

**Wahrnehmung und Ausdruck in  
afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen**

**Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda –  
Recôncavo-Bahia**

**Dissertation  
Vorgelegt am Fachbereich 2  
Erziehungswissenschaft und Psychologie  
Der Universität Siegen  
Bei Frau Professor Dr. Dorle Klika**

**Von Katharina Döring  
Dezember 2010**

**Gutachterin Frau Professor Dr. Dorle Klika  
Gutachterin Frau Professor Dr. Urike Buchmann**

## Danksagung

An meine Familie in Deutschland, besonders meine lieben und verständnisvollen Eltern Hans Friedrich Döring und Christa Döring, die mich in allen Lebenswegen unterstützt haben

An meine Kinder Miro Feliciano und Janaína Luanda, die mir immer Kraft und Liebe gegeben haben und oft Geduld haben mussten

An meine FreundInnen in in Deutschland und Bahia, im Besonderen Lokosi, Dudah, Maria, Sergio, Nice, Cléa, Uzeda  
Die für mich da waren und sind, wenn ich sie brauch(t)e

An die älteste Generation der SambaspielerInnen, die mich so viel gelehrt haben, und die für diese Arbeit entscheidend sind, im Besonderen Dona Zelita aus Saubara und Domingos Preto aus Santiago do Iguape

An meine brasilianischen Familien im Samba de Roda, Capoeira und Candomblé, die mir ein Zuhause gegeben haben

An die Associação sociocultural Umbigada und die Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA)

An die Universidade do Estado da Bahia (UNEB), im Besonderen die Faculdade de Educação – Campus I, und die Pró-reitoria de Pós-graduação für Freistellung und Stipendium

Speziellen Dank an die Universität Siegen, INEDD und Bernd Fichtner  
Ganz besonders an Dr. Dorle Klika für ihre Offenheit, Klarheit und Sensibilität

Ich widme diese Arbeit  
Aurinda Raimunda da Anunciação  
Gerson Francisco da Anunciação *em memoriam*  
ODOYA!

Index	3
<b>I. Eingang</b>	<b>5</b>
1.1. Standortbestimmung	6
1.2. Bewegungserfahrungen	7
1.2.1. Kindheit und Jugend	7
1.2.2. Capoeira – der Einschnitt	8
1.2.3. Begegnung mit Bahia	9
1.3. Musik und kulturelle Identität in Brasilien	10
<b>II. Wegbeschreibung</b>	<b>17</b>
2.1. Fragestellung	17
2.2. Wahl der Erhebungsmethode	19
2.3. Beschreibung der Methode	21
2.3.1. Hermeneutik	23
2.3.1.1. Phänomenologie	26
2.3.2. Qualitative Forschung	27
2.3.3. Lebensweltanalyse und Dichte Beschreibung	31
2.3.3.1. Phänomenologische Lebensweltanalyse	31
2.3.3.2. Lebensweltanalyse und Dichte Beschreibung	33
2.3.3.3. Dichte Beschreibung nach Geertz	34
2.3.4. Erziehungswissenschaftliche Biographie-Forschung	37
2.3.4.1. Das narrative autobiographische Interview	41
2.4. Auswertungsverfahren	43
2.5. Die Methode am Forschungsprojekt	47
2.5.1. Das Projekt <i>Cantador de Chula</i>	48
2.5.2. Auswahl der Interviewpartner	49
2.5.3. Reflexion zur Situation der Erhebung	51
<b>III. Eine Reise nach Bahia</b>	<b>53</b>
3.1. Sozial- und Kulturgeschichte von Bahia	53
3.1.1. Historischer und geo-kultureller Hintergrund von Bahia	56
3.1.2. Afrobrasilianische Lebenswelten in Salvador	59
3.2. Das Erbe der afrikanischen Nachfahren – Samba, Capoeira, Candomblé	61
3.2.1. Candomblé – die Religion	61
3.2.1.1. Grundlagen des Candomblé	62
3.2.1.2. Tanz, Musik und Geister	65
3.2.2. Capoeira – Kampf, Spiel, Musik, Tanz	67
3.2.2.1. Kurze Geschichte der Capoeira	68
3.2.2.2. Grundlagen der Capoeira Angola	69
3.2.2.3. Musik und Pädagogik der Capoeira	70
3.2.3. Batuque – Tanz und Vergnügen	71
3.2.3.1. Batuque, Lundu und Samba	72
3.2.3.2. Jongo zwischen Capoeira und Samba	74
3.3. Samba de Roda aus dem Recôncavo baiano	76
3.3.1. Samba de Roda corrido	77
3.3.2. Samba Chula	79

	3.3.2.1.	Gesang	80
	3.3.2.2.	Tanz	81
	3.3.2.3.	Instrumente	84
	3.3.2.4.	Kleidung	86
	3.3.2.5.	Vermittlung	87
	3.3.3.	Historische und soziokulturelle Entwicklung	89
IV.		Samba de Roda – Musik, Tanz, Leben	93
	4.1.	Annäherung an Samba de Roda	93
	4.1.1.	Mestre Quadrado	94
	4.1.1.1.	Sein Leben	94
	4.1.1.2.	Samba und Capoeira	95
	4.1.1.3.	Kommentar zu Gerson Quadrado	100
	4.1.2.	Samba de Roda wird Weltkulturerbe	101
	4.2.	Cantador de Chula	102
	4.2.1.	Acht SambaspielerInnen aus dem Recôncavo	104
	4.2.1.1.	Mestre Nelito	105
	4.2.1.2.	Dona Aurinda	109
	4.2.1.3.	Paião	112
	4.2.1.4.	Zeca Afonso	114
	4.2.1.5.	João do Boi	118
	4.2.1.6.	Mané do Veio	121
	4.2.1.7.	Domingos Preto	123
	4.2.1.8.	Dona Zelita	125
	4.3.	Narratives biographisches Interview	128
	4.3.1.	Domingos Preto	128
	4.3.1.1.	Analyse der biographischen Daten	129
	4.3.1.2.	Text- und thematische Feldanalyse	131
	4.3.1.3.	Rekonstruktion der Fallgeschichte	150
	4.3.1.4.	Feinanalyse einzelner Textstellen	155
	4.3.2.	Dona Zelita	161
	4.3.2.1.	Analyse der biographischen Daten	162
	4.3.2.2.	Text- und thematische Feldanalyse	164
	4.3.2.3.	Rekonstruktion der Fallgeschichte	188
	4.3.2.4.	Feinanalyse einzelner Textstellen	196
	4.3.3.	Verknüpfung und Auswertung	201
V.		Wahrnehmen, Bewegen, Verändern	207
	5.1.	Wahrnehmen und Ausdruck – Konkreativität	207
	5.1.1.	Die eigene Stimme finden – Jacoby	208
	5.1.2.	Konkreativität – Rombach	213
	5.1.3.	Wahrnehmung und ästhetische Erziehung – Krieger	220
	5.2.	Rhythmus, Tanz und Spiel	231
VI.		Ausgang	242
		Glossarium	252
		Bibliographie	256

# I. Eingang

Wir leben, als wären unsere Körper isolierte Materieklumpen. Deshalb verlieren wir die Gesundheit schenkende Verbindung zur Erde. Wir leben, als existierten wir in totem, leerem Raum. Deshalb muss all unsere Energie von innen kommen, und wir leben in der Angst, dass uns die Energie ausgeht.

Wir leben so, als zöge die Zeit sich tatsächlich wie eine Linie von der Vergangenheit in die Zukunft. Deshalb ruhen wir nie im Augenblick.

Wir leben so, als hätte unser Geist seinen Ort irgendwo in unserem Körper und ginge von da aus. Deshalb fürchten wir den Tod als vollständige Auslöschung.

Wir leben, als wären wir Beobachter in einer Welt der Objekte, die von einem Augenblick zum nächsten gleich bleiben und die wir wahrnehmen wie eine Kamera, die Aufnahmen macht. Deshalb schauen, hören, schmecken, riechen, berühren wir niemals wirklich.

Wir leben, als gehorchten unsere Körper, unsere Emotionen, unsere Umwelt ausschließlich mechanischen Gesetzen, denen wir uns nur fügen können, wenn wir nicht sinnlos gegen sie ankämpfen wollen – darüber hinaus gibt es nichts. Deshalb ist es nutzlos, sich für ein „darüber hinaus“ zu üben; alles Üben kann allenfalls Überlebenstraining oder Unterhaltung sein.

Wir leben, als wären unsere anerzogenen Überzeugungen die einzige Wahrheit. Deshalb verengt sich unsere Wahrnehmung, und die Heiligkeit einer verzauberten Welt wird zur Bedrohung unseres „gesunden Menschenverstandes.“

*Das ist die Tote Welt.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hayward, Jeremy W. Liebe, Wissenschaft und die Wiederverzauberung der Welt. Freiamt: Arbor-Verlag, 2006.

## 1.1. Standortbestimmung

Viele Zukunftsvisionen gehen von der Weiterentwicklung des menschlichen Gehirns in Verbindung mit neuen Technologien aus und einer drastisch zunehmenden Verschmelzung des intelligenten Potenzials auf menschlicher und technologischer Seite. Diese schnell fortschreitende Entwicklung ist allgegenwärtig, jedoch scheint mir an dieser Vision ein notwendiges Maß an echtem Er-Leben zu fehlen, was nicht durch ausgefeilte Technologie und Forschung beantwortet werden kann. Seit vielen Jahren beschäftigt mich dieses Thema, wie auch die Frage, warum ich in Brasilien Land Fuß gefasst habe. Warum hat mich gerade die afro-brasilianische Kultur und Lebensweise angezogen, die archaisch und überholt scheint, aus einer vergessenen Zeit und einer fremden Kultur stammend, der wenig Gemeinsames mit der europäischen Zivilisation hat? Im Laufe der Jahre habe ich die Gewissheit gefunden, dass ich die meiste Zeit auf der Suche meines Körpers war, meiner Sinne und Wahrnehmungen, und dass ich durch das Erleben und Teilnehmen der afro-brasilianischen Kulturen den Sinn und die Bedeutung meiner Sinne (wieder-) gefunden habe, die mir zum Teil in Europa verloren gegangen sind oder nie ganz entwickelt wurden. Wichtiger noch, habe ich die Freiheit meiner Sinne (wieder-) gefunden, das Recht auf meine vielfältige Wahrnehmung, das Zusammenfließen von Bewegung, Rhythmus, Spiel, sensorischer Wahrnehmung, Gefühlen, die Einheit von Körper, Geist und Seele auf spielerische Weise, normal und alltäglich, ohne esoterische Einstimmung und Ideologie.

Dieses Er-Leben, das sich schon über 18 Jahre erstreckt, setzt sich zusammen aus vielen alltäglichen, jahrelange Erfahrungen, die Teil meines Körper, Geist, und Seele geworden sind und mich verändert haben, so dass ich über diese substantielle Veränderung meines Selbst sprechen kann und die Auswirkungen dieser jahrelangen (An) Teilnahme an den körperlich-, rhythmisch-, musischen Praktiken der afro-brasilianischen Traditionen. Deshalb kann ich nicht nur über viele Vorteile und Errungenschaften dieser Kultur berichten, sondern habe auch schmerzhaft die Schattenseiten erfahren, die das soziale, politisch-ökonomische Leben durchziehen, da diese Praktiken in soziokulturelle und historische Gesellschaften eingebettet sind, die dem Europäer zunächst fremd sind und deren verzahnte Ebenen auf den ersten Blick nicht zu verstehen sind. Persönliche Frustrationen und zahlreiche Krisen, die mich häufig dazu brachten, das Universum der afrobrasilianischen Gesellschaft und Lebensweise verlassen zu wollen, gehören auch zu dieser Geschichte. Jedoch hat mich immer wieder etwas zurückgeholt: Das Wissen und Spüren um die Kraft und Lebendigkeit, die allem innewohnt und anders gelagert ist, als das, was mein kulturelles Erbe mir mitgegeben hat:

zusammenhängender und sinnstiftender auf einer ganzheitlichen, körperlich-geistig-emotionalen Ebene, wie ich das zuvor nicht erlebt hatte. Die brasilianische Gesellschaft ist der europäischen Lebensweise in offizieller Weise sehr ähnlich und somit an den gleichen Fehlleistungen erkrankt, aber hat unter einer dünnen „Oberschicht“, vielfältige und lebendig pulsierende Kulturformen entwickelt, die ein Eigenleben führen, dass wenig mit der globalisierten Fernsehöffentlichkeit gemeinsam hat und voller Keime und Projekte stecken, neue Wege für kreative, kommunikative und solidarische Lebensformen zu entwickeln.

Der Samba de Roda aus dem Recôncavo im Bundesstaat Bahia, wurde von der UNESCO am 25.11.2005 zum immateriellen Weltkulturerbe erklärt, womit diese fast vergessene Tradition der afrikanischen Nachfahren aus dem verarmten Hinterland der Stadt Salvador in Bahia auf den gleichen kulturellen und ästhetischen Rang, wie z. B. die Peking-Oper Chinas gestellt worden ist. Der Hintergrund dieser Ereignisse, seine Vorgeschichte, sein festlicher Augenblick und vor allem die Folgen dieses deutlichen Eingriffs in einer ansonsten nur unter Kennern und Liebhabern des Recôncavos bekannten lokalen Tanz- und Musikform, sind wichtig, um die folgende Arbeit zu verstehen und in ihrer Bedeutung einordnen zu können. Ich habe von Anfang an, an diesem Prozess nachhaltig mitgewirkt und bin bis heute mit eigenen Projekten daran beteiligt. Ausserdem habe ich viele Jahre lange Capoeira gespielt, ein brasilianischer Tanzkampf der mein Interesse an der afrobrasilianischen Kultur geweckt hat und wegweisend für die Grundlagen einer körperbewussten, musischen, rhythmischen und spielerischen Pädagogik ist. Es bestehen kulturhistorisch enge Verbindungen und gemeinsame Wurzeln der Capoeira mit dem Samba de Roda, wie auch mit dem Candomblé, der afro-brasilianischen Religion. Alle drei sind Dachbegriffe für afrikanisch-brasilianische Traditionen, welche die Grundlagen gelegt haben, für neue und eigenständige Lebensformen, ästhetische Kultur und Praxis der schwarzen Menschen und in der Folge auch vieler Mestizen und Weißen in der afrikanischen Diaspora Brasiliens.

## **1.2. Bewegungserfahrungen**

### **1.2.1. Kindheit und Jugend**

Als Kind habe ich mich gerne in der Natur bewegt: wir spielten in der Umgebung, machten lange Spaziergänge, oder gingen schwimmen. Ich liebte Fahrradfahren, rumtoben, auf Bäume klettern, Pilze und Beeren im Wald sammeln und sonstige Abenteuer, bei denen wir uns

einige Schrammen und Verletzungen einholten, aber da mein Vater Hautarzt ist, bekamen wir immer wieder Mercurocrom auf die Kniescheiben. Schulsport jedoch war mir ein Gräuel und gymnastische Übungen, besonders am Barren, habe ich gehasst. Sportwettkämpfe waren mir zuwider, denn dem ganzen Eifer um Punkte und Ränge konnte ich nichts abgewinnen, fand es langweilig und sinnlos. Ich hätte gerne getanzt und wollte, wie viele Mädchen, Sängerin und Schauspielerin sein. Manchmal tanzte ich heimlich, doch für das Tanzen kam ich mir zu ungeschickt vor, und es war mir peinlich, es mal auszuprobieren. Als Jugendliche nahm ich mit meinem älteren Bruder an der Tanzschule teil, wo wir die gängigen Salontänze lernten, wovon wenig haften geblieben ist, denn es war eine verkrampte Angelegenheit, die mit dem Abschlussball erledigt war. Insgesamt waren meine formellen Bewegungserfahrungen als Kind und Jugendliche in Deutschland nicht sehr anregend, und die Ausnahmen waren Geländeabenteuer und Unternehmungen ganz anderer Art, mit der Familie oder Kinder- und Jugendgruppen, alles Aktivitäten, die am Wochenende oder in den Ferien geschahen, vor allem in der Natur und unter freiem Himmel. In der Oberstufe im Gymnasium habe ich Sport abgewählt, bin nur noch Fahrrad gefahren und geschwommen.

### **1.2.2. Capoeira – der Einschnitt**

Meine Einstellung zu Körper, Bewegung und Training nahm eine Wendung, als ich auf einem Volksfest in Kassel die brasilianische Capoeira kennen lernte, wo eine Gruppe *Capoeira Angola* spielte und ich völlig fasziniert von den merkwürdigen Bewegungen war, sowie dem Gesamtaspekt der Gruppe, die dazu Musik machte. Es dauerte einige Zeit, bis ich über Freunde hörte, dass es auch in Köln einen Capoeira-lehrer gab, der *Requeijão* hieß und aus *Minas Gerais* in Brasilien stammte und schon bald nahm ich an der Gruppe teil, die sich in einem alten Gebäude am Rhein regelmäßig zum Training traf. Zunächst war es sehr mühsam, aber es geschahen erste kleine Wunder, nämlich, dass ich zum ersten Mal im Alter von 27 Jahren lernte, ein Rad zu schlagen. Wir sangen dazu und lernten Instrumente wie *Pandeiro* und *Berimbau*, wobei es mir trotz musikalischer Vorbildung zunächst schwer fiel, den einfachen Rhythmus einzuhalten. Bald wechselte ich zu einer anderen Capoeira-gruppe, die etwas straffer organisiert war und einen sportlicheren Stil trainierte. Das bedeutete anstrengendes körperliches Training, aber es hatte mich gepackt, und ich wurde ehrgeizig, die komplexen und schnellen Bewegungen der *Capoeira Regional* zu lernen. Ich beschloss, das Land Brasilien, kennen zulernen und die Stammschule in Minas Gerais zu besuchen. Im Oktober 1992 flog ich nach Brasilien: Zuerst nach Belo Horizonte, wo ich an der Schule *Porto de Minas* trainierte,



und später nach Salvador in Bahia, das „Mekka“ und Ursprungsland der Capoeira. Es ist müßig die eingängigen Klischees über Salvador, die *Baianidade* und das so genannte „schwarze Rom“, auch Nabel von Brasilien genannt, zu wiederholen: bunte Schablonen, die mantra-ähnlich immer wieder von außen und aus sich selbst erneuert werden, und den Blick auf erschreckende soziale Realitäten verschleiern. Nichtsdestotrotz sind viele dieser geschminkten Darstellungen immer noch mit einem überraschenden Gehalt an kreativer Essenz gefüllt, die mich nach vielen Jahren noch manchmal in Staunen versetzt, daher beschreibe ich zunächst ein wenig von meiner damaligen Begeisterung.

### **1.2.3. Begegnung mit Bahia**

In Salvador de Bahia ist schon der erste Eindruck, dass mensch in einem afrikanischen Land angekommen ist, weil mindestens 80-90% der Bevölkerung Schwarze sind, also damit die ganze Bandbreite afrikanisch abstammender Menschen einschließend, ungeachtet der Hautfarbenschattierungen. Nach der Definition der selbstbewussten schwarzen Bewegung *Movimento Negro*, ist jeder Schwarzer, der afrikanische Vorfahren hat – es geht dabei nicht um Prozente im Hinblick auf die Genzusammenstellung, sondern darum, dass sich der Mensch zu seinen schwarzen Wurzeln bekennt, und bestimmte tradierte soziokulturelle und religiöse Lebensweisen bewahrt und wertschätzt. Inzwischen lässt sich diese Art von soziokultureller und ethnischer Identität nicht mehr aufrechterhalten, weil sich die schwarze Bevölkerung in vielfältige Lebensformen und Religionen hin entwickelt hat und sich nicht auf einen Nenner bringen lässt. Wichtig ist, festzuhalten, dass es ein deutlich gewachsenes Selbstbewusstsein in allen Schichten der schwarzen Bevölkerung gibt, was jedoch nicht heißt, dass der Rassismus in Brasilien und Bahia überwunden wäre, sondern nur den Anfang einer grundlegenden sozialen Veränderung bildet. Das chaotisch wirkende Leben auf den Strassen, die Lautstärke, das quirlige Pulsieren der Menschen, eine gewisse Fröhlichkeit, Gelassenheit und Anteilnahme an allem, was gerade geschieht, führt dazu, dass mensch sich auch auf den zweiten Blick tatsächlich in einem afrikanischen Land fühlt, was dadurch verstärkt wird, dass ein weißer und ausländischer Mensch an den eher touristischen Orten, direkt von Verkäufern, Serviceanbietern und Herumlungerern umlagert wird. Ich begegnete Salvador um die Jahreswende 1992/93 und meine Erlebnisse und Eindrücke wären sicherlich anders, wenn sie im Salvador der heutigen Zeit stattfänden. Obwohl es schon damals Armut, Gewalt und Kriminalität gab, konnte ich relativ ungehindert allein durch bestimmte Stadtteile laufen, durch die ich heute nicht mal mit dem Auto fahren würde. Vor 18 Jahren hatte kaum jemand

Telefon (vor allem keine Mobiltelefone!), und die Kommunikation lief auf der Strasse ab. Eine Welt, die wirklich afrikanisch wirkte, da Oralität, Spontaneität und eine beständige, rhythmische Geräuschkulisse den Alltag der Menschen bestimmten. Es wurde viel geredet und gelacht und sich immer rhythmisch bewegt, mal spannend und explosiv, mal entspannend und wiegend. Ganz besonders hatte es mir die Mimik, Gestik, Körperhaltung und Sprache der schwarzen Menschen in Bahia angetan, die so reichhaltig und unterhaltsam war, dass spontane Zusammenkünfte über Stunden mit interessanten Angelegenheiten angefüllt waren, wenn ich auch nur die Hälfte vom tatsächlichen Inhalt der Gespräche verstand, denn die Körper sprachen Bände! Diese Art von Seins-Lebendigkeit, unabhängig von inhaltlich relevanten Aussagen, sozialem Status, Schulbildung, Bankkonto und sonstigen üblichen Identitätsstiftern, hatte mich völlig in den Bann gezogen, weil sie etwas Unabhängiges, aus sich heraus Begründetes hatte, das mit dem Leben pulsierte, fließend und doch markant in seinem Selbstbezug.

### **1.3. Musik und kulturelle Identität in Brasilien**

Zwischen Anthropologie und Musik schwankend, habe ich mich im Hauptstudium für Musikpädagogik entschieden, um dann im Magisterstudium, Musikethnologie zu wählen. In erster Linie wollte ich nicht Musik machen, sondern etwas mit Musik machen und die brasilianische populäre Musik in ihrem Kontext erforschen, erleben, verstehen und mitteilen. Das Studium Musik als Lehramt ist allerdings kaum mit brasilianischer Musik beschäftigt, sondern fußt auf der europäischen, klassischen Musikerziehung, -theorie und -praxis, und so konnte ich Erfahrungen mit brasilianischer Musik nur nebenbei sammeln, in der lebendigen, populären schwarzen Kultur. Zwei Jahre lang und in meinem pädagogischen Praxisjahr habe ich in einem Kulturzentrum am Stadtrand freiwillig unterrichtet und mit den verschiedensten brasilianischen Musikstilen gearbeitet, was mich vieles über das soziokulturelle Umfeld der Kinder lehrte. In NGO-Projekten und an der Universität habe ich Erfahrungen zum Thema Musik- und Kunstpädagogik gesammelt, aus denen sich neue Wege zur Reflektion und Forschung entwickelt haben.

Nach einigen Jahren der Begeisterung und des Lernens in und mit afro-brasilianischen Musik-Tanz-Traditionen, und der Ernüchterung über die klassisch orientierte musikalische Ausbildung an der Universität, fragte ich mich, warum musikpädagogische Theorie und Praxis so weit auseinanderklafften und wie kulturelle Identität und Vielfältigkeit in Schule

und Studium gelangen könnte. Man kann im Nordosten Brasiliens keine Schule oder Universität mit brasilianischer Identität finden, obwohl es eine der wichtigsten kulturellen Regionen Brasiliens ist, die unzählige Musikstile, Rhythmen, Tänze, Gesangs- und Poesieformen hervorgebracht hat, sowie auch Geburtsstätte vieler berühmter Musiker und Komponisten ist, die in Brasilien und im Ausland bekannt geworden sind. Es gibt NGO's, die mit Tanz, Musik, Theater, bildnerische Kunst, Video, Fotografie, usw., die Themen und Inhalte der regionalen Kulturen vertiefen, und in erster Linie der sozialen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen dienen, die sich in Risikosituationen befinden (Armut, Gewalt, Drogen, Prostitution usw.). In Salvador gibt es zahlreiche Institute und soziokulturelle Einrichtungen, die mit lokalen Kulturpraktiken arbeiten (Capoeira, afrobaianische Tänze, populäre Musik usw.) und interessante künstlerische Ergebnisse mit Jugendlichen erreichen, zusätzlich zum sozialpädagogischen Beitrag, den diese Organisationen alltäglich leisten. Gerade in der Musik, die einen bedeutenden Stellenwert in der Kulturgeschichte Brasiliens hat, sind die Lerninhalte und -formen weit von der kulturellen regionalen Vielfalt entfernt. Sind es doch die populären, musikalischen Innovationen und Kreationen, die Brasilien, und besonders Bahia, einen bedeutenden (inter-)nationalen Stellenwert einräumen, und die kaum an Musikschulen einbezogen werden. Offizielle musikalische Ausbildungsmöglichkeiten bestehen in Theorie und Praxis zu 80 % in Repertoire, Methodik und ästhetischen, kulturhistorischen Referenzen, aus der "klassischen" Musik der europäischen Kulturgeschichte. Sicherlich hat diese Musik einen wichtigen Stellenwert für angehende Musiker, Komponisten und Musiklehrer, aber sie sollte nicht den einzigen ästhetischen Raum in Brasilien einnehmen, das eine unglaubliche musikalische Vielfalt in den letzten zwei Jahrhunderten angesammelt hat. Wenn man auf die Großregion *Nordeste* und speziell auf Bahia schaut, bemerkt man, dass verschiedene kulturelle Praktiken und Musikstile der ethnischen Gruppen und historischen Epochen koexistieren, jedoch nicht immer auf harmonische Weise, wie Armstrong aufzeigt:

„Was das Thema der Vermischung an sich betrifft, gibt es eine große Bandbreite von möglichen Ansätzen. Z. B. soll der Forscher die Leute dazu befragen wie sie inter-rassische Beziehungen empfinden und ihre eigene Identität? Oder soll er ihren Diskurs und ihre Worte analysieren? Und innerhalb der Bandbreite der verschiedenen Diskurse, sollten wir alle mit einbeziehen (politische, kommerzielle, künstlerische...) oder nur eine Klasse von Diskursen die uns für die Forschung angemessen scheint? Ein Beispiel dieser Zwiespältigkeit des Diskurses befindet sich in der Musikindustrie der so genannten *axé music*, in den Texten und in der Werbung. Es werden rhetorisch Liebe und Fortschritt vermischt, die eine rassische harmonische Integration suggerieren. Darunter liegen tausende von innerlichen Widersprüchen versteckt. Das poetische Subjekt ist schwarz, aber die Sänger überwiegend weiß. Gleichzeitig wird die Vermischung und die Afrozentriertheit gefeiert. Mit den Worten, was ist aber mit den "Fakten"?“ (ARMSTRONG, 2001:77) (*eigene Übersetzung*)

Es gibt viele Widersprüche, sowohl innerhalb der künstlerisch-ästhetischen Sichtweise, als auch bei den meinungsbildenden Medien und kulturpolitischen Diskursen, was allgemein in

pädagogischer Theorie und Praxis nicht viel anders ist. Pädagogische Ideale, was Inhalte und Methoden betrifft, sind sehr gegensätzlich zum Alltag der staatlichen LehrerInnen, die täglich mit existenziellen Problemen in der Schule zu kämpfen haben: überfüllte Klassen, Armut, Gewalt, Mangel an (Fort-)Bewegungsmöglichkeiten und Kaufkraft, starke Entfremdung durch Massenmedien, politische Maßnahmen, die auf oberflächliche, schnelle Ergebnisse aus sind und langfristigen und friedlichen Erziehungsprozessen feindlich gegenüber stehen. Der Lehralltag ist gekennzeichnet vom Mangel an didaktischem Material (in Qualität und Quantität), fehlendem Anschluss an differenzierten Wissensquellen, vielfältigen und fortlaufenden Ausbildungsmöglichkeiten der Pädagogen und der „Schere im Kopf“, die eurozentriert regionale Kulturformen ausschließt. Das Fernsehen trägt zum geringschätzigen Bild des „Anderen“ bei (Schwarze, Indianer, Landsleute, Arbeiter...) und viele BrasilianerInnen bemerken nicht, dass sie selber diese „Anderen“ sind und dazu beitragen, dass kulturellen Identitäten bewahrt oder verwässert werden. Um eine brasilianisch verwurzelte pädagogische Theorie und Praxis zu erarbeiten und festigen, fehlt es an der Dimension die Canclini *reconhecimento* (An- und Wiedererkennen) nennt:

"Im dem Masse, in dem der Spezialist in *Cultural Studies* eine wissenschaftlich fundamentierte Arbeit verwirklichen möchte, ist sein Ziel nicht die Stimmen der Verstummtten zu repräsentieren, sondern die Orte und Momente zu verstehen und zu benennen, na denen deren Anliegen und deren Alltagsleben in Konflikt treten mit den anderen. Die Kategorien des Widerspruchs und des Konfliktes sind demzufolge in der Kernfrage dieser Art die *Cultural Studies* zu begreifen. Aber nicht um die Welt nur von einem einzigen Ort des Widerspruchs zu sehen, sondern um seine gegenwärtige Struktur und mögliche Dynamik zu verstehen. Die Utopien von Veränderung und Gerechtigkeit, können sich in diesem Sinne mit dem Projekt der *Cultural Studies* verbinden, nicht als Rezept wie die Daten auszuwählen und zu organisieren sind, sondern als Anregung um herauszukriegen unter welchen Bedingungen die Wirklichkeit es sein lässt, immer nur eine Wiederholung der Ungleichheit und Diskriminierung zu sein, um sich in eine Plattform des Anerkennens des Anderseins/der Anderen zu verwandeln. Ich nehme hier einen Vorschlag von Paul Ricoeur wieder auf, als er vorschlägt, im Zuge seiner Kritik na den nordamerikanischen Multikulturalismus den Schwerpunkt der auf der Identität liegt, in eine Politik des Wiedererkennens / Anerkennens zu verändern. In dem Begriff der Identität liegt nur die Idee von dem Eigenen, wohingegen, das Wiedererkennen/Anerkennen ein Wert ist der das Anderssein direkt integriert, der einen Dialog ermöglicht zwischen dem Eigenen und dem Anderen. Das Einklagen der Identität hat immer etwas gewalttätiges in Bezug auf den Anderen. Im Gegensatz dazu, bringt die Suche nach Anerkennung die Gegenseitigkeit mit sich." (CANCLINI, 1999:28) (*eigene Übersetzung*)

Die Idee des sich Wieder- und Anerkennens ist faszinierend, weil sie eine einschließende, beteiligende Bewegung ermöglicht, so dass Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten, ohne Notwendigkeit der Ausgrenzung anerkannt werden können, wohingegen die einseitige Bestärkung der eigenen Identität (kulturell, ethnisch, rassistisch, sozial) auf Trennung, Grenzen und feste Demarkationslinien verweist, was die Menschen in ihren Wirkungskreisen mehr einengt, als befreit. Obwohl das zeitgenössische Brasilien inzwischen den Reichtum und die Bedeutung seiner kulturellen Verschiedenheiten anerkannt und neue kulturpolitische

Richtlinien entworfen hat, gilt das (noch) nicht für den pädagogischen Bereich. Der vorliegende Arbeitsansatz versucht also, eine Brücke zu bauen, zwischen lebendigen Kulturtraditionen und Erkenntnissen und Grundlagen einer zeitgenössischen ästhetischen Pädagogik, die sich körper- und sinnesfreundlich darum bemühen sollte, die kulturellen Identitäten brasilianischer Kinder und Jugendlichen einzubeziehen und weiterzuentwickeln. Die kreativen Möglichkeiten der brasilianischen Kunst- und Kulturformen in den pädagogischen Zusammenhängen, sowohl formell (Schule), als auch informell (Sozialprojekte, öffentliche Räume) sind noch nicht weiträumig verstanden und ausgeschöpft. Das weite Feld der regionalen Kulturformen, das von mündlichen Texten, körperlichen Ausdrucksformen, Mythen, Gesangs- und Tanzformen, Religionen der Vorfahren der Indianer, Afrikaner und der mittelalterlichen Europäer genährt wird, befindet sich als „Folklore“ an den Rand der brasilianischen „offiziellen Kultur“ gedrängt. Neue Ideen und fruchtbare Inspirationen werden sehr häufig den populären Traditionen entnommen, ohne jedoch den Menschen ihren materiellen und symbolischen Wert zurückzugeben, oder eine Anerkennung im Sinne von Urheberschaft und aktiver Beteiligung. In akademischen Fachbereichen werden diese Aspekte studiert und erforscht, aber es fehlt noch an Initiativen und Grundlagen, diese Forschungsergebnisse mit den Erziehungswissenschaften zu verbinden, besonders im Bereich der Kunst- und Kulturpädagogik. Es gibt wenige Forschungsprojekte, die sich darum bemühen, eine Verbindung zwischen mündlich überliefertem Wissen, Erfahrungen der populären Kulturen und der pädagogischen Praxis und Theorie herzustellen. Dank dem *Movimento Negro*, das für die politische, soziale, kulturelle und wirtschaftliche Eingliederung und Gleichstellung der schwarzen BrasilianerInnen kämpft, gibt es Zugang zu Forschungen und Projekten, die mit den Inhalten der afro-brasilianischen Geschichte und Kultur arbeiten. Außerdem gibt es im NGO- als auch im öffentlichen Bereich, viele Projekte zugunsten einer spezifischen Indianerpädagogik, die Geschichte, Sprache und Kulturen der verschiedenen Indianergruppen in den Grundschulen der Indianergemeinschaften lehren. Diese Initiativen setzen auf spezielle Lerninhalte und -formen für die jeweiligen Segmente der brasilianischen Bevölkerung, die ein besonderes Kulturerbe bewahren und an ihre Kinder weitergeben. Die große Mehrheit der Brasilianer stellt jedoch eine Art Mischung aus unterschiedlichen ethnischen und soziokulturellen Gruppen dar und wissen wenig zu regionalen Kunst- und Kulturtraditionen ihres Volkes, die aus indianischen, afrikanischen und europäischen Traditionen zusammengesetzt sind. In einer Zeit der Vernetzung, Cyberkultur, Lerngesellschaften, horizontalen Netzwerke und virtueller Landschaften, der interdisziplinären und interaktiven Produktionen und Prozesse, sind monokulturelle Gesellschaften, die auf einer homogenen gemeinsamen Identität bauen,

eine Ausnahme, denn "die Plurikulturalität existiert nicht nur zwischen den Nationen, sie ist im Innern der Kulturgruppen, die die Nation zusammensetzen, und auch die Individuen entkommen nicht dem Gesetz der internen Differenziertheit und der Vermischung" (FORQUIN, 1993:126) (*eigene Übersetzung*). Die plurikulturellen Identitäten sind Teil der Essenz jedes Einzelnen, demzufolge sind Identitäten, die durch pädagogische Prozesse unterstützt werden, von ihrer Natur her plurikulturell, wobei sie spezielle Grundzüge und Qualitäten des Landes, der Klasse, Ethnie, geografischen Region usw. hervorheben sollten. Um lernen, schaffen, bilden, erneuern und umwandeln zu können, ist es notwendig, sich auf dem Boden einer gefestigten Identität zu bewegen, die von soziokulturellen, historischen, ästhetischen Werten der jeweiligen Bezugsgruppen bestimmt wird: Ein Prozess der normalerweise in der Kindheit und Jugend stattfindet, aber nicht auf Familie, Kultur und Religion reduziert ist. Schule und Freizeitaktivitäten übernehmen oft die Rolle der wert- und meinungsbildenden Institutionen, wenn man bedenkt, dass die Medientechnologien heute den größten Teil der kulturellen "Nahrung" der Kinder und Jugendlichen liefern. Mündliche Überlieferung als pädagogischer Ansatz bringt notwendigerweise mit sich, dass alte Kulturen studiert und praktiziert werden, seien es europäische, afrikanische oder indianische Kulturformen, die in den letzten Jahren einen Aufschwung in Brasilien erfahren. Sowohl in künstlerischen Produktionen werden Bezüge zu afro-indianischen Wurzeln deutlich, als auch im akademischen Bereich, wo Forschungen zum Thema kulturelle Identität und Geschichte in vielen Fachbereichen produziert werden (Geschichte, Künste, Literatur, Kommunikation, Anthropologie usw.). Jedoch sind Inhalte und Themen der regionalen Kunst und Kultur kaum in die Stundenpläne einbezogen und die meisten LehrerInnen haben selten Zugang zu spezifischer Methodologie und direktem Kontakt zu den Kulturformen. Die Bewahrung und Weitervermittlung der mündlichen Traditionen sollte nicht nur den Inhalt behandeln, im Zusammenhang mit sozialen, historischen und ästhetischem Hintergründen, sondern auch Formen und Werte der traditionellen Überlieferung berücksichtigen, Respekt für notorisches und Alltagswissen, wie die Kunst des Improvisierens, Spontaneität und Zusammenwirken von Theorie und Praxis.

"Die Identitätsprozesse sind heute komplex und plural, d. h. eine Kombination aus Wurzeln und neuen Wegen und Entscheidungen. Wenn man nur die Wurzeln stärken wollte, würde man unsere Fähigkeit zur Neuschaffung und Erfindung unterbinden, also die Freiheit um kulturell frei schaffend zu sein; auf der anderen Seite, wenn man die Wurzeln aufgeben würde zugunsten ausschließlich der neuen Weg, würden wir unser wertvolles Kulturerbe ablehnen, das die Quelle für unseren vitalen Prozesse ist. Das soziale Leben ohne neue Entscheidungen ist die Negierung der freien Schöpfung, als Grundlage der Kultur; aber eine Gesellschaft errichten, die keine Wurzeln hat, ist wie Bäume großziehen, die nur Blätter und Früchte haben. Um bei der Metapher des Baumes zu bleiben, so sind die Wurzeln, unser Mythen, Vorstellungen und unser Glauben - die Essenz der Kultur. Wir sollten das lokale, einzelne wertschätzen, und uns gleichzeitig für die universellen Kulturerbe der Welt öffnen. Es geht

um die Förderung der offenen und beweglichen Identitäten, die gleichzeitig individuell, kollektiv und plural sind und die den allgemein offen zugänglichen Richtlinien und Bedürfnissen entsprechen und nicht von den Eliten vorgegeben sind, die ja meist nur ihre eigene Geschichte hervorheben wollen. (...) Die Identität setzt sich zusammen aus kultureller Qualität und trägt somit zu einem echten Treffen der Verschiedenheiten." (FARIA, 2003:37) *(eigene Übersetzung)*

Faria fasst zusammen, was das Ziel der Suche nach Aufwertung der populären Kunst und Kultur sein sollte: eine Kombination aus Wurzeln und neuen Wegen! Der Kernpunkt dieser Ideen liegt in den künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen der verschiedenen Regionen, die ästhetische Praktiken, Körperlichkeiten, Kenntnisse, Klangfarben usw. der schwarzen, indianischen und Landbevölkerung hervorheben und in pädagogische Prozesse mit einbeziehen. Um essenziell die formalen Strukturen in der Kunstpädagogik verändern zu können, (universelles Erziehungsmodell), braucht es viele Erfahrungen und Experimente (das Singulare, Lokale), die neue und alte Formen des künstlerischen und kulturellen Lernens erlebbar und erfahrbar machen. Es genügt nicht, die populäre Kunst und Kultur in einzelnen Momenten hervorzuheben, was typischerweise an Feiertagen und historischen Daten passiert. Es wäre interessanter zu erforschen, was diese Kunst- und Kulturformen zu künstlerischen und soziokulturellen Ausdrucksformen beitragen und in welcher Art und Weise sie überliefert und gelehrt werden, in kontinuierlichen Prozessen und nicht als „exotischer“ Sonderfall:

"Semple ist kritisch diesem Beispiel gegenüber ("Schnellkurse zum Thema afrikanische oder indianische Kunst"), indem sie argumentiert, dass diese Kunstformen nicht die geringste Chance haben ernsthaft mit dem wirklichen Hintergrundwissen gelehrt zu werden und eben meistens heruntergespielt werden, wenn sie außerhalb des normalen Stundenplans angeboten werden. Ihr wichtigstes Gegenargument es jedoch, dass immer das europäische Wissen und Erbe im Zentrum der Erziehungsphilosophie stehen, und alle anderen Philosophien der Welt immer nur zweitrangig seien. (...) Semple gibt zu, dass ihr Modell der Fusion, dass sie bevorzugt, idealistisch ist, aber deckt die Notwendigkeit auf, die kulturelle Vielfalt als integriert und nicht an den Rand der dominierenden Kunsterziehung gedrängt zu etablieren." (MASON, 2001:123) *(eigene Übersetzung)*

Mason bezieht sich hier auf die Situation in den USA und Europa, wo "ethnische" Kulturen in einem begrenzten Rahmen und als "exotische" Erfahrungen, aufgenommen werden in die Lern- und Lehrstrukturen und Gefahr läuft in Brasilien wiederholt zu werden. Bestimmte Lernstrukturen und -inhalte, Kurse und Workshops zu dem Thema populäre Kunst und Kultur, sind entweder in sozialen Projekten zu finden, die normalerweise die Praxis mit den Kindern und Jugendlichen arbeiten, aber kaum theoretische und historische Grundlagen, oder in städtischen Kulturzentren, die von einer alternativen Mittelklasse besucht werden, wo manche Kulturformen, einen *Pop* - Charakter bekommen, und singuläre Sinnzuschreibungen und Werte nicht vertieft werden. In Europa geht man von geschichtlich gewachsenen und kulturell einigermaßen homogenen Nationen aus, die sich in den letzten Jahrzehnten mit kulturellen Minderheiten der Migranten auseinandersetzen mussten. Die "Toleranz"-Diskurse

und Forderungen nach pädagogisch differenzierten Institutionen für ethnische und religiöse Minderheiten, hinterfragen nicht die Dominanz der kulturellen Werte des jeweiligen Landes und sind nicht mehr von der dritten Generation der Immigranten akzeptiert, die gleichwertig Zugang zu den Waren und Informationen der modernen Gesellschaft haben wollen und sich nicht in kulturelle Ghettos in den Metropolen Europas verschließen wollen.

"... in einer multikulturellen Gesellschaft ist es nicht zu rechtfertigen, dass einige Individuen keinen Zugang haben zu den intellektuellen und sozialen Privilegien, die die Verbreitung und Erweiterung der Kenntnisse ermöglichen und somit den Schlüssel zu einer Vielfalt von kulturellen Werten und Beziehungssystemen. (...) Die kulturelle Identität sollte kein Markenzeichen werden, das sich letztlich nur in sich geschlossene Monokulturen verwandelt. Das bedeutet, dass in der liberalen und pluralen Sichtweise nicht nur die Gesellschaft als ganze sich wahrhaft multikulturell verändern sollte, sondern auch die Einzelnen, die Individuen in ihr." (Forquin, 1993:138-139) (*eigene Übersetzung*)

Forquin fordert zum Nachdenken auf zur Frage, Inhalte, Prozesse und Wertsysteme der verschiedenen Kulturen mit einzubeziehen, die in ausschließender Lernform keine Lösung darstellen. Sie sollten in permanentem Dialog stehen mit universellen Ideen und Werten des jeweiligen Kulturkreises und gemeinsam die Grundpfeiler einer für unantastbar gehaltenen Universalität verändern, die sich aus einzelnen Beiträgen, Erfahrungen und Forderungen zusammensetzt und neu kombiniert, im Idealfall einer pluralistischen Gesellschaft.

"Die Schlussfolgerung scheint zu sein, dass die Universalität unvergleichbar ist mit jedweder Partikularität, aber nichtsdestotrotz kann sie nicht ohne das Besondere/Einzelne leben. Also im Sinne der vorhergehenden Analyse: wenn nur einzelne Protagonisten oder Konstellationen von einzelnen Protagonisten in jedem Moment das Universelle aktualisieren können, in diesem Fall die Möglichkeit das inerente Unfertige der postdominierten Gesellschaft sichtbar zu machen – also eine Gesellschaft die versucht ihre eigene Form der Dominanz zu transzendieren - hängt von der Assymetrie zwischen Universellem und Einzelem ab. Das Universelle ist unvergleichbar mit dem Einzelnen, kann jedoch nicht ohne den letzteren existieren." (LACLAU, 2001:248) (*eigene Übersetzung*)

Laclau zeigt eine Piste auf, der auf den Konflikt verweist, zwischen universellen Wahrheiten, die sich dominant, ausschließend und wenig flexibel verhalten, und Wahrheiten der Einzelnen, die im inneren Kern der Orte, Bewegungen und Menschen entstehen, also ursprüngliche, originelle Erfahrungen, die um ihre Anerkennung kämpfen, und so Teil des Ganzen, des Universellen werden, dass sich dadurch verwandelt und nicht mehr dasselbe ist (Diskussion um Global – Lokal!). Die Vielfältigkeit der lokalen populären Kunst- und Kulturformen in Brasilien können als gutes Beispiel dienen für eine Situation, die am Mutationspunkt angelangt ist, in der das Universelle widerstrebt, und die lokalen Praktiken an den Rand drängt, aber gleichzeitig der Boden schon bereit und fruchtbar ist für eine Veränderung der brasilianischen Kultur als Ganzes.



## II. Wegbeschreibung

### 2.1. Fragestellung

Im Laufe des Doktorstudiums habe ich mich dem Feld des Samba de Roda wieder genähert, mit dem Ziel eine Brücke zu den Erziehungswissenschaften herzustellen, im Besonderen zur musisch-ästhetischen Pädagogik (*Arte-Educação*<sup>2</sup>). Der zeitliche und räumliche Abstand, der aus meiner ein- bis zweijährigen Studienzeit in Deutschland entstanden ist, ermöglichte auf fruchtbare Weise eine äußere und innere Distanz zum Umfeld des Samba de Roda. Neue Wege, Zugänge und Sichtweisen eröffneten sich, nachdem ich mich von 2004-2006 in der Forschung für den IPHAN und allen folgenden Prozessen und Auseinandersetzungen ziemlich verausgabt hatte. Dann ergab sich, dass ein Kulturprojekt, das ich im Laufe meiner Arbeit mit dem Samba geschrieben hatte Ende des Jahres 2007 zum Sponsoring bewilligt wurde. Daraus entwickelte sich die Perspektive, die Forschungsarbeit mit der kulturell-künstlerischen Produktion zu verbinden, und auf mehreren Ebenen gleichzeitig wieder in das Forschungsfeld zurückzukehren. Das Projekt *Cantador de Chula* setzte sich zum Ziel, die ältesten und letzten SambaspielerInnen des Recôncavo ausfindig zu machen, die noch die Kunst beherrschen, die schönen, poetischen *Chulas* zu singen, und ähnliche Gesangsminiaturen, die zum größten Teil in Vergessenheit geraten sind. Gleichzeitig sind es diese älteren SambaspielerInnen, die für die von mir beabsichtigte Lebenswelt- und Biographieforschung wichtig sind, und so konnte ich im Laufe der Projektarbeit, mich langsam wieder in das Universum dieser SambaspielerInnen einleben und die Vorauswahl und endgültige Auswahl meiner Interviewpartner treffen.

Die Fragestellung, die in dieser Arbeit untersucht wird, ist um die Verbindung zwischen den Erfahrungs- und Lebenswelten der älteren SambaspielerInnen und einer sich in den letzten Jahren entwickelnden brasilianischen Theorie und Praxis in der musisch-ästhetischen Pädagogik bemüht, die mündlich überlieferte Musik- und Tanztraditionen der verschiedenen Völker und Kulturen Brasiliens mit einbeziehen sollte. Für die Erarbeitung der Grundlagen einer *Arte-Educação* brasilianischer Prägung, die lokale, geschichtliche, soziokulturelle und ästhetischen Hintergründe berücksichtigt, sollte genauer untersucht werden, was die

---

<sup>2</sup> Der Begriff *Arte-Educação*, der heute in Brasilien verwendet wird, heisst nicht einfach Kunsterziehung, sondern beinhaltet ein weiter gefasstes Verständnis von musisch-ästhetischer Pädagogik, in der eben alle künstlerischen Ausdrucksformen gleichwertig erarbeitet werden, mit Schwerpunkt auf Interdisziplinarität, spielerischen Ansätzen und vor allem unter Einbeziehung der vielfältigen kulturellen, regionalen, ethnischen Tanz-, Musik-, Spielformen.

Eigenschaften und Prozesse sind, die in Erinnerung und Praxis der älteren kulturschaffenden, kreativen Generationen anzutreffen sind:

- **Welche Erkenntnisse können wir aus den Lebensgeschichten und musisch-ästhetischen Praktiken von älteren SambaspielerInnen in Bahia gewinnen?**
- **Welche theoriebildenden Elemente und praktischen Grundlagen leiten sich daraus für eine sinn-ästhetische Pädagogik im heutigen Brasilien ab?**

Die Herleitung dieser zweigeteilten Fragestellung hat sich aus zwei Arbeitsbereichen ergeben: Zum einen meine Forschungs- und Produktionsarbeit am Thema Samba de Roda, mit der ich seit meiner Forschung für die Magisterarbeit<sup>3</sup> im Fach Musikethnologie immer enger verbunden bin. Und andererseits meine Arbeit als Dozentin für Spiel-, Musik- und Kunstpädagogik im Fachbereich Pädagogik an der staatlichen Universität von Bahia. Unterschiedliche Forschungsansätze wären zu dieser Fragestellung denkbar, die ich kurz skizzieren möchte, um den Bedarf an Forschungssituationen deutlich zu machen und um auf praktische Ansätze zu verweisen, die einer Grundlagenforschung bedürfen:

- Ein praktischer Modellversuch, Samba de Roda an Schulen oder soziokulturellen Projekten als Unterrichtseinheit oder Teil einer übergeordneten Unterrichtsthematik einzuführen und diese Entwicklung unter bestimmten Gesichtspunkten zu dokumentieren und zu erforschen.
- Ein ethnographischer Ansatz, bestehende Praktiken der Wissensvermittlung von Samba de Roda (Tanz und Musik) in den dörflichen Gemeinschaften zu untersuchen, wie und unter welchen Kriterien diese heute von statten geht, im Vergleich zur mündlichen Wissensvermittlung anzustellen.
- Ein Mischkonzept, in einer traditionellen Samba de Roda – Region ein pädagogisches Modellprojekt zu starten, generationsübergreifend, alte und neue Formen der Vermittlung mit Hilfe zeitgenössischer Pädagogik auszuprobieren, zu dokumentieren und mit den Menschen zu diskutieren.

Trotz dieser in der pädagogischen Praxis angelegten Modelle, habe ich mich für einen Weg entschieden, der auf den ersten Blick nicht in der Erziehungswissenschaft, sondern in der Ethnologie zu vermuten wäre und auch mit diesem Forschungsfeld verknüpft ist. Ich werde die Lebensgeschichten und ästhetischen Lebenserfahrungen älterer SambaspielerInnen untersuchen: im Allgemeinen, um ihren soziokulturellen, historischen, persönlichen und psycho-emotionalen Hintergrund zu verstehen und im Speziellen auf der Spurensuche nach

---

<sup>3</sup> Katharina Döring. *O Samba de Roda do Sembagota – entre Tradição e Contemporaneidade* (Der Samba de Roda von Sembagota – zwischen Tradition und Aktualität). Dissertação de Mestrado. UFBA – Escola de Música, 2002.

ihren musikalischen, tänzerischen und ästhetischen Vorbildern, Erfahrungen, Lernprozessen und singulären Aspekten, Formen und Sinngestaltungen. Ich möchte Brücken zwischen den musisch-poetisch-szenischen, mündlich überlieferten Kulturen bauen und der integrierenden Perspektive von Körper, Geist und Verstand, die anthropologische, kulturelle, ästhetische, pädagogische und psychologische Forschungen mit einbezieht, sowie Erkenntnisse aus Neurobiologie und systemischen Wissenschaften.

## 2.2. Wahl der Erhebungsmethode

Die Erhebungsmethode liegt im Bereich qualitativer Forschungsmethoden - ein Ansatz, der das Leben Einzelner aus verschiedenen Blickwinkeln näher untersucht und nicht im Wesentlichen an der Auswertung quantifizierbarer Daten interessiert ist. Da soziologische, quantifizierbaren Forschungsmethoden und -ergebnisse im Bereich des Samba de Roda noch nicht vorliegen, die z. B. statistische Aussagen über den sozioökonomischen Hintergrund, Schulbildung, Elternhaus, Beruf usw. eben dieser Generation von Samba-SpielerInnen, nehme ich auf verschiedene Publikationen zum Thema Geschichte, Kultur und sozioökonomische Entwicklung des Recôncavo und der afro-brasilianischen Kultur Bezug. Ich hatte im Sinne der qualitativen Forschung und Hermeneutik in Studien und Projekten gearbeitet, die sich mit transatlantischer, schwarzer Musik beschäftigten und mich mit Theorien und Grundlagen von Musikethnologie, Musikpädagogik, Anthropologie, Sozialgeschichte der afrikanischen Diaspora und ihrer Kultur/Musik, *Oral History*, *Cultural Studies* und angrenzenden Themen auseinandergesetzt. Aus dem Bereich der qualitativen Forschung habe ich mich für das Arbeitsfeld der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung entschieden, und für die Verknüpfung von zwei Forschungsmethoden, die sich in diesem Fall gut ergänzen:

- **Kombination von Lebensweltanalyse und „Dichter Beschreibung“**
- **Narratives autobiographisches Interview**

Wie schon angedeutet, wäre einerseits ein praktisches Projekt sinnvoll, welches sich im Sinne der *Arte-Educação* um Anwendung bemüht, und somit zur Weitergabe der Tradition des Samba de Roda beiträgt. Das ist ein Anliegen der Samba-SpielerInnen, vor allem der Frauen, die zum Teil selber Erzieherinnen sind und im Gemeinwesen sehr aktive Menschen. Aber je mehr ich mich damit beschäftigte, wurde mir klar, dass niemand genau wusste, was und wie

das Wissen weitergegeben werden sollte, weil tatsächlich eine große Kluft zwischen den Generationen besteht, was Inhalte und Lebensvorstellungen im Allgemeinen, und was die Sinnggebung betrifft, d. h. warum Samba de Roda bewahrt und praktiziert werden sollte. Ich beobachtete, wie unterschiedlich musikalisch und ästhetisch die jungen Leute Samba de Roda auffassen, im Vergleich zu den Älteren, was in Rhythmen, Gesten, Klangfarben, Körperhaltungen, Repertoire, Tanz usw. zum Ausdruck kommt. So fragte ich mich, was das Besondere an der älteren Samba-generation ist, was und wie sie gelernt haben, und worin sich ästhetisch ihre Gestaltungsvielfalt ausdrückt, was vor allem beim Singen, körperlich-mimischem Repertoire und den Variationen im Instrumentalspiel zum Ausdruck kommt. Dazu gehört eine Lebensart, die sich stark von den Verhaltensweisen der jüngeren Generationen unterscheidet, was zum Teil normal ist, aber nicht nur, da man in Betracht ziehen muss, das Brasilien und gerade der Nordosten in den ländlichen Gebieten radikale strukturelle, sozioökonomische und politische Wandlungen in den letzten Jahrzehnten erfahren hat und deren vielschichtige Auswirkungen auf die Bevölkerung in sozialwissenschaftlichen und anderen Forschungen kaum untersucht werden.

Ich hatte Gelegenheit, einige Zeit lang mit dem alten Samba- und Capoeirameister, Mestre Gerson Quadrado (auf der Insel Itaparica, gegenüber der Stadt Salvador) zu arbeiten. Seine Lebensgeschichte und imponierende Persönlichkeit haben mich fasziniert und motiviert, zu der sich verabschiedenden Generation von großen SambasängerInnen zu forschen. Ohne ein konkretes Forschungsvorhaben, habe ich ihn mehrmals interviewt und begonnen, seine von ihm erzählte Lebensgeschichte, auf Kasette aufzunehmen. Durch verschiedene kulturelle Projekte ergab sich häufig Gelegenheit, mehr über ihn und seine Lebensart zu lernen, und ihn sowohl in häuslicher Umgebung, als auch in professionellen Situationen zu erleben. Als ich während meiner Magisterarbeit zum ersten Mal Kontakt mit den alten Sambameistern bekam, war die Zeit, als der Film „Buena Vista Social Club“ weltweit unglaublichen Erfolg hatte und kulturelle Diskussionen auslöste, sowie die Suche und Sehnsucht nach musikalischen Ursprüngen und originalen Musikern. Ich kam mir damals so ähnlich vor, wie eine Spurensucherin. Es tauchten immer mehr Spuren auf, und je mehr ich entdeckte, desto erstaunter war ich, dass nur wenige Forscher und Musikinteressierte bemerkt hatten, dass diese kreative Menschen unbeacht in einer kulturell gefeierten Region lebten.

Andere Referenzen, lange vor *Buena Vista*, waren afroamerikanische und afrikanische Musikstile, mit denen ich mich viele Jahre beschäftigt hatte. Besonders faszinierend waren *Oral History* Ansätze zum Thema Jazz, schwarze Kultur und eine sozialkritische Geschichte des Jazz. Mir wurde klar, dass bestimmte Phänomene, die woanders zur Geschichte, sogar zum Mythos geworden waren, in Brasilien, besonders in Bahia und im Nordosten noch sehr

lebendig und historisch nicht abgeschlossen sind, jedoch bedroht, von der neuzeitlichen, medientechnologischen Entwicklung bei lebendigem Leibe begraben zu werden.

Vor diesem Hintergrund, habe ich mich dafür entschieden, einen Ansatz zu wählen, der an die Wurzeln geht und versucht, diese Menschen zu verstehen, die eine andere Epoche erlebt haben und noch unter vorindustriellen Bedingungen aufgewachsen sind, in einer grausamen Gesellschaft, die die schwarze Bevölkerung erst wenige Jahrzehnte vorher aus der Sklaverei entlassen hatte und ohne jegliche politische, sozioökonomische und pädagogische Perspektive auf die Strasse setzte. Die gegenwärtige Kultur, Kunst und Musik Brasiliens wäre undenkbar, ohne diese und die vorherigen Generationen schwarzer Menschen, die immer schon sprichwörtlich mit Leib und Seele gesungen, gespielt und getanzt haben. Man sollte das Leben und den Lebenssinn dieser Menschen erfahren, verstehen und ihre Weisheit in unsere Zeit mitnehmen, solange es noch die Möglichkeit gibt. Gerade im Zusammenhang mit der Geschichte der Afrikaner, die in den amerikanischen Kontinent verschleppt wurden, ist die Arbeit mit den mündlichen Überlieferungen besonders wichtig, weil erstens die meisten afrikanischen Etnien aus Kulturen kamen, die kaum etwas schriftlich festgelegt haben, und zweitens die Geschichte der Sklaverei und ihre Folgen in vielen Aspekten im Dunklen geblieben ist. Obwohl in Brasilien viele soziale Umwälzungen geschehen sind, so bleiben die ländlichen Lebenswelten der afrikanischen Nachfahren ein ziemlich unbekanntes Kapitel, das sich nur durch den Dialog mit den lebenden ältesten Menschen, geschrieben werden kann.

### **2.3. Beschreibung der Methode**

Die qualitative Forschung bemüht sich um das Verstehen des menschlichen Lebens in seiner Ausdrucksvielfalt und Einbettung in unzählige Bedingungen, ohne von einer bestimmten Wahrheit oder Hypothese auszugehen. Es geht in erster Linie darum, neue Erkenntnisse zu gewinnen, ausgehend von Sichtweisen, Erfahrungen, Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen einzelner Menschen, ohne ein „objektives wissenschaftliches Raster“ von vorneherein anzulegen, in dass sich das zu untersuchende Subjekt einzufügen hätte und damit wahrscheinlich auf vorher festgelegte Kategorien beschränken würde.

„Die historische Sozialforschung beschäftigt sich mit der wechselseitigen Vermittlung von Individual- und Gesellschaftsgeschichte. Es wird grundlegend davon ausgegangen, dass eine Theorie über die Bildung der Menschen nicht außerhalb einer Geschichte der menschlichen Historie konzipiert werden kann. Entsprechend werden im methodischen Zugang Ansätze verfolgt, die den Menschen in das Zentrum der Betrachtung stellen und die die subjektiven Handlungs- und Deutungsmuster, die selbstreflexiven Bewusstseinsinhalte, sowie die Weltbilder und Weltdeutungen aus der lebensgeschichtlichen Sicht der Subjekte betonen. In

der Pädagogik ist man seit der „realistische Wende“ um die Einbeziehung sozialwissenschaftlich-empirischer Forschung bemüht. Mit der ‚Alltagswende‘, der Berücksichtigung der jeweiligen Lebenssituationen, gewannen auch qualitative Methoden an Bedeutung.“ (Ecarius, 2003:309)

Die Zunahme der Bedeutung und Weiterentwicklung der qualitativen Forschung geht einher mit dem Paradigmenwechsel seit den 70ern Jahren, der alle geisteswissenschaftlichen Forschungsbereiche durchzieht, also auch die Pädagogik, wie von Ecarius angedeutet. Der Paradigmenwechsel beschränkt sich nicht auf die geisteswissenschaftlichen Themen, sondern findet sogar in grösserem Umfang bei den Naturwissenschaften statt.

„Unter dem Begriff qualitativer Forschung verstehe ich ein Forschungskonzept, das den inhaltlichen Grundannahmen des interpretativen Paradigmas, wie es Wilson (1973) versteht, folgt. (...) Gängigerweise hat man in den siebziger Jahren das interpretative Paradigma vom normativen unterschieden. Die Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (1976a) trifft diese Unterscheidung in der Weise, dass mit dem interpretativen Paradigma (...) das Amalgam aus dem Symbolischen Interaktionismus und der Ethnomethodologie, mit dem normativen Paradigma das Amalgam aus Strukturfunktionalismus (Parsons) und positivistisch orientiertem Empirismus gemeint sei.“ (Marotzki, 1990:112)

Es fällt auf, dass die Ethnomethodologie zum neuen interpretativen Paradigma beigetragen hat, was im englischen Sprachraum durch stärkeren, kulturellem Austausch zwischen Europa, amerikanischen und Überseeländern und dementsprechend einer langen, ethnologischen Forschungstradition, eine Folge der sich ständig verändernden kulturellen Phänomene war. Der Hinweis auf den symbolischen Interaktionismus verweist auf den stärker werden Einfluss von Psychologie und Psychotherapie in den Geisteswissenschaften. Der dialogische, teilnehmende Blick auf andere Kulturen und Lebenswelten, sowie der Einblick in die Psyche des Individuums, haben entscheidend zu heute gängigen qualitativen Forschungsansätzen geführt, die die Welt und den einzelnen Menschen in ihr mit differenzierter Wahrnehmung betrachten. Die philosophische Grundlage der qualitativen Forschungsmethoden ist die Hermeneutik, die als Philosophie des Verstehens bekannt ist und in verschiedenen Schritten immer tiefer in die Phänomene des menschlichen Lebens vorgeht, um neue Interpretationen und Lösungsansätze zu veranschaulichen. Das stufenweise oder spiralenförmige Herantasten der Hermeneutik an die Wirklichkeit, Wahrnehmung und Erfahrung Einzelner mit Blick auf ihre Bedeutung für die Gesamtheit, soll Leitfaden sein für die von mir verwendete Erhebungsmethode: Eine Methodenkombination, die sich aus verschiedenen Schritten zusammensetzt und sich ergänzende und auf einander aufbauende Herangehensweisen benutzt. Der hermeneutische Ansatz erinnert an fernöstliche Philosophien: Im Mikrokosmos ist der Makrokosmos enthalten – der Mikrokosmos erschafft wiederum den Makrokosmos. Anders ausgedrückt: Die Teile sind im Ganzen enthalten, und das Ganze in den Teilen.

### 2.3.1. Hermeneutik

Die Hermeneutik ist die wichtigste Grundlage vieler geisteswissenschaftlichen Forschungsrichtungen, da sie sich in erster Linie um das Verstehen bemühen, d. h. sie hilft Äußerungen, Handlungen und Erzeugnisse des Menschen zu analysieren, zu verstehen und zu interpretieren. Das Wort stammt aus dem Griechischen und bedeutet: Die Kunst des Interpretierens oder Auslegens, wobei Kunst (téchne) im klassisch-griechischen Sinne zu verstehen sein soll, also weniger Gewicht auf dem künstlerischen Aspekt, sondern mehr Gewicht auf dem technischen, erlernten Aspekt. Im Laufe der Wissenschaftsgeschichte haben sich im Wesentlichen vier wichtigste Anwendungs- und Forschungsgebiete herausgestellt, die sich häufig noch in viele Unterbereiche unterteilen, wobei für diese Arbeit vor allem die Hermeneutik als Textanalyse von Bedeutung ist. (Kron, 1999:209)

Nach Schleiermacher, der schon im 19. Jahrhundert im erziehungswissenschaftlichen Bereich beachtlich weiträumig gedachte Grundlagen zur Hermeneutik formuliert hat, ist einer der wichtigsten Wegbereiter des so genannten „klassischen Konzeptes“ in der Hermeneutik, Wilhelm Dilthey (1833-1911), welches bis heute nicht an Aktualität verloren hat.

- Der Begriff des Lebens nach Dilthey

Die Forschungstradition, der Dilthey angehört, wird auch Lebensphilosophie genannt, weil sie von der menschlichen Lebenswirklichkeit und ihrer Vielfalt von Tätigkeiten und Beziehungen ausgehen. Grundlage der Forschung sind menschliches Erleben und Erfahrung, die durch geistige Tätigkeit des Individuums, Bedeutung und Sinnggebung erhalten, wodurch sie als Kategorie fassbar und nachvollziehbar wird, die das Verhältnis von Teilen des Lebens zum Ganzen bezeichnet. Wichtig ist, dass die Einzelwissenschaften die Kategorien immer wieder neu definieren, wodurch der prozesshafte Charakter des hermeneutischen Vorgehens deutlich wird: „...sie müssen diesen Bestimmungsprozess immer wieder neu vollziehen, weil die Gegenstände einem ständigen geschichtlichen und gesellschaftlichen Wandel unterliegen.“ (Kron, 1999:213)

- Begriff des Verstehens nach Dilthey

Eine der Grundlagen nach Dilthey ist, dass Verstehen darin besteht, etwas Inneres zu erkennen durch etwas Äußeres: ein Zeichen, eine Geste, Sprache, was in dem Wort „Äußerung“ schon zum Ausdruck kommt. Dilthey will damit sagen, dass das Erkennen und Verstehen des Inneren auf die Sinnenebene verweist und damit auf den von ihm benutzten Begriff „objektiver Geist“. Damit sei keinesfalls ein absoluter Geist gemeint, sondern die

allgemein anerkannte Objektivität, die sich aus der Gemeinsamkeit der Lebensbezüge ergibt, wie vor allem die gemeinsame Sprache, die natürlich in ihrer Objektivität beschränkt ist auf die Menschen, die eine bestimmte Sprache sprechen. Des Weiteren weist Dilthey auf die Bedeutung der Geschichte hin, die zu unseren allgemeinen Lebensbezügen gehören und damit weiterführend auf die Kultur, die im Alltagsleben oft als allgemein gültig angesehen wird, aber aus der zeitgenössischen Sicht, ganz schnell an die Grenzen ihrer vermeintlichen Objektivität geraten ist. Dilthey unterscheidet drei Grade des Verstehens (Kron, 1999:214):

- das Verstehen von Lebensäußerungen im Sinne des Alltagsverstehens
- das Verstehen nach Regeln, das kunstgemäße oder wissenschaftliche
- die Lehre oder Theorie vom Verstehen, das beides einschließt, die er Hermeneutik nennt

Das Alltagsverstehen, nach Schleiermacher auch „elementares Verstehen“ genannt, ist für Dilthey besonders wichtig, und die Grundlage aller Lebensäußerungen, weil das Bewusstsein des einzelnen Menschen ein aktives Zentrum sei, das die Erlebnisse immer wieder neu mit Bedeutung füllt. Dieses Verstehen

„beruht auf dem Erlebnis und seiner Bedeutungsverleihung als gedanklicher Tätigkeit, die in Gestik und Mimik und in der Regel in Handlungen und Sprache ihren symbolischen, d. h. zeichenhaften Ausdruck findet. Dieser Verstehensprozess ist ein unmittelbarer, d. h. noch durch keine wissenschaftlichen Regeln bestimmter Ausdruck menschlich-alltäglicher Lebenstätigkeit zu interpretieren.“ (Kron, 1999:214)

Das Verstehen nach Regeln bezieht sich auf verschiedene Fachbereiche und Wissenschaften, die mit ihren eigenen Kategorien und Regeln der Logik arbeiten und nicht mehr von allen Menschen in ihrem Alltagsleben angewandt werden. Das Verstehen nach technischen, psychologischen, juristischen und medizinischen Kategorien sind Beispiele dieser Art von Verständnis zu bestimmten Sachverhalten und Erfahrungen. Sie sind aber nicht die höhere Kunst des Verstehens, das sowohl Alltags- als auch Wissenschaftsverstehen einschließt und damit Hermeneutik genannt wird, nämlich die Lehre oder Theorie des Verstehens an sich. Die Hermeneutik ist ein erkenntnistheoretischer Ansatz, der sowohl die Reflexion über den Gegenstand umfasst, als auch über die Methode, die Erkenntnisweise über den Gegenstand. Nach Dilthey erfolgt das Verstehen durch die Untersuchung der subjektiven, sprachlichen Äußerungen des Menschen, ganz speziell der schriftlich fixierten, die die Grundlage für die hermeneutische Herangehensweise bilden. Damit ist die Hermeneutik eine Wissenschaft der Interpretation von Texten und den durch die Sprache vermittelten Bedeutungen und Sinngewandungen. Dazu ist anzumerken, dass sich seit Dilthey einiges verändert hat im Hinblick auf sprachliche Äußerungen, die nicht nur als gedruckte Texte anerkannt sind. Menschliche Kommunikation hat durch Massenmedien und Kommunikationstechnologien eine radikale Veränderung erfahren und damit die Art der mündlichen und schriftlichen Ausdrucksformen.



In der heutigen qualitativen Forschung werden verschiedenste Sprachäußerungen untersucht, z. B. der digitale Kommunikationsraum, wie auch Gespräche und Gruppendiskussionen und nicht zuletzt das narrative Interview, welches transkribiert eine besondere Textform darstellt. Wenn auch Dilthey nicht alle Entwicklungen voraussehen konnte, war er sich doch der Relativität der Lebensbedingungen bewusst und deutete an, dass die Bedeutungen sich im Hinblick auf ihre kultur-historische Zugehörigkeit verändern, ein Gedanke, der von Gadamer und Bollnow weiterentwickelt wurde. Dilthey bemühte sich zwar darum, durch die hermeneutische Vorgehensweise einen „objektiven Geist“ zu erarbeiten, der aber nicht als absolute Wahrheit anzusehen, sei, sondern der aus der Gesamtheit der Sprache, Geschichte, soziokulturellen Bezüge und ihrer Bedeutungszuweisungen entstehe.

„Jede Sprache ist zwar Ausdruck eines bestimmten, „objektiven Geistes“, dieser aber geht nicht in Sprache auf. Zum „objektiven Geist“ gehört die Gemeinsamkeit *aller* Lebensbezüge, die *Dilthey* mit Wort, Satz, Gebärde, Höflichkeitsformel, Kunstwerk und historischer Tat andeutet, also nicht nur Sprache.“ (Danner, 1994:49)

#### ▪ Hermeneutischer Zirkel

Der hermeneutische Zirkel ist die graphische Darstellung von der Wechselbeziehung zwischen Frage (Vorverständnis) und Antwort (Textverständnis), die sich immer weiter in den Sachverhalt vertiefen, da jede Frage ein Vorverständnis voraussetzt, und eine vorläufige Antwort erreicht, die wiederum eine, neue meist tiefer gehende Frage ergibt.

„Im allgemeinen Sinn ist mit dem hermeneutischen Zirkel „das wechselseitige Verhältnis des Einzelnen und des Ganzen, dessen Teil es ist, oder des Besonderen und des Allgemeinen“ (Coreth, 1969, 94) gemeint. Dilthey bestimmt diesen Zirkel des näheren als Kreislauf von objektivem Geist, der durch menschliches Erlebnis im Bewusstsein aufgenommen und transformiert, also resubjektiviert und in einer neuen Form, d. h. auf höherer Ebene der Erkenntnisse kognitiv und sprachlich objektiviert wird.“ (Kron, 1999:217)

Die Idee des hermeneutischen Zirkels geht auf Schleiermacher zurück, der diese Theorie auch im Hinblick auf die Erziehungswissenschaft diskutiert. Der Zirkel könnte auch als Spirale bezeichnet werden, da die Wechselbeziehung von erweitertem Vorverständnis und erweitertem Textverständnis in immer komplexeren Ebenen stattfindet und nicht ein auf gleichem Niveau bleibendes Kreisen um das Thema oder den Text. Die Idee der Spirale ist in den Entwicklungstheorien von Piaget zu finden und z. B. in den musikpädagogischen Theorien des Engländers Keith Swanwick<sup>4</sup>, der sich auf Piaget bezieht. Das scheint der Idee Diltheys zu entsprechen, der vom Kreislauf des objektiven Geistes sprach, der durch das menschliche Erleben und Bewusstwerden auf eine höhere Ebene der Erkenntnis gelangt.

---

<sup>4</sup> Sein musikpädagogisches Konzept wird als die Spirale von Swanwick bezeichnet und ist ein zeitgenössisches und flexibles Modell, das den Kindern in ihren jeweiligen Alterstufen gerecht wird, und gleichzeitig und gleichwertig verschiedene musikalische Kompetenzen einführt.

### 2.3.1.1. Phänomenologie

Eng an die Hermeneutik angelehnt, ist die Phänomenologie eine verwandte philosophische Richtung, die von Edmund Husserl als Denktradition und Forschungsmethode begründet wird. Die Phänomenologie ist die Lehre von den Erscheinungen, sie geht von den Dingen selbst aus und untersucht die Lebenswelt, als solche, wie sie in den Erscheinungen zu Tage tritt. Phänomene sind aber nicht nur gegenständliche Objekte, sondern auch Zustände und innere Geschehnisse die in oder zwischen den Menschen passieren. Dies wurde unter anderem von der Psychoanalyse aufgegriffen, wo die Phänomenologie in der Gestalttherapie anwendungsorientiert weiterentwickelt wird. Das Motto „zu den Sachen Selbst“, das den phänomenologischen Ansatz charakterisiert, befreit den wissenschaftlichen Blick von den Altlasten der vorgegebenen Traditionen, Ideologien und Meinungen und ermöglicht ein Vorgehen, dass der sachlichen Gegebenheit in seinen wesentlichen Eigenschaften auf der Spur ist. Es kann dabei durchaus um transzendente Begriffe und Eigenschaften gehen, sofern sie denn wahrnehmbar und vorstellbar sind.

„Im Sinne der Phänomenologie ist es nicht notwendig, dass das Gegebene sinnlich beobachtet werden kann; zwar kann es in der Wahrnehmung gegeben sein, aber auch in einer Vorstellung, Erinnerung, in einem Wunsch, einem logischen Urteil usw. Streng genommen hat es in der Phänomenologie also nicht mit konkreten, anfassbaren Dingen und Vorgängen zu tun, sondern mit Bewusstseins-Gegebenheiten, noch genauer: mit intentionalen Gegenständen des transzendentalen Bewusstseins.“ (Danner 1994:118)

Die Phänomenologie nach Husserl bezeichnet sich als universal, und als Voraussetzung für alle Wissenschaften, sowohl der geistes-, also auch der naturwissenschaftlichen, denn sie untersucht alles Seiende, die Welt als Ganzes, auf der Suche nach einer „letzten Gewissheit“ ohne von einer absoluten Vorstellung über die Welt auszugehen.

„Positiv ausgedrückt besteht der Rückgang auf eine letzte Gewissheit darin, dass Phänomenologie den Ort und die Art und Weise aufsucht, wo und wie „Welt“ begründet, konstituiert wird, wo und wie „Welt“ für uns entsteht und besteht. Dies ist zunächst nicht als „Weltschöpfung“ in einem metaphysischen Sinne gemeint, sondern „Welt“ in unserem Bewusstsein „entsteht“ und wie sie somit für uns auch ist – denn eine andere Welt, als sie für uns ist, gibt es (für uns) nicht.“ (Danner 1994:123)

Das ist ein wichtiger Gedanke, da er den verankerten Glauben an feststehende, organisierte Systeme, die dem Einzelnen übergeordnet sind, ins Wanken bringt und eine andere Dynamik in den Alltag bringt, nämlich, dass die Welt im Bewusstsein des Individuum immer wieder neu entsteht und bestimmt wird. Es geht dabei nicht um subjektive Gefühle, sondern um Erlebnisse des erkennenden Denkens, was von Husserl als „transzendentes Ich“ bezeichnet wird, d. h. das Bewusstsein des Individuums begibt sich in der Auseinandersetzung mit

konkreten Phänomenen, Objekten und Erlebnissen, auf eine höhere Ebene, die dem „objektiven Geist“ Diltheys sehr nahe kommt.

„Der Gegenstand der Phänomenologie ist das Bewusstsein, sofern und wie es sich auf „Welt“ richtet. Nochmals anders gesagt: Dass „Welt“ ist und wie sie ist, das nur durch Bewusstsein gegeben; und umgekehrt: Bewusstsein ist nur, insofern es Inhalt hat, insofern es auf Gegenstände gerichtet ist. Dieses Gerichtet-sein-auf-etwas wird als Intentionalität bezeichnet. (...) Phänomene sind die intentionalen Gegenstände (...) und sie sind die intentionalen Bewusstseinsakte (...).“ (Danner 1994:125)

Hier löst das Wort Intentionalität aus, was man als Dynamik des Lebens bezeichnen könnte, da alles Gegenständliche und alles Bewusstsein, im Grunde wenig über die Welt und den Menschen in ihr aussagt, wenn keine Intentionalität vorliegt, und der Mensch, erst da eine Sinnggebung und Bedeutungszuweisung findet, wenn er die Phänomene in bewusster Intention erlebt, beschreibt und interpretiert.

### **2.3.2. Qualitative Forschung**

Die qualitative Forschung oder qualitative Sozialforschung könnte als praktische Konsequenz der hermeneutischen Theorie in der Lebenswelt bezeichnet werden. Sie ist eine grundlegende Forschungshaltung, die verschiedene Forschungsansätze und –methoden nebeneinander unterbringt und sich als Teil der Ausbildung geisteswissenschaftlicher Forschungsmethoden durchgesetzt hat. Qualitative Forschung ist stark an der Anwendung und an der alltäglichen Lebenswelt orientiert, sowohl, was die Fragestellungen, als auch die Vorgehensweisen betrifft und hat sich inzwischen als paradigmatische Wissenschaft konsolidiert.

„Qualitative Forschung hat den Anspruch, Lebenswelten „von innen heraus“ aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben. Damit will sie zu einem besseren Verstehen sozialer Wirklichkeit(en) beitragen und auf Abläufe, Deutungsmuster und Strukturmerkmale aufmerksam machen. Diese bleiben Nichtmitgliedern verschlossen, sind aber auch den in der Selbstverständlichkeit des Alltags befangenen Akteuren selbst in der Regel nicht bewusst. Mit ihren genauen und „dichten“ Beschreibungen bildet qualitative Forschung weder Wirklichkeit einfach ab, noch pflegt sie eine Exotismus um seiner selbst willen. Vielmehr nutzt sie das Fremde oder von der Norm Abweichende und das Unerwartete als Erkenntnisquelle und Spiegel, der in seiner Reflexion das Unbekannte im Bekannten und Bekanntes im Unbekannten als Differenz wahrnehmbar macht und damit erweiterte Möglichkeiten von (Selbst-) Erkenntnis eröffnet.“ (Flick, von Kardoff, Steinke, 2007:14)

Hier wird eine Schlüsseldefinition von qualitativer Forschung aufgezeigt, nämlich, diesen Forschungsansatz dem menschlichen Leben anzupassen, dass vielseitig und vielschichtig ist. Zwischen den Zeilen wird angedeutet, dass der Ansatz geeignet ist, in interkulturellen Forschungsprojekten angewandt zu werden, da kein festgelegtes Schema auf die zu erforschenden Menschen und Strukturen angelegt wird. Die Erfahrung der ethnologischen

Forschungen sind in die Neuformulierung der qualitativen Forschung mit eingeflossen, d. h. ohne die Forschungserfahrungen in anderen Kulturen, wären viele zu enge Kategorien gar nicht erst erweitert oder fallengelassen worden. Der im folgenden Zitat benutzte Begriff „Dichte Beschreibung“ ist direkt aus dem ethnographischen Zusammenhang entlehnt (vgl. Geertz) und wird inzwischen gängig benutzt, auch als Konzept einer ethnographischen Sichtweise in der eigenen, oft nur oberflächlich bekannten Lebenswelt.

„Gerade in Zeiten, in denen sich feste gefügte soziale Lebenswelten und –stile auflösen und sich das soziale Leben aus immer mehr und neueren Lebensformen und –weisen zusammensetzt, sind Forschungsstrategien gefragt, die zunächst genaue und dichte Beschreibungen liefern. Und die dabei die Sichtweisen der beteiligten Subjekte, die subjektiven und sozialen Konstruktionen ihrer Welt berücksichtigen. Auch wenn die Postmoderne vielleicht schon wieder zu Ende ist, die Prozesse der Pluralisierung und Auflösung, die neuen Unübersichtlichkeiten, die mit diesem Begriff beschrieben werden, bestehen weiter. (Flick, von Kardoff, Steinke, 2007 : 17)

Die „neuen Unübersichtlichkeiten“, die allgemeine Unordnung, in der sich die Welt befindet, in ihren sozialen, politischen, religiösen, kulturellen, philosophischen und anderen Dimensionen, in der das über Jahrhunderte aufgebaute humanistische, zivilisatorische, patriarchale und christliche Gerüst langsam aufweicht, und die vertraute „Objektivität“ einfach weg bricht, führen dazu, dass Erlebnisse, Erfahrungen, Gedanken, Gefühle, Konflikte und Lösungen einzelner Menschen wieder an Bedeutung gewinnen. Die Qualität dieses Ansatzes ist weniger an dem WAS interessiert, was getan werden muss, sondern mehr an dem WIE, nämlich wie vorgegangen werden sollte, aufgrund folgender Grundannahmen:

1. Soziale Wirklichkeit wird gemeinsam hergestellt, ist Ergebnis sozialer Interaktion, und wird von allen Beteiligten immer wieder neu definiert.
2. Schwerpunkt in Prozesscharakter, Reflexivität und Rekursivität sozialer Wirklichkeit, sowie in Ausdrucks-, Kommunikations- und Interaktionsformen.
3. Erforschung der singulären Beziehung von individuellen und kollektiven Einstellungen.
4. Tragende Rolle der Kommunikation, sowohl als Forschungsobjekt, als auch durch den dialogischen Charakter der Forschung. (nach Flick, von Kardoff, Steinke, 2007:20)

Die qualitative Sozialforschung ist als Leitmotiv in verschiedenen Theorien, Methoden und Forschungsansätzen präsent, die grundlegend die Sozialforschung der letzten Jahrzehnte geprägt und verändert haben, was u. a. auf interkulturelle, wissenschaftliche Beiträge und Erfahrungen zurückzuführen ist, die von Ländern ausgehen, mit außereuropäischen Kulturen konfrontiert sind, neue Wege zum Verständnis des Anderen suchen und sich von tradierten Konzepten lösen mussten. Wichtige Hintergrundtheorien und gegenstandsbezogene Theorieperspektiven in der qualitativen Sozialforschung sind u. A.:

- Phänomenologische Lebensweltanalyse
- Ethnomethodologie
- Symbolischer Interaktionismus

- Konstruktivistische und hermeneutische Theorieperspektiven
- Qualitative Biographieforschung
- *Cultural Studies*

Die konstruktivistischen und hermeneutischen Theorieperspektiven sind bis zu einem bestimmten Anteil und je nach Auslegungsrichtung in nahezu allen Forschungsrichtungen vertreten, da sie philosophische Grundgedanken zum Tragen bringen, die nicht auf eine einzige Methoden- und Forschungsperspektive reduziert werden können. Die qualitative Biographieforschung und *Cultural Studies*, beziehen sich eher auf gegenstandsbezogene Forschung, je nach Bandbreite der verschiedenen Studien und Theoriebildungen, die sich im Laufe der Jahre unter einem Dachbegriff sammeln und somit eine eigene Theorierichtung bilden. Trotz aller Vielfalt qualitativer Theorien und Methoden, gibt es Merkmale, die sie von den nicht qualitativen Ansätzen differenzieren und die Maßstäbe für die wissenschaftliche Forschung an sich setzen. Kennzeichen Qualitativer Forschung sind vor allem:

#### 1. Methodisches Spektrum statt Einheitsmethode

Die Kombination und Triangulation von Methoden wird gefördert, da jede Forschung ihre Methoden neu auf eine Forschungssituation abstimmen sollte. Es wird nicht angenommen, dass eine gleich angewandte Einheitsmethode, eine größere Objektivität erreichen könnte, sondern im Gegenteil eher die Augen schließt, vor neuen und sich verändernden Phänomenen, die dann nicht erfasst werden könnten, die also weder der Dynamik der Menschen, noch der Lebenswelt gerecht wird.

#### 2. Gegenstandsangemessenheit von Methoden

Das führt zur Auswahl von Methoden die dem Forschungsobjekt gerecht werden, d. h. es sollte davon ausgegangen werden, dass jede wissenschaftliche Forschung darum bemüht ist, Ergebnisse, nicht nur für die wissenschaftliche Diskussion zu erbringen, sondern auch konkrete Lösungsansätze für das Forschungsfeld, dementsprechend sollten Methoden die konkreten Forschungsobjekte und das jeweilige Umfeld mit einbeziehen.

#### 3. Orientierung am Alltagsgeschehen und /oder Alltagswissen

Der Paradigmenwechsel hin zum Menschen und seiner Lebenswelt, hat dazu geführt hat, dass das Alltägliche nicht mehr als unbedeutsam und unwissenschaftlich, unbeachtet bleibt, sondern letztlich als der entscheidende Ort erkannt wird, an dem Begriffe und Veränderungen in den alltäglichen Handlungen, Kommunikationen, Lebensentscheidungen des Einzelnen zum Ausdruck kommen.

#### 4. Kontextualität als Leitgedanke

Die Forschung sollte nicht isolierte Phänomene untersuchen, sondern in ihrem soziokulturellen und historischen Zusammenhang, da keine Entwicklung unabhängig von der jeweiligen Lebenswelt geschieht. Dem Forscher sollte gegenwärtig sein, dass an jeder menschlichen Äußerung, psychologische, kulturelle, biologische, sozioökonomische, individual- und kollektivgeschichtliche und andere Einflüsse beteiligt sind und unterschiedliche Gewichtungen erfahren.

#### 5. Perspektiven der Beteiligten

Der Paradigmenwechsel hat den Standpunkt über „absolute“ oder objektive Wahrheitsfindung geändert, d. h. es wird nicht mehr von der unanfechtbaren Position des Forschers ausgegangen, der

seine Mission als Wahrheitsfinder und –verkünder sieht, sondern davon, dass jeder Mensch, aus seiner subjektiven Sicht eine Wahrheit vertritt, die verstanden werden muss. Die Sichtweise der Beteiligten ist Voraussetzung für die qualitative Erforschung der menschlichen Lebenswelt.

## 6. Reflexivität des Forschers

Daraus ergibt sich, dass der Forscher vielmehr ein Vermittler ist, der die subjektiven Sichtweisen sammelt, interpretiert, mit ihnen dialogiert und darum bemüht ist, einen der Allgemeinheit zugänglichen, neuen Standpunkt zu erarbeiten. Der Forscher bezieht seine eigene Person mit ein, seinen persönlichen Werdegang und seine Reflektion zu dem Thema und Forschungsobjekt.

## 7. Verstehen als Erkenntnisprinzip

Nach der Hermeneutik ist das Verstehen, das sich Einfühlen in den Standpunkt des Anderen schon ein schöpferischer Akt, der in Verbindung mit der Reflektion des Forschers zu neuen Erkenntnissen führt. Das Verstehen im höheren hermeneutischen Sinne, das Alltags- und Wissenschaftsverstehen mit Bedeutungen und Sinngebungen verknüpft, bildet die Grundlage jeder neuen Erkenntnis.

## 8. Prinzip der Offenheit

Aus dem Verstehen als Erkenntnisprinzip folgert das Prinzip der Offenheit, da es kein Verstehen ohne Offenheit geben kann, d. h. der Forscher kann nur verstehen und den Standpunkt des Anderen einnehmen, wenn er eine prinzipielle Offenheit allen Ausdrucksformen und Äußerungen des Lebens gegenüber hat. Das ist eine entscheidende Grundlage, die häufig missachtet wird, da der Mensch, die Tendenz hat, aufgrund eigener Erfahrungen, Werte, Sichtweisen, bestimmte Menschen, Gruppen, Ausdrucksformen auszublenden aus seinem Sicht- und Lebensfeld auszublenden. Das ist im Alltag mitunter hilfreich und notwendig, sollte aber in kritischer Selbstreflektion bewusst gemacht werden.

## 9. Fallanalyse als Ausgangspunkt

Die qualitative Forschung geht vom Einzelfall aus, nach dem Prinzip, dass das Ganze in den Teilen enthalten ist und die Teile im Ganzen, also dass letztlich die Welt als wirkliche Welt nur in jedem einzelnen Menschen existiert, als eine der unzähligen Ausformungen der so genannten objektiven Welt. Jede einzelne Erfahrung trägt zur allgemeinen Erfahrung bei, ohne den Anspruch der Allgemeingültigkeit, als wissenschaftlicher Anspruch schon längst relativiert und überholt.

## 10. Konstruktion der Wirklichkeit als Grundlage

Die wissenschaftliche Forschung dient der Verbesserung der Lebenswirklichkeit der Menschen, und nicht umgekehrt, wie es bei manchen Forschungsprojekten und Wissenschaftlichern zu sein scheint, bei denen die menschliche Lebenswelt ein Labor für ehrgeizige Publikationen wird. Die immer wieder neue Konstruktion einer verbesserten Lebenswirklichkeit des kollektiven und individuellen Menschen (den Wissenschaftler mit eingeschlossen) ist die Grundlage jeder qualitativen Forschung.

## 11. Qualitative Forschung als Textwissenschaft

In Anlehnung an die Hermeneutik als verstehende und interpretierende Wissenschaft, geht die qualitative Forschung von schriftlichen Äußerungen aus, und sieht sich als Textwissenschaft, wobei (durch Ethnologie, *Oral History*, usw.) inzwischen mündliche Äußerungen miteinbezogen werden.

## 12. Entdeckung und Theoriebildung als Ziel

Das Prinzip der Offenheit und Flexibilität nicht nur dem Forschungsobjekt gegenüber, sondern auch dem Thema und Prozess der Forschung wird in der *Grounded Theory* nach Strauss und Glaser, dadurch erweitert, dass letztlich die Theorie erst beim Forschen entsteht. Die Theoriebildung als Teil des Forschungsprozesses steht im Gegensatz zur quantitativen Forschung, die die Theorie an den Anfang stellt und durch die Forschung beweisen möchte, was dazu führt, dass die Selektion der Objekte und Methoden schon tendenziell ist und auf den idealen Beweisfall abzielt.

### **2.3.3. Lebensweltanalyse und Dichte Beschreibung**

Lebensweltanalyse und Dichte Beschreibung sind ähnliche Ansätze, die in unterschiedlichen wissenschaftlichen und kulturellen Kontexten entstanden sind. Die Lebensweltanalyse nach Alfred Schütz, entstand im europäischen Kulturraum, unter Einfluss der Phänomenologie und ist an einer stark strukturierten und hochkomplexen Gesellschaft orientiert, die sich zunehmend in viele kleine Lebenswelten zergliedert. Dichte Beschreibung nach Geertz und anderen Autoren ist ein neu formulierter ethnographischer Ansatz, der die komplexen Zusammenhänge, anscheinend einfach strukturierter Gesellschaften untersucht, ohne von vorneherein ein bestimmtes anthropologisches Schema anzuwenden. Dieser Ansatz geht davon aus, dass auch vorindustrielle und relativ geschlossene Gesellschaften, äusseren Einflüssen unterworfen sind, und damit die „klassische“ Ethnographie längst hinfällig ist, somit das Bild des objektiven Wissenschaftlers, der mit technischen Geräten und zivilisierter Distanz, so genannte primitive Völker bereist und deren Lebenswelten in Schrift, Ton und Bild festhält. Dichte Beschreibung trägt dazu bei, in dialogischer und teilnehmender Weise, komplexe Lebenswelten der Kulturen in nicht-westlichen Ländern zu untersuchen und neue Erkenntnisse für das menschliche Zusammenleben zu erbringen.

#### **2.3.3.1. Phänomenologische Lebensweltanalyse**

Die Phänomenologische Lebensweltanalyse, bei der es um die Rekonstruktion der formalen und meist verdeckten Strukturen der Lebenswelt geht, wurde von A. Schütz, im Anschluss an die transzendente und Mundanphänomenologie Husserls weiterentwickelt. Husserl argumentierte, dass die europäische Wissenschaft sich in einer Krise befände, da sie vergessen habe, dass wahre Wissenschaft sich auf die Lebenswelt berufen müsse, damit sie wirklichen Sinn ergäbe. Die Lebenswelt sei die ursprüngliche Sphäre, die selbstverständliche Alltagswelt, die von den Subjekten in ihr als solche wahrgenommen und unhinterfragt wird. Sie verweist auf die Erkenntnis der Phänomenologie hin, die die Lebenswelt als milliardenfache Vielfalt, Auslegung und Ausformung als wirkliche Welt in jedem einzelnen Menschen sieht. Folglich können soziale Phänomene nur dann nachvollzogen und erklärt werden, wenn der subjektive Sinn erfasst wird, in dem die Sicht der Beteiligten zum Ausdruck kommt und die Bedeutung, die die Handlungen für den Handelnden haben. Aus vielen einzelnen Sichtweisen und Erfahrungen entstehen Zusammenhänge und Strukturen, die oft nur dann herauszufinden sind, wenn die subjektiven Sinnzuschreibungen erfasst werden, in ihrem jeweiligen Kontext, ohne vorgegebene Argumentationen oder Theorien.

„Der Sinn von Erfahrung wird durch Bewusstseinsakte bestimmt. Ein Sinn-Zusammenhang entsteht dadurch, dass (Einzel-)Erfahrungen durch Synthesen höherer Ordnung zu einer Einheit zusammengefügt werden. Der Gesamtzusammenhang der Erfahrung bildet dann den Inbegriff aller subjektiven Sinnzusammenhänge, und der spezifische Sinn einer Erfahrung ergibt sich aus der Einordnung derselben in diesen Gesamtzusammenhang der Erfahrung.“ (Hitzler u. Eberle, 2000:112)

Die Lebenserfahrung und das daraus resultierende Handeln ist entscheidend, da der Mensch als Aktivitätszentrum gesehen wird und nicht als passive Marionette, die sich objektiven Sachverhalten unterordnet, obwohl dies auch ein menschlicher Aspekt ist, der aber wiederum mit Entscheidungen und Bewusstsein zu tun hat, und damit, dass der Mensch sich in jeder Situation anders verhält, mal in krassem Gegensatz zur Situation, mal in hochgradiger Übereinstimmung. Die Alltagswelt des Menschen ist mit Bedeutungen und Sinngebungen gefüllt, ohne dass er sich dessen immer bewusst wäre, und es geht bei der Lebensweltanalyse darum, wie diese Bedeutungen entstehen oder entstanden sind, d. h. wann sie gesellschaftlich objektiviert sind und wie sie subjektiv entstehen. Weiter wird untersucht, wie die Menschen sich gesellschaftlich objektiviert Bedeutungen zu Eigen machen und wie sie mit subjektiven Sinndeutungen oder -umdeutungen jeweils zur Konstruktion neuer Wirklichkeiten beitragen. Erleben und Handeln ist folglich das Ergebnis von bewussten und unbewussten Auswahlvorgängen, mit denen der Mensch ununterbrochen beschäftigt ist, sowie damit, dieser Verkettung von Auswahlvorgängen einen Sinn zu geben. Das sind Entscheidungen, die kurzlebig und situationsgebunden sind, aber auch dauerhaft und lebenslang, mal subjektiv oder kollektiv zugeschriebene Bedeutungen. In vielen Fällen sind es Mischformen, da Menschen übereinstimmende Handlungsweisen suchen und benötigen, wobei es eine immer größere Bandbreite an möglichen Sinndeutungen gibt.

„Insbesondere in modernen Gesellschaften sind kleine soziale Lebenswelten mithin die subjektiven Entsprechungen sozial mannigfaltig differenzierter, kultureller Objektivierungen der Wirklichkeit, wie sie sich z. B. in divergenten Sprach- und Sprechmilieus manifestieren. Daraus resultiert vor allem, dass die Relevanzstrukturen verschiedener Gesellschaftsmitglieder nur noch sehr bedingt und vorläufig die gleichen sind.“ (Hitzler u. Eberle, 2000:116)

In dieser Situation, nämlich der Pluralität in einer ursprünglich relativ homogenen Kultur, ergibt sich die Notwendigkeit einer Forschungshaltung, die aus der ethnologischen Erfahrung neue Impulse schöpft und verschiedene Gruppen innerhalb einer Gesellschaft gleichwertig erforscht, deren Herangehensweisen und Strukturen anders aufgebaut und ausgelegt werden.

„Und indem somit die mannigfaltigen Lebenswelten und kleinen sozialen Lebenswelten anderer Menschen zum Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses werden, wird das Problem, inwieweit, und wie es gelingen kann, die Welt mit den Augen dieser anderer Menschen zu sehen, den je subjektiv gemeinten Sinn *ibrer* Erfahrungen zu rekonstruieren, nicht mehr 'nur' methodologisch, sondern auch und insbesondere *methodisch* virulent“ (Hitzler u. Eberle 2000:117)



### 2.3.3.2. Lebensweltanalyse und Dichte Beschreibung

Durch eine veränderte Ethnologie, die phänomenologische Ansätze verarbeitete und sich dem Individuum zuwand, entstand ein Rückkopplungseffekt auf die Lebensweltanalyse, die somit den Charakter einer ethnologischen Lebensweltanalyse annehmen kann, auch bei Feldforschungen in der „eigenen“ Kultur. Anne Honer argumentiert, dass ethnographische Lebensweltanalyse gut dazu geeignet ist, mit anderen Forschungsprogrammen kombiniert zu werden, besonders mit Dichter Beschreibung, die Deutungsschemata und Bedeutungsgewebe bestimmter Kulturfelder, oder Teile dieser Kulturfelder untersucht. (Honer, 2000:195) Der Blick der Ethnographie hat die Sozialforschung sensibilisiert für das Fremde oder Andere im Nahbereich und damit das eigene Grundlagenwissen zu hinterfragen.

„Durch den fremden Blick auf das je interessierende Phänomen erst versetzt sich der soziologische Ethnograph in die Lage, sein eigenes, fragloses (Hintergrund-)Wissen darüber zu explizieren und gegebenenfalls zu klären, woher dieses Wissen stammt, in welchen typischen Situationen es erworben wurde, um es dann aus methodischen Gründen zu modifizieren oder zu suspendieren.“ (Honer, 2000:197)

Der Forscher befindet sich zwar in einem beständigen Dilemma, dass er die subjektive Erfahrungswelt des anderen Menschen nicht wirklich und vollständig erfassen kann, aber versucht dies über die höchstmögliche Vertrautheit mit dem Subjekt und seiner Lebenswelt zu kompensieren. Je spezieller das Forschungsvorhaben ist, je klarer umgrenzt die Zielgruppe, umso besser stehen die Chancen, einer annähernden Objektivität gerecht zu werden: „*Empirisch* fassbar jedenfalls scheinen in aller Regel nur noch thematisch begrenzte, zweckgerichtete, subkultur-, milieu- und gruppenspezifisch, also sozusagen relative Normalitäten.“ (Honer, 2000:198) Als Unterschied zwischen Lebensweltanalyse und Dichter Beschreibung sieht Honer, dass die Lebensweltanalyse versucht, von der speziell ausgerichteten Forschung auf eine definierte Lebenswelt ausgehend, eine Theorie zu entwickeln, die über den Einzelfall hinausgeht und universalen Charakter annimmt. Die Dichte Beschreibung ist in erster Linie an Grundzügen und universalen Gegebenheiten einer Gesellschaft interessiert, ohne diese notwendigerweise auf andere Kulturen übertragen zu wollen. Honer stellt das existenzielle Engagement des Forschers heraus, dass eine Positionierung innerhalb des Forschungsfeldes erfordert, wobei aktive Teilnahme und Beobachtung während der Datenerhebung klar abgegrenzt wird, von der höchstmöglichen persönlichen Enthaltensamkeit und Objektivierung bei der Datenauswertung.

„Der Feldforscher handelt praktisch in einer sozialen Umwelt. Deshalb muss er – und zwar deutlicher, als Geertz dies tut – seinen konkreten Standpunkt als Teilnehmer am sozialen Geschehen mit reflektieren und (sich) Rechenschaft darüber ablegen, wie und wo er selber als „Beobachter im Geflecht sozialer Beziehungen zu verorten ist.“ (Honer 2000:199)

Idealerweise erarbeitet der Forscher einen Dialog im Forschungsprozess, über den eigenen Werdegang, Erfahrungen im Forschungsfeld und die daraus resultierenden Veränderungen, denn es ist offensichtlich, dass der Forscher während des Einlassens und der Teilnahme am Forschungsfeld nicht der gleiche bleibt, sondern sich selbst verändert. Nach einer anfänglichen „Probezeit“, in der die meisten Forscher darum bemüht sind, nach erlernten akademischen Richtlinien vorzugehen und sich Misserfolge oder Überraschungsergebnisse einstellen, werden viele einen eigenen Weg des Miterlebens, Austauschens und Datensammelns entdecken und eine praxisorientierte und spezielle Methodologie entwickeln, die bisher in keinem Lehrbuch steht. Doch genau diese besondere Erfahrung trägt zu neuen Erkenntnissen bei, die anders gar nicht gewonnen werden könnten.

„Bourdieu ist darin zu zustimmen, dass ein Sozialforscher umso bessere Aussichten hat, die Perspektive seines Gegenstandes zu verstehen, je mehr er selbst nicht nur die symbolische Logik der wissenschaftlichen Theorie, sondern auch die Logik der alltäglichen Praxis (seines jeweiligen Untersuchungsfeldes) beherrscht. Wer sich in diesem Sinn einen Habitus angeeignet hat und sich dann doch auch wieder – mittels der Objektivierungsinstrumente der Wissenschaft, mittels kontrollierter theoretischer Reflexion – von ihm distanzieren kann, verfügt über besondere Daten, die nur schwerlich anderweitig zu gewinnen sind. Und darin eben liegt der für die Lebensweltanalyse konstitutive phänomenologische Beitrag zur Erschließung und Rekonstruktion des Forschungsgegenstandes“. (Honer, 2000:200)

### 2.3.3.3. Dichte Beschreibung nach Geertz

Geertz gehört zu den meistzitierten Ethnologen der Gegenwart und ist gleichzeitig in vielen verschiedenen Gesellschaften und Forschungskreisen anerkannt, was bei dieser Popularität auch zu Vereinfachungen und Missdeutungen führt. (Wolff 2000:86). Das Besondere an Geertz sind nicht spezielle Feldforschungen, sondern seine Forschungshaltung, die auf die Wendung der Paradigma hindeutet, die in den Geisteswissenschaften stattgefunden hat: Weg vom Dogma der starren Inhalte und Kategorien – hin zum Weg, der den Werdegang, den Prozess und den Dialog beinhaltet. Eine der Grundlagen seines Forschungsprogramms ist der Einbeziehung des *Natives point of view*, den es auf verschiedenen Wegen herauszufinden gilt, ohne das eine einzige wissenschaftliche Theorie oder Methode, dem alleine gerecht werden könnte, und letztlich die Sichtweise immer nur reduzieren würde.

„Aufgabe von Ethnologen sei es vielmehr, die *Bedeutung* sozialer Ereignisse zu erfassen und dies auf der Basis der Beobachtung einfacher Handlungen zu tun. Eine detaillierte Beobachtung alleine ergebe aber noch kein sinnvolles Bild einer Situation. Stattdessen gelte es, die vielfältigen Ebenen lokaler Bedeutungen zu entfalten, um so zu einem umfassenden und einsichtsvollen Bild der untersuchten sozialen Umstände zu gelangen.“ (Wolff, 2000:87)

Eine detaillierte Beschreibung macht nur dann Sinn als Dichte Beschreibung, wenn sie mit der kulturellen Sinnzuschreibung aus der Sicht der Beteiligten kombiniert wird. Denn es sind

nicht einfach individuelle Standpunkte, die der Forscher wiedergibt, sondern Handlungs- und Wahrnehmungskonzepte einzelner, die in das Netz einer komplexen Kultur eingebettet sind, d. h. es gilt symbolische Formen und ihre jeweiligen Sinnzuschreibungen mitzuerfassen, in der Beschreibung der sozialen Handlungen, Aussagen und Interaktionen. Auch Geertz nimmt den Grundgedanken der hermeneutischen Spirale auf, wenn er die Wechselbeziehung zwischen einzelnen Fakten, Handlungen, Aussagen und tieferliegenden strukturellen Ebenen deutlich macht: „Geertz spricht von einem ständigen Lavieren zwischen lokalspezifischen Details und umfassenden Strukturen, von einer fortschreitenden Spirale allgemeiner Beobachtungen und detaillierter Kommentare (1983c:307).“ (Wolff, 2000:88) Aus dieser Hin- und Herbewegung zwischen den Bedeutungsebenen folgert, dass Dichte Beschreibung letztlich immer ungeschlossen bleibt, wie jeder hermeneutische Ansatz, bei dem es nur um eine höchstmögliche Annäherung gehen kann, da menschliches Leben nie abgeschlossen ist und sich immer weiterentwickelt, was sich auf Forscher, als auch auf zu Erforschende bezieht. Die Einbeziehung des Forschers als bewussten Teil des Prozesses, ist wichtiger Bestandteil bei Geertz, die konträr zum bisherigen Postulat der höchstmöglichen objektiven Enthaltbarkeit des ethnologischen Forschers steht. Bis heute durchzieht dieses Forschungsideal in vielen Fachbereichen das Bild des ausgebildeten Forschers, der sich als eine Art objektive und neutrale Messinstanz ansieht und der mit bestimmten Kategorien und Messinstrumenten die Strukturen anderer Völker und Kulturen festhält, beschreibt, einordnet und bewertet. Geertz weist eindeutig darauf hin, dass der Forscher ins Forschungsfeld mit seiner Präsenz und Tätigkeit eingreift und er ein aktiver Teil des Forschungsprozesses, sowie ein Autor ist, der einen kreativen Dialog eingeht, der in den Text als Produkt mündet.

„Geertz Frage „Was wird aus dem Verstehen, wenn das Einfühlen entfällt?“ macht deutlich, dass für ihn die Frage nach der Wahrnehmung und Autorenschaft in erster Linie nicht moralischer, sondern erkenntnistheoretischer Natur ist. Seine Antwort: Ich kann Personen verstehen, wenn ich untersuche, wie diese sich selber verstehen. Die Kernfragen beziehen sich auf das Menschenbild und das Selbstbild. Die Klärung kann, Geertz zufolge, die ethnographische Untersuchung symbolischer Formen wie Worte, Bilder, Situationen, Institutionen und Verhaltensweisen bringen. Das hierbei zu praktizierende methodische Vorgehen, vergleicht er mit dem Diltheyschen hermeneutischen Zirkel. (1994a, 307) in deiner gedachten Hin- und Herbewegung sind Ganze und dessen Teile aufeinander zu beziehen. „*So springen wir ständig von einer Seite auf die andere, betrachten das Ganze aus der Perspektive der Teile, die ihr zu Lebendigkeit und Nähe verhelfen, und die Teile aus der Perspektive des Ganzen, in dem sie verständlich werden.*“ (1994a, 307).“ (Schneider, 1998:69)

Das Interessante an dieser Vorgehensweise ist, dass sie sich auf philosophische Traditionen (Hermeneutik und Phänomenologie), vor allem Dilthey, bezieht und in die Ethnologie einführt. Durch die Autoren- und Textdiskussion wird deutlich, dass es nicht um eine absolute Wahrheit gehen kann, sondern um einen Weg dazwischen, nämlich der Vermittlung von Wahrheiten in ihrem jeweiligen Kontext. Dabei geht es um die Vermittelbarkeit der

Bedeutungen für den *Native*, der seine eigene Sprache, Bilder, Formen, und Sinnggebung zu sich und den Dingen hat, sowie um die Bedeutungen für den Empfänger aus dem zivilisierten Kulturkreis, der wiederum an Sprache, Form und Bedeutung seiner Kultur gebunden ist. Also ist der Anspruch der Ethnologie keinesfalls der, menschliche Lebensformen „naturgetreu“ abzubilden, sondern so viel wie möglich in die innere Semantik dieser anderen Lebensform einzudringen, sie nachzuempfinden und dann wiederum durch die Sprache in einer Weise darzustellen, die in seiner eigenen Kultur verständlich ist, d. h. eine interpretative Vermittlung in Textform zu erarbeiten, denn schließlich soll diese Erfahrung von Menschen aus seinem Kulturkreis verstanden werden. Der Ethnologe und Autor bleibt dabei nicht neutral und außen vorstehend, sondern nimmt an diesem Vermittlungsprozess aktiv teil, der hauptsächlich in ihm selber stattfindet, d. h. die neu gewonnenen und nachempfundenen Erkenntnisse in der miterlebten Kultur lassen ihn nicht unberührt, sondern einen Wandlungsprozess erfahren. Durch die interpretative Wende ist der wissenschaftliche Anspruch nach Allgemeingültigkeit in Frage gestellt worden, bemüht sich also um einen relativierten Anspruch, der versucht, den Dargestellten und ihrem Umfeld gerecht zu werden, wie auch den qualitativen und ästhetischen Kategorien einer gelungenen Darstellung.

„Sich aus der Perspektive vieler Personen den fremden Phänomenen zu nähern, um als „gerechtes Auge“ einen ethnographischen Blick auf fremde Kulturen werfen zu können, könnte auch das Programm einer Anthropologie sein, die die Selbstvergessenheit des Ethnographen abgelegt hat und von der Standortgebundenheit der Erkenntnis ausgeht. Eine gerechte Darstellung der fremden Kultur könnte gerade darin bestehen die verschiedenen Versionen und Lesarten, die aus der Differenz zwischen der Selbstausslegung der Teilnehmer einer Kultur und der Fremdwahrnehmung seitens eines externen Beobachters erwachsen, nicht zu einem monologischen Text zu synthetisieren, sondern auch andere Stimmen innerhalb des Textes zuzulassen.“ (Ecarius, 1999:71)

Obwohl Geertz' Konzept grosse Veränderungen in der Ethnographie herbeigeführt hat, die sich auf andere Sozialwissenschaften ausgewirkt, so ist die Bedeutung der Person des Forschers und dessen Beziehung zum Feld und zu den Subjekten noch nicht ausdiskutiert und bedarf weiterer Veränderungen. Eine entscheidende Entwicklung, die in den 70er Jahren noch nicht vorausgesehen wurde, ist, dass die Kinder- und Enkelgeneration der erforschten Volksgruppen, Etnien und kulturellen Minderheiten in sozialwissenschaftlichen und ethnologischen Diskussionen inzwischen eine eigene starke Stimme bekommen haben, d. h. eine Generation von ausgebildeten *Native* Forschern, oder gesellschaftlich bewusste *Natives*, die eine Rückkopplung zum Feld einfordern, die entstandenen Texte liest und kritisch diskutiert. Oft entstehen weitere Konsequenzen, die mit sozialpolitischen Veränderungen der jeweiligen kulturellen Gruppierungen zu tun haben, die in vieler Hinsicht ein größeres Engagement des Forschers fordern, und die dazu führen, dass dieser nicht nur ein schreibender Vermittler ist, der wissenschaftliche Beiträge liefert, sondern ein sozialpolitisch

engagierter Fürsprecher, der von den *Natives* dazu angehalten wird, Vermittlungsfunktionen zu übernehmen. Das erstarkte Selbstbewusstsein der Erforschten und die wachsende Sensibilität, Dialogbereitschaft und Solidarität des Forschers, führen langfristig zu neuen Beziehungen zwischen denselben und so werden einzelne Menschen für den Ethnologen nicht mehr nur als kulturelle Gruppe und kollektives Phänomen interessant, sondern als Subjekte mit ihren individuellen Lebensgeschichten, die dann bei näherem Hinsehen genau so komplex und verschachtelt und von psycho-sozialen Höhen und Tiefen gekennzeichnet sind, wie es nur im westlichen Kulturkreis vermutet wurde.

### **2.3.4. Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung**

Die Biographieforschung ist eine interdisziplinäre Forschungsrichtung, die sich aus den Sozialwissenschaften entwickelt hat und wiederum ein Teil der jeweiligen Wissenschaften ist. Sie hat wichtige Impulse aus der Soziologie erhalten, insbesondere durch den symbolischen Interaktionismus, sowie durch die historische, vor allem *Oral History* Forschung, durch die Psychoanalyse und deren Verschränkungen mit sozialen Theorien, die Ethnographie und die Erziehungswissenschaft, in der sie als eigener Forschungszweig anerkannt ist.

„Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung ist erstens – wissenschaftshistorisch gesehen – ein Amalgam verschiedener Richtungen: Pädagogischerseits sind es vor allem die Dilthey-Position und die Phänomenologie, die beispielsweise über die Alltagswende in den siebziger Jahren wirksam geworden sind. Soziologischerseits sind es die Positionen der Wissenssoziologie, Ethnomethodologie und Konversationsanalyse, die beispielsweise über die Konzeption des narrativen Interviews (Fritz Schütze) wirksam geworden sind. Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung ist in dieser Sichtweise eine Methodologie und ein empirisches Forschungsprogramm.“ (Marotzki, 1999:60)

Winfried Marotzki weist auf die Bedeutung der qualitativen Biographieforschung in unserer Zeit hin, die nach dem Ort des einzelnen Menschen im Gesamtgefüge der vielen soziotechnischen Systeme sucht, wobei das Individuum besondere Beachtung findet, denn: „Qualitative Biographieforschung akzeptiert, dass die Biographie des Einzelnen immer auch als soziales Konstrukt zu begreifen ist, aber eben nicht nur.“ (Marotzki, 2000:176) In allen Forschungsrichtungen geht es bei der Erforschung der Biographie einzelner Menschen um das immer neu entstehende Spannungsverhältnis zwischen Einzelnen und Gesellschaft, um das Ausloten der Möglichkeiten zwischen Handlungen und Entscheidungen, die sich als Folge der sozial vorgegebenen Bedingungen ergeben (Kontingenz) und denen, die aus eigenen Impulsen und Bedürfnissen entstehen, als neue Antworten und Wege, die so noch nicht von der Umgebung vorgesehen waren (Emergenz). Die Biographie des Einzelnen

rückte in den Mittelpunkt vieler Forschungsrichtungen in den letzten Jahrzehnten, da offensichtlich wurde, dass Lebensentwürfe nicht mehr nach bestimmten, gesellschaftlich vorgegebenen Mustern ablaufen (können). Der einzelne Mensch sieht sich auf einer permanenten Suche und Erneuerung des Selbst- und Weltbildes, die nicht mit einem bestimmten Alter oder Status Quo abgeschlossen ist.

„Die gesteigerte Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Sinnwelten geht einher mit einer sich weiter ausbildenden Vielfalt individueller Lebensführung und Werthaltung. Suchbewegungen und experimentelle Formen der Existenz scheinen für viele Menschen nicht nur auf Krisensituationen ihres Lebens begrenzt zu sein, sondern zur permanenten Vollzugsform des Daseins zu werden.“ (ebd.:177)

Aus der dichten und wechselhaften Lebensführung des Individuums in den zeitgenössischen Gesellschaftsformen folgert, dass jedes Einzelschicksal wiederum die Auseinandersetzung mit der komplexen sozialen Welt widerspiegelt und deshalb die Biographieforschung so interessant für das Verstehen des Menschen macht. Die gelebte Biographie ist ein Ausdruck für die permanente Bemühung des Menschen nach Sinn- und Bedeutungszuweisung, sowohl in alltäglichen Entscheidungen und Handlungen, als auch in den großen Spannungsbögen, die ganze Lebensabschnitte umfassen.

„Sinn und Bedeutung stellen das kreative Zentrum menschlicher Existenz dar. Ein Verständnis von Lernen und Bildung kann davon nicht absehen, sondern erschließt sich vielmehr erst, wenn man Lern- und Bildungsprozesse als spezifische Arten von Selbst- und Weltinterpretation verstehen lernt.“ (ebd.:181)

Mit dieser Aussage schließt Marotzki den Kreis zur Bedeutung der Biographieforschung in der Erziehungswissenschaft, die darum bemüht sein sollte, die Prozesse des Selbst- und Weltverständnisses junger Menschen zu orientieren und begleiten, und dessen Suche nach Bedeutung des Selbst und der Welt als kreativen Impuls zu begreifen, der Bildung in überhaupt erst möglich macht. Angesichts der Paradigmenwechsel und Werteverstärkungen in den Sozialwissenschaften, sowie auch in den Naturwissenschaften, deren Gesetze bis Anfang des 20. Jhds. als unumstößlich galten, sind neue Sichtweisen und Handlungsansätze gefragt, und zwar nicht aus vorgegebenen Mustern, sondern aus Lebenserfahrungen Einzelner und ihren ungewöhnlichen Lebengeschichten, die, bis dahin geltende Normen des Selbst- und Weltverständnisses in der jeweiligen Kultur in Frage gestellt haben.

„Um diese Potenziale zur Geltung kommen zu lassen um sie zu entwickeln und sie zu fördern, bedarf es geeigneter Lern- und Bildungsszenarien. Die entscheidende Einsicht besteht darin, dass Problemlösungspotenziale nicht allein als kognitive Kapazität begriffen werden können. Es sind vor allem biographische Ressourcen, die im umfassenden Sinn Ordnungspotenziale darstellen. Sie zu explorieren ist eine der Hauptaufgaben Qualitativer Biographieforschung. Ihr geht es darum, neuartige Perspektiven und Sinnzusammenhänge auszutauschen, zu erfahren, wie unterschiedlich Menschen scheinbar eindeutige *facts* wahrnehmen, verarbeiten, welche Bedeutung sie ihnen zuschreiben. Dabei gibt es keine wahre und falsche Sichtweise von Dingen.“ (Marotzki, 2000:186)

Der Zusammenhang von Biographie und Lernen und die enge Verknüpfung von Lebens- und Lernprozessen wird von Ecarius beschrieben: „Biographische Erzählungen eignen sich in besonderer Weise für das Erfassen von Lernprozessen, da hier längerfristige Transformationsprozesse im lebensgeschichtlichen Zusammenhang dargestellt werden.“ (Ecarius, 1998:130). „Lernen“ wurde hauptsächlich in der entwicklungspsychologischen und kognitiven Forschung behandelt, die sich an schulisch eingeforderten Leistungen orientiert.

„Zugleich ist die Schule jedoch auch ein Lebensraum für Heranwachsende. Lernen, so fordern Reformversuche immer wieder, hat an den Bedürfnissen und Interessen der Heranwachsenden anzusetzen und deren Lebensformen zu berücksichtigen. Trotz aller Versuche, die Schule auch als Lebensraum zu gestalten, bleibt diese Forderung paradox. Der Widerspruch zwischen systematischem Lernen und lebenspraxisnahem Lernen lässt sich in der Schule nicht vollständig aufbrechen, denn es geht immer auch um die Vermittlung von curricularem Wissen.“ (Ecarius, 1999:93)

Auch wenn „lebenslanges Lernen“ schon be- und anerkannt ist, so sind nicht immer die Bezüge von Individuum und Gesellschaft und die wechselseitigen Veränderungspotenziale damit einbezogen. Es handelt sich vor allem um das weite Feld der Erwachsenenbildung, dass Lernprogramme und -projekte anbietet, die meist der persönlichen Weiterentwicklung und Beschäftigung dienen, wie auch den sozialen Bedürfnissen gerecht werden. Andererseits zeugt es vom sozioökonomischen und technischen Wandel in modernen Gesellschaften, der es notwendig macht, mehrere Berufswege einzuschlagen und fordert, an Fort- und Weiterbildungen während der langen beruflichen Tätigkeit teilzunehmen. Das „klassische“ Modell (Schule, Studium, Beruf, Heirat, Familie) wirkt überholt und weicht einer Lebensplanung, die permanent neu modelliert wird. Gemeinsam ist den Ansätzen dieser Art von „lebenslangem“ Lernen, dass sie nicht wirklich an der biographischen Erfahrung und dem subjektiven Lernen des Individuums interessiert sind, sondern vor allem vielfältige, spezialisierte, curriculare Inhalte anbieten, die darin variieren, dass sie neue Methoden und Lernformen propagieren, wobei Inhalt und Form letztlich zweckorientiert sind. In der Biographieforschung geht es jedoch beim „lebenslangen Lernen“ um innere Lernprozesse und Sinnzuschreibungen, die der Einzelne in Handlungen und Ereignissen erfährt, also um Intentionen und Bedeutungsgehalte, die er in jeder Situation neu durchlebt.

„Die Biographie ist somit autobiographische Reflexion und Konstruktion eigener Erfahrung und umschließt individuelle und kollektive Geschichte zugleich. In der Erzählung stellt das Subjekt sein Leben erzählend, darstellend und reflektierend vor. In diesem Zusammenhang stellt Schulze treffend heraus: „Lebensgeschichten sind Lerngeschichten“ (Schulze 1993a, 34). Lernen als biographische Erzählung lenkt den Blick auf das Lernen als innere Erfahrung (vgl. Maurer 1981), die Ausbildung und Aufrechterhaltung persönlicher Identität. Damit wird der inneren Seite der Erziehung, dem subjektiven Erleben von Lernen ein größeres Gewicht verschafft.“ (Ecarius, 1998:134)

Damit wird der Möglichkeit zur Veränderung mehr Raum verschafft, sowohl die Veränderung des Selbst-, als auch des Weltbildes, denn es besteht ein offenes Verhältnis zwischen Selbst und Welt, in dem Lernprozesse täglich möglich sind, also Veränderungen im Wahrnehmen, Reflektieren und Verhalten des Einzelnen. Diese Art von Lernprozessen entsteht in der Begegnung, im Erleben und Interagieren mit anderen Menschen, die neue Anstöße zu Reflektionen und Verhaltensweisen geben, was sowohl durch positive Erlebnisse, als auch durch Konflikte ausgelöst werden kann – entscheidend ist, dass durch Interaktion Lernprozesse stattfinden und Selbst- und Weltbilder meist unbewusst verändert werden. Durch die Erzählung der eigenen Biographie rekonstruiert und strukturiert das biographische Subjekt sein Leben, erlebt sich als Produkt und Produzent seines Lebens, Teilnehmender und Betrachtender, Konstruktion und Konstruierender, der Vergangenes mit Gegenwärtigem verbindet. Die Lebensgeschichte wird aus der Gegenwart erzählt, die schon Auslese, Interpretation und Reflexion des Erzählers aus seiner gegenwärtigen Perspektive beinhalten.

„In der Tat kann gelebtes Leben niemals in seiner Vollständigkeit wiedergegeben werden. Vergangene Erfahrungen sind immer auch Konstruktionen (...). Erlebnisse sind aufgrund ihrer Fülle niemals vollständig erzählbar. Schütze (1984) nennt das Ergebnis eines gelungenen autobiographisch-narrativen Interviews eine Stegreiferzählung des selbsterfahrenen Lebenslaufs.“ (Ecarius, 1999:135)

Für die Biographieforschung ist nicht wirklich relevant, alle Daten einer Lebensgeschichte in ihrer Vollständigkeit und/oder „tatsächlichen“ Begebenheit zu erfassen, sondern vielmehr die vom Individuum selbst vorgenommene Erzählung zu analysieren, die seine persönlichen Lebensereignisse in einer subjektiven Weise strukturiert, auswählt, unterlässt, interpretiert, kommentiert, hervorhebt, und damit Bewusstem und Unbewusstem freien Lauf lässt. Es geht für die Biographieforschung um Lern- und Transformationsprozesse, die im Laufe des Lebens in verschiedenen Lern- und Handlungsebenen des einzelnen Menschen stattfinden und wie seine eigene Wahrnehmung und Verarbeitung dieser Prozesse dazu ist.

„Biographie ist somit als eine prozeßhafte lebenslange Aufsichtung von Erfahrungen und Lernprozessen zu verstehen, die viele verschiedene Schichten mit digitalen und analogen Erzählstrukturen aufweist. In die biographischen Rekonstruktionen der einzelnen fließen historische, gesellschaftliche, kulturelle und familiäre Bedingungen als Konstellationen ein, in dessen Kontext biographische Erfahrungen aufgeschichtet werden. Damit kann die *Biographie als Lernprozess* verstanden werden.“ (Ecarius, 1999:137)

Dahinter steht u. A. die Fragestellung, was eigentlich Lernen ist, und welche Arten von Lernen es gibt, da die meisten Menschen mit dem Begriff Lernen, Schule und curriculares Lernen assoziieren, und die Aktivität des Lernens auf eine bestimmte Lebensphase reduzieren. Zusätzlich schließt sich die Fragestellung an, wie Lernen geschieht, ein Phänomen, das nicht nur Erziehungswissenschaftler beschäftigt, sondern auch Neurologen, Biologen, Hirn- und Evolutionsforscher. In den Sozialwissenschaften wurde durch Mead und



andere beschrieben, wie subjektives Lernen als Folge der ständigen Interaktion mit der Umwelt geschieht, um damit erneut die Wechselbeziehung hervorgehoben wird, die Spirale, die symbolisiert, dass es Bewegung und Motivation von beiden Seiten gibt, die, wenn sie gelebt und erfüllt wird, auf eine nächst höhere Stufe verweist. Dieses Lernmodell wurde von Gregory Bateson (1981) in vier Stufen beschrieben, das von Naturwissenschaften geprägt und an die Entwicklungstheorie Piagets angelehnt ist, aber über biologische und schulisch/berufliche Lernentwicklung hinausgeht. Die Lerntheorie Batesons ist von der Möglichkeit des Menschen nach permanenter Veränderung getragen, eine durch Erfahrung entstandene Verhaltensänderung zu **lernen**. Die unterschiedlichen Phasen des Lernens bezeichnet Bateson als Lernen 0 – IV, wobei die allgemein praktizierte Stufe das Lernen II – das Deutero-Lernen ist, in der Gewohnheiten und Charaktere gebildet und in der das Subjekt das Lernen lernt, wobei es immer noch dazu tendiert, an dem einmal Gelernten festzuhalten. Erst bei Lernen III gelingt es dem Subjekt, das bisher gelernte, wie auch sein Selbst- und sein Weltbild grundlegend in Frage zu stellen und für neue Zusammenhänge zu öffnen, die auch lebensverändernde Erkenntnisse mit sich bringen können.

...“so ist die Sinn- und Zusammenhangsbildung ein Grundzug des Seelenlebens; jede persönliche Erfahrung ist nach Dilthey auf den seelischen Strukturzusammenhang der ganzen Person bezogen (vgl. 1970, S 242 ff). Marotzki spricht in diesem Kontext von dem *anthropologischen Zwang zur Zusammenhangsbildung*, zur Biographisierung. Biographisierung ist die Leistung jedes Menschen, Zusammenhänge herzustellen, Bedeutungen zu ordnen, ein „kommunizierbares Selbst- und Weltverhältnis bzw. –verständnis (1991, 411) zu entwickeln.“ (Kraimer, 2003:459)

#### **2.3.4.1. Das narrative autobiographische Interview**

Das autobiographische narrative Interview oder narrative Verfahren wurde in den 70er Jahren u. a. von Fritz Schütze entwickelt, durch den Einfluss der phänomenologischen Soziologie und des „Symbolischen Interaktionismus“, wie auch als weitergehende Form der Erinnerungsinterviews der *Oral History* – Verfahren, die in den USA angewandt wurden. Die *Oral History* ist eine Forschungstechnik, die sich als besonders hilfreich erwiesen hat in Kulturen und Subkulturen, in denen die mündliche Überlieferung und der Dialog, also nicht schriftliche Dokumente im Vordergrund stehen, wie z. B. bei der afro-amerikanischen Bevölkerung. Kulturen, die ihre Geschichtsbewahrung hauptsächlich durch mündliche Überlieferung pflegen, zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Mitglieder ein hervorragendes Erinnerungsvermögen haben, sowie ein nicht-lineares Zeitgefühl, eine Art Atemporalität, bei der sich Vergangenheit und Gegenwart vermischen, und die Erinnerungsstrukturierung nicht notwendigerweise einer chronologischen Ordnung folgt.

„Die erfahrungsgeschichtliche Dimension, das Erzählen vergangenen Lebens, ist beeinflusst von gegenwärtigen Orientierungen und dem heutigen Erkenntnisstand. Erinnerungen werden durch die Brille des gegenwärtigen Lebens geschildert. Vergangene Erfahrungen verlieren an Bedeutung, Details verblassen oder aus der Gegenwart idealisiert. Dennoch geht die Oral History davon aus, dass „wichtige persönliche Erlebnisse in gleichsam ungedeuteter Form erinnert werden“ (Niethammer 1985, 396). Sie sind im Erzählmaterial genauso enthalten, wie gegenwärtige Sichtweisen...“ (Ecarius, 2003:314)

Während es bei der *Oral History* um das Nacherleben von vergangenen Ereignissen und um die Rekonstruktion einer historisch relevanten Geschichte geht - anhand von Zeitzeugen - , so sucht das narrative Verfahren nach Geschichten Einzelner, die im Zusammenhang stehen mit der äußeren Geschichte, aber im Wesentlichen die innere Entwicklung anhand der Erzählung erforschen möchte: „Für Schütze wird durch das Erzählen von selbst erlebten Geschichten das wiedergegeben, als was der Erzähler sich versteht und was er durch die Geschehnisse und die signifikanten Anderen geworden ist.“ (Ecarius, 2003:315) Durch Schütze und Andere ist das autobiographisch-narrative Interview zum Standardinstrument qualitativer, biographischer Forschung geworden, besonders in der Erziehungswissenschaft, denn Lebensgeschichten sind immer auch Lerngeschichten: „Mit der Erhebung und Auswertung narrativer Interviews geht es darum, die Sinnkonstruktionen und Handlungen aus der Perspektive der handelnden und erleidenden Individuen zu erfassen und einer Analyse zugänglich zu machen.“ (Jacobs, 2003:445)

Grundlage des narrativen Interviews ist die freie Erzählung, d. h. der Forscher wird dazu angehalten, sich nach der Erzählaufforderung an seinen Interviewpartner zurückzuhalten, aber durch Mimik und Körperpräsenz sein aufmerksames Zuhören zu signalisieren. Er kann dazu aufgefordert werden, je nach Forschungsinteresse eine bestimmte Lebensphase zu erzählen oder das ganze Leben, wobei es darauf ankommt, dass der Erzähler den Beginn, wie auch die Sequenz der Ereignisse in seiner autobiographischen Erzählung selbst auswählt. Es sollen innere und subjektive Prozesse durch spontanes Erzählen freigesetzt werden, die vom Erzähler auf seine Weise mit sozialen und kollektiven Prozessen in Verbindung gebracht werden. Entscheidend am narrativen Verfahren ist, dass die Struktur nicht vom Forscher vorgegeben wird, durch einen Fragenkatalog und Vorannahmen, die vom Subjekt bestätigt werden sollen, oder ähnliche Vorgehensweisen, die bestimmte Ideen im Interviewten suggerieren und ihn von sich selbst ablenken, hin zur Erwartungshaltung des Forschers. Der Erzähler soll vielmehr seine eigene Ordnung in den Erzählstrom bringen: Zäsuren setzen, Hervorhebungen, Unterlassungen, Wiederholungen bestimmter Sachverhalte und Sinnzuschreibungen sind ganz dem Erzähler überlassen, weil subjektive Auswahlkriterien, Bedeutungszuschreibungen, Verknüpfungen und Bewertungen in der späteren Analyse zur Hervorbringung neuer Erkenntnisse beitragen. Die Situation hat eine gewisse Ähnlichkeit mit

der Psychoanalyse, und es kann zu nach erlebten Situationen kommen: „Orientierungen, Hoffnungen, Befürchtungen, Freunde und Schmerz von damals werden verlebendigt.“ (Schütze, 1987:40). Obwohl vergangene Ereignisse mit einer Intensität nacherlebt werden können, die den Erzähler in die damalige Situation versetzen, so wird davon ausgegangen, dass die autobiographische Erzählung von der Gegenwart aus strukturiert und bewertet wird, denn es handelt sich um eine Rekonstruktion, die mit der jetzigen Sicht- ,Denk- und Fühlweise des Erzählers in Beziehung steht, eine Art innerer Dialog, der durch das Erzählen der Lebensgeschichte zu Tage kommt. Der Erzähler steht aber nicht nur mit sich selbst im Dialog, sondern mit dem (schweigenden) Zuhörer, und bemüht sich um eine verstehbare und schlüssige Erzählung, die unbewusst bestimmten Zugzwängen unterworfen ist.

„In dieser Haupterzählung entstehen dann für den Erzähler verschiedene Zwänge, die zu reichhaltigen und zugleich verdichteten Darstellungen führen. Der Gestaltschließungszwang führt zu einer Darstellung, die in sich geschlossen und begründet ist. Der Kondensierungszwang sorgt für eine verdichtete Erzählung, da nur eine begrenzte Zeit für die Erzählung zur Verfügung steht und zugleich die Erzählung für den Zuhörenden nachvollziehbar sein soll. Der Detaillierungszwang bedingt, dass zum Verständnis notwendige Hintergrundinformationen und Zusammenhänge ebenfalls berichtet werden müssen.“ (Friebertshäuser, 2003:387)

Die Erzählung kann sich über mehrere Stunden hinziehen, oder sogar über Tage, was wiederum vom Forschungsgegenstand abhängig ist. Daraufhin folgt eine Nachfragephase, die sich um sachliche Verständnisklärung einzelner Details dreht und die direkt nach Beendigung der autobiographischen Erzählung anschließen kann. Der nächste Schritt ist die Bilanzierungsphase, in der inhaltliche Fragen zu den Lebensereignissen des Erzählers gestellt werden, die möglicherweise unterbelichtet dargestellt werden, was für die Analyse entscheidend sein kann, weil z. B. in der Verwischung bestimmter Ereignisse, Schlüsselbedeutungen für diesen speziellen Lebensweg versteckt sein können.

## **2.4. Auswertungsverfahren**

Das autobiographisch-narrative Interview, auch narratives Verfahren nach Schütze genannt, wird sowohl als Erhebungs- wie als Auswertungsverfahren benutzt, was sich daraus ergibt, dass die Erzählsituation, in der sich der Forscher fast ausschließlich in der Rolle des schweigenden, aufmerksamen Zuhörers befindet, nur ein Teil der Arbeit ist und selbstverständlich voraussetzt, dass die Erzählung im Nachhinein wortwörtlich transkribiert und Schritt für Schritt analysiert und ausgewertet wird.

„Als prozessanalytisches Verfahren vermittelt das narrative Interview einen Einblick in die Genese sozialer Abläufe und geht damit über eine punktuelle Erfassung hinaus. Biographische und soziale Prozesse, in die die Individuen als Handelnde und/oder Erleidende verstrickt waren, werden damit einer Analyse zugänglich gemacht. Statuspassagen, Identitätstransformationen, kollektive und individuelle Wandlungsprozesse können anhand der Interviews herausgearbeitet werden. (...) Mit der Analyse individueller Biographien werden damit auch soziale Rahmen und kollektiv-historische Abläufe in ihren Auswirkungen auf die Lebensführung und die Lebensgeschichte sichtbar. (Jacob, 2003: 446/447)

Jacob betont, dass erst in der Analyse die vielfältigen Ebenen einer autobiographischen Erzählung herausgearbeitet werden, und dann wieder mit verschiedenen Elementen individueller und gesellschaftlicher Prägung verknüpft werden. Der erste Schritt zur Auswertung ist eine sorgfältige Transkription des Interviews, in der auch Betonungen, Stimm- und Tempiveränderungen, verschiedene vokale Geräusche und Äußerungen vermerkt werden können. Erst mit dem fertigen Manuskript kann die Analysearbeit beginnen, die nach verschiedenen Prinzipien erfolgt. Zunächst ist das **Prinzip der Sequenzialität** zu beachten, das die erzählte Biographie in ihrer Gesamtgestalt erfasst, damit die Erzählung von einzelnen, möglicherweise sehr unterschiedlichen Ereignissen nicht auseinander gerissen wird. Es geht im ersten Schritt (*formale Textanalyse*, Schütze, 1983), darum, den großen Bogen der Lebensgeschichte zu erfassen, und damit Zusammenhänge zu erahnen, die einen roten Faden haben, der sie verbindet, was z. B. durch bestimmte sprachliche Formulierungen, die sich wiederholen, deutlich werden kann. Die einzelnen Lebensabschnitte und Ereignisse werden sequenziell geordnet, damit sich das Gesamtgerüst abzeichnet. Es mag darin deutlich abgegrenzte Darstellungseinheiten geben, oder auch nicht, denn es kann geschehen, dass der Erzähler zeitlich und inhaltlich zwischen verschiedenen Lebensabschnitten hin und her springt. Der zweite Schritt (*strukturelle Beschreibung*, Schütze, 1983) ist der aufwendigste Schritt, da nun die Ereignisabläufe in einzelnen Textabschnitten herausgearbeitet werden sollen, wodurch eine interpretierende Beschreibung entsteht, die Höhepunkte, Wendepunkte und Prozessstrukturen darstellt, die die dominierenden Erfahrungsprinzipien dieser speziellen Lebenserzählung deutlich machen. Im dritten Schritt (*analytische Abstraktion*, Schütze, 1983) sollen die Ergebnisse der strukturellen inhaltlichen Beschreibung zu einer biographischen Gesamtformung zusammengeführt werden, in der die sequentielle Ordnung der lebensgeschichtlichen Prozessabläufe sichtbar wird (Jacob, 2003:452), die in jeder Biographie unterschiedliche Gewichtungen haben können:

- institutionelle Ablaufmuster (Beruf, Ausbildung etc.)
- biographische Handlungsschemata: Abläufe und Strukturen, eigene Entwürfe realisieren
- Verlaufskurven – Verlust an Handlungsorientierung und Erfahrungen des Erleidens
- Biographische Wandlungsprozesse – Identität des Individuums verändert sich und neue Handlungsmöglichkeiten öffnen sich

Der vierte Arbeitsschritt der Textauswertung (*Wissensanalyse*, Schütze, 1983) erfolgt nach dem **Prinzip der pragmatischen Brechung**, da es nicht einfach um eine Beschreibung gehen soll, sondern um erkenntnisgenerierende Bedeutung, die durch Kontrastierung der Aussagen des Erzählers mit den vom Forscher herausgearbeiteten Interpretationen entsteht.

„Erst dieser Analyseschritt eröffnet den Blick auf mögliche Differenzen zwischen den sozialen und biographischen Prozessen der Lebensgeschichte und deren Deutung durch den Erzähler. Erkenntnisse im Hinblick auf Ausblendungsmechanismen oder Tendenzen einer ‚Verdrängung‘ unangenehmer und Identitätsgefährdender Inhalte werden bei einer Kontrastierung der unterschiedlichen Textpassagen sichtbar.“ (Jacob, 2003:453)

Der Forscher bemüht sich darum, die Hinweise zur Ursachen der Diskrepanzen im erzählten Text herauszufinden und sie als Bestandteil dieser speziellen Biographie zu interpretieren, also durch Kontrastierung der verschiedenen Textabschnitte, verborgene und dazwischen liegende Strukturen aufzuspüren, um nicht in die Gefahr einer zu offensichtlichen und oberflächlichen Interpretation zu geraten.

Außer der Kontrastierung, die innerhalb eines Einzelfalls vorgenommen wird, gibt es noch zusätzlich das **Prinzip der Kontrastierung** als eigenen Arbeitsschritt, wenn es darum, geht Vergleiche zwischen den Fällen anzustellen. Dabei kann die Strategie des maximalen Vergleichs ausgewählt werden, in dem sehr unterschiedliche Lebensgeschichten mit einander verglichen werden, um eine größere Bandbreite an Verhaltensvariation z. B. zu ermitteln. Oder es geht um ähnliche Kategorien, die miteinander abgeglichen werden, also durch eine mehrfache Einzelfalluntersuchung bestätigt werden (Strategie des minimalen Vergleichs). Dies mündet in ein theoriegenerierendes Vorgehen, bei dem nicht von einer vorformulierten Theorie bezüglich des Ergebnisses ausgegangen wird, sondern um einen Prozess, der die dahinter stehenden Aussagen und Theorien erst erschließt, womit es in die *Grounded Theory* – (nach Glaser u. Strauss) einzuordnen ist. (**Prinzip der Theoriegenerierung**)

„Glaser/Strauss wenden sich mit ihrem Verfahrensvorschlag explizit gegen ein in der Sozialforschung weit verbreitetes, hypothesentestendes, deduktives Vorgehen, in dem die empirischen Daten lediglich zur Überprüfung der vorab gebildeten Hypothesen und Theorien genutzt werden. Ein derartiges Vorgehen verhindert eher die Entdeckung von Erkenntnissen als dass neues Wissen generiert werden kann.“ (Jacob, 2003:454)

Bei diesem Vorgehen sollen Ergebnisse und Theorien in direkter Auseinandersetzung mit Daten und Texten entwickelt werden, ohne von vorneherein, Erwartungen in die Texte zu interpretieren oder durch anfängliche theoretische Konzepte, nur eine bestimmte Les- und Deutungsmöglichkeit zuzulassen. Jedoch ist wichtig festzuhalten, dass das Kontextwissen des Forschers zugelassen und ausdrücklich erwünscht ist. Das kann fachliches und theoretisches Hintergrundwissen sein, aber auch persönliche und Feldforschungserfahrungen, die je nach zeitlicher und inhaltlicher Nähe zum Forschungsfeld einen bedeutenden Stellenwert haben

können. Bei der Auswertung der Daten werden das vielfältige Forscherwissen und anderes Hintergrundwissen hinzugezogen, wie z. B. Informationen zu gesellschaftlichen, historischen, ökonomischen und soziokulturellen Ereignissen.

„Der Prozess der Theoriegenerierung setzt bereits mit der Datenerhebung und der Auswertung erster Interviews ein. Als Ergebnis der strukturellen Beschreibung werden vorläufige Kategorien und Hypothesen, die die Beziehung zwischen den Kategorien und ihren Merkmalen bezeichnet, entwickelt. Die Auswahl und Auswertung weiterer Interviews dient der Überprüfung der erarbeiteten Kategorien, ihrer Erweiterung, sowie der Entdeckung neuer Zusammenhänge in dem hinzugezogenen empirischen Material.“ (Jacob, 2003:455)

Rosenthal und Fischer-Rosenthal weisen ausdrücklich darauf hin, dass es in der Analyse nicht um die Herausstellung einer bestimmten Wahrheit geht, sondern um die Differenz von Erzählung und Leben in der Gesamtheit der Selbstpräsentation des eigenen Lebens. In der Analyse soll die Unterscheidung von erzähltem und erlebtem Leben erarbeitet werden und prozessorientiert aufeinander bezogen werden, wobei andere Quellen und Hintergrundinformationen einbezogen werden. (Rosenthal und Fischer-Rosenthal 2000: 460) Die folgenden Auswertungsschritte einer narrativen Fallanalyse dieser beider Autoren sind auch wiederum an das narrative Verfahren von Schütze angelehnt, dass mit dem Verfahren der strukturalen Hermeneutik nach Oevermann kombiniert wird:

1. Analyse der biographischen Daten (Ereignisdaten)
2. Text- und thematische Feldanalyse (sequenzielle Analyse der Textsegmente des Interviews – Selbstpräsentation)
3. Rekonstruktion der Fallgeschichte (erlebtes Leben)
4. Feinanalyse einzelner Textstellen
5. Kontrastierung der erzählten mit erlebten Lebensgeschichte

Die Autoren betonen den vorläufigen Charakter der schrittweise erarbeiteten Erkenntnisse, da der Möglichkeit zur Veränderung einen wichtigen Stellenwert eingeräumt wird: „Die Ergebnisproduktion der analytischen Rekonstruktion eröffnet konkrete Erwartungen und Möglichkeiten im Rahmen der Struktur, die jedoch nicht eintreten müssen, denn es kann immer auch anders kommen.“ (Rosenthal u. Fischer-Rosenthal, 2000:461). Außerdem weisen sie auf die unterschiedlichen Zeitebenen hin, nämlich die Ebene der erzählten und die der erlebten Lebensgeschichte, um damit, die für den Erzähler verbundenen inneren Ereignisse, Bedeutungen, Veränderungen und Sinnzuschreibungen zu erkennen.

„Bei der Analyse der erlebten Lebensgeschichte wird – soweit dies möglich ist – die temporale Abfolge der biographischen Erlebnisse sowie die Bedeutung, die diese Erlebnisse damals für den Autobiographen hatten, rekonstruiert. Diese Sinnrekonstruktion darf nicht nur Aufschichtungen der Vergangenheit berücksichtigen, sondern auch Erwartungen (...), die sich ihrerseits mit dem Strom der Ereignisse und Erfahrungen verändern können und die notwendige zukünftige Seite einer biographischen Bedeutungskonstitution bilden. (Rosenthal u. Fischer-Rosenthal, 2000:463)

Dem Anfang der narrativen Erzählung kommt eine wichtige Rolle zu, da in der Art und Weise der Selbstpräsentation schon Hinweise zu Differenzen der erlebten und erzählten Lebensgeschichte liegen können. Es hat eine Bedeutung, warum sich jemand so und nicht anders vorstellt, mit welchen Themen und Schlüsselworten, die Erzählung über das eigene Leben beginnt. Bei der thematischen Feldanalyse wird den ersten Paragraphen besondere Aufmerksamkeit gewidmet, die an anderen entscheidenden Stellen wieder aufgenommen wird, z. B. bei der Feinanalyse einzelner Textstellen. Bei der daraus entstehenden Hypothesenentwicklung, sollten immer wieder folgende kritische Fragen gestellt werden

- Weshalb wird dieses Thema an dieser Stelle eingeführt?
- Welche Themen werden angesprochen und welche nicht?
- Weshalb wird dieses Thema in dieser Textsorte und in dieser Ausführlichkeit bzw. Kürze präsentiert?
- Was sind die möglichen thematischen Felder, in die diese Thema sich einfügt?

Die Suche gilt den jeweiligen Bedeutungszusammenhängen und Sinnzuschreibungen, sowie der Gegenwartsperspektive des Erzählers, und dem Veränderungspotenzial dieses Menschen: Wie haben sich die Erlebnisse auf seine Biographie ausgewirkt und welche Wandlungsprozesse sind in seinem Leben, wie in Gang gekommen?

## 2.5. Die Methode am Forschungsprojekt

Der Weg zu dieser Forschung wurde durch verschiedene Forschungssituationen und Herangehensweisen vorbereitet, so dass rückblickend ein hermeneutischer Weg entstand, der mich auf unterschiedliche Weise immer tiefer an die entstandene Fragestellung heranführte. Ohne dass systematisch beabsichtigt zu haben, sind im Laufe der Jahre viele Materialien entstanden, die das Forschungsthema immer enger und tiefer eingekreist haben.

Der Forschungsprozess, der ausführlich in Kapitel IV – **Samba de Roda – Leben und Veränderung** - dargestellt wird, ist in mehrere Abschnitte unterteilt, die aufeinander aufbauen und sich ergänzen, was in einem großen Bogen über mehrere Jahre, der Vorgehensweise der Hermeneutik entspricht, also die Fragestellung in immer dichteren Ebenen untersucht. Zunächst wird mein „Vorwissen“ dargestellt, d. h. die verschiedenen Forschungs- und Produktions-Aktivitäten, die mich zur Fragestellung hingeführt haben. Dieser Teil der Forschungen ist damals nicht systematisch gedacht worden und gehört nicht zur eigentlichen Forschungsphase, die in etwa drei große Momente unterteilt werden kann. Der erste Schritt besteht aus einer geographisch weiten Kurzfeldforschung, mit den im Projekt

*Cantador de Chula* porträtierten SambaspielerInnen, auf das im Folgenden eingegangen wird. Im zweiten Schritt liegt der Schwerpunkt auf den narrativen Interviews mit zwei ausgewählten SambaspielerInnen unter zeitlich relativ unbegrenzten Bedingungen. Ein drittes Element bildet die Verknüpfung der Analyse und Auswertung der Interviews mit der „Dichten Beschreibung“, insofern, dass es bei der Auswertung des Textes der ständigen Kommentierung und Ergänzung bedarf, die die erzählte Lebensgeschichte der SambaspielerInnen und meine teilnehmende Beobachtung aus den letzten Jahren verdichtet und sinngemäß interpretiert. Die unterschiedlichen Ebenen, Funktionen und Momente meiner Teilnahme haben dazu geführt, dass ich unzählige Informationen und Eindrücke über längere Zeiträume erleben und registrieren konnte, die kaum zugänglich sind, wenn man lediglich einen zeitbegrenzten Forschungsaufenthalt durchführt.<sup>5</sup>

### **2.5.1. Das Projekt *Cantador de Chula***

Das Projekt *Cantador de Chula* wurde 2006 geschrieben, als Resultat meiner bisherigen Aktivitäten zum Samba de Roda, die mehrere Fasen durchlaufen und mich darin bestärkt haben, mehr Aufmerksamkeit auf die älteste Generation von SambaspielerInnen zu legen. Im *Cantador de Chula* wurden Forschung und Kulturproduktion miteinander verbunden und als Resultat eine Doppel-CD und ein Dokumentarfilm als DVD herausgebracht. Das Projekt wurde von der *Associação sociocultural Umbigada* im Kultusministerium eingereicht, und Ende 2007 wurde es vom Kulturpreis der Firma AVON in Brasilien ausgewählt, die landesweit 11 Projekte prämierte. Da ich zu diesem Zeitpunkt an der Universität Siegen studierte, wurde der Beginn des Projektes auf August 2008 verschoben. Es handelte sich nicht um ein wissenschaftliches Forschungsprojekt, sondern um die gut fundierte Einbettung und Erarbeitung eines Kulturproduktes mit Hintergrund und ästhetischem Anspruch. Trotzdem wurden in der ersten Phase des Projektes wichtige Daten erhoben, sowie Auswahl- und Auswertungskriterien für die spätere Forschungsfase. Das Ergebnis war eine zahlenmäßig repräsentative Stichprobe aus einer geographisch und kulturell umgrenzten Bevölkerung. Anhand von kurzen Feldforschungen, erhielten wir die knappen Lebensgeschichten von 16 SambaspielerInnen, aus denen ich für meine Forschung zwei Menschen auswählte, die repräsentativ für den Samba de Roda im Recôncavo sein sollten. Es waren mehr Männer als

---

<sup>5</sup> Anregungen zu dieser Diskussion entnehme ich dem Buch „Konstruktionen des Anderen“ von Volker Gottowik, der verschiedene Argumente zur Krise der Ethnographie und zur Problematik der Autorenschaft in der interpretativen Anthropologie, ausgelöst von Geertz und seinen Zeitgenossen, sehr eingehend bearbeitet.



Frauen an dem Projekt beteiligt, weil der Schwerpunkt auf dem Gesang der *Chula* liegt, was traditionell den Männern vorbehalten ist, aber es sollte bei den zwei ausgewählten Sambaspielern auch eine Frau dabei sein. Die tänzerischen Aspekte sind ebenso relevant wie die musikalischen, wie vor allem das Ineinandergreifen und Kommunizieren von Musik und Bewegung, was die Bedeutung der Frauen unterstreicht. Die ethnologische Feldforschung wurde kombiniert mit einem locker gehaltenen Leitfadeninterview. Das Forschungsteam vereinbarte beim Sambaspieler einen Besuch um Lebensumfeld, Familie, Nachbarschaft, Arbeit und Alltag kennen zu lernen und in Fotografien, Video- und Tonaufnahmen festzuhalten. Der Sambaspieler wurde an wichtige Orte seines alltäglichen Lebens begleitet, wie z. B. Haus/Familie, Feld/Arbeit, Bar/soziales Leben, usw. und dort gefilmt und fotografiert. Später setzten sich Forscher und Sambaspieler zusammen, um ein Leitfadeninterview zu führen, das aufgenommen und später transkribiert wurde. Zunächst wurden die üblichen Daten eingeholt, über Herkunft, Lebensweg, Familie, Arbeit usw. Dem folgte ein Interviewabschnitt, der sich hauptsächlich um das Phänomen Samba de Roda selbst drehte, nach historischen Aspekten fragte (individual-historisch und lokal-historisch) und weitergehend nach bestimmten musikalischen, tänzerischen, ästhetischen und sozialen Aspekten des Samba de Roda aus der Sicht des Sambaspielers. Dann kam der Teil, in dem versucht wurde, auszuleuchten, was der Sambaspieler zur Qualität und Form seines eigenen musisch-ästhetischen Lernprozesses erinnern und reflektieren kann oder will. Auch wurde versucht, zu verstehen, wie Wahrnehmung und Empfindung beim Sambaspielen und –tanzen sind und/oder früher waren, über mögliche Veränderungen und/oder Kontinuitäten in seinem/ihrer Ausdruck und Empfinden. Es folgten Fragen über seine Vorstellung des Erlernens und Ausübens von Samba de Roda und eine Aufforderung zum Vergleich von „früher“ und heute, im Hinblick auf die heutige und seine eigene Jugend. Struktur und Fragen der Interviews wurden mit dem Anthropologen Ari Lima und dem Musikethnologen Cassio Nobre abgestimmt und durchgeführt, was mir eine gewisse Distanz ermöglichte, um jeden der uns schon bekannten SambaspielerInnen, neu in ihrem persönlichen Umfeld wahrnehmen zu können, und nicht zielgerichtet auf schon bekannte Themen einzugehen.

### **2.5.2. Auswahl der Interviewpartner**

Im Projekt *Cantador de Chula* wurden in vier Regionen, jeweils vier SambaspielerInnen interviewt, wobei eine Region nicht direkt zum engeren, soziokulturellen und geographischen Feld des eigentlichen Recôncavo gehört, und sehr viele Merkmale aufweist, die einer eigenen

Untersuchung bedürfen. Die vier Sambameister aus dieser Region, in der Nähe von der Stadt *Feira de Santana*, die eine Mischregion darstellt, aus Elementen des Recôncavos, des *Semi-árido* und der Region der *Chapada*, sind interessante Menschen, die in ihrer Lebensgeschichte, die Besonderheiten ihrer geographischen und soziokulturellen Region widerspiegeln, aber eine besondere Hintergrundforschung bedürfen. Von den verbliebenen 12 SambaspielerInnen sind zwei nicht in die engere Wahl gekommen, weil einer später in die Forschung aufgenommen wurde und bei einer anderen das Aufnahmegerät nicht zur Verfügung stand. Mestre Ananias, der ursprünglich aus São Felix stammt, aber seit über 50 Jahren in São Paulo lebt, konnte auch nicht mit in die Forschung einbezogen werden, da er erst nach Salvador gereist kam, um die Studio- und auch die Videoaufnahmen zu machen. Außerdem habe ich das Interview von Seu Eugenio nicht mit einbezogen, da er schon sehr alt ist und sich das Interview als nicht sehr ertragreich gestaltete, auch wenn seine Beteiligung an Film- und Musikaufnahmen von großer Bedeutung waren. Von den 16 beteiligten SambaspielerInnen, wurden also acht Interviews für die Vorauswertung benutzt, um Lebensumfeld und -erfahrung aufzuzeigen, und davon schliesslich **zwei** für die autobiographischen narrativen Interviews ausgewählt.

Mestre Nelito	(Santo Amaro e Salvador)
Dona Aurinda	(Ilha de Itaparica)
Paião	(Teodoro Sampaio)
João do Boi	(São Braz – Santo Amaro)
Zeca Afonso	(São Francisco do Conde)
<b>Dona Zelita</b>	<b>(Saubara)</b>
Manoel do Véio	(Maragogipe)
<b>Domingos Preto</b>	<b>(Santiago de Iguape)</b>

Alle diese SambaspielerInnen sind MeisterInnen ihres Faches, auch über ihre Region hinaus bekannt, haben ein ausgezeichnetes Gedächtnis, lange und interessante Lebensgeschichten und ein Bewusstsein dafür, dass ihr Lebenswerk und ihre Erzählungen von Bedeutung für den Fortbestand das traditionellen Samba de Roda sind. Mit Hilfe des Forschungsteams, gelang es, eine engere Wahl zu treffen, wobei sowohl wissenschaftliche, als auch praktische Kriterien angewandt wurden (Krankheit, familiäre Indisposition und Erzählfähigkeit). Mein Interesse galt vor allem Menschen, bei denen ich erwartete, dass sie auf spontane und lebendige Art aus ihrem Leben erzählen und sinngebend kommentieren könnten. Das Ergebnis war, dass Domingos Preto ein Überraschungskandidat war, und Dona Zelita von

dem Forschungsteam bestätigt wurde, da sie für mich schon vorher eine Wunschkandidatin war. Folgende Kriterien wurden in die engere Auswahl miteinbezogen:

- Körpersprache, Gestik, Mimik, Rhythmik, die sich sowohl im Alltag als auch im Samba de Roda besonders hervorheben (Stimme und Stimmigkeit !);
- Organisches Aufgewachsensein und aktives Teilnehmen in einer Kultur, die vom Samba de Roda stark bestimmt ist (oder war);
- Gutes Artikulations- und Reflexionsvermögen, was nicht bedeuten muss, dass sich dieser Mensch, der modernen Sprachführung bedient, sondern sich ein seiner ihm vertrauten, oft bildreichen und antiquarischen Sprache sinngebend ausdrückt;
- Eigenes Interesse und Bereitschaft an und Verständnis von dieser Forschungsidee und dafür dass der Samba de Roda einen Weg findet, um von den jungen Menschen weitergepflegt zu werden;

### **2.5.3. Reflexion zur Situation der Erhebung**

Nachdem ich längere Zeit wenig Kontakt mit dem Samba de Roda hatte, unternahm ich einen ersten Forschungsversuch im September 2007, diesmal als Reisende, die gerade in Deutschland wohnte. Diese erste Fase von Interviews, war nicht gerade mit Erfolg gekrönt, weil ich noch unsicher mit der Methode umging, und nicht wirklich eine Situation herstellen konnte, die dem Vorsatz des biographischen, narrativen Interviews gerecht wurde. Dies zeigte sich auch in der noch unklaren Auswahl meiner Interviewpartner, die sich mehr danach richtete, mit welchen SambaspielerInnen ich befreundet war oder welche gerade besser anzutreffen waren. Das Ergebnis waren interessante Interviews zur Geschichte und sozialen Realität dieser Generation von SambaspielerInnen, die jedoch nicht die notwendige Tiefe hergaben, um die Analyse der autobiographischen Erzählung zu erarbeiten. Meistens sagten die SambaspielerInnen wenig, und ich musste immer wieder Fragen stellen, um den Erzählfluss in Gang zu bringen. Diese Interviews wurden von mir nicht für die Auswertung verwendet, sind aber trotzdem wichtig, weil sie wichtige Zusatzdaten liefern, die bestätigen oder unterstreichen, was meine Interviewpartner erzählen und auch einen entscheidenden Lernabschnitt bedeuten. Als ich wieder nach Brasilien zog, war das Projekt *Cantador de Chula* im Anfangsstadium und die Leitfadenterviews wurden von Ari Lima und Cassio Nobre durchgeführt und gemeinsam ausgewertet. Durch die Teilnahme an dem Projekt *Cantador de Chula* waren die Sambaspieler an unsere Präsenz gewöhnt, bzw. kannten uns schon durch das Inventar für das Kultusministerium - eine Beziehung, die sich weiter konsolidierte. Durch das schrittweise Vorgehen, (Forschung, Musikaufnahmen, Videoaufnahmen, Verträge) entstand

eine Art Regelmässigkeit, so dass sie darauf warteten, wieder besucht zu werden. Als ich schließlich allein reiste, um die narrativen Interviews zu machen, wurde ich mit Vertrauen, und Konzentration von beiden SambaspielerInnen empfangen. Die Interviewsituation verlief in beiden Fällen so, wie es das narrative Interview benötigt, nämlich mit viel Zeit und ohne Störungen, und ich brauchte nur das Aufnahmegerät anstellen und der Erzählstrom begann. Obwohl der Forscher dazu angehalten ist, nicht einzugreifen und keine Fragen zu stellen, habe ich mir erlaubt, bei Verständnisproblemen kleine Zwischenfragen direkt zu stellen, da es auf dem Land viele Wörter und Ausdrücke gibt, deren Bedeutung mir nicht bekannt ist, was den Erzählstrom nicht beeinträchtigt hat. Des Weiteren habe ich mir in beiden Fällen eingegriffen, als ich bemerkte, dass die Kindheit übersprungen wurde und das Leben erst mit dem jungen Erwachsenensein zu beginnen schien. Die theoretische Argumentation zum narrativen Interview besagt, dass der selbst bestimmte Anfang der Lebenserzählung entscheidende Hinweise für die Interpretation liefert und das Ausklammern bestimmter Lebensphasen eine besondere Bedeutung im Gesamtkontext hat. Dazu muss angemerkt werden, dass es sich in diesem Fall nicht um ein individuelles Ausklammern handelt, sondern um ein kollektives, weil schwarze Menschen vom Land eine harte, arbeitsreiche und wenig kindgerechte Kindheit verbrachten und in ihrer Entwicklung nicht besonders beachtet und begleitet wurden. Kinder mussten die Eltern in allem gehorchen und durften den eigenen Willen nicht durchsetzen und hatten kaum Zeit für Spiele, weshalb sie diese Lebensjahre meist unbewusst ausblenden. In dieser Arbeit ist die Kindheitsfase jedoch von besonderer Wichtigkeit und nach meiner ausdrücklichen Aufforderung möglichst viel zu den Kindheitsjahren zu erzählen, war ich überrascht über die Fülle an interessanten Begebenheiten und Erfahrungen, die sonst aus Gewohnheit von den SambaspielerInnen übersprungen worden wären, weil sie ihnen keine Bedeutung zumessen, in der unbewussten Haltung, dem eigenen Kinde keinen Wert zukommen zu lassen. Es gibt noch andere Themen, die von den Sambaspielern unbewusst zensiert werden, was nicht persönlicher, sondern stark gesellschaftlich geprägter Natur ist, wie z. B. das Thema Candomblé, die afro-brasilianischen Religion. Kaum ein Anhänger des Candomblés auf dem Lande wird von sich aus auf dieses Thema zu sprechen kommen, da es der jahrhunderte langen Gewohnheit entspricht, alles diesbezügliche geheim zu halten, in Metaphern anzudeuten oder schlicht zu ignorieren und andere Themen vorzuschieben. Um die komplexe afrobrasilianische Kultur verstehen zu können, muss man einen Ausflug in der Geschichte Brasiliens machen, was im nächsten Kapitel erfolgt, mit Schwerpunkt auf der traditionellen, schwarzen Kultur in Bahia.

### III. Eine Reise nach Bahia

*Rompeu-se a guia de todos os santos  
Foi Bahia pra todos os cantos – Foi Bahia*

*Pra todo canto, uma conta  
Pra cada santo, uma mata  
Uma estrela, um rio, um mar  
E onde quer que houvesse gente  
Brotavam como sementes  
As contas desse colar*

*Hoje a raça está formada  
Nossa aventura plantada  
Nossa cultura é raiz  
É ternura nossa folha  
É doçura nossa fruta  
É assim porque Deus quis*

*Olorum se mexeu*

Gilberto Gil

#### 3.1. Sozial- und Kulturgeschichte von Bahia

Die Geschichte Brasiliens in größerem Umfang aufzurollen, würde hier zu weit führen, dennoch ist es wichtig, in Erinnerung zu behalten, dass der Zivilisationsprozess in diesem Land anders von Statten gegangen ist, als in Europa. Auch heute noch, in den letzten Jahrzehnten als Bewegung wieder erstarkt, im Kampf um Bürger- und Menschenrechte, um kulturelle und soziale Identität und gegen Rassismus und Diskriminierung jedweder Art, sind die drei großen ethnischen Gruppierungen Brasiliens immer wieder Mittelpunkt vieler Auseinandersetzungen und neuer kreativer Lebensformen.

##### **Die Amerinder**

Vor der Ankunft der Europäer in Amerika soll es auf dem gesamten amerikanischen Kontinent (Nord, Mittel und Süd) etwa 100 Millionen Indianer gegeben haben, und alleine 5 Millionen davon auf dem brasilianischen Territorium. Brasilien galt als Wildnis und erst als „entdeckt“, als die ersten Europäer, die Portugiesen, repräsentiert durch den Konquistador Pedro Álvares Cabral eintrafen, gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Dass in diesen riesigen Land- und vor allem Urwaldgebieten, Tausende von, in Sprache und Kultur sehr unterschiedlichen Indianervölkern lebten, die komplexe, in engster Weise mit der Natur

verbundenen Lebensformen aufgebaut hatten, ignorierten die Portugiesen, die die Indianer als unmündige „Wilde“ behandelten, sie ermordeten und versklavten. Ein Grossteil der Indianer wurde durch verschiedene Krankheiten hinweggerafft, da sie gegen europäische Virusformen kein immunologisches Abwehrsystem hatten. Heute gibt es mehr als 300.000 Indianer in Brasilien, die nach bestimmten indianischen Lebensweisen, in 200 Etnien und 170 Sprachen unterteilt, leben. Darüber hinaus gibt es eine nicht kalkulierbare Anzahl von Mischlingen über ganz Brasilien verteilt, und auch solche, die genetisch Indianer sind, aber sich ethnisch und kulturhistorisch als solche nicht mehr erkennen, da sie der allgemeinen brasilianischen Kultur einverleibt wurden, was vor allem im Nordosten der Fall ist. Trotz der absoluten ethnischen Minderheiten der indianischen Völker Brasiliens, ist der Einfluss ihrer Kulturen, Sprachen und Lebensphilosophien auf die gesamte brasilianische Kultur nicht zu unterschätzen, einerseits durch ihre Spuren, die im kollektiven Unterbewusstsein aufzufinden sind und andererseits durch eine neue Welle des Interesses an indigenen Lebensweisen.

### **Die Afrikaner**

Im Gegenteil zur eher leisen, aber nachhaltigen Präsenz der indianischen Kulturen, sind die Anteile der afrikanischen Bevölkerung und ihrer kulturellen Prägungen überdeutlich in Brasilien abzulesen, wenn auch mit unterschiedlichen Gewichtungen, je nach Region. In allen größeren Küstenstädten Brasiliens ist der Anteil der schwarzen Bevölkerung besonders groß, da hier Afrikaner über mehrere Jahrhunderte mit den Schiffen der Sklavenhändler zwangsweise abgeladen wurden. Zwar wurden sie auch in großer Anzahl ins Innenland als Sklaven verkauft, aber sehr viele blieben in den Städten und der näheren Umgebung, vor allem im 19. Jahrhundert, welches das endgültige Ende der Sklaverei brachte, als die Städte und ihre jeweiligen Handelsstrukturen schon beträchtliche Ausmaße annahmen. Die ersten zwei Jahrhunderte (16. und 17. Jhdt.) des portugiesischen Sklavenhandels waren von der Ausbeutung der südlicheren afrikanischen Länder geprägt, d. h. Sklaven wurden hauptsächlich aus dem Kongoraum herangeschleppt, sowie Angola und Moçambique, was bedeutet, dass die allermeisten Afrikaner, die die schwarze Kultur Brasiliens begründeten, den Bantu Kultur- und Sprachkreisen angehörten. Im 18. und 19. Jhdt. wurden vorwiegend Westafrikaner über den Atlantik gebracht, verschiedene Völker der Yorubá, Haussa, Ketu, Manding, Malé, Fon usw. Die unterschiedlichen Fasen haben eine besondere Einwirkung auf die afro-brasilianische Kultur Brasiliens, da die Präsenz der Bantu-kulturen älter ist, tiefer in die Volksseele eingegraben und sich mehr mit portugiesischen und indianischen Kulturen vermischt hat. Dies ist vor allem im Landesinneren zu beobachten, weil die ersten Sklavengenerationen hauptsächlich aufs Land verschleppt wurden, um dort die schwere

Landarbeit in den riesigen Fazendas zu verrichten. Die Westafrikaner, die später ankamen, hatten ein stärker ausgeprägtes Bewusstsein über ihre eigenen Traditionen, zivilisatorische, europäische und islamische Einflüsse in Afrika erfahren, und blieben in großen Anteilen in den Küstenstädten oder näherer Umgebung, so dass sie schnell einen regen Kultur- und Handelsaustausch untereinander aufbauten, sowie hauptsächlich für die berühmten Aufstände Anfang des 19. Jhdts. verantwortlich sind. Die afro-brasilianische Identität ist aufgrund der sehr verzweigten Geschichte, nicht auf einen Nenner zu bringen, denn über das ganze Land verteilt, werden unterschiedliche Mischformen schwarzer Kulturen gefunden. Das Interessante ist, dass von ganz archaischen afrikanischen Elementen bis hin zu urbaner, zeitgenössischer schwarzer Kultur nach nord- und mittelamerikanischen Vorbildern, vielfältigste Kulturformen der afrikanischen Diaspora in Brasilien zu finden sind und die Geschichte und Gegenwart der afrikanisch abstammenden Bevölkerung Brasiliens mehrere Bände füllt. Da ich noch besonders auf die schwarze Geschichte und Kultur eingehen werde, beschränke ich mich an dieser Stelle auf diese einleitenden Worte.

### **Die Europäer**

Die portugiesischen und anderen europäischen Einwanderer sind aus unterschiedlichsten Motivationen nach Brasilien gekommen und ihre soziokulturelle und wirtschaftliche Präsenz in Südbrasilien hat sich in eine andere Richtung entwickelt, als im kulturell einzigartigen Nordosten, zu dem auch Bahia gehört. Die portugiesischen Nachfahren im Nordosten Brasiliens gebärden sich seit Jahrhunderten, und z. T. heute noch, als weiße Kolonialherren, die eine kleine Kaste selbstgefälliger und arroganter Herrenmenschen bilden, die sich und ihre Macht niemals in Frage gestellt haben. Das zeigt sich bis ins 21. Jahrhundert hinein, an den politischen Machtkonstellationen und katastrophalen Auswirkungen einer Politik, die immer nur von einer Oligarchie für sie selbst gemacht wurde, und kaum ernsthafte Investitionen für Allgemeinwesen, Bildung, Gesundheit, Infrastruktur, Rechtswesen, Wirtschafts- und Berufsförderung durchgesetzt hat. Korruption und einseitige Machtinteressen bestimmen den Alltag der nordöstlichen Bundesstaaten, sowie die Folgen von Sklavenhandel, kolonialer Landausbeutung, fehlender Infrastruktur und Planung, was Bildung, Gesundheitswesen, und berufliche Perspektiven betrifft und dazu beiträgt, dass arme Menschen auf die Gnade von lokalen Politikern und Landbesitzern angewiesen sind. Die meisten portugiesischen Nachfahren benehmen sich den nicht-weißen und meist wirtschaftlich unterprivilegierten Mitbürgern gegenüber als tonangebend, aus der Gewohnheit heraus, dass diese Menschen der Oberschicht als billige Dienstkräfte zur Verfügung stehen. Die Geschichte einer weißen, sozial bewussten Universitätskollegin, soll dies dokumentieren: Sie befand sich in der kleinen

Stadt Santo Amaro im Recôncavo, die zu 80 – 90% aus schwarzer Bevölkerung besteht. Dort musste sie wegen eines Problems das öffentliche Gesundheitszentrum besuchen und reihte sich in die Schlange der Wartenden ein. Nach einer Weile wurden Angestellten auf die weiße Frau aufmerksam und sie wurde von einem Angestellten diskret zur Seite gewinkt und in ein Behandlungszimmer geführt. Es wurde ihr gesagt, dass sie sich doch gleich hätte bemerkbar machen sollen, denn sie hätte nicht zu warten brauchen und wäre direkt dran gekommen. Woraufhin die engagierte Frau empört reagierte und sich draußen wieder in die Schlange einreihete – warum sollte sie eine bevorzugte Behandlung gegenüber allen anderen Mitbürgern erhalten, die auch geduldig warten müssen? Niemand will diese ungemütliche Frage beantworten, und trotzdem sehen wir im Alltag immer wieder offen und auch verdeckt solche Szenen, die deutlich machen, welche Bürger „wichtiger“ sind als andere. Dabei sind dies nur die wenigen sichtbaren Spitzen eines Eisberges der viel tiefer liegenden, strukturellen Diskriminierung, die dazu führt, dass sich Weiße und Schwarze kaum im selben Boot bewegen, d. h. die meisten Weißen bezahlen eine teure, private Krankenversicherung und würden sich niemals in ein öffentliches Krankenhaus bewegen. Der wirkliche Rassismus ist der, den man nicht im öffentlichen Leben sieht: das wirtschaftlich gehobene und dem euro-amerikanischen Standard entsprechende Leben läuft privat ab, hinter Mauern, Zäunen, Glasscheiben, Stacheldrähten und in hochsicheren, privaten Bürogebäuden, Hochhäusern, Business-Centern, Schulen, Krankenhäusern, Shoppings, teuren Restaurants: Orte, an denen schwarze Menschen meistens nur als „Bedienstete“ verkehren, und die alle einen separaten „Service“- Aufzug haben - eine stillschweigende Apartheid. Die tiefer greifenden Formen der Diskriminierung, sind für Außenstehende schwer zu verstehen und kaum zu bemerken und werden hier manchmal thematisiert, da auch der Samba de Roda geprägt ist von den Machtkonstellationen, die über Jahrhunderte das wirtschaftliche, gesellschaftliche, und auch psychosoziale Selbst im Leben der schwarzen Menschen bestimmten. Eine der schlimmsten Auswirkungen der äußeren und inneren Repression, ist die Negation des Schwarz-seins, ein psychosozialer Konflikt, der sich von klein an in jedem einzelnen Menschen afrikanischer Herkunft abspielt bis in das festlich ausgelassene Treiben des Samba de Roda.

### **3.1.1. Historischer und geo-kultureller Hintergrund von Bahia**

Als Recôncavo wird ein breiter Küstenstreifen bezeichnet, der die ganze Bucht der Allerheiligen umgibt, und an deren Eingang sich die inzwischen riesige Stadt Salvador erhebt, die Hauptstadt vom Bundesstaat Bahia. Es ist eine Region, die von Mangroven, Tälern,



Hügeln, Ebenen, kleinen Wäldern, Inseln und Halbinseln geformt ist, immer in Meeresnähe und im direkten Küstenbereich, wodurch sie auch ein Teil des atlantischen Welthandels und damit bedingten Kulturaustauschs war und ist. Es ist nicht einfach, eine genaue Grenze zu ziehen, wo der Recôncavo nach Norden und Süden, und zum Landesinneren aufhört, denn die einzige klare Begrenzung ist das Meer an der Ostseite. So sagt der bekannte Geograph und Forscher Milton Santos, dass der Recôncavo vielmehr ein "historischer Begriff, als eine physisch grafische Einheit darstellt" (Santos, 1998:62). Man könnte ihn als geschichtliche Erfindung und kulturelle Konfiguration bezeichnen, der aus der Verbindung der Mehrheit der afrikanischen Bevölkerung mit der portugiesischen Kolonialmacht auf der Basis der indianischen Wurzeln geboren wurde. So entstand eine regionale Einheit, die im Inneren der Geschichte der Sklaverei, der Zuckerfarmen und – fabriken, des Tabakanbaus und der Gier des Welthandels eingeschrieben ist. Sobald die Portugiesen dieses Land betraten, bemerkten sie, dass die Bucht auf natürliche Art einen sicheren Ort darstellte und dass die Landschaft in ihrem Umkreis sehr gut für die erste Besiedlung geeignet wäre. Die kleinen Inseln und vielen Riffs in dieser großen Bucht, machten es feindlichen Schiffen schwer, dort einzudringen, aber andererseits konnten sie bequem von erfahrenen Seemännern mit kleineren und mittleren Schiffen befahren werden. Im Recôncavo entstanden die ersten Zuckerrohrplantagen und – mühlen, kleine Dörfer und Gemeinden, wie z. B. São Francisco de Conde, Cachoeira und Jaguaripe, die schon im Jahre 1693 verzeichnet sind. Bis zum Ende des 18. Jhdts. sind rund um den Fluss Paraguaçu weitere Ortschaften entstanden, und Salvador und Cachoeira bildeten sich als die wichtigsten urbanen Zentren der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kolonisation der Portugiesen heraus. So entstand ein Netz von kleineren und größeren Orten, die alle eine wirtschaftliche und kulturelle Verbindung miteinander hatten und schließlich 28 Gemeinden und Städte (Milton Santos) umfasste.<sup>6</sup> Nicht nur das Meer, sondern auch die Flüsse gehörten zu diesem Netz und hielten es aufrecht, wie z. B. der Paraguaçu, der Subaé und der Jaguaripe, die heute alle hochgradig verschmutzt sind. Bis zum 19. Jhd. wurden Tabak, Zucker und andere Produkte, die in dieser Region produziert wurden, über den Paraguaçu transportiert, wie auch Personen, die mit dem berühmten Dampfschiff von Salvador bis Cachoeira gebracht wurden.

Der Recôncavo gilt heute als arme, unterentwickelte Region, trotz seiner ruhmreichen Geschichte und seiner üppigen Naturschätze. In der Kolonialzeit war sie die wirtschaftlich am besten florierende Region von Bahia, die eine günstige Konstellation von Klima, Boden,

---

<sup>6</sup> namentlich: Alagoinhas, Aratuípe, Cachoeira, Camaçari, Castro Alves, Catu, Conceição de Feira, Conceição do Almeida, Coração de Maria, Cruz das Almas, Feira de Santana, Iará, Itaparica, Jaguaripe, Maragogipe, Mata de São João, Muritiba, Nazaré, Pojuca, Santo Antônio de Jesus, Santo Amaro, Santo Estevão, São Félix, São Felipe, São Francisco do Conde, São Gonçalo dos Campos, São Sebastião do Passé e Salvador.

Wasser, Transportwesen aufwies, die jede Art von Anbau zum Gelingen brachte. Die Kolonialherren entdeckten schon bald die Vorzüge des Bodens, des *Massapé*, eine dunkle organische und wenig durchlässige Erdmasse, geeignet, um angesammelte Feuchtigkeit lange zu bewahren. Dieser Boden und das feuchttropische Klima waren bestens für den großflächigen Anbau des Zuckerrohrs geeignet, das ursprünglich braune und später geweißte Gold aus Bahia. So entstand in kurzer Zeit eine blühende Wirtschaft, die aus Großanbau von Tabak und Zuckerrohr bestand, der fast ausschließlich von den afrikanischen Sklaven geleistet wurde. Diese Arbeits- und Lebensorganisation, die mehr als 300 Jahrhunderte währte, führte zu einer sozialen Lebenskultur, zwischen weißen Herren und schwarzen Untergebenen, die bis heute auf unsichtbare Weise in zwischenmenschlichen Beziehungen zu spüren ist, und auf sichtbare Weise in den strukturellen Beziehungen, die deutlich zeigen, wer historisch „Anrecht“ auf Besitz, Bildung und Gesundheit hat – ein eindeutiger Schwarz-Weiss-Schnitt, der erst langsam Anzeichen von Veränderung zeigt. In der 2. Hälfte des 19. Jhdts. wurden die ersten Tabakfabriken in Cachoeira und São Felix eröffnet, was für viele Menschen ein Ausweg aus der gerade herrschenden Zuckerrohrkrise bedeutete, da der Zuckerpreis auf dem Weltmarkt beträchtlich gesunken war. Die Angestellten in den berühmten Manufakturen Suerdieck und Dannemann waren fast alles Frauen, die eine eigene wirtschaftliche Stellung gewannen, und eine gemeinsame Erfahrung als Arbeiterinnen, was bis dahin in dieser Region sehr ungewöhnlich war. Diese Frauen sangen den Samba de Roda während der Arbeit, und es gibt bis heute eine Gruppe aus Cachoeira und São Felix, die sich „Samba de Roda de Suerdieck“ nennt, unter Leitung der altherwürdigen Dona Dalva.

Nach diesem letzten wirtschaftlichen Aufschwung ist der Recôncavo in eine bis heute anhaltende Dekadenz verfallen, die dazu geführt hat, dass die meisten arbeitsfähigen Menschen aus den kleinen Städten und Dörfern in die große Stadt Salvador emigriert sind, wo die erste Generation in der aufstrebenden Industriestadt Arbeit und Unterkunft fand. Dies führte u. a. zum ungeplanten und viel zu schnellem Wachstum der Stadt Salvador, was sich bis heute in den völlig überbevölkerten und unstrukturierteren Randvierteln der Stadt deutlich macht und gleichzeitig zum Einschrumpfen der Kleinstädte des Recôncavo. Das auf sich selbst gestellt sein der zurückgebliebenen, mittleren und älteren Generationen in dieser Region, führte zu einer Art soziokultureller Stillstand und damit zur Bewahrung der verschiedenen populären Musik- und Tanztraditionen. Ein bestimmter Teil des Recôncavo kam zu neuem Aufschwung, seit dem im Jahre 1950 Erdöl in der Bucht entdeckt wurde, was aber letztlich nur der Region um São Francisco do Conde, Catu und Candeias zu Gute kam, und auch da nicht flächendeckend, da Korruption, konzentrierte Machtstrukturen und mangelnde Demokratisierung dazu führten, dass ein Grossteil der Bevölkerung seinen

Lebensstandard nicht verbessern konnte, und das allgemeine Armutsbild auch in diesen Städten sich kaum von den andern unterscheidet, sogar als negative Folge hatte, dass die Menschen ihren traditionellen Kultur- und Lebensformen entfremdet wurden und sich soziale Konflikte und Kriminalität ausbreiteten. Nichtsdestotrotz ist die afrikanisch geprägte Kultur des Recôncavo sein größter Reichtum und wichtigstes Markenzeichen, vor allem für den langsam wachsenden Tourismus. Es waren die Schwarzen, die Urenkel der Afrikaner, die die Zuckerrohrindustrie am Laufen hielten, während der Sklavenzeit und danach, ihre eigenen Infrastrukturen und kulturellen Traditionen aufbauten und für immer in dieser Region verwurzelten. Es gibt in den Städten Santo Amaro, Cachoeira, São Felix kaum noch bedeutsame Präsenz europäischer Nachfahren. In einem langen und einzigartigen kreativem Prozess ist es den afrikanischen Erben gelungene, neue und verschiedenartige Musik-, Tanz- und Lebensformen zu zelebrieren, die Menschen aus aller Welt anzieht, und die in besonderer Weise mit der scheinbar in der Zeit stehen gebliebenen Natur- und Kulturlandschaft dieser ganzen Region harmonieren.

### **3.1.2. Afrobrasilianische Lebenswelten in Salvador**

„Tatsächlich, gibt es kaum Städte die so originell bevölkert sind, wie die Bahia, Wenn man nicht wüsste, dass sie in Brasilien liegt, könnte man sie für eine afrikanische Hauptstadt halten, die Residenz eines mächtigen afrikanischen Prinzes, in der die wenigen weissen Ausländer unbemerkt bleiben. Alles scheint schwarz zu sein: Schwarze am Strand, Schwarze in der Stadt, Schwarze in der Unterstadt, Schwarze in der Oberstadt, alles was läuft, schreit, arbeitet, alles was schwer trägt und hin und her befördert, ist schwarz.“<sup>7</sup>

Die Stadt Salvador gehört einerseits zum Recôncavo, was Kultur- und Sozialgeschichte betrifft, und andererseits entwickelten sich moderne, urbane Lebensformen, die in den letzten Jahrzehnten die kolonialen Attribute abgelegt und sich entfernt hat von der Realität seiner angrenzenden ländlichen Umgebung. Aber auch in Salvador gilt, dass afrikanisches Erbe und verschiedene afrobrasilianischen Kulturformen, die Stadt in Geschichte und Alltag prägen, was auch in der Gegenreaktion, also der Negation der afrobrasilianischen Identität deutlich wird. Es gehört zu den inneren Widersprüchen Bahias und Brasiliens, dass viele sich ein Scheibchen vom großen Kuchen der schwarzen Kultur abschneiden wollen, aber nur wenige sich mit Selbstbewusstsein dazu bekennen, Schwarz zu sein und im Zweifelsfall lieber auf der Seite der westlichen (weißen) Zivilisation angesiedelt sein möchten. Brasilien ist (inter-)national für afrobrasilianischen Fußball und Samba, Karneval, schöne, dunkelhäutigen

---

<sup>7</sup> Notiz des deutschen Reisenden Avé-Lallement im Jahre 1858 in Salvador

Frauen berühmt und lebt gleichzeitig einen subtilen und alltäglichen Rassismus als Normalität, der sich in der Kontinuität der schlechten, sozio-ökonomischen Bedingungen darstellt, in denen die meisten schwarzen Menschen leben. Auch im kulturellen Diskurs fallen immer wieder unglaubliche Gegensätze auf, die sich des Samba und des Capoeira als nationales Kulturgut bemächtigen, auf der anderen Seite keine ernsthaften Massnahmen zur Förderung, Bewahrung und wirtschaftlichen Verbesserung seiner Protagonisten als kulturpolitische Forderungen durchsetzen. Den Widersprüchen zum Trotz hat sich die Kultur der afrikanischen Nachfahren in Salvador als die Stärkere erwiesen, u. a. wegen des organisierten Widerstandes der schwarzen Bevölkerung, der politisch und kulturell zu grossen Veränderungen des städtischen Alltags beigetragen hat. Die schwarze Jugend Salvadors drängt an Schulen und Universitäten, in Shoppings und höhere Verwaltungspositionen, und wenn auch das Bild der Armut in den Stadtrandvierteln eine schwarze Hautfarbe trägt, so ist die Mittelschicht in Salvador schon lange nicht mehr weiß (die Oberschicht aber nach wie vor). Durch Medien, Teletechnologien, Kabelfernsehen, Konsumverhalten usw. haben sich kulturelle Gewohnheiten verändert und sind traditionelle afrobrasilianische Kulturformen in den letzten zwei Jahrzehnten deutlich an den Rand gedrängt worden, aber im kollektiven (Unter-)Bewusstsein immer noch präsent. Deswegen soll hier keine Gegenüberstellung von zeitgenössischen und traditionellen afrobrasilianischen Kulturen diskutiert, sondern die Wurzeln der schwarzen ästhetischen Praktiken und den zugrunde liegenden Ethos dargestellt werden. Weiterhin geht es um die daraus resultierenden Möglichkeiten, sowohl in der allgemeinen Lebenskultur, als auch in pädagogischen und künstlerischen Bildungsprozessen. Dass diese zugrunde liegenden Werte nach wie vor im sozialen Alltagsverhalten bestimmend sind, ist vielen Menschen nicht bewusst, und wird zunehmend vom individualisierten Konsumverhalten überlagert. Zusammenfassend kann man sagen, dass im urbanen Leben Salvadors durch Konfronte und Vermischungen westlicher und afrikanischer Welten, ungewohnte Lebensformen entstanden sind, die am ehesten mit anderen Afrodiaspora – Kulturen zu vergleichen wären. Seit der veränderten politischen Situation<sup>8</sup> in Brasilien, ist ein soziokultureller Umbruch zu spüren, die mit einem „Scharz-Weiß“ Schema nicht mehr auskommt, wobei Bahia eine besondere Situation darstellt, wegen seiner Verwurzelung in den Traditionen afrikanischer Herkunft, die zwar langsam zu oberflächlicher Folklore verbleichen, aber von vielen Menschen immer noch intensiv und lebendig gepflegt werden.

---

<sup>8</sup> Seit dem Regierungswechsel, unter Präsident “Lula” Inácio da Silva, gibt es Veränderungen in der gesamten Sozial- und Kulturpolitik, wie auch gezielte politische Massnahmen um die Rassenungleichheit und die strukturellen Nachteile der schwarzen Bevölkerung zu verbessern.

## 3.2. Das Erbe der afrikanischen Nachfahren – Samba, Capoeira, Candomblé

„Am Samstagabend, nach Beendigung der letzten Arbeiten der Woche, und an den Feiertagen, die Freizeit und Ruhe bringen, werden den Sklaven ein oder zwei Stunden für die Tänze erlaubt. Sie versammeln sich im *Terreiro*, rufen sich gegenseitig, gruppieren sich und das Fest beginnt. Da ist das Capoeira, ein kriegerischer Tanz, mit gewagten und kämpferischen Bewegungsabläufen zum Klang der Congo-trommeln. Dort ist der *Batuque*, mit seinen lasziven Haltungen, die der *Uruncungo* (Berimbau) mal beschleunigt, mal verlangsamt. Weiter weg ist noch ein verrückter Tanz, der mit Bewegungen der Brüste und Hüfte provoziert, eine Art berausches Zucken und Zappeln, die sie *Lundu* nennen.“<sup>9</sup>

Wer Bahia verstehen und mit der Region und ihren Menschen kommunizieren möchte, der kommt nicht um die afro-baianischen Kultur herum, die in drei großen Strängen Candomblé, Capoeira und Samba ihr soziokulturelles, ästhetisches und spirituelles Fundament gewebt hat. Diese Traditionen sind in ihren ursprünglichen Formen von vielen Sklavengenerationen aus unterschiedlichen Ländern, Kulturkreisen und Etnien Afrikas über vier Jahrhunderte nach Brasilien gebracht worden, und haben hier einzigartige Formen und Strukturen erschaffen, die notwendigerweise den widrigen Lebensumständen angepasst werden mussten. Immer wieder gibt es Kontroversen und Diskussionen über die afrikanische Herkunft und Legitimität dieser musikalischen, religiösen und tänzerischen Traditionen, was letztlich wenig Sinn macht, da Capoeira, Samba und Candomblé, alte, als auch neue Traditionen sind, die aus dem Leben der afrikanischen Sklaven und ihrer brasilianischen Nachfahren entstanden sind, aber das Wesentliche der afrikanischen Kultur, Kunst und Weltanschauung beibehalten haben. Obwohl der Schwerpunkt auf Bahia liegt, sind diese Kulturformen in den meisten Regionen Brasiliens vertreten, und mit vielen Varianten und Bezeichnungen, was Rituale, Musik- und Tanzstile betrifft, wobei die Essenz jedoch sehr ähnlich ist, vor allem was das Verhältnis von Musik, Bewegung, Gesang, Inszenierung und Spiritualität betrifft.

### 3.2.1. Candomblé – die Religion

„Die Prinzipien, die die soziale Verbindung des tausendjährigen, schwarzafrikanischen Zivilisationsprozesses leiten, sind in ihren Grundzügen als spirituelle Gesellschaft zu charakterisieren. Die religiösen Prinzipien und Werte durchziehen das ganze Leben des Afrikaners derart, dass er in einer ständigen dialektischen Spannung zwischen der präsenten und transzendenten Welt lebt.“ (Aurélio Luz, 1995: 112, *eigene Übersetzung*)

---

<sup>9</sup> Notizen zu Spielen und Tänzen der Schwarzen mitte des 19. Jhrdts von Charles Ribeyrolles, 1980: 51-52)

Der afrobrasilianische Candomblé ist eine komplexe Religion, die sich nicht auf einen Nenner bringen lässt, in Brasilien unzählige Ausrichtungen, Bezeichnungen und Verzweigungen hat und selber aus den verschiedenen Traditionen Afrikas über mehrere Jahrhunderte in Brasilien zu etwas Einzigartigem entstanden ist. Es ist bezeichnend für den Eurozentrismus, dass diese Religion in den letzten Jahrzehnten, fast ausschließlich unter anthropologischen, soziologischen, historischen und (musik-)ethnologischen Aspekten studiert wurde, aber nicht wirklich im Hinblick auf die spirituellen und philosophischen Aspekte, die den afrikanischen Ethos nach Brasilien gebracht haben. Die Grundprinzipien dieser Religion sind überall in der afrikanischen Diaspora zu finden, in der Karibik, auf Kuba, Haiti und in Restbeständen im Süden der Vereinigten Staaten. Es gibt wenige vergleichende Studien, die sich mit der Kosmvision in der afrikanischen Diaspora auseinandersetzen, und Bezüge zu anderen universellen spirituellen Traditionen suchen.

„Die Menschen und die anderes Wesen, die zum Universum gehören, repräsentieren für den Schwarzen eine heilige Dimension, weil sie Elemente und konkrete Substanzen besitzen, die von den kosmischen Kräften, die das Universum regieren, stammen. Die Schöpfung der Welt und ihrer Bewohner sind Ergebnisse des Willens des Obersten Wesens. Folglich, sollten alle teilnehmen und dazu beitragen, dass das Universum sich fortpflanzt und die Welt nie zu Ende geht. Es sind die Kenntnisse und die Erfahrungen, die durch die religiösen Initiationsrituale angesammelt werden, die es dem Einzelnen ermöglichen, sich ein tiefes Wissen anzueignen, was ihm den Weg weist, die Zeichen Gottes zu verstehen. Diese werden durch die religiöse Sprache ausgedrückt, die die Weltsicht aufzeigt, die notwendig ist für das kosmische Gleichgewicht. Diese kosmische Dimension der Religion umfasst die Ebenen der Einzelnen, der Gemeinschaft und der Verbindungen des Menschen mit der Natur.“(Aurélio Luz, 1995:113, *eigene Übersetzung*)

### 3.2.1.1. Grundlagen des Candomblé

Die afrikanische Kosmogonie geht von einer materiellen und immateriellen Welt aus, die gleichwertig nebeneinander existieren und in ständiger Beziehung und Austausch stehen. Fälschlicherweise wird der Candomblé häufig als politeistische Religion angesehen, was von oberflächlicher Forschung zeugt, weil sie tatsächlich von dem einen großen Schöpfer ausgeht (*Olorun, Zambé* etc. je nach Nation), der seine göttlichen Boten und Stellvertreter hat, die verschiedene Energien des Universums repräsentieren und die *Orixás* (Nagô-Ketu-Yoruba), *Inquices* (Kongo-Angola) oder *Voduns* (Fon, Ewe) genannt werden. Der Candomblé wurde vor allem in den letzten 50 Jahren von Historikern, Anthropologen, Musikethnologen und Sozialwissenschaftlern studiert, wobei sich die meisten wissenschaftlichen Arbeiten auf den Kulturkreis der Yorubavölker beziehen und somit im allgemeinen die Nomenklatur der *Orixás* verwendet wird, was durch einige Zitate deutlich wird, aber nicht als ausschließlich betrachtet werden soll.

„Wie ein König über Kanzler und Minister verfügt, so umgibt sich Olorun mit den „orisa“ die für ihn die „Geschäfte“ ausführen. (...) Olorun gibt jedem Menschen sein Schicksal, dem er entrinnen kann. Schon vor der Menschwerdung kniet eine Seele vor Olorun nieder und bittet um ein möglichst gutes Schicksal. (...) Die verschiedenen „orisa“ verkörpern Einzelaspekte der Natur Oloruns. Als Vermittler zwischen den Menschen und diesem höchsten aller übernatürlichen Wesen sind sie die zentralen Figuren im religiösen Leben und der Vorstellungswelt der Yoruba. Die übernatürliche Sphäre, der die „orisa“ angehören, entspricht in ihrer hierarchischen Ordnung und mit ihren verwandtschaftlichen Beziehungen in vielem der Lebenswelt des Menschen.“ (Oliveira Pinto, 1990:166)

In ausländischen Forschungsberichten und –veröffentlichungen wird häufig das Wort Gott oder Gottheit für die *Orixás* benutzt, wobei die Mitglieder des Candomblé diese Worte nicht benutzen, sondern davon ausgehen, dass es nur den einen großen Schöpfergott gibt. Deswegen sollte man mit der Interpretation von Forschungen, die nicht wirklich das Innenleben des Candomblé kennengelernt haben, vorsichtig sein und versuchen, zwischen den Zeilen zu lesen. Die *Orixás* wurden in Brasilien mit katholischen Heiligen sinkretisiert, in energetischer Übereinstimmung mit bestimmten Eigenschaften der jeweiligen Heiligen als spirituelle Einheit verehrt. Diese historische Entwicklung war notwendig, weil die Sklaven die *Orixás* nicht offen verehren durften und sie über den Weg des Synkretismus einen Ausweg fanden, in dem sie sich an die zahlreichen Feiertage und Rituale zugunsten der katholischen Heiligen hielten. So verleibten sie sich einerseits das katholische Repertoire, die Feiertage und populären Volksfeste mit öffentlichen Festen und Prozessionen ein, und andererseits feierten sie heimlich (geschützt durch den offiziellen Charakter der katholischen Feste) die *Orixás* mit Tänzen, Musik, Speisen und anderen Gaben in den späten Abendstunden. Das Thema Synkretismus wird in Brasilien kontrovers behandelt, da im Zuge der Neo-afrikanisierung eine puristische Bewegung, die nach dem Motto *Back to the Roots*, jede Art von Vermischung mit der christlichen Zivilisation ablehnt und in politischen Forderungen deutlich macht, dass die *Orixás* mit den christlichen Heiligen nichts gemeinsam haben. Dem widerspricht aber eine tief verwurzelte Praxis vieler Candomblé-Häuser, die in erster Linie die *Orixás*, aber auch die katholischen Heiligen verehren, ihre Feiertage respektieren, und an bestimmten katholischen Zeremonien teilnehmen. Soziokulturell ist es tatsächlich so, dass die meisten Gläubigen im Candomblé in ihrem persönlichen Leben, eine große Liebe zu den katholischen Heiligen haben und in vielen Haushalten „Mischaltäre“ zu finden sind.

Ein entscheidender Begriff im Candomblé ist das *Axé*<sup>10</sup>, was nicht wirklich übersetzt werden kann, sondern eine spirituelle Energie ist, die unserem Leben sozusagen das Lebendige gibt, und diese Energie kommt aus der immateriellen Welt, die von den *Orixás* verwaltet wird.

---

<sup>10</sup> In vielen nichtchristlichen Religionen gibt es für das Axé eine ganz klare Entsprechung, wie z. B. das Ki, das im Chinesischen im Tiantem angesiedelt ist, ein körperlich wichtiger Punkt, der drei Finger breit unter dem Bauchnabel liegt – ein wichtiger Hinweis für die Bedeutung des Tanzes!

„Die Kommunikation zwischen diesen beiden Welten vollzieht sich durch die vitale Weltsicht, die durch den Begriff des *Axé* für die Nago und *Muntu* für die Kongo charakterisiert ist. *Axé* ist ein Begriff, der die Idee ausdrückt, von kreisenden Kräften, die Schöpfung und die Ausbreitung des Lebens vorantreiben. Er umfasst auch die Idee der Austauschs und Wiedergebens, welche durch den Begriff *Ebó* deutlich gemacht wird, also eine Gabe oder eine Opfer“ (Aurélio Luz, 1995:35, *eigene Übersetzung*)

Darum ist das Entscheidende bei allen Ritualen im Candomblé, eine Brücke zwischen der menschlichen, materiellen Welt und der göttlichen, immateriellen Welt herzustellen, denn wenn diese Verbindung nicht immer wieder erneuert würde, dann würde das *Axé*, die wahre Lebensenergie, langsam versiegen. Die wichtigsten Elemente um die Kommunikation mit der göttlichen Ebene herzustellen, sind Gesänge und *Folhas*, (Blätter), und damit sind alle Kräuter und Pflanzen meint, die für die Rituale im Candomblé verwendet werden. Bei jeder kleinen liturgischen Handlung sind Gesänge (gesungene Gebete) und Pflanzen in verschiedensten Formen und Zubereitungen dabei. Der grösste Teil der Rituale bleibt Außenstehenden (Nicht-Initiierten) verschlossen, die auf keinen Fall zuschauen, geschweige denn fotografieren dürfen. Deshalb ist den meisten Menschen der Candomblé hauptsächlich ein Begriff für bunte Feste, die nach bestimmten Zeitplänen, zu Ehren der Orixás in den Tempeln stattfinden, was den öffentlichen Teil dieser Religion darstellt.

Der Unterschied zu den meisten Religionen, die auf verschiedensten Wegen regelmäßig Kontakt zur immateriellen, göttlichen Sphäre aufnehmen, ist im Candomblé durch die besondere Initiation seiner *Filhos*, seiner „Kinder“ gegeben. Die afrikanischen Religionen sind vielleicht die einzigen Religionen, die durch eine schwierige und komplexe Initiation, ihre Geweihten zu körperlichen Repräsentanten der göttlichen Boten machen. Das bedeutet, dass der jeweilige *Orixá*, *Inquice* oder *Vodun* in den Körper des Initiierten fährt, und sich im Tanz durch Gebärden und durch Sprache zum Ausdruck bringen kann. Man kann sich das so vorstellen, dass der Körper des Initiierten sozusagen ausgeliehen wird, um als direkter Vermittler des göttlichen Willens zu dienen und gleichzeitig vom Bewusstsein des Individuums, der dem jeweiligen Orixá geweiht wurde, für Momente abgetrennt zu sein. Wie dieses für westliche Menschen kaum nachvollziehbare Phänomen von Statten geht, wissen nur die in die afrikanischen Religion Eingeweihten, d. h. die einzelnen Schritte der rituellen Initiation sind zwar schon von verschiedenen Forschern dokumentiert worden, was aber noch nicht erklärt, was und wie diese Energie- und Bewusstseinsumwandlung geschieht. Dieser Prozess kann und darf nicht an jedem Menschen, der es ausprobieren möchte, durchgeführt werden, sondern er muss dazu vom jeweiligen Orixá ausgewählt sein, was bei den Afrikanern und ihren Nachfahren oft in der Kindheit geschieht. Diese Auswahl drückt sich darin aus, dass Menschen, die einem bestimmten Orixá geweiht werden müssen,



Anzeichen für spirituelle Sensibilität zeigen, z. B. bestimmte Träume haben, auch Tagträume und Visionen, schwindelig und bewusstlos werden, und oft deutlich spüren, wie an bestimmten Orten oder in bestimmten Momenten, eine andere und fremdartige Energie sich plötzlich ihres Körpers bemächtigt. Ähnlich wie beim Schamanismus, kann der Ruf der Orixás so drängend sein, dass der Mensch schwer krank wird, Wahnvorstellungen bekommt oder in seinem persönlichen Lebensentwurf alles schief läuft und eine Katastrophe nach der anderen geschieht, bis die spirituell Eingeweihten darauf hinweisen, dass dieser Mensch dringend initiiert werden müsse, damit sein Leben und seine Gesundheit wieder in ein Gleichgewicht kommt und der Orixá zufrieden ist, weil er sich nun über sein Medium, also diesen ihm geweihten Menschen vermitteln kann. Die Verbindung Mensch und Orixá ist so gross, dass die meisten Menschen im Candomblé stark körperlich, geistig und seelisch die Eigenschaften ihres wichtigsten Orixás aufweisen und meistens, als *filho*, also „Kind“ dieses jeweiligen Orixás identifiziert werden. Jeder Mensch hat einen Haupt-, und zwei Nebenorixás, also ergibt sich eine grosse Anzahl von Kombinationen und Eigenschaften, die noch dadurch erhöht wird, dass jeder Orixá wiederum in unterschiedlichen Qualitäten erscheinen kann, die eigene Namen haben. Die individuelle Zusammensetzung der jeweiligen Orixás und anderen Schutzgeister wird in der Regel in dem *Jogo de Búzios*, (Kaurimuschelorakel) entschieden, dass wiederum nur von den Religionsführern befragt werden darf. Alle entscheidenden Schritte zur Initiation eines Novizen werden über das Orakel entschieden, damit keine Fehler gemacht werden, da jeder Mensch einzigartig ist und einen einmaligen spirituellen Weg hat, der immer wieder neu ergründet werden muss. Die meisten Rituale und Initiationen sind der Öffentlichkeit nicht zugänglich und nur den *Filhos* des jeweiligen Candomblé-Hauses und nach Rangordnung festgelegt. Das öffentliche Ritual ist von festlicher Stimmung gezeichnet, denn es werden in jedem Candomblé-Haus je nach Geschichte und Zusammensetzung mehrere Feste für bestimmte Orixás gefeiert.

### **3.2.1.2. Tanz, Musik und Geister**

Das Besondere an einem Candomblé-fest ist die Einheit von Musik und Tanz, die den Orixás gewidmet sind, die zum Fest geladen sind und die sich durch ihre Medien, ihre *Filhos*, präsent machen. Ein Candomblé-fest wird mit verschiedenen Ritualen vorbereitet, auf die nicht im Einzelnen eingegangen werden kann und wird öffentlich, wenn die Menschen sich im *Barracão*, ein einfacher Tempelraum, versammeln und die Musiker sich einfinden. Bevor die Besucher den *Barracão* betreten, sind dort schon Handlungen der Reinigung und Segnung vollzogen worden, die Wände mit Tücher und Blumen geschmückt, das Zentrum des Kreises

gesegnet, der Boden mit frischen grünen Blättern belegt worden. Die Musiker spielen auf drei unterschiedlich großen Trommeln, *Atabaques* genannt, die jeweils verschiedene Funktionen haben und alle geheiligt sind, also nicht zu anderen Zwecken verwendet werden dürfen. Dazu kommt ein *Agôgô*, eine Doppelmetallglocke, die den Grundrhythmus angibt, der nach afrikanischem Musiksystem in *Timelines* und nicht in Takten gemessen wird.

Das Fest beginnt mit einem *Xiré*, einem ersten Tanzkreis, in dem alle Orixás gewürdigt und begrüßt werden und in dem sich die Medien (*filbos*) der Orixás dieses *Terreiros* einfinden, in schönen Gewändern würdevoll im Kreis tanzen und sich auf das Fest einstimmen. Der erste Liederzyklus ist für *Exú* bestimmt, der bei allen Ritualen, die erste Aufmerksamkeit erhält und damit auch die Bitte, das Fest nicht durch irgendwelchen Schabernack zu stören. Je nach Nation und Tradition des *Terreiros* werden 3 – 7 Lieder pro Orixá im Laufe des *Xiré* angestimmt, die von einem Vorsänger oder der Heiligenmutter im Solo gesungen, und dann vom Chor der Anwesenden mit einem Refrain ergänzt werden. Im Laufe des *Xiré* kann es dazu kommen, dass sich die Orixás durch ihre Medien manifestieren, die ihre Kopftücher abgenommen bekommen und am Körper gebunden werden. Wenn für alle Orixás gesungen wurde, aber nicht alle Medien in Possession-Trance sind, dann werden noch andere Rhythmen (*adarrum*) gespielt, die in der Regel dazu führen, dass auch die letzten Orixás noch zum Fest kommen. Meistens ist damit schon eine Stunde oder mehr vergangen und nach dem *Xiré* gibt es eine Pause, in der die Orixás in einen Nebenraum geführt und für den wichtigsten Teil des Festes gekleidet werden. In der Pause werden den anwesenden Gästen, verschiedene Getränke und leckere, kleine süße und salzige Speisen gereicht, denn gut und viel Essen ist ein wichtiger Bestandteil der afrikanischen Religionen. Die Pause kann auch bis zu einer Stunde dauern und die Besucher nutzen die Gelegenheit, um rauszugehen und Neuigkeiten auszutauschen, da sie sich in der Regel schon kennen.

Dann kommt der wichtigste Teil des Festes, nämlich der Tanz der Orixás, die einer nach dem anderen tanzen werden, zu Liedern, die für sie bestimmt sind. Die Rangfolge ist festgelegt, kann aber von Nation zu Nation und Candomblé zu Candomblé variieren. In größeren *Terreiros* gibt es meistens mehrere *Filbos* eines Orixás, die alle in den Kreis treten und tanzen, wenn die Lieder dieses Orixás gesungen werden. Jeder Orixá hat bestimmte Choreographien mit Variationen, so dass bei jedem Liederzyklus unterschiedliche Tänze zu sehen sind. Die Kleidung ist in etwa rituell festgelegt, aber kann wiederum individuelle Ausprägungen haben, je nach Geschmack und finanziellen Möglichkeiten der Medien, die ihre Kleider selbst zusammenstellen, aussuchen und nähen. Wenn z. B. *Oxum* tanzt, sind die meisten Kleider gelb und golden, aber mit unterschiedlichen Details, was Schnitt, Muster, Verzierungen, Bestickungen, Ornamente und Schmuck betrifft, so dass jede *Oxum* anders ist als die andere,

aber doch ähnliche Züge hat. Jeder Orixá, der sich im *Xiré* manifestiert hat, wird nun tanzen, d. h. es wird eine ganze Zeit lang für ihn oder sie gespielt und gesungen, also für diejenigen, die über ihre Medien anwesend sind. In der Regel ist ein Candomblé-fest einem oder zwei Orixás gewidmet, so dass diese Orixás an diesem Abend einen besonderen Stellenwert haben, und längere Zeit tanzen dürfen. Es kann geschehen, dass ein Orixá nicht zufrieden ist und mehr tanzen möchte, und wiederum, dass ein Orixá nur wenig tanzen möchte und signalisiert, dass es für ihn genug sei. In der Regel war das Fest erfolgreich, wenn die für den jeweiligen *Terreiro* wichtigsten Orixás gekommen sind und viel und kraftvoll getanzt haben, und danach alle Anwesenden einzeln begrüßen und umarmen. Besonders gute und ältere Medien erhalten auch die Sprache der Orixás, wodurch sie den Menschen Trost und Ratschläge mit auf den Weg geben. Nach dem Fest gibt es Essen und Trinken für alle, meist warme, afrobrasilianische Speisen, so dass man erst spät in der Nacht nach Hause geht. Die Orixás werden wieder zurückgeschickt, aber in den meisten Fällen gehen sie nicht sofort, sondern hinterlassen einen *Eré*, ein Kindwesen in dem jeweiligen Medium, das immer noch unbewusst ist. Ein den Anwesenden schon bekanntes Kindwesen läuft durch den *Terreiro*, isst sehr viel, macht viele lustige Sachen und plaudert kleine Geheimnisse aus, in einer drolligen altmodischen Sprache, die viele zeitgenössische Begriffe nicht kennt.

Es gibt musikethnologische Studien zu den Liedern und Rhythmen des Candomblé, die für Europäer schwer nachzuvollziehen sind, da sie mit westlicher Rhythmik und Harmonik wenig gemeinsam haben. Die speziellen musikalischen Kombinationen sind es wohl, die die Energie der Orixás herbeirufen und den Menschen nahe bringen. Die Beziehungen zwischen Tanz, Gesang, Rhythmus und spiritueller Ebene sollten genauer untersucht werden, denn in den meisten Religionen, zumindest in ihren Ursprüngen, hat die Beziehung zwischen Tanz-Musik und Spiritualität einen hervorgehobenen Stellenwert.

### **3.2.2. Capoeira – Kampf, Spiel, Musik, Tanz**

Die brasilianische Capoeira ist wahrscheinlich neben dem Samba, die populärste Kunstform Brasiliens, die sich inzwischen über die Welt ausgebreitet hat: in Europa, den USA, Australien, Israel, Angola, Japan, usw. Salvador gilt als Mekka der Capoeira, die sich in zwei Grundformen ausdrückt: *Capoeira Angola* und *Capoeira Regional*. Ursprünglich soll es nur eine Capoeira gegeben haben, die seit der Sklavenzeit die ursprüngliche Straßencapoeira war und ihre eigenen Gesetze hatte. Erst ab den 30er Jahren haben sich beide Stile ausgebreitet und formale Gruppen und sogenannte Akademien sind entstanden, aus der Notwendigkeit

heraus, die Capoeira zu strukturieren und organisieren, und über Jahrzehnte sind Capoeira-schulen in ganz Brasilien entstanden. Die Capoeira, die zur Zeit der Sklaverei ein fast ausschließlich unter Männern ausgeübter, harter und doch spielerischer Tanzkampf war, hat sich im Laufe des 20. Jhdts zu einer beliebten kulturellen und sportlichen Aktivität entwickelt, an der Jung und Alt, Männer, Frauen und Kinder teilnehmen.

### 3.2.2.1. Kurze Geschichte der Capoeira

Die Capoeira ist wie Samba und Candomblé in der langen Zeit der Sklaverei zu einer eigenständigen Kulturform entstanden, und es gibt keine historische Gewissheit über den eigentlichen Ursprung der Capoeira, weil die kulturellen Praktiken der schwarzen Sklaven kaum registriert oder nur geringschätzig und oberflächlich abgehandelt wurden, so dass in historischen Quellen nicht deutlich wird, was eigentlich gerade gemeint war. Mal handelte es sich ein Tanzkampfritual, ein religiöses Fest oder einen ausgelassen Samba – aus den abfälligen Beschreibungen lässt sich deuten, dass „primitive“ Bewegungen gesehen wurden, die scheinbar keinen Sinn ergäben und in der Regel als erotisch interpretiert wurden. Es gibt eine Richtung, die verteidigt, dass die Capoeira in den *Quilombos*, hauptsächlich im berühmten *Quilombo Palmares*<sup>11</sup> entstanden sei und wirkungsvoll als Verteidigungsmittel eingesetzt wurde, was zum Teil der Wahrheit entspricht, nach historischen Quellen zu urteilen. Es widerspricht aber der Realität Brasiliens, dass die Capoeira von einem zentralen Ort ausging, um sich über das ganze Land auszubreiten, sondern es ist anzunehmen, dass die Capoeira, etwa zeitgleich in größeren Agglomerationen von schwarzer Bevölkerung zur Zeit der Sklaverei, mit unterschiedlichen Stilen ausgeübt wurde, wie das auch bei den verschiedenen Tänzen der Fall ist. Eine historische Theorie besagt, dass die Capoeira ein tänzerisch-spielerisches Format annahm, weil die Sklaven in ihren Behausungen keine kämpferischen Handlungen durchführen durften, aber an Wochenende und Feiertagen tanzten. Also trainierten sie heimlich untereinander die Kampfbewegungen und jedes Mal, wenn sich der Aufseher (*Feitor*) oder ein andere Weiße näherten, verwandelten sie die Kampfbewegungen in rhythmische und lustig anmutende tänzerische Bewegungen, was für die Weißen immer wieder das Bild des „einfältigen, kindlichen Negers“ bestätigte, und auch heute noch als Taktik der Schwarzen den Weißen gegenüber angewendet wird.

„Also, passt sich der Sklave tatsächlich seinem Umfeld an, wie eine Spinne, eine Schildkröte oder ein Chamäleon, mittels der listigen und wirkungsvollen Waffe der Armen und

---

<sup>11</sup> Palmares ist ein berühmter Quilombo im 17. Jhrdt im heutigen Bundesstaat Alagoas gewesen der erst von Ganga Zumba und später von Zumbi angeführt wurde. Diese Gemeinschaft aus der Sklaverei geflohenen Schwarzen, währte nahezu 100 Jahre bevor sie von den Militärs niedergemacht wurde.

Unterdrücken, die es dem Sklaven ermöglicht, sich unterwürfig, treu und untergeben seinen Herren zu zeigen und gleichzeitig in Würde seinen Leidensgenossen gegenüber. “ (Mattoso, 1982:167, *eigene Übersetzung*)

Dieses kaschierte Kampfverhalten finden wir immer noch im Capoeira Angola vorhanden, bei der es kein guter Stil ist, geradlinige und offensichtliche Kampfbewegung zu vollführen, sondern ausdrücklich die *Mandinga* geübt werden soll, ein mannigfaltiges Repertoire an runden, schwankenden, lustigen, zappelnden, ausweichenden und anderen kreativen Bewegungen, die ganz gezielt den Eindruck des dummen und unaufmerksamen Spielers vermitteln sollen. Nach meiner Ansicht ist nicht nur die Notwendigkeit das Kampftraining zu verbergen, für diese körperlich-rhythmische Kreativität verantwortlich, sondern auch der einzigartige afrikanische Tanz- und Musikgeist, der in allem runder, improvisierter, spontaner und offener für unerwartete Wendungen ist.

Die Capoeira wurde auch von den Obrigkeiten als Kampfmittel eingesetzt, das heißt, gute Capoeirista wurden zur Sklavenzeit als Kämpfer angeheuert, als Lockmittel, damit sie mit Kampfdiensten ihre Freiheit erkaufen konnten. In den Städten wurde die Capoeira zum beliebten Zeitvertreib, aber auch eine Form unter rivalisierenden Capoeirista und Gruppen sich untereinander zu messen, oft wurde Messern, an Händen und Füßen gehalten, gekämpft. So gibt es nicht wenige Polizeiberichte, die davon zeugen, dass die Capoeirista die Obrigkeiten nicht besonders scheuten und oft als vogelfreie Stadstreicher galten.

### **3.2.2.2. Grundlagen der Capoeira Angola**

Capoeira Angola ist Kampf, Spiel, dramatische Inszenierung, sowie wunderschöne Musikform, was das Besondere am brasilianischen Tanzkampf ausmacht und zu seiner Beliebtheit in aller Welt beiträgt. Diese Vielfalt macht es jedoch schwerer Capoeira eindeutig zu beschreiben und zu erklären, ähnlich wie beim Samba de Roda und im Candomblé. Der entscheidende Aspekt ist der Kampfaspekt, was sich aus seinem Ursprung erklärt, als die Männer der Sklavensiedlungen sich körperlich in ihrer Freizeit trainierten, um bei möglichen Kampfeinsätzen bereit zu sein. Es ist nicht mehr nachzuvollziehen, ob es sich beim Capoeirakampf um notwendige kriegerische Bereitschaft hielt, für Sklavenaufstände und Fluchtpläne trainiert zu sein, oder ob es einer kulturellen afrikanischen Tradition entsprach, unter Jungen und Männern solche Tanzkampf-formen zu erlernen und auszuüben, unabhängig von deren späteren Einsatzmöglichkeiten. Es ist eine Mischform anzunehmen, wie bei den meisten tradierten Kulturformen, d. h. dass es bei afrikanischen Völkern Kampfformen gegeben hat, die zu Verteidigung und Angriff dienten, sich aber im Laufe der

Zeit als eigenständige Kulturformen durchgesetzt haben, was durch spielerisch-musische Aspekte deutlich wird, die zum Kampftraining eine szenische Komponente hinzufügen. In der Musikethnologie wurde erforscht, dass der Musikbogen, in Brasilien *Berimbau* genannt, im südlichen Afrika sehr verbreitet und ein Jagdinstrument ist, was sich in Musikinstrument verwandelt, sobald die Jäger Muße haben und längere Wartezeiten überbrücken müssen.

Der Kreis ist wie beim Candomblé-fest und Samba das Entscheidende im Capoeiraspiel: eine kleine Welt, in der sich alles abspielt und auf einer Seite von der Riege der Instrumentenspieler geschlossen wird. Die Instrumente geben sprichwörtlich den Ton an, d. h. vor allem die größte Berimbau, *Gunga*, normalerweise in des Meisters Hand, eröffnet und beendet das Spiel. Im Capoeira Angola sitzen die Spieler im Kreis auf dem Boden, der von der ebenfalls sitzenden Musikerriege vollendet wird. Die beiden Spieler, die jeweils rechts und links am Ende der Musikerriege sitzen, bewegen sich bis zum „Fuß“ der *Gunga*, wo sie kniehockend auf den Beginn des Spiels warten. Normalerweise wird das Spiel durch eine *Ladainha* eingeleitet, die der Meister singt und welche mit dem Frage-Antwortgesang, *Saudação* oder *Chula* genannt, zwischen Meister und Chor beendet wird. Wenn der Meister in den *Corrido*-gesang übergeht, gibt er das Zeichen zum Beginn und die beiden Hockenden fangen an, miteinander zu spielen. Der Rhythmus ist sehr langsam und die Bewegungen fließend und ineinandergeflochten, was in der Regel ein schöner und andächtiger Teil des Spieles ist, in dem sich die „Gegner“ aneinander herantasten und gegenseitig kennenlernen. Es gibt unzählige Angriffs- und Abwehrbewegungen, Verzierungen, Täuschungsmanöver und Kombinationen, aber entscheidend ist, dass ein gutes Spiel nicht vom Schlagabtausch gezeichnet ist, sondern von der körperlich interessanten Entwicklung des Spiels, vom Verändern und Abwechseln der Bewegungskombinationen, von der Psychologie, der Intelligenz und der Dialogfähigkeit mit dieser Körpersprache.

### 3.2.2.3. Musik und Pädagogik der Capoeira

Das wichtigste musikalische Element in der Capoeira ist neben Gesang das Berimbau, das geradezu eine magische Funktion in jeder Roda spielt. Je nach Capoeirastil und -schule gibt es unterschiedliche Instrumentenformation, aber in der Regel drei verschieden große Berimbaus: *Gunga*, *Médio* e *Viola*, die sich auf die Kalebassengröße und Klanghöhe beziehen. Die *Gunga* ist der Bass, die *Médio* de Mittelstimme und die *Viola*, der Sopran, womit auch unterschiedliche musikalische Funktionen ausgeführt werden. Dazu kommt die große, meist handgemachte Trommel, die *Atabaque* genannt wird und den Grundrhythmus angibt, der von zwei *Pandeiros*, kleinen Handschellentrommeln verstärkt wird. Zusätzlich werden zwei

klangvolle Perkussionsinstrumente gespielt: das *Agôgô*, eine metallene Doppelglocke, welches aus dem Candomblé entliehen ist und das *Reco-reco*, eine Art Schabinstrument, das es in unterschiedlichsten Varianten (z. B. Waschbrett) in vielen Musiktraditionen auf der Welt gibt. Der Gesang ist in verschiedene Momente unterteilt: zuerst wird die *Ladainha* gesungen, ein Sprechgesang, der eine Geschichte erzählt, während der Sänger die Berimbau, in der Regel die *Gunga* spielt. In diesem Moment singt keiner, und die Instrumente begleiten verhalten und gleichmäßig. Danach geht der Meister in den Chulagesang über, *Saudação* genannt (Begrüßung), in dem er mehrmals jemanden hochleben lässt, was vom Chor wiederholt wird. Schließlich geht es in den Responsorialgesang über, der das Startzeichen zum Spiel ist und die Dynamik angibt. Während des Spiels legen die Instrumente los und es entsteht eine Wechselbeziehung zwischen Spiel, Spielern, und der Dynamik der Instrumente, die in Fahrt kommen und rhythmisch improvisieren.

Capoeira gehört zunehmend zum Bildungsfeld der Kinder und Jugendlichen Brasiliens und befreit sich von seiner marginalisierten Stadtrand-stigma. Einerseits haben die organisierten Capoeiragruppen und -schulen ein festes Angebot an Training für Kinder und Jugendliche jeden Alters, und andererseits gibt es an vielen privaten und öffentlichen Schulen, Capoeiraunterricht als Sportunterricht und zusätzliche Unterrichtseinheit. Dazu kommen viele NGOs und sozialpädagogische Institutionen, die in Capoeira einen wesentlichen Bestandteil der sozialpädagogischen Arbeit erkennen, mit zum größten Teil aus schwierigen sozialen Verhältnissen stammenden Kindern und Jugendlichen. Capoeira, das Körpertraining und meist männlicher Zeitvertreib während der Sklavenzeit war, hat sich zum kulturellen, afrobrasilianischen Kampf- und Verteidigungselement des öffentlichen Lebensraumes und politischer Kämpfe in den *Quilombos*, z. B. Palmares, in Salvador und großen Städten entwickelt. Heute ist sie ein sozialpädagogisches und soziokulturelles Erbe, das Menschen aller Altersgruppen begeistert und soziales Gruppenverhalten lehrt, was vielen Kindern in der postmodernen, individualisierten Konsumgesellschaft verloren geht.

### **3.2.3. Batuque - Tanz und Vergnügen**

Das Tanzen, Singen und Musizieren afrikanischer Herkunft ist ursprünglich als Ganzheit eines ästhetischen Verhaltens zu betrachten, dass nicht den „Kunst“gedanken in sich trägt, sondern sich auf die alltägliche Entfaltung des Lebens bezieht, d. h. Musik und die dazugehörige Bewegung ist Teil der verschiedenen, auch schweren Alltagssituationen (z. B. Arbeit, Krankheit, Tod).

„Dazu kommt noch, dass die zentrale und strukturelle Bedeutung der Musik in der afrikanischen Kultur nicht nur in den Momenten der Freizeit der Sklaven zum Ausdruck kommt, sondern wenn sie intensiv auf dem Feld oder in der Stadt am Arbeiten sind, vor allem, wenn sie in Gruppen schwere Lasten trugen, singend und mit den Körpern den Rhythmus markierend. Zahlreiche, ausländische Reisende die die Sklavenstädte, Salvador inbegriffen, in Brasilien besuchten, beobachteten dieses Phänomen mit großer Verwunderung.“ (Reis, 2002:119, *eigene Übersetzung*)

Wenn selbst unter den widrigen Umständen der Sklaverei, Tanz und Musik bei der Arbeit, beim Kampf und bei den religiösen Ritualen grundlegender Bestandteil blieben, so konnten sie in der knappen Freizeit, beim Lachen, Spielen und vor allem bei den Liebesritualen von Männern und Frauen nicht fehlen.

### 3.2.3.1. Batuque<sup>12</sup>, Lundu und Samba

Die afrikanischen Tänze, die sich in ganz Brasilien seit Anbeginn der Sklaverei regional ausbreiteten und so klangvolle Namen wie *alujá, quimbête, jongo, chiba, lundu, maracatu, coco de zambé, caxambu, samba (rural, de roda, de lenço, partido-alto etc.), bambelô, batuque*<sup>13</sup>, hatten, wurden von einigen Musikforscher und Folkloristen vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jhdts. eingehend studiert: Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida, Câmara Cascudo u. a., die sich bemühten, Oberbegriffe aus unzähligen Tänzen herauszufinden, wie z. B. *Batuque, Lundu* und Samba. Im Prinzip seien alle diese Tänze der Grundfamilie des Batuque und Samba entsprungen, die hauptsächlich von Angola und Kongo-sklaven über den Atlantik gekommen sind, wobei sie im Laufe der Zeit viele Veränderungen und Bereicherungen erfahren haben, durch indianische und portugiesische Einflüsse. Viele ausländische Reisende beschreiben den Batuque als eine Art szenisches Spiel, bei dem einer jungen Frau die Freuden der Liebe und Ehe gezeigt werden solle. Der *Lundu*, mit portugiesisch anmutenden Melodien, der unter afrikanischen Nachfahren sehr beliebt war, ist eine Mischform der schwarzen und portugiesischen Kultur, ohne dass die Eigenheiten der afrikanischen Musik verloren gingen, was durch Synkopisierung, veränderter Harmonik und afrobrasilianische perkussive Begleitung (*Atabaques, Agogô, Marimba, Pandeiro, Triângulo* etc.) deutlich wird. Die Gitarre oder die Viola, werden auf eine Art und Weise gespielt, wie sie afrikanischen Saiteninstrumenten (Laute, Harfe) entspricht.

“Auch wenn man keine gerade Linie zeichnen kann, aus dem Zusammenfließen der verschiedenen Tänze und Rhythmen der Schwarzen zu einer typische urbanen Form (Der

---

<sup>12</sup> Es wird angenommen, dass dieser Tanz ursprünglich aus Angola oder dem Kongo stammt. Wird auch als Synonym für Batucada (Musik-kombo nur aus perkussiven Instrumenten bestehend) und ist wahrscheinlich der älteste brasilianische Tanz, da er schon im 18. Jhd. in Brasilien und Portugal erwähnt wird. Er wird im Kreis zelebriert, an dem nicht nur die Tänzer, sondern auch die Musiker und Zuschauer teilnehmen. (Marcondes, 1998)

<sup>13</sup> Alles verschiedene Tanz-Musikformen über ganz Brasilien verteilt, die afrikanische Wurzeln haben



Samba carioca), so scheint es und doch angemessen, die Verbindung von Lundu-Maxixe-Samba seit Beginn des 19. Jhdts. hervorzuheben. In dieser Zeit, nicht weit von der Unabhängigkeit entfernt, nehmen die Prozesse des Zusammenschmelzens der verschiedenen musikalischen Formen (indianisch, afrikanisch, portugiesisch) ihren Anfang im der sozialen Strukturierung von Brasilien. Das was später eine brasilianische Musik werden sollte, beginnt also in ihrem Entwurf mit dem Lundu, der Modinha, der Synkope. Der Lundu, wie der Batuque oder der Samba, beinhaltet in seiner Choreographie, einen Kreis von Zuschauern, ein Solopaar, das heftige Bewegungen des Beckens, die Umbigada und die Begleitung durch die Violas". (Sodré, 1968, *eigene Übersetzung*)

Der *Lundu* wird zunehmend durch den *Maxixe* (Rio de Janeiro) und später Samba ersetzt, wobei schwer nachzuvollziehen ist, ob es sich um eine musikalisch-choreographische Verschiebung gehandelt hat oder einen veränderten Sprachgebrauch. Ebenso ist nicht zu klären, welchen Einfluss der große Zustrom der westafrikanischen Sklaven im 19. Jhd. auf die musikalischen Gewohnheiten der von der bantu-geprägten schwarzen Kultur in den Städten und ihrem Umland hatte. Es ist aus historischen Quellen nachzuvollziehen, dass Batuque und Samba im 19. Jhd. beide als Begriffe benutzt werden, und ab dem 20. Jhd. der Samba sich als eigene Musikform in den Städten herausbildet, wohingegen, der ursprüngliche Batuque und ländliche Samba de Roda sozusagen in Vergessenheit gerät.

„Soweit bekannt ist, taucht der Begriff samba schriftlich erstmals 1838 in Brasilien auf, wird jedoch sonst in den Schriftquellen des 19. Jahrhunderts äußerst selten verwendet. Erst im beginnenden 20. Jahrhundert ersetzt Samba weitgehend den alten terminus batuque. Die Frage, wie weit das Verschwinden der alten Bezeichnung mit dem Verschwinden spezifischer Tanz/Musik-Formen zusammenhängt, ist weitgehend offen. In einem Fall konnte ich im Recôncavo von älteren Informanten erfahren, es hätte in der Region einen samba-batuque, oder batuque-boi gegeben, eine von den existierenden Tanzmodalitäten abweichende Form, die es heute offenbar nicht mehr gibt. Also muss das Verschwinden dieses Begriffs zum Teil auch mit dem Verschwinden gewisser (älterer?) Tanz/Musikformen einhergegangen sein.“ (Oliveira Pinto, 1991:110)

Der brasilianische Samba ist als Dachbegriff für unzählige Stile und musikalische Kategorien anzusehen, sowohl im urbanen, als auch ländlichen Bereich und gleichzeitig ein Symbol der brasilianischen nationalen Kultur und der brasilianischen Populärmusik<sup>14</sup>, die ohne den Samba nicht denkbar wäre. Es gibt schon lange nicht mehr **den** Samba – sondern ähnlich wie beim Jazz, eine Art Stammbaum mit unzählig vielen Ästen und Zweigen, der wahrscheinlich bei einer Hauptwurzel (*Batuque*) angefangen hat.

“Der allgemein beliebte Tanz der Schwarzen ist der Batuque. Es versammeln sich nur einige Schwarze und schon bald hört man das rhythmische Klatschen der Hände: Das ist das Signal und die Aufforderung zum Beginn des Tanzes. Der Batuque wird von einer Person angeführt; besteht aus bestimmten Körperbewegungen, die vielleicht zu ausdrucksvoll erscheinen mögen; es sind vor allem die Hüften, die geschüttelt werden, während der Tänzer die Zunge schnalzt und die Finger schnippt, zur Begleitung eines monotonen Gesangs, und von anderen umgeben, die den Refrain wiederholen.” (Rugendas, 1949:196, *eigene Übersetzung*)

---

<sup>14</sup> im offiziellen Jargon MPB genannt, Abkürzung von Musica Popular Brasileira

Der reisende Autor und Zeichner Rugendas, dem wichtige Bilddarstellungen über das Leben der Afrikaner in Brasilien zu verdanken ist, bewundert die Schwarzen, die sich nach einem langen, harten Arbeitstag versammeln um zu tanzen und in den Nächten von Samstag auf Sonntag sogar die ganze Nacht durchtanzten. So kommt er zu dem Schluss, dass diese Tänze, den Schwarzen sogar Ruhe und Kraft geben und sie auch in einem anderen Licht scheinen lässt: „es will uns nicht überzeugend scheinen, dass wir da Sklaven vor unseren Augen haben.“ (ebd.:196) Es scheint ihm, dass die Afrikaner durch den Tanz ihr Sklavendasein abschütteln und ihre wahre, lebensbejahende und soziale Identität zeigen. Im 19. Jhd. wird sowohl unter Sklaven, als auch zahlreichen freien Schwarzen getanzt, wie der Engländer Koster im Jahre 1813 in Recife beobachtet.

“Die freien Schwarzen tanzten auch, aber baten um Erlaubnis, und ihre Feste fanden meist vor einer ihrer Hütten statt. Ihre Tänze erinnerten an die der afrikanischen Schwarzen. Der Kreis schloss sich und der Viola-spieler setzte sich in eine der Ecken und begann eine einfache Melodie, begleitet von den beliebtesten Liedern, deren Refrain, wiederholt wurde und häufig wurden die Strophen improvisiert und enthielten pikante Anspielungen. Ein Mann ging in die Kreismitte und tanzte einige Minuten in lasziven Haltungen, bis er eine Frau auswählte, die hervortrat, und dieselben Bewegungen ausführt, nicht weniger indezent. Und dieses Vergnügen dauerte manchmal bis zum Morgengrauen.” (Koster, 1942:316, *eigene Übersetzung*)

Es gibt wenige historische Quellen, die detailliert über die Komponenten von Tanz und Musik der Schwarzen berichten, was es schwierig macht, auf allgemeine Merkmale zu schließen. In einer Beschreibung des Reisenden Freyreiss in Minas Gerais finden sich die Viola als Bestandteil des Batuques erwähnt, was eine Piste sein könnte, für die Übernahme des portugiesischen Instrumentes in den afrikanischen Batuque und späteren Samba de Roda.

“Unter den Festen und brasilianischen Tänzen die Beachtung verdienen, ist der Batuque. Die Tänzer bilden einen Kreis, und zum Klang der Viola, bewegt sich ein Tänzer in den Kreis und geht vor und stößt mit dem Bauch an den Bauch einer anderen Person, des anderen Geschlechts. Zu Beginn ist die Musik langsam, jedoch wird sie nach und nach immer schneller und der Tänzer in der Mitte wird im ausgewechselt, jedes Mal wenn eine Umbigada gegeben wird, und so vergehen ganze Nächte. Man kann sich kaum einen lasziveren Tanz als diesen vorstellen, was der Grund dafür ist, dass er viele Feinde hat, vor allem unter den Priestern. So hat beispielsweise, einmal ein Priester einem Gläubigen die Absolution untersagt, und damit dem Tanzen ein Ende gesetzt, zu allgemeiner, großer Unzufriedenheit...” (Casculo, 1956:65, *eigene Übersetzung*)

### **3.2.3.2. Jongo zwischen Capoeira und Samba**

In ganz Brasilien, vor allem in Regionen, in denen sich die afrobrasilianische Bevölkerung konzentriert, finden wir Tänze, die dem Samba de Roda in ihrer Struktur verwandt sind, und einen ähnlichen Ursprung haben. Deutlich wird es z. B. beim *Jongo*, der in den ländlichen und

Stadtrandgebieten von Rio de Janeiro unter der schwarzen Bevölkerung zu Hause ist und sogar in seinen Bewegungen Parallelen zur Capoeira aufweist. Der *Jongo* wird, wie der baianische Samba de Roda, als eine der entscheidenden Wurzeln des brasilianischen, urbanen Samba angesehen, der ab den 30er Jahren im 20. Jhd. von Rio ausgehend die Welt erobert. Der Jongo ist ein Rhythmus und Tanz, dessen Wurzeln aus Kongo und Angola von Bantu-Afrikanern<sup>15</sup> ins koloniale Brasilien gebracht wurde, wo sie gezwungen wurden, als Sklaven im großen Kaffeetal des Rio Paraíba, im Inneren der Bundesstaaten Rio de Janeiro, Minas Gerais und São Paulo zu arbeiten. Die weißen Herren erlaubten ihren Sklaven, dass sie den Jongo an Feiertagen tanzen durften, um Aufstände zu vermeiden, ihr Leid zu vermindern und Langeweile zu vertreiben, auf den weit im Hinterland gelegenen Kaffeepflanzungen. Für die Afrikaner und ihre Nachkommen, war der Jongo ein Moment des festlichen Austauschs und der sozialen Erneuerung. Der Jongo ist ein profaner Tanz für gemeinsames Feiern, der eine rituelle Haltung beinhaltet, eine Lobpreisung der Vorfahren und eine Bekräftigung der afrikanischen Identität und gemeinsamen Traditionen. Zur Sklavenzeit ermöglichte die metaphorische Poesie des Jongo, dass diejenigen Sklaven, die den Tanz und Gesang des Jongs beherrschten, sich durch ihre *Pontos* verständigten, die von Herren und Aufsehern nicht verstanden wurden. Früher durften nur die Älteren in den Kreis treten, während die Jüngeren von außen beobachteten. Die Älteren waren streng mit den Jüngeren und forderten Respekt und Anstrengung, um die Geheimnisse des Jongo weiterzugeben und die Grundlagen der Gesänge, der *Pontos* zu lehren, weil sie Erfahrung brauchte, um interpretiert und richtig angewendet zu werden.

“Der Jongo ist ein Tanz der Ahnen, der Alten Schwarzen, des Sklavenvolkes, und deshalb gehört er zur “Linie der Seelen”. Man erzählt sich, dass der eine „starke Sicht“ (Visionsfähigkeit) hat, dazu in der Lage ist, einen alten, schon verstorbenen Jongueiro zu sehen, der sich dem Tanzkreis nähert, um sich an die alten Zeiten zu erinnern, als er Caxambu tanzte. Ausserdem wird gesagt, dass einige Jongueiros um Mitternacht auf dem Platz eine Bananenstaude gepflanzt haben, die bis zum Morgengrauen gewachsen ist und dann schon Früchte gab, die unter die Anwesenden verteilt wurden.”<sup>16</sup>

Jongo wird traditionellerweise am 13. Mai<sup>17</sup> getanzt, der den *Pretos-Velhos* gewidmet ist, an den Feiertagen der katholischen Heiligen, die in der jeweiligen schwarzen Gemeinschaft verehrt werden, an den Johannisfesttagen, bei Hochzeiten und auch in bei öffentlichen Aufführungen. Es werden ein Feuerplatz hergerichtet, auf dem Dorfplatz Laternen angebracht und eine Hütte errichtet, in dem verschiedene Tänze zur Sanfona getanzt werden

---

<sup>15</sup> Die Bantus gehören zur grossen etnolinguistischen Familie der Afrikaner, die Angola, Congos, Cambindas, Benguelas e Moçambiques genannt werden und waren die ersten Sklaven, die von den Portugiesen nach Brasilien verschleppt wurden. Der Einfluss der Bantu-Kulturen war entscheidend für die Kultur Brasiliens.

<sup>16</sup> Texto de Marcos André no encarte do CD-livro “Jongo do Quilombo São José” (eigene Übersetzung)

<sup>17</sup> Der 13. Mai steht für das Datum der *Abolição*, der offiziellen Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1988

können. Um Mitternacht kommt die älteste Frau der Jongogemeinschaft aus der Hütte und beendet den Tanzball, um zum geweihten Platz zu gehen, an dem das Feuerholz bereit steht, dass bald angezündet wird. Dann werden bei den Trommeln und damit bei den *Pretos-Velhos*, den Vorfahren um Segen und Erlaubnis für diese Jongonacht gebeten. Die Älteste singt den ersten *Ponto*, der von allen mit Gesang und Händeklatschen beantwortet wird, und eröffnet somit den Kreis zum Tanzen. Das erste Tanzpaar tritt in den Kreis und so geht es die ganze Nacht weiter, wobei man Essen und Trinken kann, nämlich gerösteten Mais, Erdnüsse und Süsskartoffeln, wie auch Kaffee, Zuckerrohrsaft und Schnaps, um sich zu erwärmen. Die Jongueiros tanzen barfuss und in normalen Kleidern, wenn es keinen besonderen Anlass gibt. Es geht ein Paar in den Kreis, dass sich gegen den Uhrzeigersinn bewegt, wobei sie Schritte und Bewegungen aufeinanderzu und weg machen, was die Umbigada symbolisieren soll, ohne sich zu berühren. Wie bei der Capoeira kann das Spiel "gekauft" werden, d. h. ein Mann geht in den Kreis und löst einen anderen ab, der mit einer Frau tanzt und eine Frau löst wiederum eine andere ab. Die Grundbewegung ähnelt der *Ginga*, der Basisbewegung der Capoeira. Gemeinsam ist Jongo und Samba de Roda die afrikanische Herkunft, die Kreisform, an der alle beteiligt sind, der Schwerpunkt auf den Trommeln und der Perkussion, der Responsorialgesang, das Händeklatschen und ein gewisser Disput um die Tänzerinnen.

### **3.3. Samba de Roda aus dem Recôncavo baiano**

Im ganzen Bundesstaat von Bahia ist der Samba de Roda zu Hause, mit unterschiedlichen Gesangs-, Tanz – und Instrumentenformationen. Auch in dem geographisch und kulturell enger definierten Recôncavo gibt es zahlreiche Varianten dieses strukturell ähnlichen Musik- und Tanzstiles. Im folgenden werden die wesentlichen Eigenschaften des Samba de Roda beschrieben, ohne davon auszugehen, dass die „Regeln“ strikt eingehalten werden, sondern je nach Situation und praktischen Möglichkeiten verändert und improvisiert werden. Es ist offensichtlich, dass unter Einfluss der Medien und kommerziellen Kultur, sich traditionelle Feste und Musik-, Tanzgruppen verändern, was Vor- und Nachteile hat, aber manchmal den Interessen und Bedürfnissen der jüngeren Menschen gerecht werden, solange nicht die Essenz dieser Musik/Tanzformen beliebig ausgenutzt und entleert wird. Aber das, was das Wesentliche des Samba de Roda ausmacht, ist schwer zu definierten und bedarf des Erlebens, des Eintauchens in die Lebenspraxis dieser Menschen und ihrer Tanz- und Musikformen, um sinnbildlich zu hören, zu sehen und zu fühlen, was die feinen Unterschiede sind.

### 3.3.1. Samba Corrido

Es können zwei wesentliche Kategorien des Samba de Roda im Recôncavo unterschieden werden, die von den meisten gespielt werden. Ein Stil wird *samba corrido* genannt und der andere *samba chula* (*samba de viola*, *samba amarrado* und *samba de parada*). Der Samba Corrido ist in seiner Struktur einfacher und kann bei jeder Gelegenheit gesungen werden, denn es benötigt nur Hände, Stimme und Körper als Basis, die durch verschiedene perkussive Objekte, die gerade zur Hand sind, von den spontanen SambaspielerInnen bereichert wird. Das Entscheidende für den Samba de Roda ist die Roda, also der Kreis, oder auch Halb- und Dreiviertelkreis der auf einer Seite von einer Riege Musiker ausgeht. Alle sind „musikalisch“ beteiligt, auch wenn es nur durch Händeklatschen ist und durch das Chorsingen. Der Samba de Roda ist nicht nur Musik und Tanz, sondern Verhalten, Lebenseinstellung, gemeinschaftliches Ereignis, dass alle miteinbezieht und zu Akteuren macht, was zu seinen grenzüberschreitenden Eigenschaften gehört. Außerdem geht es im Samba de Roda um einen besonderen Raum für den Dialog zwischen Männern und Frauen. Die Erotik ist ein beständiger Teil des Samba, nicht nur durch die Körper der Tänzerinnen, sondern auch durch die Mimik der Männer, diverse Zwischenrufe, Kommentare, schnalzende und rhythmische Geräusche jeder Art, die die Tänzerin anerkennend begleiten. Auch die Texte der Sambalieder sprechen von der Liebe zur Frau, aber auch von Untreue und Konflikten zwischen Mann und Frau. Es gibt Situationen in denen Männer tanzen, was aber von Region zu Region und von Gruppe zu Gruppe unterschiedlich gehandhabt wird. Manchmal werden die Musiker inspiriert selber in den Kreis zu gehen und ein paar Schritte zu wagen, fast eine tänzerische Improvisation, die die musikalische Praxis erweitert auf die körperlich-szenische Ebene. Andererseits gibt es auch Frauen, die Instrumente spielen und den Sologesang führen können, aber im Allgemeinen, wird es als besser angesehen, wenn die Männer die Instrumente spielen und die Frauen ihre Eleganz im Tanz ausdrücken.

“Wir brauchen ganz besonders die Männer, wegen dem Instrumentenspiel, denn die Frauen spielen nur sleten, die Männer brauchen die Frauen, denn sie begleiten sie n der Stimme und mit den Füssen. Ohne die Frauen gibt es keinen Samba, und ohne die Männer auch nicht. Wir hier brauchen das Spiel, aber zum Tanzen brauchen wir die Frauen, ein Samba nur mit Männern, da gehst du hin, guckst einmal und gehst wieder weg, aber wenn du Frauen siehst, bleibst du.” (D.Mirinha, Pirajuí)<sup>18</sup>

Auf jeden Fall ist wichtig festzuhalten, dass die Beziehung zwischen spielenden Männern und tanzenden Frauen ein wichtiger Bestandteil für das Gelingen eines Samba de Roda ist, denn

---

<sup>18</sup> Mündliche Aussagen im Dossiê des Samba de Roda registriert – IPHAN, 2004

die gute Tänzerin beeinflusst den Sänger und den Musiker, wie auch dieser wiederum durch seinen Gesang oder besonders schöne Spielweise, die Tänzerin anspricht.

“Der Samba wird angeheizt und wir kriegen mehr Motivation, wenn die Frau in den Kreis tritt, und diese Kreisbewegungen macht, und zum Fuß der Musiker tanzt.... Dann gucken sich die Musiker gegenseitig an, um zu sehen, welche von den Frauen am besten tanzt, als wer am meisten die Hüften bewegt ... als das bedeutet, das motiviert uns, nicht wahr, damit wir besser spielen. Also wir legen uns dann mächtig ins Zeug, es gibt Frauen da spielen wir besonders gut, und bei manchen weniger. Es gibt auch Frauen, die erst so richtig in Fahrt kommen, zu Füßen der Musiker, also je nachdem, wie der spielt, geht sie mehr runter, oder der Sanger ruft besonders hoch, verstehst du?” (Carlos M. Santana, dito Babau, São Braz).<sup>19</sup>

Der Samba Corrido hat eine rhythmische Grundsequenz, die schnell mit den Händen geklatscht ist und mit anderen rhythmischen Linien bereichert wird, die verschiedene, beliebte rhythmischen Effekte erzielen, somit das Tanzen und Singen nicht so monoton machen. Der Gesang ist ein afrikanischer Responsorialgesang, d. h. es gibt einen kurzen Solovers vom führenden Sänger gesungen, der vom Chor sofort beantwortet wird. Der Chor singt den gleichen kurzen Refrain, während der Sänger neue Verse vorträgt, die ursprünglich und zum Teil heute noch improvisiert waren und sind.

“Im Allgemeinen besteht der samba-de-roda aus einem Solo-vers und einem Chor-vers. Manchmal ist das Solo etwas reichhaltiger, denn es gibt eine Menge von Versen, die in der Tradition mit einander verbunden werden, aber diese Ausschmückung hängt von der Initiative des Sängers ab.”(Carneiro, 1982:60, *eigene Übersetzung*)

Schon der rhythmisch kadenzierte Gesang, von einem guten Sänger und Chor gesungen, übt eine ganz besondere Faszination aus, die bei allen Beteiligten sofort Lust aufkommen lässt, mit zu singen und zu klatschen. In manchen Fällen sind Text und Melodie, die vom Solosänger gesungen werden, dem Chorgesang sehr ähnlich, mit oft nur kleinen Variationen. In den meisten Fällen, sind beide Teile unterschiedlich, so dass der Solosänger ständig neue Variationen bringt und der Chor einen ganz bestimmten Refrain immer wiederholt, der eine Art Antwort zum Sologesang bildet. Die Bandbreite der möglichen Instrumente im Samba Corrido geht von Trommeln, Pandeiros, *Reco-Reco*, über *Agôgô* und verschiedene Rasselinstrumente, aber auch mehrere Saiteninstrumente von Gitarre, *Cavaquinho* und Viola können sich einbringen. Es wurden sogar Blasinstrumente und Akkordeons beim Samba gesehen, was von Spontaneität und gerade vorliegenden musikalischen Möglichkeiten abhängt. Es gibt wenig Regeln, die besagen, dass dieses und jenes Instrument nicht im Samba mitspielen dürfe, was z. B. beim Samba aus Rio de Janeiro anders ist. In vielen Situationen, klassischerweise in der Küche, werden die gerade zur Hand reichenden Töpfe und Kücheninstrumente benutzt, die ein hervorragendes Orchester abgeben und so dazu

---

<sup>19</sup> Mündliche Aussagen im Dossiê des Samba de Roda registriert – IPHAN, 2004

beitragen, dass die schwere Kocharbeit leichter von der Hand geht. Die Küchensituation, an der viele Menschen beteiligt sind, ist ein Erbe aus der Sklavenzeit, als diese mühsame Arbeit, in der alles manuell geschnitten und bearbeitet wurde, von vielen Menschen gleichzeitig erledigt wurde, die sich durch das Singen die Arbeit erleichterten. Andererseits findet sie bei den Afrobrasilianern ihre Kontinuität im Candomblé, in dem bis heute noch die meisten Arbeiten in der Küche vom Kollektiv und ohne zu Hilfenahme von Maschinen getätigt werden, da die Orixás auf eine manuelle Bearbeitung ihrer Speisen bestehen. Der Begriff *Cozinha* – Küche wurde zur Metapher für den Ort der Schwarzen: für den hinteren und nicht vorzeigbaren Teil des Hauses, an dem sich nur Schwarze aufhalten (müssen). In der Musikgeschichte ist er zum Inbegriff der schwarzen musikalischen Kreativität geworden, des unstilisierten und ausgelassenen Tanzes und Gesangs.<sup>20</sup> Der Samba Corrido kann also in jeder Lebenslage einfach losgehen, wenn die Menschen Lust dazu haben und die entsprechenden Lieder in ihrem Repertoire. Das heißt aber nicht, dass jeder Samba Corrido spontan ist und keine musikalisch oder poetisch tiefere Komponente habe, denn es gibt im Recôncavo auch Gruppen, die nur Samba Corrido spielen, aber musikalisch und gesanglich sehr ausgearbeitet sind, mit besonderem Gewicht auf die choreographische und ästhetische Darbietung.

### 3.3.2. Samba Chula

Der Samba Chula, auch Samba de Viola und Samba Amarrado genannt, ist hauptsächlich in der Gegend von Santo Amaro, der Region des Zuckerrohranbaus, anzutreffen.<sup>21</sup> Der Samba Chula hat einen besonderen Ablauf, was sowohl die Gesangs, als auch die Tanzstruktur betrifft. Der Samba de Viola wurde ausführlich von zwei Musikethnologen studiert: Ralph Waddey (1980/81) und Tiago de Oliveira Pinto (1991) und so werde ich nur auf die wichtigsten Grundlagen eingehen. Der Samba Chula in der hier vorgestellten „klassischen“ Form ist hauptsächlich in der Region um Santo Amaro anzutreffen, also den Dörfern und Kleinstädten in einem Umkreis von ca. 100 km, wobei die Variationen deutlich zunehmen, je größer die Distanz zu Santo Amaro und São Francisco do Conde wird.

---

<sup>20</sup> Im Musiksprachgebrauch ist *Cozinha* ein allgemein übliches Wort für die Rhythmikbasis in der Band geworden, also Schlagzeug, Perkussion und Bass: die „Küche“ ist die rhythmisch-harmonische Grundlage jeder Musikgruppe.

<sup>21</sup> Nicht immer werden die Begriffe klar abgegrenzt, so kann es z. B. einen Samba de Viola geben, der wie ein Samba Corrido ist, aber mit melodisch-rhythmischer Akzentuierung der Viola (auch Cavaquinho, Gitarre), ohne dass die Chula gesungen wird (Region von Cachoeira und São Felix).

### 3.3.2.1. Gesang

Der Samba Chula hat seinen Namen von der *chula*<sup>22</sup>, dem Gesang, der schon in Portugal für bestimmte Tanz- und Gesangsformen gilt. In Brasilien gibt es den Begriff Chula auch in anderen Regionen für bestimmte Tänze und Gesänge. In Bahia hat sich der Begriff für den Gesang eingebürgert, wie von Oneyda Alvarenga beschrieben wurde.<sup>23</sup> Die Chula ist eine Art Strophe, die aus 2 bis 4 Versen besteht, und von einem männlichen Gesangsduos (*parelha* genannt) gesungen und ursprünglich nicht vom Chor wiederholt oder beantwortet wird. Die Chula kann eine klare Aussage treffen oder auch symbolisch sein, eine Metapher oder Poesie, die für einzelne Anwesende bestimmt sein kann und oft nur von wenigen verstanden wird. Üblicherweise wird die Chula von dem so genannten *Relativo* gefolgt, eine etwas kürzere Strophe die von einem anderen Gesangsduo gesungen wird und den vorherigen Text in irgendeiner Weise kommentiert oder abschließt und eine interessante und lustige Wendung gibt. Es kommt häufiger vor, dass bestimmte schon bekannte Chulas mit dem jeweils passenden und bekannten *Relativo* abgeschlossen wird, wobei nicht immer für die Beteiligten der ursprüngliche Sinn noch nachzuvollziehen ist. Von Guilherme de Melo wird die Chula folgendermaßen beschrieben:

“Chulas sind die poetischen Kompositionen, die dem Samba als Thema dienen. Die Kompositionen in der Chula bestehen in der Regel aus einer, zwei oder maximal vier melodischen Phrasen, die jeweils aus zwei oder vier Takten bestehen, und die dann in einem Vers enden, der im Chor gesungen wird, und dessen Worte meistens dem Samba einen Namen geben. Es ist sehr interessant in unserem Recôncavo an einem Samba von Kreolen und Mestizen teilzunehmen, einmal wegen der Satiren, die im Gesang improvisiert werden und sehr “gewürzt und ironisch sind, als auch wegen der Bewegungen, Schritte und “Umbigadas”, wie z. B.: o corta-jaca, o miudinho, o choradinho, o baiano, o côco und viele andere Tanzformen, die, wenn sie von einer Tänzerin meisterlich ausgeführt werden, sie zur begehrtesten und hervorragendsten Figur des Samba machen. (De Melo,1947:32, *eigene Übersetzung*)

Aus dem Zitat von Melo geht eine weitere wichtige Komponente des Samba Chula hervor, nämlich seine variationsreiche Choreographie, die bisher wenig untersucht worden ist und auf die noch eingegangen wird. Vor allem aber wird deutlich, dass die Chula eine poetische Funktion hat, mitunter pikante, ironische und spontane Kommentare übermittelt und neben Musik und Tanz ein weiteres Element darstellt, das direkt ins kollektive Geschehen des Samba eingreift. Im Samba Chula wird melodischer Gesang und eine reichhaltige Poesie bevorzugt, der durch eine zweite Stimme verstärkt wird, die meist mit einer Differenz von einer Terz zur ersten Stimme singt. Diese Terz ist nicht “rein” im Sinne europäischer

---

<sup>22</sup> Chula ist ein umfassender Begriff, der in mehreren Tanz- und Musikstilen, sowohl in Brasilien, als auch in Portugal zu finden ist. In Bahia gibt es außer der Chula im Samba de Roda aus dem Recôncavo, unter anderem noch die Chula in der Capoeira, als eine Art Begrüßungsgesang, nach der *Ladainha* (Litanei)

<sup>23</sup> Begriff “Chula” aus der *Enciclopédia da Música Brasileira* (Marcondes, 1977:192-3)



Musiktheorie, sondern eine Terz, die zwischen kleiner und großer Terz liegt, und damit einen bestimmten melancholischen, (orientalischen) Effekt erzeugt, der in vielen nordöstlichen brasilianischen Musikstilen zu finden ist, was auf den Einfluss der arabischen Musik auf die mittelalterliche lusitanisch-iberische Kultur zurückzuführen ist, aber auch in afrikanischer Musik zu finden ist. Nach Mestre Nelito<sup>24</sup>, ist die Chula schon zur Sklavenzeit entstanden bei der schweren Arbeit auf den Zuckerrohrfeldern, als die Männer sich zu zweit eine Reihe Zuckerrohr vornahmen und als *Parelba* sangen, wobei sie Antwort von der nächsten *Parelba* aus der Nachbarreihe erhielten. Dies wurde beibehalten, als die Männer zwar frei, jedoch arme Tagelöhner blieben, denen der Gesang die schwere, monotone Arbeit erleichterte. Damals wurde die Chula frei improvisiert, und langsam bildete sich über Jahrhunderte ein regional bekanntes Repertoire heraus. Die meisten *Relativos* sind heute Allgemeingut und werden inhaltlich mit der vorangehenden Chula kombiniert. Musikalisch entscheidend ist dabei, dass der *Relativo* sofort der Chula folgt, wenn das erste Sängerpaar geendet hat, was eine überraschende Wirkung erzielt und je nach Poesie sehr amüsant sein kann. Heute gibt es kaum noch Regionen, in denen ein zweites Sängerpaar aktiv ist, und so wird der *Relativo* vom Chor der Musiker und Tänzerinnen übernommen, was einen besonderen Klang durch die hohen Stimmen erzeugt und bei den Frauen sehr beliebt ist:

„Der Relativo ist so: Der Sambador muss den Samba (Chula) singen und die Frauen übernehmen den Relativo, damit es schöner wird. Weil, wenn die Männer den Samba (chula) singen und auch den Relativo, dann kommt es nicht gut rüber, also wenn die Frauen den Relativo singen, ist es besser aufgeteilt und wird einfach schöner“ (Dilma F. Alves Santana, Dona Fiuta, Teodoro Sampaio)<sup>25</sup>

### 3.3.2.2. Tanz

Ein wichtiger Aspekt des Samba Chula ist seine Choreographie, die im Einklang mit der musikalischen Struktur vorgegeben ist. Die Männer singen einen Chulagesang, welcher vom Chor mit dem Relativo ergänzt wird, und erst mit Beginn des instrumentalen Teils betritt die Tänzerin den (Halb-)kreis, den sie meist von Musiker zu Musiker umtanzt. Danach gibt sie der nächsten Tänzerin eine *Umbigada*, eine Bewegung von Bauchnabel zu Bauchnabel, die andeutet, welche Frau als nächstes im Kreis tanzen wird. Diese wartet ab, bis die Männer die nächste Chula mit Relativo singen, die wiederum warten, bis eine Tänzerin ihre Runde beendet hat, bevor sie einen neuen Gesang anstimmen. Es kann auch vorkommen, bei sehr langen Instrumentalteilen, dass eine Tänzerin direkt die nächste ablöst, wie überhaupt in einer

---

<sup>24</sup> Mestre Nelito, 67 Jahre, wurde in Santiago de Iguape geboren, wuchs in Santo Amaro auf, und lebt seit vielen Jahren in Salvador, wo er die Samba Chula Gruppe „Samba de Viola os Vendavais“ aufrecht erhält.

<sup>25</sup> Mündliche Aussagen im Dossiê des Samba de Roda registriert – IPHAN, 2004

langen Sambanacht vieles anders laufen kann, als es die „Regel“ lehrt. Die Eleganz und der diskrete Charme der älteren Sambatänzerinnen im Samba Chula ist ein Merkmal, dass Aufmerksamkeit erzeugt und sich im Samba corrido und vor allem im kommerziellen *Pagode*-tanz fast verloren hat. Die Weiblichkeit hat seinen Platz im Sambakreis und garantiert jeder Frau Respekt, sowie Raum und Zeit, um sich auf kreative Art tänzerisch und gestisch auszudrücken, mal schüchtern und verhalten, mal ausladend und aufreizend. Die Männer haben ein großes Vergnügen, die Frauen in ihren Gesten musikalisch zu begleiten und zu kommentieren, was sie mit rhythmisch-melodischen Improvisationen tun.

Der wichtigste Tanzschritt im Samba de Roda ist der so genannte *miudinbo*, der ein leichter, schneller Schritt ist, aus den fast parallel gehaltenen Füßen herausgehend und ganz flach am Boden sich bewegend. Bei genauer Beobachtung stellt man fest, dass dieser geradezu unmerklich fließende Tanzschritt die Basis bildet für alle anderen Bewegungen, die im Körper stattfinden. Obwohl dieser *miudinbo* sehr klein ist, wie der Name schon sagt, ermöglicht er doch ein gutes Fortbewegen durch seine schnelle und leichte Schrittabfolge. Die Tänzerin kann so in jede Richtung tanzen, nach vorne, zur Seite und auch nach hinten. Die Sambatänzerin tritt also in den Kreis und macht in der Regel eine halbe Runde (*correr a roda* genannt), wobei sie an allen Musikern vorbeitanzt, als eine Art körperlicher Monolog, der eine Würdigung für die Musiker symbolisiert, und sogar sehr erotische Formen annehmen kann, was von den Musikern durch Mimik, schnalzende Geräusche, Zwischenrufe und vor allem musikalische, improvisierte Kapriolen beantwortet wird. Durch ihre besondere Grazie und Schnelligkeit vermittelt die Tänzerin den Eindruck, dass sie in Kurven und Schlenkern über einen glatten Boden hinweg gleitet oder –schwebt. Am Ende ihres Solo gibt die Tänzerin eine *Umbigada* an die nächste Frau, die die nächste Runde tanzen soll. Manchmal ist die Geste unmerklich und nur ein Wink und wird durch einen auffordernden Blick, ein Stups mit dem Knie oder Fuß ersetzt.

Die Unterschiede zwischen Samba Corrido und Samba Chula betreffen auch Choreographie und Körperhaltung. Im Samba Chula werden in der Regel Wirbelsäule gerade und Knie flexibel gehalten, während die Arme entspannt nach unten hängen. Das Körpergewicht ist gleichmäßig auf den Fußsohlen verteilt und die Beckenbewegung ist klein und beständig und geht in einem einzigen Bewegungsfluss von rhythmischen Fußbewegungen aus auf den ganzen Körper. Gleichzeitig hat man den Eindruck, dass das Schambein sich wie eine Schaukel hin und herbewegt und ein kleines Stück unter Bauchnabelhöhe aufgehängt ist, was dem Punkt des Hara oder Tantiem entspricht. Diese Bewegung wird vor allem von den älteren Sambatänzerinnen so meisterhaft und elegant ausgeführt, dass dabei der Oberkörper fast unbewegt bleibt und seine vornehme Haltung nicht einen Moment außer Acht lässt. Der

Kopf ist leicht nach oben gehalten, in einer Art überlegenen, distanzierten Pose, der Blick der Tänzerin ist aber eher gesenkt und nicht auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet. Jüngere Tänzerinnen, die von afrobaianischen Modetänzen beeinflusst sind, sind in ihren Bewegungen ausladender und “frecher”, und schauen herausfordernd in die Runde, vor allem bei erotischen Beckenbewegungen, die sie mit Kraft und Schnelligkeit ausführen. Die Sambatänzerinnen im Samba Chula betonen immer wieder, dass es wichtig ist, den ganzen Raum auszunutzen und die Musiker zu begrüßen. Die altwürdigen Tänzerinnen mögen es nicht, wenn die jungen Mädchen heutzutage einfach in die Mitte des Kreises gehen und da herumhüpfen, und nicht mehr wissen, wie frau im Samba Chula richtig tanzt, weil sie Samba mit *Pagode* verwechseln. Er sei zwar eine Art Abkömmling des Samba de Roda, aber vollständig kommerzialisiert und mit sehr harten Rhythmen und lauten, kreischenden Klängen und Gesängen einen stark sexualisierten Tanz propagiert, der Bewegungen bevorzugt, die sozusagen Geschlechtsverkehr in mehreren Positionen darstellen.

Die Sambatänzerin tanzt, meist gegen den Uhrzeigersinn, an der Musikerriege vorbei, als würde sie mit jedem Musiker und seinem Instrument ein kleines Gespräch abhalten. Es ist tatsächlich eine musisch-ästhetischer Dialog, weil sie ihm zeigt, was sie tänzerisch kann und er es mit der Kunst auf seinem Instrument ebenso macht, und sich beide sozusagen gegenseitig anspornen. Deutlich entsteht die Verbindung und gegenseitige Bedingtheit von Musik und Tanz einerseits und von Mann und Frau andererseits. Ein anderer wichtiger Aspekt ist, dass im traditionellen Samba Chula der wichtigste Teil des Tanzes nur vom unteren Körperteil ausgeführt wird, und nicht mit wilden Oberkörperbewegungen, wie das bei manchen afrikanischen Tanzstilen der Fall ist. Die Sambatänzerin und auch der Sambatänzer müssen „mit den Füßen sprechen“ können, wie ein selbstlaufendes Uhrwerk auf ihren sich schnell bewegenden Füßen halten können, und darauf aufbauende, andere choreographische Einfälle darbringen, die aber nicht die Füße in den Hintergrund lassen dürfen. Das bedeutet, dass die Füße das Bewegungszentrum sind, von dem aus sich andere Bewegungen spiralen- oder wellenförmig fortsetzen. Der ganze Körper ist organisch beteiligt und nimmt auch Geist und Seele der Tänzerin völlig in Anspruch, so dass sie für Augenblicke ihr „irdenes“ Dasein mit allen (auch gesundheitlichen) Problemen vergisst:

“Der Samba de Roda ist für mich etwas spontanes, etwas das das Herz bewegt, den Geist bewegt, unsere ganze Struktur bewegt.” (Alva Celia Medeiros – São Francisco do Conde).

“Meine Beine sind steif vor Rheumatismus, habe Hochdruck, der Kreuz schmerzt. Aber wenn der Samba gespielt wird, geht’s mir gleich besser. Wenn ich tanze, bin ich wieder ein 15-jähriges Mädchen.” (Dalva Damiana de Freitas – Cachoeira)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Mündliche Aussagen im Dossiê des Samba de Roda registriert – IPHAN, 2004

Das erklärt auch, warum viele Sambatänzerinnen, das Sambatanzen als etwas betrachten, das Freude bringt, Verjüngung und Heilung. Freude und allgemeines Wohlergehen ist ein immer wiederkehrendes Thema der Menschen aus dem Recôncavo, die selber aktiv Samba tanzen, singen und spielen. Tatsächlich ist eine vibrierende und begeisternde Stimmung beim Samba de Roda wahrzunehmen, sowohl bei Ausführenden, als auch bei mitmachenden Zuschauern, die ansteckend ist und jede schlechte Laune vertreibt.

### 3.3.2.3. Instrumente

Es gibt keine "perfekte" Form, was die Auswahl der Instrumente betrifft, da der Samba de Roda immer schon improvisiert wurde und sogar mit Kücheninstrumenten gespielt werden kann. Die regional entstandenen Musikgruppen, die für sich eine "ideale" Form und Instrumentenkombination gefunden haben, bilden eine Art „Tradition“ und variieren je nach Region, werden aber nicht als absolute Regel aufgefasst. Im Gegensatz zu der Zeit, als sich die meisten Menschen noch aktiv am Samba beteiligten, sind in den letzten Jahrzehnten, viele der guten und ernsthaften Sambaspieler gestorben, ohne ihr mündliches Erbe an jemanden weiterzugeben, oder haben aus familiären, gesundheitlichen und religiösen Gründen den Samba aufgegeben haben, was häufig auf Violaspieler und Chulasänger zutrifft. Es ist aber nach wie vor möglich, einfach Samba zu spielen mit Gesang, Händeklatschen und anderen rasselnden, scheppernden und klingenden Gegenständen, die gerade zur Verfügung stehen und die Perkussion bilden können. Für den Samba Chula ist das wichtigste und klanglich schönste Instrument, die traditionelle *Viola machete*, die in der Praxis leider fast ausgestorben ist, wobei es erste Anzeichen eines neu erwachten Interesses an der Tradition der Viola bei Samba Chula Gruppen gibt. Die *Viola machete* ist eine 10-saitige kleine Viola, deren Saiten, als fünf Doppelsaiten befestigt sind, so ähnlich wie die in Brasilien bekanntere *Viola caipira*. Sie ist viel kleiner als die akustische Gitarre und zeichnet sich durch ein melodisches und brillantes Timbre aus, das sehr gut zum Chula-gesang passt und ihm seine spezifische Harmonie gibt. Die Viola ist portugiesischen Ursprungs und hat sich während der Kolonialzeit über Brasilien ausgebreitet und entscheidend zum Klang der populären brasilianischen Musik (MPB) beigetragen: zu charakteristischen „Stimmungen“, Melodien und Harmonien. Die *Viola machete* wurde im Recôncavo von afrikanischen Nachfahren assimiliert und auf eine so spezielle Art und Weise in ihre Musik und Tanzformen eingebunden, dass man sagen kann, dass sie „afrikanisiert“ wurde.

„Die Art und Weise wie die Rhythmen und melodischen Bögen von der Machete im Samba Chula musikalisch ausgeführt werden, kann mit der Art und Weise verglichen werden, wie die Völker aus dem Bantusprachraum noch heute ihre Musikalität ausdrücken. Im Laufe der

Jahrhunderte entwickelte sich ein afrikanisch- brasilianisch soziokulturelles Leben, das neue Musikstile hervorbrachte, wie eben die verschiedenen brasilianischen Sambaformen. Solche Rhythmus- und Melodieformeln wurden dann auch von den Violaspielern übernommen, die sie „toques“ und „tons“ nennen (in etwa „Tonarten“ und „Stimmungen“). Im Samba Chula Kreis, ist es die Viola, die die Aufgabe übernimmt, diese „toques“ oder „tons“ anzuspielden, um damit den Beginn des Festes markiert. Die „Stimmungen“ sind entscheidend für die Inspiration der Chulasänger und vor allem für den Dialog, der sich mit den kleinen Schritten und gestischen Variationen der Tänzerin entspinnt.“ (Cassio Nobre, Beiheft von „Cantador de Chula“, 2009:22)

Die *Viola Machete* war und ist vor allem in der Region verbreitet, in der der Samba Chula noch authentisch gesungen und gespielt wird, also in den Gebieten, in denen das Zuckerrohr in großen Mengen angebaut wurde und zum Teil noch wird: Santo Amaro, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Santiago do Iguape, Saubara und Amélia Rodrigues. Der allgemein zunehmende Lärmpegel auch in den ländlichen Gebieten hat dazu geführt, dass akustische, und mit natürlichen Materialien handwerklich hergestellte Instrumente fast verschwunden sind. Die letzten Violas sind kaum noch in Gebrauch oder renovierungsbedürftig, und es gab eigentlich zur Zeit des Inventars für die UNESCO nur eine Sambagruppe, in der die *Viola machete* ganz selbstverständlich von dem alten Meister Zé de Lelinha<sup>27</sup> als Bestandteil der Gruppe gespielt wurde. Viele Viola-spieler haben ihre Kunst aufgegeben, da sie von Angehörigen gedrängt wurden, in neu-evangelische Kirchen einzutreten, in der populäre und afro-brasilianischen Musiktraditionen als „Teufelswerk“ verbannt wurden und leider viele alte Instrumente regelrecht auf dem „Scheiterhaufen“ gelandet sind. Im Laufe der Jahre sind andere Saiteninstrumente einbezogen worden, wie die akustische Gitarre, die Viola paulista, das Bandolin und das *Cavaquinho*, eine Art Ukulele. In einigen Gruppen wurde das Akkordeon hinzugenommen, in einer kleinen Version als *Sanfona* bekannt, und in seiner einfachsten Form des *Sanfona de oito baixos* (Knopfakkordeon mit 8 Knöpfen). Diese Regionen liegen meist am Rande des Recôncavo und weisen einen größeren Einfluss der Kultur des trockenen Landesinneren auf wie z. B. Antonio Cardoso, Amélia Rodrigues, Conceição do Almeida und Castro Alves.

Die meist benutzten Instrumente sind perkussive Instrumente, die in Membranofone und Idiofone unterteilt werden, je nachdem ob sie über eine „Haut“, also einen Lederbezug klingen, oder einfach angeschlagen werden und je nach Material einen hölzernen oder metallenen Klang erzeugen. Das Pandeiro ist ein runder Holzrahmen, auf dem eine getrocknete Schlangenhaut, eine Katzenhaut oder ein Ziegenfell befestigt werden und an dem zusätzlich metallene, flache Schellen befestigt werden, was früher durch platt geklopfte Flaschendeckel improvisiert wurde Das Pandeiro wird mit der linken Hand festgehalten und

---

<sup>27</sup> Zé de Lelinha aus der Stadt São Francisco do Conde ist im Jahr 2008 gestorben

mit der rechten Hand mit schnellen und variationsreichen Rhythmen geschlagen und ist ein wesentlicher Bestandteil für den Samba de Roda. Ursprünglich wurden außerdem *Atabaques* gespielt, welches die Trommeln aus dem Candomblé sind, die dort je nach Größe verschiedene Namen und Funktionen haben. Im Samba de Roda werden nur ein oder zwei *Atabaques* benutzt und heutzutage oft eine *Konga* oder eine moderne Trommel, mit Nylonhäuten und Metallspannungen versehen, verwendet.

Unter den Idiophonen ist das im Samba de Roda beliebteste, der *prato-e-faca* (Teller-und-Messer), also ein Küchenutensil, das dem Samba einverleibt wurde. Der Teller ist in der Regel ein Emailleteller, wie sie heute noch im Candomblé benutzt werden, und er wird hauptsächlich von Frauen und stehend gespielt, mal gestrichen und mal geklopft, was wohl damit zusammenhängt, dass er auf die Küche als Domäne der Frauen verweist. Des Weiteren werden häufig *Reco-recos* benutzt, Schabestöcke, die unterschiedlichste Formen haben (mit Kerben versehene Bambusröhren oder Kalebassen, sowie eine Metallspirale in ein altes Bügeleisen gespannt!) und die *Chocalhos*, also Rasseln, die immer wieder in sehr kreativen Formen und Materialien auftauchen, aber nicht fester Bestandteil des Samba de Roda sind. Das Händeklatschen aller Beteiligten hat ebenfalls eine perkussive Funktion, ist ausgesprochen vitalisierend und wird effektiv in verschiedenen rhythmischen Varianten kombiniert. Da die Instrumente während des Chulagesanges eher leiser und zurückhaltender spielen, kann man beobachten, dass die Frauen sich in diesem Moment die Hände reiben und erst dann anfangen heftig rhythmisch zu klatschen, wenn der Instrumentalteil beginnt und eine Frau in den Kreis geht. Die perkussive Wirkung wird noch erhöht, wenn die Frauen statt ihrer Handflächen, zwei Holzblöckchen oder benutzen, die *Tabuinhas* genannt und rhythmisch aufeinander geschlagen werden.

#### **3.3.2.4. Kleidung**

Es gibt keine festen Regeln zur Kleidung im Samba de Roda, da er ursprünglich in der Bevölkerung zum eigenen Zeitvertreib und Vergnügen getanzt und gespielt und erst später als Folklore oder halbprofessionelle Musikgruppe aufgeführt wurde. Meistens sind die Menschen einfach so angezogen, wie es ihrem Alltag entspricht, und wenn der Samba mit einem Fest verknüpft ist, z. B. Geburtstag, Heiligenfeste usw., dann ziehen sie ihre besseren Sachen an, wie wohl überall auf der Welt. Es fällt auf, dass die Frauen gerne weitschwingende und bunte Röcke anziehen, da sie ihre Figur beim Tanzen viel besser zur Geltung bringen und eigene schöne Bewegungen vollziehen, wenn sie sich im Kreise drehen oder ihre Hüften sich zu den kleinen Sambaschritten hin und her bewegen. Diese Bilder erfreuen die

Zuschauer da sie von Vitalität, Lebensfreude und Wohlergehen zeugt. Wenn man heute junge Mädchen in engen kurzen Kleidern und Jeans tanzen sieht, wird deutlich, dass die modische Kleidung nicht geeignet für die Tanzschritte und Bewegungen des Samba Chula ist und die körperliche Ästhetik nicht zum Ausdruck bringt. In vielen Gruppen, die von der Folklorebewegung geprägt sind, finden wir eine Art uniformierte Kleidung vor, die sich des Symbols der traditionellen *Baiana* bedient, also ein weiter, ausladender Rock, mal weiß mit Spitzen, mal farbig bedruckt, mit einem gestärkten Unterrock und dazu eine weite Bluse, ebenfalls mit Spitzen und einem großzügigen Dekolleté. Die Farben der Bluse und des Rocks kontrastieren oder kombinieren, sind entweder feierlich weiß, mit der einen oder anderen Farbe ergänzt oder mit bunten Stoffen und Mustern ergänzt. Das gilt auch für den Kopfschmuck, der nach afrikanischer Art kunstvoll mit verschiedenen Techniken gebunden wird. Dazu kommen in der Regel unzählige, lange Ketten, Armreife, und Ohrringe aus Perlen, Muscheln, Glas, Metall und Plastik, wiederum in verschiedensten Farbtonalitäten, die willkürlich gewählt sein können, abgestimmt auf die Farben der Kleidung, oder auch einen religiösen Hintergrund haben können, bei echten *Baianas*, die im Candomblé geweiht sind. Meistens sind die in der Kleidung getragenen Farben kräftig und kontrastierend, wie blau und gelb, orange und grün z. B., was keiner festgelegten Ästhetik und Mode unserer Zeit entspricht, aber bei vielen Trachten aus aller Welt zu sehen ist, die in der Regel farbig und leuchtend sind. Die Tendenz zur Vereinheitlichung ist bei Gruppen stärker, die sich halbprofessionell darstellen und regelmäßig als Musik-Tanzgruppen auftreten, wohingegen bei Sambagruppen, die sich ihren informellen und gemeinschaftlichen Charakter bewahrt haben, die Frauen ihre Kleidung nach Geschmack und Wohlgefühl zusammenstellen, aber auch bunte und weit ausladende Kleider und Röcke bevorzugen. Die Frauen benutzen meist kleine, flache Sandalen, aber gehen je nach Situation manchmal barfuss in die Roda.

### **3.3.2.5. Vermittlung**

Die Wissensvermittlung im Samba de Roda geschieht hauptsächlich durch Beobachtung und Nachahmung, wie bei vielen mündlich überlieferten Kulturen. Die Kinder sind immer dabei, weil die Mütter den Samba tanzen, sowohl schwanger, als auch mit kleinem Baby auf dem Arm oder im Tuch, so dass der Rhythmus sprichwörtlich ins Blut geht. Natürlich ist es nicht das Blut, oder das DNA, das den Afrikanern und ihren Nachfahren mehr Rhythmus auf den Lebensweg gibt, sondern vor allem das enge Zusammenleben mit Musik und Tanz in den unterschiedlichsten Lebenssituationen. Wenn ein Baby im Bauch und am Körper der Mutter getragen, ihre rhythmischen Bewegungen mitmacht, sowohl beim Arbeiten, das ursprünglich

rhythmisch von statten ging und mit Gesängen begleitet wurde, als auch in der Freizeit, bei gemeinschaftlichen Tänzen, dann hat es den wichtigsten Teil seiner Musikalisierung im Leibe erlebt. Die Kinder hören und beobachten den Samba von klein an, beteiligen sich aktiv beim Tanzen, Hände klatschen und den perkussiven Instrumenten. Immer wieder freuen sich die Umstehenden, wenn ein ein- bis zweijähriges Kind, das gerade erst laufen gelernt hat, schon völlig im Samba aufgeht, in dem es kleine Schritte und rhythmische Bewegungen macht und dazu Hände klatscht. Wenn die Kinder älter werden, spielen und singen sie bewusst den Samba de Roda - jedenfalls war das früher so und wird leider durch den Einfluss der Medien verdrängt. Am Deutlichsten ist der Einfluss auf Kinder, wenn er in der Familie geschieht, was auch meistens der Fall ist, wobei es einzelne Berichte gibt, wo die Eltern diese Aktivitäten nicht mochten, aber Kinder und Jugendliche sie von sich aus gesucht haben.

“Also ich mag Samba, seit meiner Kindheit, mein Vater war Sambaspieler, meine Onkel, meine Verwandten sind hier aus Terra Nova und ich wuchs in diesem Umfeld auf und mag den Samba bis heute, finde es schön.” (Carlos Pereira dos Santos, dito Carlito Carpinteiro, Teodoro Sampaio)

“Meine Mutter ging zu den Gebetfesten und nahm mich mit, und ich schaute den Leuten beim Samba zu und fand es so schön und sagte mir: ‘eines Tages werde ich auch tanzen’. Nach und nach wuchs ich heran und meine Tanten mochten den Samba sehr, also bat ich sie: ‘Julia, lass Fiuta (sie selber) mit dir zum Samba gehen’, und sie nahm mich mit und ich tanzte Samba die ganze Nacht, fand das schön und machte immer weiter mit und bis heute mag ich den Samba.” (Dilma F.A. Santana, Teodoro Sampaio)

“Als ich fünf Jahre war, fing mein Vater an, mich mit zum Samba zu nehmen um es mir zu zeigen. Also ging ich mit und schaute den Männern zu, schaute auf ihre Münder um es zu lernen und schon bald begann ich selber mit zu singen.” (Zeca Afonso, São Francisco do Conde)

“Ich kann gar nicht sagen, dass ich von meiner Mutter gelernt habe, weil meine Mutter den Samba nicht mochte, sie war eine eher stille Person. Aber ich habe mit den Leuten von hier gelernt, also aus der Region, von den älteren Leuten die mit dem kleinen Boot losgingen und seit ich klein bin, habe ich sie begleitet und gelernt.” (Maria Rita S. Machado, Bom Jesus dos Pobres)<sup>28</sup>

Die Vermittlung des Sambas geschieht in zwei unterschiedlichen Gruppen, nämlich in der Männerwelt und in der Frauenwelt. Die Mädchen lernen mit Frauen zu tanzen, die sie in die Schritte und Bewegungen einführen und so eine Art Patenschaft übernehmen. Es ist häufiger zu beobachten, wie eine ältere Frau in den Kreis geht und von einem oder sogar zwei Mädchen begleitet wird, die Bewegungen und Schritte der Frau nachahmen. Diese Lehrzeit im Kreis des Samba, wie außerhalb, kann auch als Einführung in die weibliche Identität gesehen werden, da das junge Mädchen sich ganz bewusst mit seinem Körper und dessen ästhetischer Wirkung und Ausstrahlungskraft auseinandersetzt, was durch Gespräche und

---

<sup>28</sup> Mündliche Aussagen im Dossiê des Samba de Roda registriert – IPHAN, 2004



Anspielungen der älteren Frauen verstärkt wird. Auch die Männer versuchen die Jungen in ihren Kreis zu ziehen und ihnen verschiedenen Instrumente beizubringen, was häufig von Vater, Onkel und Großvater zu Sohn und Enkel weitergegeben wird. Die Familie, die aktiv am Samba teilnimmt, ist in vielen Fällen der wesentliche Faktor für die Entscheidung des Jungen, Samba zu spielen, wobei es vorkommt, dass ein Junge aus sich heraus Freude am Samba fand, und von den Älteren sein besonderes Talent für Gesang, Perkussion oder die Viola erkannt wird, oft gegen den Willen seiner Familie. Die Sambaspieler beklagen sich, dass viele Jugendlichen, nur an Mode-rhythmen interessiert sind, und kaum noch versuchen, die Tradition des Samba Chula zu lernen. Kaum ein junger Mann möchte die *Viola machete* lernen, da sie in der kommerziellen Populärmusik unbekannt ist. Das trifft auch auf den Chulagesang zu, für den es keine jungen Vertreter gibt, die sich bemühen, Repertoire und Gesangsstil der Alten zu lernen, weil es Interesse erfordert, Zuhören und die Zeit, Stunden und Nächte an der Seite der alten Sambasänger zu verbringen, um die Poesie, die Melodie und die Gesangstechnik der Chulaverse zu lernen. Jugendliche spielen lieber Perkussion, da alle Kinder mit der Rhythmik aufwachsen, sie spielerisch lernen und nachahmen und bei anderen Musikstilen anwenden, was dazu führt, dass sie moderne perkussive Effekte und Rhythmen in den Samba Chula einbringen. Es fällt auf, dass nur ältere Menschen den alten Sambastil beibehalten und in den letzten Jahren wieder ein paar Jugendliche und junge Erwachsene mitmachen - die Enkelgeneration. Dazwischen liegt eine Generation, die kaum Samba spielt und die Kinder der letzten alten Sambageneration sind. Es gibt verschiedene soziologische Gründe für diese Entwicklung, z. B. die Auswirkungen der Medien und die flächendeckende Verbreitung von kommerzieller Musik und ihrer ästhetischen Vorgaben. Ausserdem es die erste ländliche Generation, die regelmäßig zur Schule gegangen ist und in großem Umfang das Land verlassen hat, um in den Städten Arbeit zu suchen, also in vieler Hinsicht die Vermittlungskette der kulturellen Traditionen nicht mehr weitergeführt hat.

### **3.3.3. Historische und soziokulturelle Entwicklung**

Einer der ersten Autoren in Bahia, der die populären Bräuche der schwarzen Bevölkerung ohne jeden abwertenden Unterton darstellte, war Manuel Querino,<sup>29</sup> der in *A Bahia de Outrora*, das Leben in Bahia mit Leidenschaft und Kenntnis eines Beteiligten beschreibt und

---

<sup>29</sup> Manuel Querino (1851-1923), ein Mestize bürgerlicher Herkunft, war Journalist, Schriftsteller, Lehrer, Musiker, Künstler und Geschichtsforscher, hat viele Bücher zur schwarzen Kultur und Geschichte in Bahia veröffentlicht, so wie überhaupt zur populären und urbanen Kultur Salvadors.

der Musik und den verschiedenen ästhetischen Ausdrucksformen viel Aufmerksamkeit widmet, wie z. B. beim traditionellen Bonfim-fest:

“In den bescheidenen Häusern applaudierten sie den Sängern und Spielern der Gitarre, Flöte und des Cavaquinho. Hier war der Samba, ausgefallen und melodisch, während die schönen Braunhäutigen sich einem leidenschaftlichen *miudinho* hingaben, sangen sie die Chula: *Eu vou pedir a Iaiá, Licença pra passear - Não posso ficar em casa, Nesta noite de luar.....* Weiter vorn, fand man die lustigen Anstrengungen eines *corta-jaca*, ein schwieriger und beliebter Tanzschritt, der eine unglaubliche Schnelligkeit der Füße erfordert. Und da, in einem kochenden Samba, begleitet mit Gitarre, Cavaquinho, Viola, Rassel und starkem Händeklatschen, hörte man die Chula: *Maria Inácia, dinheiro não tem, - Quem tiver inveja, faça assim também.....*” (Querino, 1955:153/154, *eigene Übersetzung*)

Querino unterscheidet zwei Sambaformen, den „samba arrojado“, der eher melodisch ist, eine Flöte als Begleitung hat und von den Tänzerinnen in kleinsten Schritten choreographiert wird. Dann spricht er vom „kochenden samba“, der sich durch starkes Händeklatschen, rhythmische Instrumente (*cançá*) und komplizierte, atemberaubende Tanzbewegungen auszeichnet. Saiteninstrumente und Gesang der Chula finden wir in beiden Sambarunden. In einem anderen Abschnitt erwähnt Querino wieder die Flöte und den Samba arrojado, als er folgende Szene beschreibt.

“Der Beco do Gilu war berühmt für seine musikalisch ausgefallen sambas, in denen Eustáquio Muribeca, neben anderen, mit klangvoller Flöte eine riesige Anzahl von Bewunderern anzog, zu den Takten eine Gruppe von Gitarren, mit dieser Chula: *S’eu achasse venda aberta, Que vendesse aguardente, Que tivesse pouca gente, Eu queria beber - Coro: Não bebe, não -ão -ão<sup>30</sup>*” (Querino, 1955:154/155, *eigene Übersetzung*)

Einige Jahre später ist die amerikanische Anthropologin Ruth Landes in Bahia um Kultur und Religion der Afrobrasilianer zu erforschen und beschreibt mit vielen Details und Bewunderung die musikalischen und tänzerischen Darbietungen der Schwarzen, anlässlich des traditionellen Ribeira-festes, wobei sie von Edison Carneiro begleitet wird, der selber die populären Musik- und Tanzformen studiert.

“Einige der Umstehenden begleiteten den klangvollen Rhythmus der Pandeiros mit den Händen, dem Handrucken und den Fingern der einen Hand. Andere klopfen mit der gleichen Effizienz auf den Rand der Strohhüte und lachten glücklich. Einer von ihnen betätigte ein Instrument, das *Cuíca* heißt und aus Angola stammen sollte, also aus dem portugiesischen Westafrika, und dass einen rohen, monotonen und etwas indezenten Klang hervorbrachte. Die Männer belachten sich über die *Cuíca* und begannen ein Lied aus den Zeiten der Sklaverei anzustimmen, dessen Refrain so war: *Deixe a cuíca roncar!* Und die *Cuíca* stöhnte, als wäre sie in Extase. Bei dem ersten Quietschen der *Cuíca*, sprang ein Kerl in den Kreis und nahm den Platz vom ersten ein. Er tanzte dramatisch, bog den Rücken, als würde er ihn fast brechen, schüttelte die Arme in verrückten Gesten, zog die Schenkel ein und aus. „Das ist Samba!“ - sagte Edison, und fasste mich mit Begeisterung am Arm. –“Das ist der echte Samba, nicht die schleichenden Schritte, die man im Tanzsalon sieht, das ist wunderbar! Die Schwarzen vergessen alles, wenn sie ihre Füße benutzen!“ (Landes, 1967:120, *eigene Übersetzung*)

---

<sup>30</sup> Wenn ich einen offenen Laden fände, der Zuckerrohrschnaps verkäufte, der wenige Kunden hätte, so würde ich trinken wollen – Chor: Nein, trinke nicht !

Auf demselben Fest lernt Ruth Landes noch einen Samba de Roda kennen, der aus vielen schwarzen Sambatänzerinnen besteht, die die typische Tracht der *Baiana* trägt und die alle im Kreis stehen. Landes notiert mit Sorgfalt die besondere Choreographie der Frauen, die allgemeinen Schritte und Bewegungen, aber auch die individuellen Nuancen und Improvisationen, die jede Frau in ihrem Tanz darbringt. Außerdem beschreibt sie das männliche Orchester, das aus „ein Blasinstrument, eine *Cuíca*, ein Pandeiro und einem Teller, der am Rand von einem Messer gerieben wird“ besteht (Landes, 1967:122), und zu dem sich dann später andere Instrumente gesellen:

„Es war in dem Moment, als die Musiker ein kraftvolles Lied anstimmten, die die Tänzerin geradezu zwang sich zu schütteln und das Becken zu bewegen. Da tauchte ein Berimbau auf mit seinem weinerlichen Klang und dazu noch Castanholas mit ihren langgezogenen Geklapper. Es war eine Musik die in gewagten Worten gesagt, die Frauen dazu aufforderte im Tanz um einen Geldpreis zu wetteifern.“ (Landes, 1967:123, *eigene Übersetzung*)

Landes unterscheidet in ihrer Beschreibung verschiedene Schritte, Bewegungen und bekannte choreographische Abläufe, die eine beständige Interaktion zwischen Musikern, Tänzerinnen und umstehenden Personen erfordere, und wie es auch von ihrem Begleiter Edison Carneiro in seinen Veröffentlichungen verdeutlicht wurde. Es gibt leider wenige Texte, die versuchen, die Strukturen und Kontexte des Samba de Rodas zu beschreiben – einer der wenigen stammt von Edison Carneiro, den er „Samba de Umbigada“ nennt. Carneiro beschreibt den Samba de Roda, zu Anfang des 20. Jhdts auf traditionellen Festen und an bestimmten, schon bekannten Orten der Stadt zelebriert, wie z. B. in Ribeira, in der Unterstadt an der Kirche *Conceição da Praia* und am zentralen *Largo da Piedade*:

„Das Orchester ist meistens zusammengesetzt aus Pandeiro, Viola, Rassel oder einfach nur ein Pandeiro mit einem Teller und Messer. Diese letztere Formation ist am meisten anzutreffen, wegen der Verfügbarkeit dieser Instrumente zu und der Spontaneität des Tanzes.“ (Carneiro, 1982:59, *eigene Übersetzung*)

In Salvador gab es eine große Bandbreite der Sambaformen, vom einfachen Gesang und Händeklatschen bis zum Samba Chula. Diese Formen koexistierten, wandelten und erneuerten sich je nach vorhandenen Möglichkeiten und Einflüssen aus dem Radio. Carneiro spricht auch von einem Sologesangselement, welches der vierzeiligen Strophe entspricht, die sich manchmal reimen, was auf die Chula hindeutet. Ausserdem stellt er den engen Zusammenhang zwischen Musik und Tanz in einem guten Samba de Roda heraus, die den positiven Einfluss auf die Beziehung der teilnehmenden Menschen zeigt.

---

„Der Gesang und der Tanz erlangen einen großen kreativen Reichtum in ganz besonderen Sambas, bei denen die Improvisationsfähigkeit des Sängers, seine Mimik und die Hüftbewegungen der Tänzerin fast alles bedeuten. Diese Sambas geschehen in der Regel, wenn die Gruppe eine Einheit bildet, also zum Beispiel durch Familienbande oder große Freundschaft, und seltener in öffentlichen Festen.“ (Carneiro, 1982:62, *eigene Übersetzung*)

Cláudio Tavares gibt wertvolle Hinweise über Musikalität und Instrumente des Samba de Roda, als er sich auf einen beliebten Samba bezieht, welcher am Porto da Lenha (Holzhafen) in Salvador stattfand, wo sich bekannte Sambaspieler regelmäßig eintrafen:

„Das Pandeiro macht den Samba. Es ist das markierende Instrument, das am besten den Rhythmus vorgibt.. Die Cuíca, der Tamborim, die Viola, die Gitarre, das Cavaquinho und die Basstrommel, sind Instrumente, die manchmal dazu kommen und bunte musikalische Treiben bereichern. Zwei Pandeiros sind aber schon exzellentes Material für einen guten Samba. Die Spieler reihen die Verse aneinander, und lassen die Strophen wiederholt hören. Der Chor antwortet in derselben schleppenden Melodie...“ (Tavares, 1949:27, *eigene Übersetzung*)

Tavares sagt hier deutlich, dass das Pandeiro den Samba „macht“, während die anderen Instrumente den Samba bereichern, aber nicht unabdingbar sind, sondern das Wichtigste eben die Hände, die Stimmen und das Pandeiro sind. Er verweist auf den Bantu-ursprung und die verschiedenen Bezeichnungen hin, woraus die Beziehung zum Samba de Viola (samba-de-rojão) zu erkennen ist:

“Es gibt den samba-valentão, eine weitere Form der Bantutanze. Er wird auch “samba-de-rojão” genannt, und hat Einflüsse aus den trockenen Gegenden Er wird mit Gitarre und Viola gesungen, die ihn weicher und melodischer machen, entspannter als den Samba corrido. Er wird für den Wettstreit der Sänger benutzt, und das Pandeiro macht lange Improvisationen. So wie im Recôncavo, wird er gerne in den Mußestunden der Männer gespielt, die na den Docks und den Kais arbeiten” (Tavares, 1949:28, *eigene Übersetzung*)

Die große Anzahl an Bezeichnungen für die verschiedenen Sambastile macht es schwierig, eindeutige Kategorien festzulegen, weil es unterschiedliche Formen oder Bezeichnungen sein können, je nach Region und sozialer Gruppe. Costa Leal, ein Freizeit-chronist von Bahia, beschreibt mit Kennerblick einen Samba, der am Santa Barbara Fest (04. Dez.) stattfindet und spricht noch von einer kleinen Trommel, die unter den Arm genommen wird und lobt den „ungewöhnlichen und erhabenen“ Klang.

“Der Kreis gebildet, zum Klang eines Cavaquinho, gellendes Händeklatschen im Rhythmus der Musik, von einer kleinen Trommel begleitet, unter den Arm gefasst und mit zwei Händen geschlagen, außerdem eine Rassel, ein Pandeiro. Häufig halten die Instrumente für einen Moment inne, um den Kuchenteller zu hören, auf dessen Rand ein Messer auf und abgeschliffen wurde, um so die ungewöhnlichen und eigenartigen Musikklänge zu verstärken. Die Hände stehen nicht still und in der Kreisrunde tanzt eine sich drehende Schwarze oder Mulattin. Nicht alle Beteiligten dieser Kreise sind junge Leute, es gab Alte und Damen, die mit großer Fähigkeit am Tanz teilnehmen und sich gegenseitig das Recht weitergaben, sich im Kreiszentrum tanzend vorzustellen. Mit einem Bauchnabelstoß gab ein Tänzer die Verantwortung an den anderen weiter, sich mit Fußbewegungen, mit weichen Hüftbewegungen, der Schultern und der Arme, also mit dem ganzen Körper in rhythmischer Bewegung darzustellen, sogar mit den eigenen Händen, die am Körper erotisch auf und abgleiten. (...) Der Sänger singt meistens die Verse und die Anwesenden den Refrain. Viele Lieder sind Allgemeingut, einige sind aus anderen Regionen (...)” (Costa Leal, 2000:95, *eigene Übersetzung*)

## IV. Samba de Roda – Musik, Tanz, Leben

*Na terra em que o mar não bate  
Não bate o meu coração  
O mar onde o céu flutua  
Onde morre o céu e a lua  
E acaba o caminho do chão*

*Nasci numa onda verde  
Na espuma me batizei  
Vim trazido numa rede  
Na areia me enterrarei*

*Ou então nasci na palma  
Palha da palma no chão  
Tenha a alma da água clara  
Meu braço espalhado em praia*

*No cais, na beira do cais  
Senti meu primeiro amor  
E num cais que era só cais  
Somente mar ao redor*

*Mas o mar não é todo mar  
Mar que em todo mundo exista  
Ou melhor, é o mar do mundo  
De um certo ponto de vista  
De onde só se avista o mar  
E a ilha de Itaparica*

*A Bahia que é o cais  
A praia, a beira, a espuma  
E a Bahia só tem uma  
Costa clara, litoral  
É por isso que é o azul  
Cor da minha devoção  
Não qualquer azul, azul  
De qualquer céu, qualquer dia  
O azul de qualquer poesia  
De samba tirado em vão*

*É o azul que a gente fêz  
No azul do mar da Bahia  
É a cor que lá principia  
E que habita no meu coração*

*Beira Mar – Caetano Veloso, Gilberto Gil*

### 4.1. Annäherung an Samba de Roda

Das Lied *Beira Mar* von Caetano und Gil, zwei der berühmtesten populären Sänger und Komponisten aus Bahia, die seine musikalische Kultur überall bekannt gemacht haben, malt ein poetisches Bild aus einer Zeit Bahias, von der Costa Leal immer wieder wortreich und bildnerisch erzählt. Es ist die Zeit Jorge Amados, Caribés, Pierre Vergers und vieler Künstler, Schriftsteller, Musiker und Ethnologen, die sich von dieser malerischen, teils urbanen, teils provinziellen Landschaft, die viele sinnliche Genüsse und Erlebnisse birgt, magisch angezogen fühlten. Das sinnliche Erfahren der baianischen Kultur ist mit öffentlichen Plätzen, Volksfesten, buntem Menschengewimmel, Trinken, Essen und ausgelassener Körperlichkeit verbunden, aber wirkt in der geschichtlichen und literarischen Nacharbeitung oft zu pittoresk und fröhlich, da wenige der Zuschauer und Chroniker den harten Alltag der schwarzen Capoeira- und Sambameister kannten. Anhand der folgenden Geschichte sind die Hintergründe der Leben schwarzer Menschen im „schönen“ Bahia besser zu verstehen.

### 4.1.1. Mestre Gerson Quadrado

Die Arbeit mit Gerson Quadrado begann im Jahre 2001, bei der Aufnahme einer Capoeira-CD, unter Leitung des Capoeirameisters Jaime de Mar Grande. Sie endete im Jahre 2005 mit seinem Tod, der leider überraschend kam, in der Endphase des Projektes **Toques e Trocas**<sup>31</sup>, als seine CD *Aruê Pã* mit der Gruppe *Samba Tradicional da Ilha* fast fertig war. Im Laufe dieser Jahre, sind einige Interviews und Filmaufnahmen entstanden, was nicht systematisch gedacht war, aber sich zu einer *Dichte Beschreibung* von seiner Geschichte und Lebenswelt formen lässt, also mein Vorwissen zum Thema. Gerson Quadrado steht für mich als das Urbild des Samba Chula Sängers vom alten Schlag: immer einen Hut auf dem Kopf und ein Pandeiro in der Hand, erstmal verschlossen bis grimmig, dann schmunzelnd und verständnisvoll, und immer aufrecht, lebensfroh und weise.

#### 4.1.1.1. Sein Leben

Gerson Francisco da Anunciação wurde am 1. Juli 1925, also Sohn von Maria Francisca da Anunciação und Leonardo Francisco da Anunciação im kleinen Ort Gamboa auf der *Ilha de Itaparica* geboren, die grosse Insel, die der Stadt Salvador gegenüber liegt und mit dem Fährboot in 40 min zu erreichen ist. An den Vater Leonardo hat Gerson vor allem schlechte Erinnerungen, da er und seine beiden kleineren Schwestern sehr früh von ihm verlassen wurden. Er war ein grosser starker Mann mit einem Gesicht voller Narben, der auch Capoeira spielte und als Saalmeister bei den Ranchos sehr beliebt war.

„Bei all den früheren *Ranchos* hier auf der Insel, war mein Vater der Saalmeister. Er ging mit allen *Ranchos* auf die Strasse: *Rancho da Cotia*, *Rancho do Camaleão*, *Rancho do Boi*. Damals war er der von allen gefragte und beliebteste Saalmeister, genauso wie ich heute. Ich glaube, dass habe ich von ihm geerbt.“

Es scheint das einzig Gute gewesen zu sein, wass Gerson von seinem Vater geerbt hat, denn er beschreibt ihn als pervers, undankbar und geradezu böseartig: „ich habe sogar Schläge mit Käfigdraht bekommen. Drei Drähte um einen Käfig draus zu machen, alles nur wegen einer Mango.“ Aber der grösste Kummer war für ihn, dass sein Vater, ihn, seine Mutter und Schwestern an einem fremden Ort im Stich gelassen hat: „Er war so undankbar, dass er uns von zu Hause weggeholt und zu anderen Leuten gebracht hat. Da wären wir beinahe Hungers gestorben.“ Der Vater verdiente seinen Lebensunterhalt in dem er auf Schiffen

---

<sup>31</sup> Das Projekt *Toques e Trocas* wurde von mir geschrieben und mit dem Kulturproduzent Afonso Oliveira aus Recife ausgearbeitet. Es wurden sechs Musikgruppen und Meister aus drei Nordost-Bundesstaaten (Alagoas, Bahia, Pernambuco) ausgewählt und produziert, um die traditionelle populäre Musik in einen professionellen Rahmen einzubinden und das Projekt wurde von der staatlichen Firma Petrobras finanziert.

anheuerte, die damals den ganzen Handel übernahmen. Bei einer dieser Schiffsreisen nach Nazaré das Farinhas, im Auftrag von Dona Floripe, die eine Töpferei besass, nahm er die ganze Familie mit und liess sie in Nazaré. Dona Floripe gab ihnen Unterkunft und Essen im Tausch gegen Arbeiten, die sie verrichten mussten. Der Vater war inzwischen weiter nach Acupe (bei Santo Amaro) zu einer anderen Frau gefahren und wurde nie wieder gesehen. Irgendwann hat es seine Mutter geschafft, ein Schiff zurück zur Insel Itaparica zu bekommen, wo sie bald darauf mit etwa 37 Jahren verstarb. Gerson erzählt nicht, woran seine Mutter gestorben ist, nur dass sie eine schöne Mischlingsfrau mit langen Haaren war, was auf eine teilweise indianische Abstammung weist, denn auf der Insel hat es früher Indianer gegeben. Gerson war sieben und seine Schwestern noch jünger, als die Mutter starb und der Obhut der Patentante Dona Pequenita übergab, die jedoch einen Wachmann vom alten *Mercado Modelo* kennenlernte und die Kinder alsbald ihrem Schicksal überliess.

“Diese Pequenita hat sich mit einem Wachmann vom alten Mercado Modelo eingelassen, zog mit ihm zusammen und hat uns dann rausgeschmissen. Ich habe geweint und gebettelt, und Gott um Hilfe gebeten, was sollte ich denn nur mit meinen kleinen Schwestern machen? Die Frau hat uns einfach auf die Strasse gesetzt, mich und meine Schwestern! Es war an einem Montag und sie war voller Cachaça (Zuckerrohrschnaps)”.

Ausserdem habe die Frau behauptet, so erzählt Gerson, dass er und seine Schwestern Tuberkulose hätten, und sie sich nicht mehr um sie kümmern könne, aber die Ironie des Schicksals wollte es, dass sie alle drei sehr alt geworden sind, und Dona Pequenita selber in recht frühen Jahren an Tuberkulose gestorben ist. Gerson musste sich allein um Behausung und Nahrung für seine Schwestern kümmern, obwohl er selbst ein Kind war. Er baute am Strand eine kleine Hütte aus Strauchhölzern. Virgílio lieh ihm einen Esel, mit dem er Holz holen konnte und João half ihm, das Dach mit den Palmwedeln zu decken. Dann machte er ein improvisiertes Bettlager mit dem Rest der Hölzer und sonst war nichts in der Hütte. Sie überlebten von Fischen, Krustazeen, sowie Muschelschalen für die *Cal*<sup>32</sup>-Herstellung:

„Ich habe meine Schwestern grossgezogen, in dem ich Krabben und Kleintiere gefangen habe, und ausserdem noch Muschelschalen gesammelt, die verarbeitet werden. Da habe ich auch die Esel zum Transport geladen und damit 3.000 reis pro Woche verdient.“

Als Gerson älter wurde, verrichtete er die unterschiedlichsten Arbeiten und lehnte nichts ab, um seine kleine Familie zu erhalten, wobei er immer seine Aufrichtigkeit bewahrte. Wenn daran gezweifelt wurde, war er im Stande sofort alles stehen und liegen zu lassen. Einmal habe er häusliche Dienste in dem vornehmen Ferienhaus einer Engländerin auf der Insel verrichtet. Die Frau liess mehrmals absichtlich Geld oder Schmuck in einer Ecke rumliegen,

---

<sup>32</sup> Das weisse Pulver wurde aus Muschelschalen feingemahlen und für viele wichtige Zwecke beim Bauen und Tünchen verwendet, ein natürlicher und ergiebiger Rohstoff, der leider in Vergessenheit geraten ist. Er arbeitete viele Jahre auf den Transportschiffen, die den *Cal* von der Insel nach Salvador brachten.

um ihn beim Diebstahl zu erwischen. Als Gerson die Absicht dahinter begriff, zog er sofort die Konsequenzen: „Ich sagte zu ihr, gib mir mein Geld für die gearbeitete Zeit. Ich möchte hier nicht mehr arbeiten, ich mag es nicht, wenn man mich testet.“ Er arbeitete auch auf Segelschiffen, mit denen verschiedene Lasten überall hintransportiert wurden: „Ich verbrachte viel Zeit damit, auf Frachtsegler zu warten, und dann schleppte ich Zucker-, Bohnen, Reis-, und Salzsäcke zu den Läden und Marktständen, um ein paar Groschen zu verdienen.“ Die wichtigste und beständigste Arbeit blieb bis zum Lebensende das Fischen, sowohl mit dem Boot, als auch das Tauchen nach Lagusten. Gerson hat diese gesunde Beschäftigung in den letzten Monaten seines Lebens endgültig aufgegeben, aber nicht etwa weil es ihm, nun fast 80-jährig, zu beschwerlich war, sondern wegen der gestiegenen Kriminalität auf der Insel, die es ihm und seiner Frau unmöglich machte, im Morgengrauen nach langer Fischnacht nach Hause zu gehen.

Gerson hatte drei Kinder von seiner ersten Frau, über die er nicht viel erzählt, und auch kaum noch Kontakt zu ihnen, da alle weggezogen sind. Dona Balbina, seine zweite Frau, stammt aus Baiacu, einem kleinen Ort von der Insel und lebte mit ihm bis zu seinem Tod. Er lernte sie auf ihrem Geburtstagsfest kennen und es hat sofort gefunkt: „Ich hatte gerade ein Bier getrunken und sie bat mich um einen Schnaps. Ich wusste erst gar nicht, dass es ihr Geburtstag war. Es ging schnell mit uns beiden und Gott sei Dank, bin ich bis heute glücklich mit meiner Familie.“ Sie wohnten mit ihren vier gemeinsamen Töchtern über 30 lang zusammen in einem Haus in *Mar Grande*, wo sie Bier verkauften und sich gern Freunde einfanden, zum Plaudern oder Kartenspielen. Seine jüngste Tochter Ana hat sein Temperament geerbt und schon früh angefangen, Capoeira zu spielen und Samba zu tanzen, und ihn auch die letzten Jahre in der Gruppe *Samba Tradicional da Ilha* begleitet.

#### **4.1.1.2. Samba und Capoeira**

Jeden Samstagabend gab es Samba de Roda in *Gamboia*, wo Gerson geboren wurde und lange Zeit lebte und wo er den Sambaspielern die ganze Nacht zusah:

„Ich mache Samba seit ich klein bin. Ich ging nach Gamboa und schaute zu. Vom Fenster aus sah ich Manuel Zambeta, Vitalino, der für ihn die zweite Stimme machte und auch die Luzia. Diese drei verbrachten die ganze Nacht mit Samba. Eine Flasche Zuckerrohrschnaps und die drei sangen Samba.“

Mestre Gerson Quadrado beobachtete gern die älteren Sambaspieler im alten Mercado Modelo in Salvador und lernte von ihnen. Er arbeitete mit einem von ihnen, Duveio genannt, auf den Booten, die *Cal* und andere Dinge transportierten. Duveio sang die erste Stimme im



Samba Chula und Gerson lernte so die zweite zu singen. Mit dem Samba Chula wurde es richtig ernst für Gerson, als er mit etwa 30 Jahren Pedro Lopes in Baiacu kennenlernte und eine Freundschaft begann. Dieser wurde allgemein Pedro Gago genannt, da er stotterte und stammte aus Acupe bei Santo Amaro, von wo er wegen eines schlimmen Streites mit Todesfolge auf die Insel geflüchtet war. Regelmässig nahm er an vielen Festen teil, u. a. am Fest von Porto Santo in der Gameleira, wo er auch Gerson kennenlernte und ihm alle Geheimnisse des Samba Chula beibrachte, was dieser immer wieder betont: „Das Chula singen haben ich in Gamboa begonnen, aber es war nicht die wirklich gute Chula. Ich wurde erst richtig gut, durch einen Freund aus Baiacu, Pedro Lopes, der Pedro Gago genannt wurde.“ Pedro starb viele Jahre vor Gerson und wurde auf dem Friedhof in Baiacu hinter der alten Kirchenruine beerdigt. Gerson trauert ihm bis heute nach, da auf der Insel kaum jemand die gleiche Art hatte Viola zu spielen und Samba Chula zu singen. Er hatte später nur einen Freund, der ihn so gut begleitete wie Pedro Lopes: Agapito do Conceição, *Chico da Viola* genannt, der aus Santiago de Iguape stammte, eine der Regionen im Recôncavo, die guten Samba Chula hervorbrachte. Sie lernten sich bei einem Samba in Salvador kennen, denn Chico hatte damals eine Samba de Viola Gruppe in Capelinha, die sehr gefragt war. Gute Sambaspieler erkennen sich immer sofort und testen sich aus, und meistens schlägt die anfängliche Rivalität sofort in Freundschaft um, wenn sie merken, dass sie musikalisch gut kombinieren. Chico ging regelmässig bei Gersons Familie ein und aus und sie sassen zusammen und spielten und sangen, so dass auch nach Chicos Tod, Dona Balbina immer wieder die schöne Viola hörte, selbst wenn Gerson nur für sich alleine hinterm Haus sass, Pandeiro spielte und dazu sang. Chico vermachte Gerson seine heissgeliebte Viola *machete*, die Gerson wie heilig aufbewahrte und mit ihr seine letzte CD aufgenommen hat: kurioserweise wurde die Viola *machete* von Antonio (Nininho) Lopes gespielt, einem Neffen von Pedro Lopes. Gerson und seine Sambapartner wurden überall hin eingeladen, vor allem zu Caruru, Heiligenfesten, Caboclo-festen, aber auch Geburtstagen und Kulturfesten. In der Regel waren sie immer dabei, und dachten nicht an Geld, sondern an ihre Ehre, Freude und das eigene Vergnügen. Wenn es mal Geld gab, war das gern gesehen und aber das entscheidende war gutes Essen und Trinken zu bekommen, und die ganze Nacht guten Samba zu spielen. Eines der beliebtesten Volkfeste auf der Insel, war das Vera Cruz Fest, dass immer noch am 13. und 14. September in den Ruinen der Kirche von Baiacu statt findet. Die Prozession kommt vom Baiacu und trägt die Schutzherrin, die heilige Frau von Vera Cruz zur Kirche, wo die Messe zelebriert wird.

„An jedem 13. September gingen wir nach Baiacu zum Samba, Pedro Gago und ich. Aber auch Joel, João de Almeida, Compadre Nininho, Teófilo, der Vater von Nininho, alles waren

grosse Violaspieler. Wir spielten die ganze Nacht bis zum Morgengrauen. Es gab auch Capoeira und Batuque, der praktisch zum Capoeira dazugehörte, es gab viele Batuqueiros früher auf der Insel. Bevor die Messe begann, war der Samba vor der Kirche schon am toben. Während der Messe spielten wir nicht, sondern das Blasorchester.“

Es machte ihnen nichts aus, ob die Sonne schien oder es regnete, denn häufig gingen sie den ganzen Weg zu Fuss zur Kirchenruine durch Schlamm und Regen. Nach der Messe ging es dann gleich wieder nach Baiacu und dort ging der Samba de Roda die ganze Nacht weiter. Die Bekanntschaft mit Rimum und Manteiguinha stammt auch aus dieser Zeit, und auch über die Arbeit, das Fischen und Krustazeensammeln und –verkaufen, wobei sie sich häufig in der Gameleira begegneten, als Gerson dort noch mit seiner ersten Frau lebte.

Mestre Quadrado betonte mit Stolz, dass er eine ganze Nacht lang im Samba Chula singen kann, ohne eine einzige Chula zu wiederholen, denn er hatte ein fantastisches musikalisch-poetisches Gedächtnis und mehr als 100 solcher Chulas von Pedro Lopes gelernt. Interessant an diesem Lernen ist, dass jeder Meister sich die Chula zu eigen macht, d. h. sie mit speziellen Variationen in Rhythmus, Melodie und Gesangstechnik intoniert, so dass sie durch die subtile Interpretation einen eigenen Charakter bekommt und damit „seine“ wird, eine Art von inkorporierender Aneignung, die auch im Capoeira zu beobachten ist. Die Chulasänger sind fast immer Männer, aber es hat auch, meist ältere Frauen gegeben, die hervorragend Chulas sangen, wie Gerson sich an einige auf der Insel erinnerte, die im Samba beliebt und respektiert waren. Rimum aus Baiacu und Manteiguinha aus Misericordia, waren die letzten Sambapartner von Mestre Quadrado und spielten einige Jahre zusammen auf verschiedenen Festen, da es ausser ihnen auf der Insel fast keine guten Sambaspieler mehr gab. Im Jahre 2001, als sie von dem Capoeirameister Jaime de Mar Grande zu einer CD-Aufnahme eingeladen wurde, die dem Altmeister Gerson Quadrado gewidmet war, nahmen sie eine feste Gruppenformation an, unter dem Namen *Samba Tradicional da Ilha*.

Capoeira war für Gerson von klein an so wichtig wie Samba de Roda, obwohl seine Eltern das nicht guthießen. Er ging zu den Rodas der Capoeira in Gamboa und schaute den alten Meistern zu - von einem lernte er etwas Besonderes: „Bis ich eines Tages einen Mann sah, der Julio da Penha genannt wurde, der mit einer Bananenstaude trainierte, die sich immer wieder aufrichtete. Am nächsten Tag bin ich sofort los und habe es selber ausprobiert.“ Gerson erinnert sich gern an die Capoeira Roda, die immer am 7. und 8. Dezember zum Anlass des Festes der Conceição da Praia in der Unterstadt von Salvador stattfand. Zum Fest wurden viele Holzhütten aufgestellt die Getränke und Essen verkauften, und immer gab es Prügeleien, weil Taschendiebe unterwegs waren und andere wiederum trinken wollten, ohne zu bezahlen, und absichtlich Streitereien veranlassten. Gerson betonte aber, dass seine Leute

im Capoeira diese Dinge vermieden und versuchten gutes Capoeira zu spielen, ohne dass es in Gewalt ausartete, da ihnen die Liebe zum Spiel wichtiger war als Geld und Aufsehen.

„Wir haben was verdient, wenn wir ein Tuch auf den Boden legten. Da hat immer wieder mal einer ne Münze reingeworfen. Manchmal gab es Ärger, wenn einer der Spieler versuchte, das Geld im Spiel vom Boden aufzuheben, aber das Geld wurde in der ganzen Gruppe aufgeteilt.“

Zu dieser Zeit wurde die Capoeira noch von der Obrigkeit verfolgt, da sie alle Capoeirista für Nichtsnutze und Streithähne hielten, was häufig zu wilden Verfolgungen führte, wenn die Polizisten eine Roda auflösten: „Mit den Stiefeln haben die Soldaten unsere Roda kaputtgemacht, sie wollten keine Capoeira, behandelten uns wie Landstreicher, Kriminelle.“ Wenn dann doch eine Capoeira Roda auf gute Art zu Ende geführt wurde, dann ging sie immer in den Samba über oder in den Batuque oder *Pernada*, der eine Art Mischform mit Elementen aus dem Samba und der Capoeira darstellte, wohingegen die guten „Batuqueiros“ über ein eigenes musikalisches Repertoire verfügten:

„Ja, es gab den Samba, den Batuque und die Capoeira. Die drei gingen Hand in Hand. Weil, wenn wir eine Capoeira Roda beendeten, dann machten wir samba, und dann haben wie eine Batuque Roda gebildet, so ähnlich wie eine Capoeira Roda. Nur, dass die Gesänge und viele Bewegungen andere waren“

Mestre Gerson Quadrado hat nicht nur im Samba, sondern auch im Capoeira sehr viele berühmte alte Meister kennengelernt und immer wieder von ihnen gelernt und mit ihnen gespielt, unter ihnen Cobrinha Verde, Reginaldo Doze, Caiçara, Aberrê, Canjiquinha, wie auch Mestre Pastinha, der (Wieder-)Begründer der Capoeira Angola.

Ausser der Capoeira und dem Samba, widmete sich Gerson Quadrado der Bewahrung und Fortführung aller kulturellen Traditionen auf der Insel Itaparica, wie z. B. *Terno de Rosas*, *Afoxe*, *Rancho do Boi*, *Zé do Vale*, *Puxada de Rede* und sogar bei der *Chegança* machte er mit, die es aber schon lange nicht mehr gibt. Beim *Rancho do Boi*, war er selbst der musikalische Anführer, sowie beim *Afoxé Netos de Gandbi*, den er in der Rolle des *Pai de Santo* jedes Jahr im Carneval desfilieren lässt. Er selber hatte persönlich kein inniges Verhältnis zum Candomblé, obwohl viele seiner Freunde im Candomblé aktiv sind, und seine geliebte Schwester Dona Aurinda geweihte Heiligentochter. Nicht dass er besonders katholisch wäre, aber Gerson redete lieber von seinen Schutzheiligen, besonders São Bento, der heilige und schwarze Benedikt, der unter der afrobrasilianischen Bevölkerung und besonders bei Capoeiristas sehr beliebt ist. Diese kulturellen Traditionen lebten vor allem von den sozialen Beziehungen und Freundschaften, aber die Bedeutung des unsichtbaren sozialen Netzes und des Zusammengehörigkeitsgefühls ist schon länger durch den Individualismus ersetzt worden und so können die Traditionen nicht mehr in der Intensität aufrechterhalten werden. Die

wenigen, älteren Vertreter der originalen lokalen Kultur sind frustriert über das Desinteresse der Jüngeren, die sich nicht mehr mit dieser langen Geschichte identifizieren wollen. Gerson Quadrado hatte sein Leben lang keine offizielle Funktion, hat nur von der Hand in den Mund gelebt und niemals irgendeine finanzielle Unterstützung für seine zahlreichen, kulturellen Aktivitäten erhalten und war am Ende seines Lebens kaum noch unter jungen Menschen auf der Insel bekannt, wohingegen eine ganze Generation von Capoeirspielern und Sambadores ihn für immer in Erinnerung behalten wird. Er starb an dem Tag (17. April 2005), als in Saubara der Verein aller SambaspielerInnen von Bahia gegründet wurde.

#### **4.1.1.3. Kommentar zu Gerson Quadrado**

Gerson Quadrado war ein Mensch, der beeindruckte, auch wenn er oft grob und unwirsch sein konnte. Er war in vieler Hinsicht ein harter Mann mit vielen Kanten, auch körperlich, denn sein Spitzname Quadrado (Quadrat) kommt aus der Zeit, in der er noch breitschultrig und kraftvoll keine Arbeit und keine Auseinandersetzung scheute. Ich habe ihn in seinen letzten Lebensjahren kennengelernt, und war immer wieder erfreut über sein weises und gleichzeitig jugenhaftes Lachen. Trotz seines schweren Lebens hatte er keine Spur von Bitterheit in sich, sondern eher so eine Art „hart, aber gerecht“. Seine Familie liebte ihn, und wahrte aber deutlich den notwendigen Respekt, die seine natürliche Autorität wie von selber einforderte. Einmal erlebte ich, wie eine kleine Enkelin von der Schule kam und durch die kleine enge Bar, die auch sein Wohnzimmer vorm Haus bildete, hindurchlief. Nun aber saßen wir uns da gegenüber, also er auf der einen Seite auf dem Bänkchen und ich auf der anderen Seite auf einem Stuhl, und das Mädchen lief zwischendurch, was für mich nichts Besonderes war. Er hielt mitten im Gespräch inne, piffte das Mädchen zurück, und fragte: wie macht man das? Sie senkte sofort den Kopf und sagte „com licença“, so in etwa „mit Erlaubnis“. Das ist in Brasilien überall zu sehen, dass die Leute, wenn sie irgendwo sehr eng vorbeigehen oder durchgehen, zuerst höflich „com licença“ sagen, um dem anderen nicht zu nahe zu treten. Was beeindruckt, ist die schlichte Würde, mit der die älteren Leute diese Tradition leben und einfordern, und das in allen Schichten, auch wenn die Stube noch so klein und arm ist, werden diese Respektformen gewahrt und den Kindern beigebracht. Gerson brauchte nicht laut zu werden, alle wussten sofort, was gemeint ist, trotzdem beklagte er sich über den Verfall einiger Gewohnheiten und Traditionen, vor allem unter den jungen Leuten, die eben kaum noch Respekt vor den Alten haben und vor der Kultur.

Diese echte Freude und Lebendigkeit, sein Witz, seine auflebende jugendliche Erinnerung, wenn er in seinem Element, dem Samba oder der Capoeira war, ist etwas Unbeschreibliches

gewesen, das viele jüngere, bewusstere Menschen in den Bann gezogen hat. Das Wichtigste aber an seiner ganzen Persönlichkeit war seine Aufrichtigkeit und Würde, mit der er durch sein mühsames Leben gegangen ist. Wie er immer gerne sagte: „Ich gehe mit weisser Kleidung durch den Schlamm und beschmutze mich nicht“. Er hat viele schlimme Menschen und betrügerische Verhaltensweisen gesehen, aber er hat sich nie darauf eingelassen, hat sich „geschützt“, seine Gebete gemacht und ist seines Weges gegangen. Einen bescheidenen Weg, der aber durch sein unermüdliches Wirken für die Bewahrung der Capoeira, des Samba de Roda und vieler anderer kultureller Traditionen, einen krönenden Abschluss fand.

#### **4.1.2. Samba de Roda wird Weltkulturerbe**

Im Jahre 2004 begann die Arbeit mit dem Kultusministerium, damals noch von dem Musiker, Sänger und Komponisten Gilberto Gil geleitet, der sich dafür einsetzte den brasilianischen Samba zur Kandidatur als Weltkulturerbe zu vorzubereiten. Nach Beratungen unter verschiedenen Akademikern, kam man zu dem Schluss, dass der Samba als solcher nicht den Kriterien der UNESCO für das immaterielle Weltkulturerbe entsprach. Der beauftragte Musikethnologe Dr. Carlos Sandroni, der im Jahre 2002, an der Prüfungskommission meiner Magisterarbeit in Musikethnologie „O Samba de Roda do Sombagota - entre Tradição e Modernidade“ teilnahm, bat mich um Hilfe in dieser Situation und in gemeinsamen Gesprächen kamen wir zu dem Ergebnis, dass der Samba de Roda, vor allem in seiner im Recôncavo berühmtesten Form, des Samba Chula durchaus den Kriterien einer traditionellen mündlichen Kulturform entspricht, die für die Anerkennung als Weltkulturerbe bei der UNESCO notwendig waren. Der IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) finanzierte und organisierte das Inventarium des Samba de Roda im ganzen Recôncavo, an dem ich als eine von fünf ForscherInnen teilnahm. Innerhalb von vier Monaten haben wir eine intensive Feldforschung in den meisten Gemeinden des Recôncavos durchgeführt, eine ebenso intensive Feld-Audioaufnahme, zusätzlich zu den zwei-wöchigen Filmaufnahmen. Produktion und Koordination der Reisen, Besuche, Interview und Aufnahmetermine waren begleitende Arbeiten, die zeitaufwendig waren, ebenso wie die ersten Vorarbeiten, Gespräche und Versammlungen mit den Samba Spielern, die erst langsam das Ausmaß dieser Geschichte begriffen. Carlos Sandroni schrieb das Dossier für die UNESCO mit Anregungen und Beiträgen unsererseits und die meisten der Forscher engagierten sich in der Basisarbeit mit den Samba SpielerInnen, zu denen wir zum Teil vorher schon Freundschaften geknüpft hatten. Es kam zu einer ersten grossen Versammlung in São

Francisco do Conde, wo die Ideen der SambaspielerInnen für den Fünfjahresplan zusammengetragen wurden, der an die UNESCO geschickt werden sollte, um konkrete Massnahmen der Bewahrung und Revitalisierung des Samba de Rodas vorzuschlagen. Als die eigentliche Arbeit für den IPHAN abgeschlossen war, ging es im Grunde erst richtig los, mit der Arbeit vor Ort. Ich habe mich zum Teil auch über meine Grenzen hinaus für eine demokratische Vorgehensweise in der Konstruktion einer Kommission für den Samba de Roda eingesetzt, da ich aus Erfahrung wusste, wie in Bahia mit Kulturarbeit verfahren wurde, was aber vom IPHAN nicht aufgegriffen wurde.

Es ist schwer sich vorzustellen, was die Initiative des Kultusministeriums für einen symbolischen und soziokulturellen Einschnitt im Alltagsleben der Kleinstädte des Recôncavo bedeutete. Obwohl die schwarze und unterprivilegierte Bevölkerung sich im Recôncavo ihren Stolz auf ihre Kultur, also Capoeira, Samba und Candomblé bewahrt hatte, so wissen sie doch, dass die grösstenteil hellhäutige Oberschicht, die die wirtschaftlichen und politischen Schicksale lenkte, wenig ernsthafte Bemühungen pflegt, um die afrobrasilianischen Tradition zu bewahren. Der Reflex dieser historischen Ungleichheiten, eingeeffleischten Rangordnungen, Unterwürfigkeiten usw. hat sich auch im Prozess um die Organisation der SambaspielerInnen deutlich gemacht. Es war wie ein Gesellschaftsspiel, das losbrach, und in dem jeder eine vorprogrammierte Rolle spielte, um seine speziellen Interessen durchzubringen, aber es gab keinen ernsthaften Versuch, ein offenes Gespräch zu führen, unter Vertretern wichtiger Institutionen und den SambaspielerInnen, um langfristig zu erarbeiten, auf welchen Wegen politisch, finanziell, institutionell usw. der Samba de Roda als wichtiger Kulturträger wiederbelebt und bewahrt werden könne. Trotz anhaltender Schwierigkeiten sind im Laufe der Jahre einige Projekte verwirklicht worden, wie z. B. die Renovierung und Gründung des „Casa de Samba“ in Santo Amaro, CD-Aufnahmen, Selbstorganisation der SambaspielerInnen, sowie der *Cantador de Chula*.

## 4.2. *Cantador de Chula*

Das Projekt *Cantador de Chula* wurde von mir im Jahre 2006 geschrieben, als Resultat meiner langjährigen Arbeit mit dem Samba de Roda. Wichtigste Motivation war die Beobachtung, dass dringend die ältere Samba Chula Generation in Wort und Bild registriert werden müsse, was auch mit dem Tod von Mestre Quadrado zusammenhing. Das Projekt wurde im Jahre 2006 im Kultusministerium eingereicht und Monate später als Sponsoring-würdig bewilligt.

Die Überraschung war gross, als ich Ende 2007 erfuhr, dass mein Projekt *Cantador de Chula*, vom **Prêmio Avon Cultura de Vida** als eines von 11 Projekten, unter fast 700 Projekten in ganz Brasilien ausgewählt worden war! Nach einigem Hin- und Her, beschloss ich, dass ich nach einem Jahr und drei Monaten, die ich in Deutschland verbrachte hatte, mit meinen Kindern wieder nach Brasilien ziehen musste. Alles in allem war es ein unglaublicher Aufwand und Kraftakt, aber mir wurde klar, dass ich von Anfang an Präsenz markieren und die Koordination übernehmen musste, wenn das Projekt gelingen sollte. Ausserdem war es genau das Projekt, dass in der Praxis meine Theorien für meine Doktorarbeit untermauerte, da ich konkret im Feld mit der älteren Samba Chula Generation arbeitete, die ich beobachten und interviewen wollte. Die meisten der 16 SambaspielerInnen waren schon vorher ausgesucht worden, da sie mir aus den bisherigen Forschungen gut bekannt waren. Es kam eine Region dazu, die bisher im Abseits geblieben war und einige Veränderungen, die sich aus der Situation und den Möglichkeiten heraus ergab. Wir teilten die 16 SambaspielerInnen in etwa nach ihren geographischen Regionen auf, die jeweils von einem Samba-Assistent, der aus der Region stammt, betreut wurde:

#### *Region 1*

**Dona Aurinda**, Dona Fia, Nivaldo Pereira, **Mestre Nelito**

Assistentin: Ana Lúcia Francisca de Anunciação (Bebeu) – Ilha de Itaparica/Vera Cruz

#### *Region 2*

**João do Boi**, Seu Eugênio, **Zeca Afonso**, **Paião**

Assistent: Fernando de Santana (Nando) – São Braz/Santo Amaro

#### *Region 3*

Mestre Ananias, **Dona Zelita**, **Manoel do Véio**, **Domingos Preto**

Assistent: Rosildo Moreira do Rosário (Leiter des Casa do Samba) - Saubara

#### *Region 4*

Dona Zinha, Manoel de Luiz, Seu Benedito, Moreno da Vargem

Assistent: Paulo Almeida dos Santos – Antonio Cardoso

In jeder der vier Regionen wurde in der ersten Etappe eine Feldforschung durchgeführt, an der fünf Personen<sup>33</sup> teilnahmen. Der Sambaspieler wurde in seinem Haus und seiner Umgebung besucht, es wurden Fotos gemacht und ein längeres Interview. In der nächsten Etappe reiste ich mit dem Team der Tonfachleute und einem tragbaren Studio, wiederum in alle vier Regionen. Dort wurden mit den SambaspielerInnen die Musikaufnahmen gemacht, also in ihrer natürlichen Umgebung, Haus, Hof, oder sonstige Räume, die gerade zur

---

<sup>33</sup> Der Anthropologe Dr. Ari Lima, der Musikethnologe und Musiker Cássio Nobre, der Dokumentarfilmer Marcelo Rabelo, der assistierende Produzent und Fahrer und der für die Region zuständige Samba-Assistent.

Verfügung standen. Meistens wurden die SambaspielerInnen von ihrer zugehörigen Gruppe musikalisch begleitet oder von Freunden und Verwandten aus der Gemeinschaft. Die dritte Etappe wurde vom Filmteam geleistet, das sich darum bemühte, die SambaspielerInnen in ihrem Alltag, in schlichten Situationen und in ihrer ganz alltäglichen Umgebung zu filmen.

#### **4.2.1. Acht SambaspielerInnen aus dem Recôncavo**

Im Folgenden überlegte ich systematisch, welche SambaspielerInnen wohl in die Vorauswahl der allgemeinen Feldauswertung und welche später in die engere Auswahl für das narrative Interview kommen sollten, unter Berücksichtigung der Informationen und persönlichen Erfahrungen und Eindrücke, die ich von Ari Lima und Cássio Nobre erhielt, die die Leitfadeninterviews in der ersten Forschungsphase durchgeführt haben.

Als erstes wurde die ganze Region 4 ausgeschlossen, da sie in soziokultureller Hinsicht als neue Region mit in die Arbeit einbezogen wurde, es sich aber um einen geographischen Randbereich des Recôncavos handelt, für den ich neue historische und soziokulturelle Forschungen benötigte. Ich wollte in meiner Argumentation in einem bestimmten, für mich schon bekannten Kulturkreis bleiben und entschloss mich, die vier SambaspielerInnen nicht in die engere Forschung mit einzubeziehen, obwohl sie von den Interviews und Erzählungen her sehr reichhaltig waren. Aus Region 1 – 3 fiel Mestre Ananias aus, der schon seit über 50 Jahren in São Paulo lebt und der in der Forschungsphase nicht anwesend war. Dona Fiia konnte auch nicht miteinbezogen werden, da aus technischen Gründen ihr Interview nicht aufgezeichnet werden konnte. Nivaldo Pereira wurde nicht aufgenommen, weil er später ins Projekt einbezogen wurde, als jemand anders unerwartet ausgestiegen ist und die Forschungsphase dann abgeschlossen war. Seu Eugenio konnte aus Alters- und Krankheitsgründen kein längeres, zusammenhängendes Interview durchführen. So blieben für die Vorauswertung acht SambaspielerInnen übrig, die ich schon alle einige Jahre kannte und deren Lebensgeschichte und kultureller Hintergrund im Zusammenhang mit den Interviewaussagen im Folgenden von mir ausgewertet werden, angereichert mit zusätzlichen Informationen und Beobachtungen, die ich über Jahre selbst angefertigt und gesammelt hatte. Alle Zitate sind Übersetzungen der Interviewaufnahmen, die mit den Sambaspielern in der Forschungsphase in den Monaten August und September 2008, durchgeführt wurde.

Von diesen acht SambaspielerInnen entschied ich mich für Dona Zelita aus Saubara und Domingos Preto aus Santiago do Iguape, weil sie beide sehr eloquente Redner sind, die ausgesprochen selbstständig und bewusst formulieren und über ihr Leben und ihre



Umgebung reflektieren. Sie haben in den Leitfadeninterviews eine interessante Mischung aus guten Kenntnissen zum Samba und im Allgemeinen zu lokalen Kulturformen, sowie einen klaren und bewussten Überblick zum eigenen Lebensverlauf, als auch schöne, anschauliche Geschichten, die die eigenen Lernerfahrungen verdeutlichen, zum Besten gegeben. Es war interessant, einerseits jemanden (Dona Zelita) zu haben, die ich länger kannte und jemanden (Domingos Preto), der erst über dieses Projekt mir näher bekannt geworden ist. Da beide im Hauptteil viel kommentiert werden, verzichte ich im Anschluss an Wiedergabe und Interpretation des Interviews auf meinem persönlichen Kommentar.

#### 4.2.2.1. Mestre Nelito

Mestre Nelito wurde an der *Usina Cutinga* bei Santiago do Iguape geboren, ein Bezirk, der zur Stadtgemeinde Cachoeira gehört, obwohl es geographisch und kulturell näher bei Santo Amaro und Saubara liegt. Er zog jedoch schon als Kind mit der Familie nach Santo Amaro, wo er als junger Bursche auf dem Zuckerrohrfeld arbeiten musste:

“Wir arbeiteten zu zweit. Jeder nahm sich eine Reihe von etwa 30 m Zuckerrohr vor und sang dazu, um sich die Mühsal zu vertreiben. Der eine sang in der ersten Stimme und der andere in der zweiten Stimme und improvisiert wurde auch.”

Mestre Nelito zufolge, ist auf diese Art die Chula in *parellhas*, also Paaren entstanden, seit der Sklavenzeit, als das Zuckerrohr in riesigen Mengen im Recôncavo angebaut wurde. Der Samba ging aber in der Freizeit erst richtig los. Jeden Samstag, wenn es Bezahlung in der Zuckerrohrfabrik gab, wurde Samba gespielt: “Wir gingen mit unseren Eltern dahin, sie schrien den Samba und wir machten die zweite Stimme. Ich musste es richtig machen, sonst würde ich vor allen Leute Schelte erhalten.” Die wichtigsten Anlässe für den Samba waren die *Rezas*, traditionelle Heiligenfeste, an denen für Santo Antonio, São Roque, Cosme e Damião und Santa Barbara gebetet wurde und die dann in Samba Chula übergangen, bis zum frühen Morgen - dafür wurden bekannte Sambaspieler von weit hergeholt. Nach Mestre Nelito, ist die “Herz”-region des Samba Chula im Recôncavo, das Gebiet was Santo Amaro, Acupe, Saubara, Santiago do Iguape (u. a. *Quilombos* Calembá, Calolé, Caonge), Cachoeira umfasst, alles Orte, aus denen viele namhafte Sambaspieler und Sambaänger stammten. Im Allgemeinen waren es friedliche Zusammenkünfte, vor allem, wenn sie im Zusammenhang mit den Heiligenfeiern standen, aber laut Nelito soll es gelegentlich Ärger gegeben haben:

“Manche nahmen ihr Messer mit und liessen es im Wald versteckt. Wenn es zum Streit kam, holten sie das Messer hervor und teilten aus, und andere schlugen mit dem *pandeiro* auf die Köpfe. Das hörte mit der Zeit auf, die Leute wurden vernünftiger.”

Mestre Nelito hat sich ein Leben lang für den Samba Chula in Salvador stark gemacht, obwohl er noch viele andere musikalische Tätigkeiten hat. So hat er z. B. die Musikgruppe **Samba de Viola dos Vendavais** vor 27 Jahren im Viertel Engenho Velho da Federação in Salvador gegründet. Sie besteht grösstenteils aus SambaspielerInnen, die aus der Region von Santo Amaro nach Salvador migriert sind. Viele von den älteren Sambaspielern sind schon gestorben, wobei die Sambatänzerinnen fast alle noch zur ersten Generation gehören. In der Regel werden vier *pandeiros* gespielt, eine *timba*, und drei Saiteninstrumente. Nelito spielt *Pandeiro* und singt Chula, die erste Stimme und wird begleitet von einer zweiten Stimme, der auch *Pandeiro* spielt. Was den Ablauf betrifft, so hält er sich an die Tradition, dass eine Frau zum Tanzen erst in den Kreis tritt, wenn die Musiker den instrumentalen Teil spielen. Die Gruppe **Samba de Viola dos Vendavais** tritt häufiger auf kleinen Bühnen auf, wird zu *Caruru*-festen eingeladen, zu Geburtstagen, zu den *Rezas* für Santo Antonio und vor allem zu *Candomblé*-festen, wenn für die *Caboclos* gespielt werden soll.

Mestre Nelito ist nicht nur ein althergebrachter Samba Chula-sänger, sondern beherrscht viele Perkussionsinstrumente und Rhythmen. Seit etwa 17 Jahren kommandiert er die Perkussionstruppe der **Mudança do Garcia**, eine irreverente Karnevalsgruppe aus dem Stadtviertel Fazenda Garcia in Salvador. Er zählt noch viele andere musikalische Aktivitäten und Gruppen auf, bei denen er mitgewirkt hat: „Juventude do Garcia, Filhos do Morro, Filhos da Liberdade, Ritmo da Liberdade, Abafa, Diplomatas de Amaralina, Ritmistas do Samba und Vale do Canela“. Alles wichtige Karnevalsgruppen aus Salvador, die sozusagen die „Schulen“ für viele später bekannte Musiker und Perkussionisten bildeten. Er erinnert sich an die sogenannten *blocos de índio* die hervorragende Sambakomponisten hervorbrachten: „Celso, do Apache, Sílvio Mendes, Edinho Fumaça, Camelo e Melque Zedex“. Ausserdem ist Mestre Nelito Capoeira-meister, deswegen die Bezeichnung Mestre, die normalerweise im Samba de Roda nicht üblich ist, aber im Capoeira von allen für den Meister benutzt wird. Er ist stolz darauf, den Samba Chula und die Capoeira in sein Stadtviertel gebracht zu haben, in dem er heute noch lebt, und Jahrzehnte lang, viele Generationen von jungen Menschen im Samba, Perkussion und Capoeira ausgebildet hat.

Während des Interviews wird deutlich, dass er vor allem als Musiker denkt, aber auch als jemand, der sich für Bewahrung und Kontinuität seiner Kultur einsetzt, ohne in der Zeit stehengeglichen zu sein. Nelito erklärt die besonderen Eigenschaften des Samba Chula und die Schwierigkeiten die damit verbunden sind, diese zu erhalten:

„Also einen echten Samba Chula kann man nicht mit vier Leuten spielen, es müssen mindestens acht sein. Vier spielen Pandeiro und singen, zwei spielen viola oder violão, und zwei an der Perkussion, z. B. Trommel. Heute wird die Timba benutzt, die aber den echten Samba Chula descharakterisiert. Am besten wäre eine kleine handgemachte Trommel, im

Samba corrido, hingegen kann man alles zum trommeln benutzen. Im Samba Chula brauchen wir erste und zweite Stimme, im Samba Corrido können alle in der gleichen Stimmung singen. Bei der Chula singen zwei die Chula, und zwei andere den *Relativo*, und erst dann geht die Baiana in den Kreis. Wenn ich manchmal im Pelourinho auftrete, spiele ich meist nicht den Samba Chula, weil die Turisten, wenn sie die Baianas sehen, alle in den Kreis tanzen wollen, immer zum falschen Zeitpunkt.“

Nelito ist eindeutig engagierter für den Samba Chula, aber spielt auch Samba Corrido und modernen Samba, da er musikalisch sehr vielseitig geworden ist, besteht aber darauf, die Unterschiede der Rhythmen und Gesänge als Musiker zu kennen und zu spielen. Gleichzeitig sagt er, dass Samba de Roda der Oberbegriff für alle traditionellen Sambastile aus Bahia ist, und der Samba Chula, auch unter anderen Namen bekannt ist, wie Samba de viola und Samba amarrado. Mestre Nelito hat langjährige Erfahrung im Unterrichten, Freude daran und ist nur traurig, dass viele, die später berühmt geworden sind, ihn vergessen haben, ihm weder Dank, Anerkennung oder finanzielle Unterstützung zollen:

„Ich habe lesen und schreiben gelernt, aber hatte kaum weitere Bildung. Hier in Salvador habe ich vielen als Aufstiegsleiter gedient, für viele Sänger und Musiker, die Erfolg hatten, reich geworden sind, und ich bin hier immer noch ohne Geld. Sehr viele von denen waren meine Schüler.“

Heutzutage arbeitet er in soziokulturellen Projekten im Stadtviertel, unterrichtet *Berimbau*, Pandeiro, Gesang, die verschiedenen Perkussionsinstrumente im urbanen Samba, aber keine Viola, da er die Instrumente nicht hat, und auch nicht die Viola-spieler, die die notwendigen Kenntnisse haben. Selbst in seiner Gruppe hat er keinen echten Viola (*machete*) spieler, sondern eben nur *Cavaquinho*, Gitarre und Viola (*paulista*), da das traditionelle Viola *machete* spielen in den letzten 2 – 3 Jahrzehnten fast ausgestorben ist. Nelito sagt dazu:

„Den jüngsten Violeiro den ich kenne, der ist 42, es ist schwer einen Violeiro auszubilden, weil die Alten schon alle gestorben sind und keiner mehr unterrichtet. Die Viola ist das ursprüngliche Instrument des Samba Chula und schwer zu lernen, im Gegenteil zum Cavaquinho, deswegen wollen viele nur das letztere.“

Die Viola macht aber den Samba Chula erst zum wirklich schönen Samba, weil die Frauen im Tanz ganz anderes darauf reagieren, wenn sie z. B. auf der „prima“ tanzen:

„Das ist der Jargon des Sambador, wenn eine Frau besonders gut tanzt, sagen wir, dass sie auf der *prima* der Viola tanzt, oder auch, dass jemand auf der prima der Viola singt, also genau in der Tonqualität der Violasaiten.“

Die Frauen sollen auch andere Fertigkeiten entwickeln, wenn sie echte Sambadeiras werden wollen, z. B. ein rhythmisches Instrument spielen, Pandeiro, Teller und Messer, die rhythmischen Holzblöcke und Händeklatschen, und vor allem den Gesang begleiten bzw. beantworten. Trotz aller Schwierigkeiten die Tradition zu bewahren, gibt Mestre Nelito nicht auf und arbeitet weiter mit wenigen jungen Leuten, die Talent und Interesse haben:

„Ich habe es geschafft, eine kontinuierliche Arbeit mit drei Jugendlichen weiterzuführen, die ich für musikalisch sensibel halten, sie widmen sich der Perkussion und auch dem Samba Chula und spielen schon wie Profis.“

Mestre Nelito ist ein Meister seiner Kultur, denn ausser Samba Chula und Capoeira, beherrscht er auch die vielen komplizierten Candomblé-rhythmen und wird immer wieder zum Spielen bei Candomblé-festen eingeladen, mal als Samba Chula Gruppe, die speziell für die Caboclos spielt, aber auch als Trommler, der die Rhythmen für die Orixás spielt:

„Ich spiele bei Caboclo-festen, wurde schon als Ogan ernannt, aber habe darum gebeten, mich nicht zu weihen, weil ich so viel andere Verpflichtungen habe, und weiss, was das für eine Verantwortung ist. Aber ich bin gelegentlich im Candomblé und spiele in manchen Häusern immer noch.“

### **Kommentar**

Ich kenne Mestre Nelito seit 2001 und meinen ersten Forschungen zum Thema Samba de Roda, während meines Magisterstudiums in Musikethnologie. Seine Gruppe *Samba de Viola Os Vendavais* war die erste Samba Chula Gruppe, die ich gehört habe. Nelito hat eine starke Ausstrahlung, seine Mimik und seine Augen zeugen von viel Lebenserfahrung und verstecken doch nicht das jugendliche Lachen und Zwinkern. Was besonders auffällt, sind seine originellen, altmodischen, aber eleganten Redewendungen und Wörter, die fast niemand in der Grosstadt benutzt, und deutlich einen Kontrapunkt zu den Vorurteilen der als ungebildet angesehenen Landbevölkerung setzen. Es ist spannend und unterhaltsam seiner Lebensgeschichte und den vielen Anekdoten aus dem Samba zuzuhören. Er macht häufig auf vorsichtige und umschriebene Art deutlich, was er zu dem Verhalten von manchen Leuten hält, (die angeben und ihre Macht ausspielen) ohne direkt jemanden anzugreifen, was man unter schwarzen Menschen der älteren Generation beobachtet.<sup>34</sup> Mestre Nelito ist sich bewusst darüber, dass er als Schwarzer in dieser Gesellschaft benachteiligt ist und keine grosse Chance hat, anerkannt zu werden. Mestre Nelito ist stark vom urbanen Leben geprägt und auch sehr teilnehmend an der städtischen Kultur, hat viele Freunde und Bekannte und reflektiert genau, was im kulturellen Leben passiert. Er wird aufgrund seines Wissens und seiner musikalischen Praxis sehr geschätzt und wurde schon mehrmals als Altmeister in Salvador gewürdigt. Interessant ist, dass er gut über verschiedene Tendenzen und Musikformen im Samba Bescheid weiss, sowohl in der Tradition, als auch in der urbanen Musik und darüber nachdenkt, was und wie bewahrt oder verändert werden könnte.

---

<sup>34</sup> Eine Strategie, um sich gegen Rassismus abzusetzen, ist es, zu zeigen, dass man den Anderen durchschaut hat, aber gleichzeitig das Gesicht nicht zu verlieren: wenn einer ausfällig geworden ist, dann soll es der andere gewesen sein.

#### 4.2.2.2. Dona Aurinda

Dona Aurinda ist die jüngere Schwester von Gerson Quadrado von der Insel Itaparica, deren gemeinsame, schwere Kindheitsgeschichte am Anfang vorgestellt wurde. Der harte Überlebenskampf in ihrer frühen Kindheit, hat Spuren hinterlassen, denn sie liebte ihren Bruder über alles, der für sie wie ein Vater war und immer für sie sorgte. Erst viel später lernt sie einen anderen Teil der Familie kennen, nämlich als der leibliche Vater starb, der in dem Ort Encarnaçao eine neue Familie gründete. Der Vater hatte dort sogar Arbeit gefunden, sich aber niemals um seine drei hinterlassenen Kinder gekümmert:

„Meinen Vater habe ich nie kennengelernt. Aber meine anderen Brüder aus Encarnaçao de Salinas die uns besuchen kamen, um das Erbe zu teilen, als der Vater verstarb, denn er war ja mit meiner Mutter verheiratet gewesen. Aber wir hier wollten nichts haben, denn er hat sein Lebtag nie etwas für uns getan, warum sollte er das nach seinem Tode tun?“

Das Leben hat schwer für Dona Aurinda angefangen und ging auch so weiter, denn sie, die nie zur Schule gegangen war, arbeitete als *Marisqueira*, als *Acarajé*-verkäuferin und vieles mehr. Ausserdem heiratete sie einen Mann, mit dem sie vier Töchter hatte, der aber zum Alkoholiker wurde und sie sehr schlecht behandelte, bis es ihr gelang, sich von ihm zu trennen. Auffallend ist, dass sie immer wieder Kraft fand, ihren Weg zu gehen und sogar in Salvador zu einem Amt ging, um Geld von ihrem Mann einzufordern, der nach der Trennung nichts für die Töchter geben wollten. Sie erzählt, wie ihr Mann auf dem Amt sogar seinen Namen verleugnete, der auf der Geburtsurkunde stand, aber dass er letztendlich gezwungen wurde, Geld an sie zu zahlen. Dona Aurinda ist eine Kämpferin des aufrechten Gangs, liebevoll und zurückhaltend und sucht nicht mit Streit die Lösung, sondern mit Geduld und Menschenkenntnis:

„Ich bin jetzt 72, soll ich denn gar nichts wissen und keine Erfahrung haben? Wenn jemand zu mir kommt, dann beobachte ich ihn und ich weiss, wann er die Wahrheit spricht, und ob sein Herz mir gegenüber offen ist, so wie er in mein Haus gekommen ist. Im Spiel (Muscheln) sehe ich alles, aber sage es nicht. Wenn ich feststelle, dass jemand sich auf einmal seltsam zu mir verhält, behandle ich ihn gut, aber es wird nie mehr wie vorher sein.“

Dona Aurinda ist im Candomblé einem Orixá geweiht und hat im Hof des Hauses auch einen kleinen *Terreiro*, vor allem für ihren *Caboclo Pedra de Ouro*, für den jedes Jahr im Oktober ein Fest gefeiert wird. Sie redet nicht viel darüber, und wollte es erst nicht akzeptieren, dass sie „Santo“ (die Initiation) machen müsste und erst eine schwere Krankheit hat sie einsehen lassen, dass es notwendig war:

„Ein Jahr später bin ich sehr krank geworden, also fragte ich den Orixá ob er gemacht werden wollten, und dass er dann einen Menschen schicken sollte, und das ist dann geschehen. Meine Mae de Santo (aus São Paulo) kam auf die Insel um hier zu wohnen, ja und heute bin ich schon seit 29 Jahren Filha de Santo.“

Dona Aurinda sagt, dass es nicht viele Gemeinsamkeiten zwischen Candomblé und Samba gibt, aber manche Leute beides spielen können und an beidem teilnehmen. Nur beim *Samba de Caboclo* ist der traditionelle Samba unerlässlich und sie und ihr Bruder wurden oft gerufen, um bei Caboclofesten die ganze Nacht Samba Chula zu spielen, zu singen und zu tanzen. Sie spielt am liebsten „Teller und Messer“ im Samba, eine Vorliebe und Fertigkeit, die sie für sich allein entdeckt hat. Sie erklärt, dass das Geheimnis des Tellers darin liegt, dass der Emaillebelag mit der Zeit abgeht und Markierungen hinterlässt, die Variationen im Klang erzeugen, wenn das Messer darüberstreicht: „Es gibt hier zwei Klänge. Von dem Spielen ist die Emaille schon abgenutzt. Hier an dieser Stelle gibt es keinen Emaillebelag mehr und es kommt kein Klang.“ In der Regel wurde das Tellerspielen von Frauen übernommen, die aber zunächst nicht auf Emailletellern spielten, sondern mit der Hand auf Topfdeckeln. Sie sei die erste in der Region gewesen, die den Emailleteller benutzte und hat das Spielen zunächst für sich allein gelernt, da sie sich gern an allen traditionellen Festen beteiligte:

„Ich habe alleine spielen gelernt, war immer schon sehr wissbegierig, wenn ich den Samba Chula sah, oder den Samba auf der Blechdose an São João, und im Monat der Maria (Mai), da sagte ich mir immer, ah ich werde meinen Teller mitnehmen!“

Ihr Bruder Mestre Quadrado war nicht nur im Leben, sondern auch im Samba Chula ihr grosses Vorbild, obwohl sie immer schon Samba und Teller gespielt hat, im Kreise der Familie und Freunde und auf besonderen Festen. Erst in den späteren Jahren vor seinem Tod hat sich aus dem losen Zusammenspielen, eine feste Gruppe gebildet, die sich *Samba Tradicional da Ilha* nannte. Aber da sie sich alle schon von vielen Sambas kannten, haben sie immer direkt losgelegt, denn Mestre Quadrado wartete auf niemanden, sondern begann zu spielen, und erwartete, dass alle sofort in den Rhythmus einstiegen: „Er schickte mir eine Nachricht, dass er spielen wollte, und fing an *pandeiro* zu spielen und wir begleiteten ihn. Wenn wir irgendwo eine Aufnahme machen sollten, dann gingen wir alle direkt hin, ohne zu proben.“ Das war die normale Routine, und wenn doch jemand falsch spielte oder aus dem Rhythmus fiel, konnte Gerson Quadrado sehr ärgerlich werden, aber Aurinda wusste immer, was und wie er es wollte. Dona Aurinda hat alles mit Ruhe, Geduld, ihrer Beobachtungsgabe und Feinfühligkeit gelernt, und mag es nicht, wenn die Dinge überstürzt werden, was ihre besondere Lebensphilosophie ausmacht:

„Ich bin nicht hastig, und mache alles mit Gelassenheit und Bedachtsamkeit. Sonst lässt man nämlich Dinge, die man eigentlich mitnehmen sollte, am Wegesrand liegen. Wenn ich zum Sambaspielen gehe, dann mache ich meine Gebete, weil, wie ihr wisst, an jedem Ort, wo man arbeitet oder spielt, es einen Neider gibt.“

## **Kommentar**

Dona Aurinda, sowie ihr verstorbener Bruder Gerson Quadrado, gehört in ihrer Lebensart einer anderen Epoche an, obwohl sie nicht stehengeblieben ist, und dem Leben nach wie vor mit viel Kraft und Tatendrang ins Auge schaut. Sie ist aus der Zeit<sup>35</sup>, als in der Unterschicht niemand Lesen und Schreiben gelernt hat und das Leben von früh bis spät aus manuellen und z. T. mühsamen Arbeiten bestand, die von der Hand in den Mund das Überleben sicherten. Dona Aurinda hat eine sehr eigene Persönlichkeit, die ihr Würde und Schlichtheit verleiht, die sie in keiner noch so schweren Lebenssituation verliert. Niemals spielt sie sich in den Mittelpunkt, sondern ist bei allen Ereignissen mit unglaublicher Ruhe und Beobachtungsgabe präsent, sparsam mit den Worten, aber sehr aufmerksam, was die Menschen um sie herum betrifft. Sie hat ein sehr feines Gespür dafür, was Menschen (von ihr) wollen, wie sie jemandem gegenüber eingestellt sind und was sie im „Schilde führen“. Von Anfang an zu Misstrauen erzogen, ist sie so behutsam und vorsichtig in ihren Umgangsformen, dass sie niemanden spüren lässt, wenn sie eine Abneigung hat oder einem Menschen nicht traut. Sie hat einfach nur gelernt, ähnlich wie ihr Bruder, aus vielen schlechten Lebenserfahrungen heraus, die Konsequenzen zu ziehen, d. h. sie will niemanden von ihrer Meinung überzeugen, aber geht einfach ihrer Wege und meidet bestimmte Menschen und Situationen. Obwohl sie ein schweres Leben hatte, oder gerade deshalb, beklagt sie sich nie, sondern nimmt heute noch alle Probleme in die Hand, was leider dazu geführt hat, dass die meisten ihrer Töchter ziemlich bequem und antriebsschwach geworden sind, und viele Kinder in die Welt setzen, die dann von Dona Aurinda, der Grossmutter mit grossgezogen werden. Sie lebt von der Rente, geht aber gelegentlich zum Meer und zur Mangrove raus, um zu fischen und Krustazeen zu sammeln, wie sie das ein Leben lang getan hat. Ausserdem freut sie sich immer, wenn sie zum Samba eingeladen wird und zieht sich auf ihre einfache Art immer ausgesprochen elegant an, wie auch ihre ganze Erscheinung beim Samba tanzen immer etwas von der Erhabenheit einer Afrikanerin hat. Sie ist über 70, aber ihr Körper immer noch in Form, und beim Tanzen sieht man deutlich wie geschmeidig und aufrecht die Halspartie und das Rückgrat ist, wovon sich manche junge Frauen was abschneiden könnten. Da sie oft schweigsam und verschlossen wirkt, ist man überrascht, wie fröhlich und ausgelassen diese Frau sein kann, wenn sie Freude beim Tanzen und Spielen hat.

---

<sup>35</sup> Wenn man nicht zu den „Jägern und Sammlern“ (in Meer und Wald) gehörte, dann konnte man nur mit Gelegenheitsjobs und Aushilfstätigkeiten den Unterhalt verdienen: die meisten Frauen kamen als Dienst- und Kindermädchen, Putzfrauen und Köchinnen unter, in der Regel ohne Papiere, d. h. Festanstellung und sozialer Absicherung. Konsequenter Anbau von Obst, Gemüse und Getreide gibt es nach wie vor kaum in Salvador und im Recôncavo.

### 4.2.2.3. Paião

Auch Paião („grosser Vater“) ist ein besonderer Mensch mit seiner unumstösslichen, klugen Fröhlichkeit, seiner unglaublichen Disposition für jede Art von Arbeit und Unternehmung, gepaart mit grosser Herzlichkeit und Mitteilungsfreudigkeit. Dieser Mann lebt ganz alleine, etwas abseits von der Kleinstadt Teodoro Sampaio, in einem kleinen Landsitz, von wo aus er einen herrlichen Blick über die malerische Landschaft hat, die aus sanften Hügeln besteht, einem Flüsschen, der sich durchs Tal schlängelt, einigen saftiggrünen Feldern und friedlich weidenden Kühen. Paião stammt aus eine alten Sambafamilie und sieht sich selbst als einer der letzten einer aussterbenden Generation:

„Ja, mein Vater, meine Mutter, meine Grosseltern, alles Sambaspieler. Heute gibt’s hier in Teodoro nur noch mich, alle sind gestorben. Deswegen will ich nicht weg von hier, sonst ist es aus mit dem Samba. Wenn ich meine Eltern früher Samba spielen gesehen habe, bin ich ganz nah bei meinem Vater gewesen, manchmal gab er mir einen Stubs, damit ich die die Frauen mit ihren grossen Röcken nicht beim Tanzen behindere. Ich habe gar nicht auf die Frauen geachtet, sondern auf die Stimme meines Vaters.“

Paião hat eine sanfte, nachhaltige und lustige Art sich auszudrücken, als wären ihm die Dinge spielerisch zugeflogen, aber in Wirklichkeit hatte er wohl schon als Junge, in seiner schüchternen Art, doch Bestimmtheit und Willen, den Dingen auf den Grund zu gehen. Er erinnert sich an viele kleine, aber bedeutsame Einzelheiten, die prägend waren:

„Mit 8 habe ich Pandeiro gelernt, dass mein Vater für mich kaufte. Samstag kam mein Vater meist leicht betrunken nach Hause und fing zu spielen an. Meine Mutter und die anderen Frauen arbeiteten mit den Landprodukten, so wie Erdnüsse und Mais, sammelten sich und bildeten einen Chor. Meine Grossmutter kam mit einem Teller und Messer und mein Vater hat auf der Eisenschüppe gespielt. Ein alter Herr Dió, kam runter mit seinem handgemachten Cavaquinho und der Samba begann und ging bis zum Morgengrauen. Ich spielte mit meinem Pandeiro, mehr schlecht als recht. Bestand darauf, dass mein Vater so ein Cavaquinho, wie das von Herrn Dió kaufte, aber dafür hatten wir kein Geld.“

Paião hatte, wie alle Landbewohner kein leichtes Leben, und dazu kam, dass die Kindheit mit Vater und Mutter bald vorbei war, denn seine Mutter trennte sich und überliess ihn dem Vater, der ihn allein grosszog. Es fehlte ihm oft die liebevolle Aufmerksamkeit der Mutter und ihre gute Art zu kochen und er erinnert sich, dass es beim Vater meist nur irgendwas zu essen gab, Essensreste oder altes, trockenes Fleisch und meistens kalt gegessen. Trotzdem war es für ihn eine Lehrzeit, sowohl was die Landarbeit betraf, als auch das Samba spielen.

„Mit 15 konnte ich schon Pandeiro spielen, konnte auf den Samba antworten, sang die erste (Stimme) damit jemand die zweite (Stimme) sang. Ich konnte auch Tamborim und Ganzá spielen und mein Vater war stolz, dass sein einziger Sohn all diese Instrumente spielen konnte und sagte, dass er, wenn er sterben würden, schon mich hätte, um ihn zu ersetzen. Später habe ich noch gelernt Timbau zu spielen, cavaquinho, baba de boi, und das Pandeiro aus Schlangenhaut. Das gibt’s heute nicht mehr. Ich habe mein erstes Cavaquinho erstanden, im Tausch gegen Arbeitstage bei einem Herrn, der mit Eisen arbeitete. Ich trug Wasser mit den



Eseln, um damit seine Produkte abzukühlen. Papa hat mich dann unterrichtet, in weniger als einem Monat, konnte ich alle Noten spielen.“

Paião erklärt, dass er von seinem Vater und auch von Herrn Dió gelernt habe, und dass er vor allem allein immer weiter gelernt und ausprobiert hat. Er traut sich sogar zu, auf einer Viola *machete* zu spielen, wenn sie gestimmt wäre. Auch die Chula hat er durch Zuhören und Nachahmen gelernt, denn seine Eltern haben praktisch jeden Tag gesungen. Viele von den Chulas, die damals gesungen wurden, sind heute in Vergessenheit geraten und Paião freut sich, wenn er heute die alten Chulalieder singt und die Leute mehr davon hören wollen, wobei ihm klar ist, dass kaum noch jemand so singen kann.

„Der Unterschied ist der dass die jungen Leute den Samba nicht so singen, wie ich gesungen haben, ich wiederum ihre Lieder nicht singen kann, weil ich sonst aus meinem Gesangstil rausfalle. Ich habe meine Art Samba Corrido zu singen, Samba Relativo und Samba Amarrado. Ich habe auch eine Komposition, in der ich Gilberto Gil<sup>36</sup> lobe.“

Paião erklärt, dass der Samba Chula von den Afrikanern gekommen ist und von Vater zu Sohn weitergegeben wurde, genau wie der Candomble, den er gern mag, und an dem er als Kind teilgenommen hat, weil seine Mutter dieser Religion angehörte. Er selber kann Candomble-trommeln spielen, ist aber nicht mehr aktiv, weil es zu viel Verantwortung ist. Er erinnert sich, wie viel Arbeit es war, die richtigen Pflanzen im Wald und auf dem Feld zu finden, die man genau kennen musste. Besonders gern hatte er die Heiligenfeste:

„Diese Tradition findet heute fast nicht mehr statt. Zuerst haben die Leute gebetet, den *Reis* gesungen und danach angefangen den Samba zu singen und zu tanzen. In allen umliegenden Orten, hat mein Vater mit seinen Freunden Samba gespielt, das ganze Wochenende, sie kamen erst montags wieder.“

Paião bestätigt, dass die Chula früher beim Arbeiten gesungen wurde, um sich die Zeit zu vertreiben: „ein Mensch sang von der einen Seite und von der anderen Seite wurde geantwortet, während der Feldarbeit.“ Gerne würde er auch sein Wissen weitergeben, aber findet, dass die Jugend das Sambasingen und spielen nicht ernst nimmt. Trotzdem gibt er nicht auf und hat eine sehr interessante Einstellung zu Pädagogik des Samba: „Ich lehre, in dem ich jemanden allein ausprobieren lasse, so wie ein Kind, das gehen lernt – es hält sich an den Wänden fässt, bis es stehen kann.“ Seine Gruppe, die sich erst informell im Stadtviertel Areias trafen, hat sich dann im Zuge des Inventars für das Weltkulturerbe **Samba de Viola União Teodoreense** genannt. Sie haben eine grosse Wandlung bewirkt, da der Samba Chula in Teodoro Sampaio nur ganz am Rande gedrängt wahrgenommen wurde. Sehr bescheidene und zurückhaltende Menschen aus dem armen Stadtteil Areias haben den Samba de Roda in der Stadt aufrechterhalten, der in dieser Gegend im Gegensatz zu Santo Amaro und

---

<sup>36</sup> Gilberto Gil - berühmter Sänger, Musiker und Komponisten von Brasilien, Kultusminister (2002 – 2008), hauptverantwortlich für die Kampagne den Samba de Roda zum Weltkulturerbe vorzuschlagen und vorzubereiten.

Cachoeira noch niemanden von auswärts hergelockt hatte. Sie haben sich zu einer gut organisierten Gruppe entwickelt, die Aufführungen macht und sogar nach China gefahren ist, um den Samba Chula aus Bahia vorzustellen. Paião gilt als das respektierte musikalische Oberhaupt, der gemeinsam mit Dona Celina die Sambagruppe leitet.

### **Kommentar**

Paião war von mir in die allereingste Auswahl genommen worden, zur intensiven biographischen Erzählung, was wir auch schon aufgenommen hatten. Leider habe ich den grössten Teil der Aufnahmen verloren, bevor sie transkribiert waren, und es kam hinzu, dass es mir sehr schwer gefallen ist, seine Erzählungen zu verstehen, bzw. zu übersetzen. Ausserdem hatte ich mit den Dona Zelita und Domingos Preto schon so viel Material, dass es einfach zu viel Textmaterial geworden wäre. Mehr als jeder andere Sambaspieler aus der Region hat er eine ganz eigene und urige Art sich auszudrücken, die ich zwar wunderschön finde, aber die leider schwer zu übersetzen ist. Er bringt so viele interessante, sprachliche Ausdrücke und Worte miteinander in Verbindung, die sehr poetisch wirken, und gleichzeitig schlicht und nahe liegend. Es zeugt von seiner Art und Lebensphilosophie zu denken und viele kleine und grosse Dinge des Alltags miteinander in Verbindung zu bringen. Was auffällt, dass er niemals schlecht über jemand redet, manchmal ein wenig augenzwinkernd, als habe er durchaus bemerkt, dass jemand sich nicht korrekt verhält, aber immer in dieser menschlichen Sichtweise, dass er wohl keine Recht habe, über andere zu urteilen. Er beklagt sich nicht über sein Leben, seine Schwierigkeiten, wird manchmal nachdenklich und traurig, versucht aber sofort die Kurve zu kriegen und etwas Positives zu sagen. Ausserdem hat er viel Selbsthumor und zeigt zwischen den Zeilen, in seiner urigen und bildreichen Sprache, dass er viel über sich und das Leben nachdenkt. Paião, der anfangs eher zurückhaltend war, hat die Führung im Samba übernommen, weil er die Verantwortung gespürt hat, als einer der Älteren ein gutes Beispiel zu geben, und den Jüngeren den Samba Chula zu lehren. Er hat einen starken Sinn für den Zusammenhalt seiner Sambagruppe, tut sich nicht hervor und denkt an alle.

#### **4.2.2.4. Zeca Afonso**

Seu Zeca Afonso, wie er allgemein genannte wird, ist die Referenz im Samba Chula in der bekannten Petroleumstadt São Francisco do Conde im Recôncavo baiano. Die Stadt und ihre Region, wie z. B. einige vor ihr liegenden Inseln haben viele kulturelle Traditionen vorzuweisen und auch den Samba de Roda, in unterschiedlichen Formen. Die Gruppe **Samba Chula Filhos da Pitangueira** um Zeca Afonso hat sich vor allem deshalb gebildet

und erhalten, weil er ein Meister des Samba Chula ist, der die Tradition schon von seinem Grossvater (der Samba Chula singen und auch Viola machete spielen konnte) übernommen hat, als er noch ein kleiner Junge war und dem er das Versprechen gab, dass er den Samba Chula nie aufgeben werde.

„Er (mein Grossvater) hat mir alles überliefert, weil er mir sagte, dass sein Grossvater noch Sklave gewesen sei und ihm erzählt habe, dass die Leute aus dem Recôncavo den Samba Chula angenommen haben und zum Pflichtprogramm der Heiligenfeiern gehörte, die die ganze Nacht dauerten. Er hat meinen Vater gebeten, dass ich ab 5 Jahren bei ihm wohnen dürfe, damit er mir den Samba Chula beibringen könne, die Regeln, die Instrumente, weil es eine Familientradition sei und ich sie aufrechterhalten solle, da die guten Leute alle alt geworden waren. Er ist dann im Alter von 105 Jahren gestorben, als ich 11 war und da hatte ich schon den Samba Chula gelernt und nahm den Platz der alten Leute ein, was auch von ihnen gewünscht wurde. Ausser dem Repertoire meines Opas habe ich auch selber viele Chulas komponiert. Als er dann schon sehr krank war und im Sterbebett lag, da hat er mich gerufen und hat mir das Versprechen abgenommen, dass ich niemals den Samba Chula aufgeben würde, was ich auch gehalten habe, und sechs Tage später ist er gestorben. Die ganze Gegend stand still vor Trauer, er war ein sehr respektierter Mann, ein Sambador der besten Qualität, und sein Name war José Aleixo.“

Jedesmal wenn Zeca Afonso diese Geschichte erzählt, wird man tief berührt von diesem seltenen Beispiel mündlicher Überlieferung, das bis zu seinem Ururgrossvater zurückgeht, der noch Sklave gewesen ist, und er ist selbst immer wieder von Tränen überwältigt, von dem Ereignis, das ihn in seiner Kindheit für immer geprägt hat. Er hat die Tradition nicht nur seines Grossvaters wegen weitergeführt, sondern auch weil er ein grosses musikalisches Talent besass und viel Freude daran fand, eingeladen zu werden und Chula zu singen. Obwohl die Chula meist von den Älteren gesungen wurde, so war sein Talent bald erkannt, und sie respektierten ihn und überliessen ihm sogar ihren Platz in der Musikerriege:

„Als ich 14 war, da haben mein Cousin und ich langsam mehr Anerkennung im Samba bekommen, d. h. die alten Sambaspieler gaben uns mehr Raum. Wir waren eine Neuigkeit und die Leute gewöhnten sich dadran und luden uns ein um an den Gebetfesten teilzunehmen, weil die Älteren jetzt schon ganz bewusst wollten, dass wir die zukünftigen Sambaspieler der Gemeinschaft. Manchmal geschah es, dass ich nicht zum Samba konnte, und da sind die Leute nach dem Gebetsritual wieder nach Hause gegangen und warteten noch nicht mal das Essen ab, das von den Hausherrn serviert wurde.“

Seine Haltung wird um so bedeutsamer, als er inzwischen, vor etwa 8 Jahren in eine der neu-evangelischen Kirchen eingetreten ist, die berühmt dafür sind, dass sie die alten Traditionen von Tanz und Musik, vor allem mit afrikanischen Wurzeln, geradezu verdammen. Zeca Afonso beweist Rückgrad und hält sich an das Versprechen, dass er seinem Grossvater am Sterbebett gab, und der Samba Chula wird weiter von ihm und seiner Gruppe gespielt. Er nimmt nicht mehr an Heiligenfeiern und Candomblé-festen teil, aber lässt seine Gruppe spielen, wenn sie eingeladen werden. Zeca Afonso hat ein sehr starkes Geschichtsbewusstsein, und auch wenn er evangelisch ist, so bewahrt er ganz bewusst das Erbe der afrikanischen Herkunft und sagt über die Verbindung von Candomblé und Samba:

„Das gemeinsame ist, dass sie alle aus Afrika kamen. Wir hier spielen kein Candomblé, aber sprechen auch nicht schlecht darüber. Der Samba Chula ist eine Tradition afrikanischer Herkunft und manche Leute sagen, dass er in Cachoeira geboren wurde, andere wiederum, dass er in Santo Amaro entstand. Aber das ist doch Quatsch, die Tradition ist zu uns im 18. Jhrdt. Durch die Sklaven gekommen, die in den Zuckerrohrplantagen arbeiteten, ganz besonders im Recôncavo, wo ich aufgewachsen bin, geheirat und alles gelernt habe – also in São Francisco do Conde. Die Sklaven haben ausser dem Samba noch die Verehrung für die Heiligen Santo Antonio, São Cosme und São Roque mitgebracht.“

Der Grossvater hatte nie eine feste Gruppe, sondern nur Gesangspartner, wie das damals üblich war, weil viele Leute die Begleitinstrumente spielten und dass somit dem Augenblick überlassen wurde. Aber ein richtiger Samba Chula Sänger musste auch die ganzen Betgesänge beherrschen und wurde fast immer in der Doppelfunktion herbeigerufen. Ein Jahr nach seinem Tod gingen die Rezas wieder weiter, und erst, als eine weitere, sehr alte Rezadeira starb, sei es immer weniger geworden, erzählt Zeca Afonso, der deutlich macht, dass Sambaspielen und Betgesänge eine gemeinsame Verpflichtung bedeuteten:

„Das Gebetsritual war nicht gesprochen, sondern gesungen. Wenn es zuende war, dann begann der Samba und es gab fast niemanden, der die Gebete. Also ging ich eines Tages zum Padre und sagte, dass ich gerne die Heiligengesänge lernen würde, da war er sehr überrascht und wollte wissen warum. Ich erklärte ihm, dass ich gerne wieder die Heiligenfeste wie früher machen wollte mit dem Gebetsritual und dem Samba danach. Und so bin ich immer dienstags zum Gebetesingen zu ihm gegangen und alles wurde wieder wie vorher. Da hatte ich noch mehr Arbeit, denn ich war Sambador und auch verantwortlich für alle Gebetsrituale.“

Zeca Afonso bemüht sich darum, den Samba und die Betgesänge anderen beizubringen, aber die wenigsten haben es wirklich ernstgenommen, und viele sind aus Arbeitsgründen weggezogen. Die ältesten Sambaspieler sind nach und nach gestorben, und die Tradition ging langsam zu Ende. Da er sein Versprechen gehalten hatte und seine Heimat nicht verlassen wollte, musste er mit einfachen Arbeiten überleben. Zeca Afonso, hat als Lastenzieher gearbeitet, als Viehantreiber und in der Zuckerrohrfabrik. Aber er ist froh, über seine Treue zum Samba, denn mittlerweile ist seine Gruppe **Samba Chula Filhos da Pitangueira** sehr angesehen und ist schon in ganz Brasilien herumgereist. Zeca Afonso bewahrt die musikalischen Regeln des klassischen Samba Chula, und die Unterschiede zum Samba Corrido. Er macht immer wieder deutlich, dass nur eine Frau während des Instrumentalteils in den Kreis treten darf zum tanzen. Auch die verschiedenen rhythmischen Möglichkeiten und Instrumentenformationen sind ihm genau bekannt.

„In Brasilien wird nur hier im Recôncavo der Samba Chula gesungen, und es gibt da rei verschiedene Rhythmen: der martelo, der tropeiro und der estiva. Der Samba Chula hat folgende Instrumente: Eine Viola in Natural gestimmt, ein Gitarre auch in Natural gestimmt, d h. die viola wird in D-dur gespielt und die Gitarre in A-dur. Im Samba Chula gibt es keine atabaque, sondern vier pandeiros, eine viola, eine Gitarre, eine marcação oder timbau und ein Tamborim von Schlangenhaut, jedenfalls war das die Tradition.“

Zu guter Letzt erzählt er von seinem Wunsch, sein Wissen an die jüngeren Generationen weiterzugeben, was er zum Teil schon tut, denn es macht ihm Sorgen, dass es kaum noch Nachwuchs für den Samba Chula gibt, vor allem was den Gesang der Chula betrifft, das Spiel der Viola und das richtige Benehmen der Tänzerinnen.

„Was ich noch sagen möchte, ist dass ich mit dem gleichen Vergnügen mit dem ich damals Samba Chula gelernt habe, heute andere junge Leute unterrichte. Die Jungs hier spielen schon Viola. Andere spielen Tamborim und maracá. Ich lehre immer wieder, dass der Samba Chula kein Cavaquinho hat, sondern Viola, und dass die Frauen nicht wie Baianas gekleidet sein müssen. Sie tragen gleichartige, farbige Röcke und Sandalen.“

Die Gruppe **Samba Chula Filhos da Pitangueira**, die Zeca Afonso schon im Jahre 1968 offiziell gründete, spielt nur Samba Chula in der in São Francisco do Conde überlieferten Tradition. Wie in allen Regionen des Samba Chula, wo sich später die verschiedenen Gruppen um die Altmeister gründeten, ist dies nur ein Schritt zur Benennung und Strukturierung einer schon längst vorhandenen Praktik gewesen. Im selben Jahr der Gründung der Gruppe erhielten sie eine Einladung, um im offiziellen Staatstheater Castro Alves in Salvador zu spielen. Bald reisten sie nach São Paulo, um den Samba Chula dort bekannt zu machen und erhielten eine besondere Auszeichnung, als sie zum Anlass der Anerkennung des Samba de Roda als immaterielles Kulturerbe Brasiliens, in der Hauptstadt Brasilia spielen durften und vom Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva empfangen wurden.

### **Kommentar**

Zeca Afonso wirkt im Vergleich zu den meisten anderen Altmeistern des Samba Chula, die fast alle aus bitterer Armut stammen, wie ein gebildeter, älterer Herr aus der bürgerlichen Schicht. Das bestätigt sich aber nicht auf den zweiten Blick, denn er wohnt auch in einem bescheidenen Haus in Pitangueiras, ein traditionelles Stadtrandviertel und hat sein Leben lang schwer gearbeitet um seine zahlreichen Kinder grosszuziehen. Er hatte jedoch familiäre Unterstützung und Unterweisung in Schule und Bildung, kann lesen und schreiben, ist ziemlich gut informiert und macht sich über viele Dinge Gedanken, die über den alltäglichen Problembereich hinausgehen. Er hat sich trotz mancher Verbitterung seinen Humor bewahrt, wird aber von manchen Sambaspielern, als ein wenig arrogant empfunden, weil er selbstverständlicher Autoritäten gegenüber auf seine Würde und seine Rechte pocht. Obwohl er geliebt und geachtet ist, so wird milde darüber gelacht, dass er nach wie vor behauptet, dass São Francisco der Ursprungsort des Samba Chulas ist und nur er und seine Gruppe den echten Samba Chula spielen und bewahren. Inzwischen hat er anerkannt, dass auch João do Boi und seine Gruppe Samba Chula de São Braz echten Samba Chula spielt. Es wird deutlich, dass er aus einer langen Familientradition kommt, die ein Bewusstsein der afrikanischen

Wurzeln hat, und vieles getan hat, um den Kindern durch Schule und gegenseitige Hilfe eine bessere Zukunft zu bieten. Der älteste Sohn von Zeca Afonso ist zum Buchhalter ausgebildet, was in wenigen Sambafamilien vorkommt. Die meisten haben es zwar geschafft, die Kinder zu ernähren, zu „anständigen“ Menschen zu erziehen und ihnen die Schulbildung zu ermöglichen, aber eine weitergehende Berufsausbildung war damals unerreichbar für diese Schicht. Zeca Afonso drückt sich im Gespräch sehr gewählt und bewusst aus, und man merkt, wie er sich bewusst auf die Ebene des Gesprächspartners einlässt und selbst die Geschichten und Gewohnheiten aus der alten Zeit kommentiert, um es für die Zuhörer verständlicher zu machen. Er ist gewohnt, mit Menschen verschiedener sozialer Schichten umzugehen, mit Politikern, Journalisten, Produzenten und Forschern.

#### 4.2.2.5. João do Boi

Der junggebliebene, rüstige Sambador João Saturno, von allen nur João do Boi genannt, ist ein Sambaspieler nach altem Schlag – mit 67 Jahren, 10-20 Jahre jünger als die älteste Generation - der alles stehen und liegen lässt für einen guten Samba Chula. Er kann wie Mestre Quadrado eine ganze Nacht lang Chulas singen, und es kommen immer wieder andere aus seinem unerschöpflichen Gedächtnis hervor. Die Tradition des Samba und anderer populärer Sing- und Spieltraditionen sind fest verankert in der Geschichte des kleinen Ortes São Braz, wo die Meisten vom Fischen und Krustazeensammeln in der Mangrove leben. Die Gruppe **Samba Chula de São Braz**, die musikalisch von João do Boi geleitet wird, gibt es informell in verschiedenen Zusammensetzungen schon seit vielen Jahren. Aber als formelle Musikgruppe, die regelmässig zu Auftritten eingeladen wird, sind sie erst seit den 90er Jahren unter der Leitung des Restaurantbesitzers und Sohn eines berühmten Sambaängers aus São Braz, Fernando de Santana entstanden. João ist Sohn und Enkel und Urenkel von Sambaspielern und einer der wenigen seiner Generation, die die Chula pflegen und bewahren. Er hatte besonderes Talent und Interesse von klein an für den Samba und hat sich früh eingemischt, obwohl das von den Alten nicht gern gesehen wurde:

„Ah! Meine Eltern haben beim Samba mitgemacht, und ich bin schon als kleiner Junger versteckt dahin gegangen, weil sie mich nicht mitnahmen. Eines Tages habe ich ein pandeiro genommen um zu spielen und sie sagten, ich sollte gefälligst Respekt zeigen, und dass ich nur ein Bengel sei. Aber mein Vater sagte, man solle mir das pandeiro geben, um zwei Chulas zu begleiten. Von diesem Tag an, hat mein Vater mich immer zum Samba mitgenommen, wenn es Gebetsfeiern gab und Caruru. Ich spiele Samba bis heute, habe grosse Freude daran und werde im Samba sterben, das sagt mein Bruder auch, denn wir haben zusammen gelernt.“

João erklärt, dass die Eltern in der Regel die Kinder nicht beim Samba haben wollten, weil es oft Streit gab, vor allem in den späteren Stunden, wenn die Leute viel getrunken hatten und

es zu Eifersuchtsszenen kam. Das Sambalernen war nur auf das Beobachten beschränkt - fast niemand hat anderen etwas beigebracht, sondern die interessierten Kinder und Jugendliche lernten über das (eben meist heimliche) Zuschauen und spätere Nachahmen. Wenn sie unter sich waren, dann übten sie die Rhythmen auf Büchsen und dergleichen, sowie das Chula singen, wobei es wenige Kinder gab, die wie João, ein derart präzises musikalisch-poetisches Gedächtnis hatten, dass ihm half, die Chulas, die er einmal hörte, sofort gesanglich umzusetzen: „Ich nehme mein Pandeiro, setze mich dazu, begleite den Gesänge und behalte es in meinem Gedächtnis.“ João do Boi erzählt, dass damals in jedem Samba, Viola *machete* gespielt wurde und heute niemanden mehr gibt, der sie spielen kann. Die Pandeiros wurden mit Schlangenhaut hergestellt, wie es in allen Regionen üblich war. Er bestätigt ausserdem die Unterscheidung zwischen Samba Chula und Samba Corrido:

„Wenn ich irgendwo auftrete, sage ich immer, dass ich Chula singe, was ein etwas entspannterer und langsamerer Samba ist, wohingegen der Samba Barravento etwas flotter ist. Der Samba Corrido ist schneller und ohne Pause, immer tanzt eine Frau. Aber im Samba Chula warten die Frauen, bis wir die Chula gesungen haben, um in den Kreis zu treten.“

Nicht nur der Samba Chula gehört zu seiner Kultur, sondern auch die Heiligenfeste, zu denen er eingeladen wird um Samba zu singen, und die Tradition des *Boi* (Ochse) im Monat Januar, an der er aktiv teilnahm und darum seinen Spitznamen João do Boi erhielt. Wichtig ist ihm, dass er Spass hat und trinken kann, denn: „Ich singe nur Samba, wenn ich trinke...“, und so nimmt er zwar an den Gebetsfesten mit grossem Respekt teil, und übernimmt den Samba, der die ganze Nacht gespielt wird, aber selbst mag er nicht beten: „Wenn ich bete, dann kann ich nicht mehr Samba singen...“. Auch am Candomblé nimmt er nicht aktiv teil, obwohl es indirekt über Familie und Freunde zu seinem Leben gehört, und er bestätigt, dass es musikalisch nicht sehr ähnlich ist, mit Ausnahme der Candomblé-fest für die Caboclos:

„Es ist anders weil im Candomblé „auf umgedrehten Leder“ gespielt wird, die Musik ganz anders als bei der Chula ist und es keine Viola gibt. Einmal habe ich aber eine Samba de Caboclo gesehen mit Viola und Pandeiro. Es sind sogar die Caboclos selber, die die Sambaverse singen.“

João hat eine besondere Verehrung für Santo Antonio, sozusagen von Geburt an, denn er wurde am 13. Juni, dem Tag des Heiligen Antonius geboren. Früher war Samba Chula und Caruru eigentlich eine Einheit, sagt João, der noch erlebt hat, wie bei allen Heiligenfesten Caruru gereicht wurde, ein Tradition, die leider fast ausgestorben ist:

„Santo Antonio, Caruru am São Cosme.....heute gibt's das fast nicht mehr, die meisten Leute sind gläubig (*neu-evangelisch*) geworden, wer unter das Gesetz der Gläubigen fällt, der lebt nicht mehr das Gesetz der Chula. Die Alten, die noch die Tradition kannten, sind gestorben.“

Frauen sind für João das Wichtigste überhaupt, immer wieder sagt er mit viel Gefühl und Melancholie, wenn er sich seiner jungen Jahre erinnert: „Ich mag es wenn die Frauen

„sieben“ (sinnbildlich, das Sieb schütteln – das Becken hin und her bewegen), ich liebe es Frauen Samba tanzen zu sehen!“ Er hat nichts dagegen, wenn Frauen Instrumente spielen oder gar Chula singen, wenn sie es richtig können. Viele seiner besten Chulas sind den Frauen und der Liebe gewidmet, sowie dem Samba, der Viola und dem Zuckerrohrschnaps. Seit vielen Jahren ist João sesshafter, da er seine Frau sehr liebt und mit ihr viele gemeinsame Kinder grossgezogen hat, und diese wiederum sehr eifersüchtig über ihn wacht, dass er nicht zu viel trinkt. Das einfache Leben geht für João weiter, denn trotz relativer Berühmtheit in den letzten Jahren, arbeitet er halbtags als Strassenreiniger für die Stadtgemeinde, und nebenbei als Fischer, Krustazeensammler, Viehhalter und Landarbeiter, so wie er es sein Leben lang gemacht hat. Eigentlich ist er fast nie untätig, und macht in seiner „Freizeit“ zu Hause gleich weiter, in dem er seiner Frau und den vielen Kindern und Enkeln hilft, kleine Holzstangen aus Bambusholz zu schnitzen, die für ein paar Groschen in grossen Mengen an freie Märkte als Fleischgrillspiesse verkauft werden. Er beklagt sich aber nicht, da Leben und Arbeiten für ihn eins ist und durch Samba, Cachaca und fröhliches Beisammensein abgerundet wird. Seine grosse Sorge ist der musikalische Nachwuchs, der nicht kommen will, und so ist er mit seinem Bruder Antonio, „Aluminio“ genannt, der die zweite Stimme singt, schon eine Seltenheit geworden in der Region. Er unterrichtet seine Enkel im Pandeirospielen und Chula singen und sagt, dass zwei junge Leute interessiert sind, von ihm zu lernen, weiss aber nicht, ob sie es wirklich ernst meinen.

João ist mit seiner Gruppe **Samba Chula de São Braz** schon viel durch Bahia und auch Brasilien gereist, was seine grösste Freude ist. Als die Gruppe noch nicht offiziell existierte, wurden er und seine Mitspieler schon zu Caruru- und Heiligenfesten gerufen um Samba zu spielen, da er sich in einigen Orten des Recônvaco bis Feira de Santana, einen Namen als Chulasänger gemacht hatte. Diese kleinen, der Traditionen verbundenen Aufträge, lehnt João do Boi niemals ab, weil es die Essenz des Samba Chulas und die Verpflichtung des Sambaängers ausmacht, auch wenn es oft nur ein kleines Entgelt gibt, jedoch immer eine schöne Nacht mit viel Samba, tanzenden Frauen, Essen und Trinken.

### **Kommentar**

João do Boi ist kein Mann der vielen Worte, er singt lieber. Aber wenn er singt, kommt in seinem Gesang, seiner Mimik und seinen Augen soviel Botschaft rüber, dass alle Worte überflüssig werden. Grosses Gerede interessiert ihn nicht, sondern das Leben, das pulsierende Leben und dafür steht der Samba Chula. Er beobachtet viel und obwohl er immer ein einfacher Mann war, der kräftig anpackt und kaum stillsitzen kann, so hat er seine Art von Weisheit und die Dinge auf schlichte Weise richtig zu sehen. Er ist eher wie ein alter



Seebär, ein Rauhbein mit ganz weichem Herzen. Er hat viel Leid gesehen, über das er nicht sprechen will, denn er möchte lieber das Leben hier und jetzt leben und schlimme Dinge vergessen. Seine Frau hatte 18 Schwangerschaften, davon sind die meisten Kinder gestorben, einige hat sie schon im Bauch verloren, andere starben kurz nach der Geburt, denn sie lebten damals für einige Jahre in Ipitinga, einem anderen Distrikt von Santo Amaro, wo eine alte Bleifabrik, die ganze Gegend mit Blei und Kadmium verseucht hat.<sup>37</sup>

So redet der Blick von João do Boi und sein Schweigen oft Bände. Es ist die traurige Weisheit, der alten Schwarzen, die um ihre Last und ihr historisches Erbe wissen: Sie sind die Ur-Enkel der Sklaven, und im Grunde hat sich nicht viel an der politischen Macht und der Besitzverteilung auf dem Land verändert, seit Ende der Sklavenzeit. Aber João hat, wie viele schwarze Menschen seiner Zeit, etwas anderes gelernt - den stillschweigenden, bzw. singenden und tanzenden Widerstand. Im Samba Chula ist er der König, ohne Pose und Hofstaat, denn er braucht keine Beweise: alle, die ihn hören, spüren es. Der Musikethnologe Carlos Sandroni sagte in einem informellen Telefongespräch mit einem unserer Forschungskollegen, dass er nach der Sambanacht in São Braz, als wir sie aufgenommen haben, geweint habe, weil er so ergriffen war von Joãos Gesang. Roberto Mendes, ein bekannter Musiker und Komponist aus Santo Amaro, hat sein Leben lang den Samba Chula erforscht und musikalisch nachempfunden. Herrliche Liedkompositionen und Poesien sind entstanden, die von der Viola *machete* und dem Chulagesang inspiriert sind. Einer seiner grössten Vorbilder war immer schon João do Boi aus São Braz gewesen und er hat die Gruppe oft zu seinen Konzerten eingeladen, um eine musikalische Einlage zu geben.

#### 4.2.2.6. Mané Veio

Manoel Domingos Barbosa, kurz Mané Veio genannt ist schon weit über 70 und lebt bis heute in Maragogipe, einem schönen Ort im Recôncavo auf der anderen Seite der Bucht, wo er geboren und aufgewachsen ist. Mané ist wie Paião praktisch ohne Mutter gross geworden und wurde vom Vater erzogen, der auch schon Sambador war und seinem Sohn sowohl die verschiedenen Arbeiten auf dem Lande lehrte – „alles übers Pflanzen weiss ich, ich kenne alle Samen“ -, als auch das Samba spielen und singen.

---

<sup>37</sup> Damals gab es noch keine Umweltauflagen, und gäbe es vermutlich bis heute nicht, wenn die Geschichte nicht irgendwann zum Skandal gekommen wäre und die unglaublich hohe Kindertodes-, Krankheits- und Leukämierate nicht die Presse auf den Plan gerufen hätte. Es ist aber tatsächlich so, dass ausser der Stilllegung der Fabrik, kaum ökologische Reparationsmassnahmen unternommen wurden, die ganzen Böden in der Gegend nach wie vor verseucht sind und die allermeisten Arbeiter und ihre Familienangehörigen keine Entschädigungen, geschweige denn eine Frührente bekommen haben, da ihre Erkrankungen nichts als Industrieschädigungen offiziell anerkannt wurden.

„Mein Vater sang die ganze Nacht und ich war die ganze Zeit an seiner Schulter gelehnt. Wenn er um 6 h morgens das Singen beendete, dann gingen wir nach Hause. Das war so jeden Samstag und Sonntag. Mein Vater kaufte dann ein pandeiro und wir spielten zu Hause, wir wohnten alleine. Ich habe Samba parado und barravento gelernt. Als ich etwas 15 war, da spielte ich schon Samba inmitten der Männer. Von da an wurde ich auch zu den Gebet und Sambanächten eingeladen und habe nie wieder aufgehört Samba zu machen.“

Manoel ist immer als Sambaspieler mit Gesangspartner unterwegs gewesen, aber gehörte keiner bestimmten Gruppe an. Er hat ein sensibles Gesangstalent, kann sowohl die erste, wie die zweite Stimme hervorragend intonieren und hat vor allem ein grossen Repertoire, von Samba Chula oder wie er sagt, Samba de Parada, Samba corrido, barravento, und auch Tirana, eine Art Samba der Herausforderung, der aus dem Umland des Recôncavos und Landesinneren Bahias kommt. Er ist sehr streng mit seinen Mitspielern und –sängern, denn „wer Samba mit mir singen möchte, muss ein gutes Gedächtnis haben und wer pandeiro spielt, muss ein gutes Ohr haben.“ Er trauert den alten Zeiten nach, als die Traditionen noch einen Wert hatten und von der Jugend auch respektiert und gelernt wurden:

„Hier in Maragogipe gab es keine feste Gruppe, es gab aber in der São João – Zeit einen bumba meu boi und meine burrinha, da haben alle Samba getanzt. Es gab früher kein Radio oder Plattenspieler, also sind die Leute immer zu den Caruru-festen gerannt, weil sie wussten, dass es dann Samba gab. Heute ist das vorbei, die Leute gehen lieber zum Forró und ausserdem sind die guten, alten Sambaspieler fast alle gestorben. Einmal sind hier ein paar junge Kerle zum spielen vorbeigekommen, und ich habe sie alle wieder nach Hause geschickt, das Getrommele hat es nicht gebracht.“

Manoel hat meist auf dem Land gearbeitet, z. B. auf Dende-plantagen, ausserdem viel gefischt und Krustazeen gesammelt, um seine Kinder grosszuziehen. Bei der Arbeit hat er gern gesungen und häufig dabei getrunken, um sich inspirieren zu lassen: „ich trank einen *caçabaça* und der Samba wurde besser, dann habe ich mich oft gefragt, wo all die vielen Ideen herkommen.“ Neben der Kreativität selbst Samba zu dichten, hat er ein hervorragendes musikalisch-poetisches Gedächtnis: „Ich habe alles mit meinem Kopf alleine gelernt. Wenn ich irgendwo einen Samba hörte, dann kam ich nach Hause und habe ihn schon gesungen“. Manoel bestätigt, dass der Samba schon seit Urzeiten, zu den Heiligenfesten, den Rezas dazugehört, vor allem bei Santo Antonio, São Cosme und São Roque, wobei er selbst besonders Santo Antonio verehrt und ihm zu Ehren jedes Jahr Samba machte. Er mag Candomblé nicht besonders, wurde aber öfter eingeladen, wegen seiner Schwester.

„Es gibt Frauen, die singen, tanzen und können sogar spielen (instrumente). Ich hatte eine Schwester, die mit beiden Händen (*also wechselseitig*) pandeiro spielen konnte und die vor niemandem Angst hatte. Sie gehörte zum Candomblé. Es gibt Frauen, die spielen Trommel, Pandeiro und übertrumpfen dabei noch die Männer....“

## **Kommentar**

Manoel do Veio (der Alte), ist ähnlich wie Gerson Quadrado, eine dieser Persönlichkeiten, die man erlebt haben muss, um sie zu verstehen. Auf den ersten Blick fällt er nicht auf, da er bescheiden, zurückhaltend, zudem sehr schmal und etwas unsicher wirkt. Auf den zweiten Blick fallen seine unglaublich intensiven und lebendigen Augen auf, die etwas Trauriges haben und von einer anderen Welt zu sprechen scheinen. Wenn Manoel schlecht gelaunt ist, dann ist er verschlossen und sagt gar nichts, aber wenn er in Laune kommt, einen seiner schönen Körbe mit viel Geschick flechtet, und anfängt Samba Chula zu singen, dann blüht er regelrecht auf. Obwohl ich, wegen der geographischen Distanz, keinen engen Kontakt zu ihm hatte, war ich jedes Mal sehr berührt, wenn ich ihn singen und sprechen hörte und hatte immer das Gefühl: dieser Mann ist ein wandelndes Lexikon, er hat so viel Weisheit, soviel Musik und Poesie in sich, und so viel Wissen weiter zu geben und keiner hört ihm zu. Traurig stimmt, dass kaum jemand in seinem Familienumfeld, die besondere Sensibilität von Manoel zu erkennen scheint. Bei ihm, mehr als bei jedem anderen, ist mir klar geworden, dass dieser Mann ein echter Sänger ist, der mit einer entsprechenden Förderung einen anderen Lebensweg genommen hätte.

Maragogipe ist ein schöner und traditioneller Ort, der im Recôncavo auf der anderen Seite des Flusses Paraguacu liegt, sozusagen am Tor, wo der Fluss in die Bucht fließt und deshalb das Meer- und Flusswassergemisch reichhaltig an Fischen und Krustaceen ist. So ist das ganze Leben dort vom Wasser bestimmt, wie aber auch von der rustikalen Töpferkunst, die in dieser Region beginnt und sich nach Süden hin über Nazaré bis nach Maragogipinho ausweitet. Es hat ein paar kulturelle Besonderheiten, wie ein traditionelles Fest im Monat August, das dem Heiligen Bartholomäus gewidmet ist. Der Karneval hat eine interessante Maskentradition, aber wie bei allen Städten in der Region werden die alten, vom Volke bewahrten Traditionen immer mehr folklorisiert und gleichzeitig als Vorwand genommen, daraus kommerzielle, medienwirksame Bühnenfeste zu machen, die bekannte Musikbands für hohe Gagen präsentieren. Auf diesem Hintergrund wundert es nicht, dass die Stadtverwalter noch keine Initiative unternommen, Manoel do Veio zu würdigen und als lebende Geschichte einer aussterbenden Kultur den Menschen in Erinnerung zu bringen.

### **4.2.2.7. Domingos Preto**

Schräg gegenüber von Maragogipe liegt Santiago do Iguape: ein wunderschön gelegener Fischerort, der am Fluss Paraguacu liegt, der bald darauf in die Bucht der Todos os Santos einfließt. Durch den Rückfluss von Ebbe und Flut, vermischt sich Meerwasser in das

Süsswasser bis nach Cachoeira und São Felix hinauf, was dazu führt, dass in der ganzen Region unglaublich viele Mangrooven wachsen, Muschel, Krustaceen und alle Arten von Krabben, welche wiederum die Lebensgrundlage der Bevölkerung bilden. Domingos Preto verbrachte in dieser Umgebung sein ganzes Leben und Arbeiten, und hat ausser der Leidenschaft für Fischen und Fussball, noch eine besondere, nämlich den Samba de Roda.

„Ich habe Samba nur versteckt gelernt, meine Mutter liess uns nicht raus, also habe ich gewartet, bis alle schliefen, um dann zum Samba zu gehen. Da waren einige Bekannte, die mir den Samba beigebracht haben, also ich habe eigentlich alles durch zuschauen gelernt. Als ich 12 war, kam Justino und bat meinen Vater darum, dass ich Samba spielen dürfe. Da habe ich dann richtig angefangen und nie wieder aufgehört.“

Sein Vater war selbst Sambador, spielte sogar Knopfakkordeon und Domingos hat viel von seinem Vater gelernt, der aber sehr streng war und ihn erst richtig mitmachen liess, als die anderen darum baten, worauf hin er begann seinen Sohn als Sambaspieler ernstzunehmen.

„Er hat mich einiges gelehrt, sagte mir den Ton, z. B. *sustenido*. Ich sang so, dass jeder meine Stimme gut hören konnte. Da war ein anderer Junge, Jaime, der war meine zweite Stimme, der hat Pandeiro mit der linken Hand gespielt.“

Domingos hat selbst immer Pandeiro gespielt und nie Knopfakkordeon oder Viola, aber kann Perkussion im Allgemeinen spielen, wie z. B. die Trommeln im Candomble. Immer wieder wurde er zu Candomble-festen in Santiago eingeladen, wie auch in umliegenden Städten und Ortschaften. Er sieht kulturelle Verbindungen zwischen Samba und Candomble, aber betont, dass die musikalischen Formen unterschiedlich sind.

„Ja es gibt Unterschiede, auch wenn es Samba de Caboclo gibt, aber die Lieder sind anders. Die Sambalieder, die wir singen, werden nicht im Candomble gesungen. Da spielen wir Angola, *Ijexá*, es gibt viele unterschiedliche Rhythmen. Ich bin nicht vom Candomble, aber spiele ihn gerne, vor allem bei Caruru-festen. Der Samba de Roda ist ind en Caruru-festen geboren. Wenn es den Caruru für Cosme und Damião hier in Santiago do Iguape nicht gegeben hätte, dann hätten wir keinen Samba de Roda, das hat mein Vater mir so überliefert.“

Die Familie von Domingos hat jedes Jahr ein *Caruru*-fest organisiert, aber durch den Tod der Eltern ist die Tradition für viele Jahre unterbrochen worden, nun überlegen die Geschwister, wann sie wieder einen *Caruru* feiern werden. Domingos erzählt wie so ein Ritual früher von Statten ging, das mit einem Bankett für sieben Kinder eröffnet wurde.

„Erst haben wir sieben Gebete für São Cosme gesungen, alle haben mitgemacht. Die Kinder haben zuerst gegessen und dann wurde das Essen, was übrigblieb, an alle umstehenden verteilt. Meine Mutter, hat diese grosse Holzschale auf den Boden gestellt und sieben Kinder haben sich darum gesetzt und mit den Händen gegessen, danach haben die Erwachsenen gegessen. Dann begann der Samba für Cosme und bald danach unserer Samba. Ganz zum Schluss haben die Musiker noch Sarapatel bekommen.“

Domingos zufolge gibt es in Santiago do Iguape kein Barravento, wie in Cachoeira, sondern nur Corrido e Chula, den er auch Samba Relativo oder Samba de Parada nennt. Es gibt auch

Samba Corrido mit Chula, und den singt er gerne zuerst. „Wenn ich eine Show mache, die zwei Stunden dauert, dann spiele ich eine Stunde Samba Corrido und die andere Samba Relativo.“ Bis zum Zeitpunkt des Inventars hat er meistens umsonst gespielt, auf Heiligenfesten, *Carurus*, Geburtstagen usw. in den umliegenden Ortschaften. Er sang einige Zeit in der Gruppe **Suspiro do Iguape**, bis er schliesslich seine eigene Gruppe **Geração do Iguape** gegründetete, die schon einige Auftritte hatte und regelmässig probt.

„Ich und Cebola kauften zwei Verstärkerboxen und drei Mikrofone. Ich musste ein Darlehen in Salvador aufnehmen, und wir haben 6 Monatedaran abbezahlt, weil die anderen keine finanziellen Konditionen hatten. Danach haben wir ein paar Instrumente dazu bekommen.“

Leider gibt es in Iguape keinen guten Violaspieler mehr und sie leihen sich manchmal einen aus Cachoeira aus, der auch in der Gruppe **Suspiro do Iguape** spielt. Die Gruppe hat eine Frau als Musikerin, die verschiedene Perkussionsinstrumente spielt, und zwar, laut Domingos, sehr gut. Er habe zum ersten Mal in Saubara eine Frau Pandeiro spielen sehen und hat kein Problem damit, findet es nur traurig, dass die Jugend sich nicht genügend um den Samba kümmert, nicht bereit ist mit Geduld und Ausdauer zu lernen und damit der alte Samba bald aussterben werde.

#### 4.2.2.8. Dona Zelita

Im Interview erzählt Dona Zelita zuerst von ihrem Vater, der ein sehr strenger Mann gewesen sei, aber auch die Tradition verehrt hat, denn er feierte jedes Jahr im Monat Juni den Heiligen Antonius, mit Essen und Trinken und vor allem mit Samba de Roda der drei Tage dauerte ohne aufzuhören. Aber im Allgemeinen mochte er es nicht, wenn seine Kinder zum Samba gehen wollten:

„Wenn wir zu einem Fest gehen wollten, musste ein Erwachsener für uns meinen Vater fragen., der dann erst mal ja sagte. Aber wenn der Mensch dann weg war, dann befahl er uns zu sagen, dass wir nicht zum Samba wollten, sonst würde er uns schlagen. Wir waren dann traurig, meine Schwestern weinten, und ich war die einzige, die ins Zimmer ging und anfang zu singen. Das hat ihn so wütend gemacht, dass er mich mit einer Liane geschlagen hat. Aber das hat alles nichts genützt, nachts bin ich aus dem Fenster und zum Samba gegangen, sobald er geschlafen hat.“

Der Vater von Zelita und ihren vielen Geschwistern, mit denen sie bis heute noch innig verbunden ist, kommt aus einer Zeit, als das Überleben schwer und nur durch kräftige Arbeit von morgens früh bis abends spät zu garantieren war. Alle mussten mit Anpacken, und Schule war Luxus und für ihren Vater eher nebensächlich.

„Er war so streng, dass er nur meine Brüder das Lesen lernen erlaubte und uns Schwestern verbat, weil wir ja doch nur „Liebesbriefe“ schreiben würden. Das war eben die Ignoranz in der Zeit damals. Nach der Schule mussten meine Brüder aufs Feld arbeiteten und blieben dort bis 7h abends mit meinem Vater.“

Zelita hat keine Schule besuchen können, aber erzählt, wie sie in Salvador, als junge Frau zumindest das ABC gelernt hat, und dass sie ihren Namen schreiben kann. Die meiste Zeit arbeitete sie als Hausangestellte, aber sie hatte auch vorher schon jede Menge Arbeiten auf dem Land verrichtet, wobei sie meist guter Dinge blieb und zur schweren Arbeit gerne sang:

„Ich war Hausangestellte, aber ich habe auf dem Land auch Bohnen geschlagen, Dende mit Füßen getreten, Maniok gerieben, Maniokmehl geröstet, also ich habe schon viel durchgemacht. – Klar, haben wir gesungen – um uns die Zeit zu vertreiben. Ich hatte einen Onkel, der immer seufzte, wenn wir auf den Acker gingen und sagte: die Töchter von João sind da! Ich war immer die frecheste, habe viel eingesteckt, aber habe nicht gezankt.“

Zelita erinnert sich gern an die Zeit, als sie in Salvador ankam, die Strassenbahn durch die alten Viertel tuckerte und alles noch grün war und das Wasser sauber: „Als die Bahn vorbeikam, fuhr sie unter den Blätter der Bäume her, und die Leute haben im *Dique* geangelt und sogar Wasser zum Trinken geholt, heute ist alles Abwasser!“ Sie verbrachte viele Jahre in Salvador als Hausangestellte, von einem Haus zum anderen und heiratete einen Mann, mit dem sie nicht sehr glücklich wurde und keine Kinder haben konnte, bei dem sie jedoch 20 Jahre blieb, da er die letzten Jahre krank war und schliesslich starb. Danach wollte sie nie wieder heiraten, sondern machte überall Freundschaften, kam viel herum und reiste sogar mit einer amerikanischen Freundin in die Vereinigten Staaten. „Sie wohnte in Los Angeles und eine andere in São Francisco. Ich habe Seattle kennengelernt und Hollywood, bin auf dem Bürgersteig gelaufen, wo die Hände und Füße von Künstlern sind.“

Zelita geht in dem Interview nicht sehr viel auf ihr persönliches Leben ein, auf ihr Leben in Salvador, oder ihre Einweihung im Candomblé, ihre Rückkehr nach Saubara usw., sondern erzählt lieber zu ihrer langen Erfahrung im Samba und den kulturellen Traditionen Saubaras, an der sie von Kind an teilnahm. Am liebsten spielt sie Teller-und-Messer oder Pandeiro und singt, denn leider kann sie nicht mehr Händeklatschen oder Holzbrettchen über längere Zeit, da ihre Hände sonst anschwellen, Folgen eines Unfalls, den sie vor einiger Zeit hatte. Auch andere Perkussionsinstrumente kann sie spielen, wenn es darauf ankommt. Sie erzählt, dass es Samba Chula mit Relativo und ohne Relativo gibt, und dass es auch Samba Corridos mit Variationen gibt, die an Relativo oder Chula erinnern. In Saubara gibt es keinen echten Violeiro mehr, aber sie machen den Samba auch ohne Viola:

„Früher hatten wir einen Violeiro in der Gruppe, aber er ist gestorben. Aber wir machen unseren Samba trotzdem. Wenn wir Samba machen wollen, suchen wir keinen Violeiro, sondern spielen ohne Violen. Wir spielen mit Pandeiro und dem kleinen Tambor, wir benutzen Teller-und-Messer, und übernehmen den gleichen Rhythmus, nur der Klang der Viola ist natürlich anders.“

Zelita ist traurig, weil es viele junge Leute gibt, die Cavaquinho spielen, aber keine Samba de Viola, sondern nur Pagode, der ihrer Meinung nach nur schlechte Musik verbreitet. Ausserdem sei es musikalisch nicht die gleiche Qualität, wie die Viola.

„Ein Violaspieler der richtig spielen kann, der „ruft“ die Sambatänzerin zu sich, also mit seiner Art zu spielen, vor allem mit der Saite, die prima genannt wird. D. h. dass wir ohne es zu wollen, zur Viola tanzen, es kommt von selber, wir fangen an zu tanzen, aber eben mit den Füßen am Boden, nicht wie heute die Leute tanzen. Man bewegt nur den unteren Körperteil, der obere Körperteil wird im Candomble getanzt.“

Dona Zelita hat alle Gesänge in ihrer Kindheit und Jugend durch Zuhören gelernt und singt die Chulas von früher, die mit einem Relativo abschliessen, der sich inhaltlich auf die Chula bezieht. Ausserdem macht sie selbst gern eine Chula, wenn sie eine Inspiration bekommt.

„Já, es gibt Sachen, die ich gemacht habe, es gibt eine Chula, die habe ich in Bezug auf mein eigenes Leben gemacht. *Eu nasci lá em Saubara..... Pra quem me conhece sou filha de João e Dilu....* Den Relativo den weiss ich jetzt nicht mehr, ich bin damals vom Feld gekommen auf einem Laster. Der Relativo hat den Namen Sinhá, das war der Name meiner Mutter.“

Dona Zelita bestätigt, dass viele Frauen in Saubara singen und Instrumente spielen und dass das früher schon so war: „Hier gab es eine Tante die sang Chula so wie ein Mann. Das war Tante Rosa, sie spielte Pandeiro, aber auch Trommeln, ja so war das!!!“ Auch ZELITAS Mutter sang gerne und sie erinnert sich, wie sich alle auf der Strasse trafen, um Samba zu spielen:

Da spielten wir Kinder das kleine Tamborin, und die Männer haben Streichholzschachteln genommen und die Frauen kamen mit Pandeiro und Viola, Ha! Wir haben die ganze Nacht Samba gemacht bis zum Morgengrauen und es gab keinen Unterschied zwischen Männern und Frauen.“

Dona Zelita und ihre Schwester Ana erzählen, dass viele Sambalieder ursprünglich in der Mitte des Kreises entstanden sind, um eine Botschaft zu vermitteln, oder um ein heimliches Treffen auszumachen. Die Pointe der Botschaft kommt erst am Schluss mit dem Relativo zum Ausdruck, wie in dem Samba, der *Nega Danada* heisst, der von einer verheirateten Frau erzählt, die einen Liebhaber hat und einen Ast am Baum festmacht um ihre Spuren zu verwischen. Der Samba do Severo singt sie gern und wird szenisch aufgeführt:

„Der Samba do Severo ist wirklich sehr schön und fusst auf wahrer Geschichte. Er war ein reicher Mann, Gutsbesitzer, aber verliebte sich in eine Cabocla und verliess seine Familie. Seine Frau hoffte jeden Tag, dass er zurückkäme. Eines Tages kommt jemand und bittet sie um was zu essen und die Frau sagt, dass zu Severos Zeiten die Teller voll waren, aber jetzt nur noch halb. Sofort beginnt der Samba auf dem Gut, und die Familie kommt nach und nach herbei, weil sie denken, dass Severo zurückgekommen ist. Alle fangen an Samba zu tanzen, und am Ende kommt Severo wirklich mit Anzug und Krawatte, ganz schick!“

Zelita kennt sich gut mit verschiedenen Sambastilen aus und erklärt, dass der Samba de Parada auf eine stummere Art gespielt wird, mit verhaltenem Fell auf den Pandeiros und der Samba Amarrado ist sehr auf die Viola fixiert. Sie weiss, dass die Viola verschiedene

Stimmungen spielen kann, nämlich *rio abaixo, travessa, afinação*: „Der Samba mit Pandeiro und Viola travessa, für den der spielen kann, der kriegt einen Schwerkranken aus dem Bett!“

Ungefähr vor 30 Jahren lernte Zelita den amerikanischen Musikforscher Ralph Waddey kennen, der sich sehr für die Musiktraditionen der Schwarzen in Bahia interessiert. Er hatte sie in einer Filmszene mit Samba de Roda gesehen, der in Santa Cruz über das Leben des Mestre Bimba gedreht wurde und sie sofort wieder erkannt.

„Er hat mich gefragt, wo ich wohne und ob wir da hin fahren könnten. Ich antwortete, dass es in Saubara nichts zu verstecken gäbe. Zu jener Zeit gab es noch viele Traditionen, die Saubara sehr gut repräsentierten. Ralph hat alles kennengelernt: A comédia; a Barquinha; o Terno de Reis, O Baile Pastoril; Bumba meu Boi; o Dorerê Cria und viele andere Sachen. Im Laufe der Zeit sind die Alten gestorben und die kulturellen Traditionen sind nach und nach eingegangen.“

Saubara hatte damals über 20 kulturelle Gruppen, die alle eine lange Tradition hatten, aber Dona Zelita und ihre Schwester Dona Ana bedauern, dass die jungen Leute sich nicht wirklich interessieren, und nur angelaufen kommen, wenn sie für die Schule irgendeine Arbeit zum Thema Kultur machen müssen.

„Sie wollen nichts über die Traditionen wissen, interessieren sich nur für Pagode, aber früher gab es eben keine anderen Sachen. Es gab nur den Samba: das Fest auf dem Dorfplatz, die Feste für Santo Antonio, Santa Bárbara, São Cosme São Damião und São Roque. Die Leute haben in ihren Häusern gebetet und Samba getanzt. Die Mütter haben ihre Kinder mitgenommen, und die haben alles mitgemacht. Die Mädchen wollten alles lernen, haben Kreistanz gespielt und gesungen, das gibt es heute nicht mehr. Wir haben früher so viele Kreislieder gelernt, meine Mutter hat uns das beigebracht.“

Zelita ist es satt, immer nur Auskunft zu geben, ohne dass jemand wirklich mal etwas macht, um die Kultur aufrecht zu erhalten und so möchte sie, dass jemand sich praktisch engagiert, anstatt immer nur theoretisch. „Einmal kam so eine Mädchen um über die Traditionen von Saubara zu forschen, da sagte ich zu ihr, sie solle zu den Treffen vom Terno de Papagaio kommen, um etwas zu lernen.“

### **4.3. Narratives biographisches Interview**

#### **4.3.1. Domingos Preto**

Domingos Preto lebt von Geburt an in Santiago de Iguape, hat von verschiedenen Arbeiten gelebt, aber hauptsächlich von der Fischerei. Er ist von Jugend an Sambahspieler und in der Bewahrung der kulturellen Traditionen seiner Region engagiert. Ich habe ihn erst während des Inventars zum Samba de Roda für die UNESCO im Jahre 2004 flüchtig kennengelernt,



und erst genauer, anlässlich des Projektes *Cantador de Chula* im Jahre 2008. Er ist mit 68 Jahren etwas jünger als die Altmeister einer bestimmten Sängergeneration, also im selben Alter wie João do Boi und ihm in seiner Leidenschaft zum Samba Chula ähnlich. Ich habe mich für Domingos entschieden, weil er eine frische und direkte Art hat, auf die Dinge zuzugehen und über alles zu sprechen. Er kann, wie Dona Zelita, gut und deutlich erzählen, unterscheiden und interpretieren, was nicht allen Menschen seiner Generation und Kultur leicht fällt. Domingos hat eine lange Lebensgeschichte wiedergegeben, mit lebendigen Details und interessanten Kurzgeschichten, die die Intensität der Ereignisse illustrieren.

#### **4.3.1.1. Analyse der biographischen Daten – Domingos**

Aus der erzählten Lebensgeschichte von Domingos Preto ist auf den ersten Blick keine starke chronologische Strukturierung zu entnehmen, und ich erinnerte ihn daran, dass seine Kindheitserlebnisse und Eindrücke von besonderer Wichtigkeit sind, um die Zeit zu verstehen, in der er groß wurde. Im Allgemeinen macht er keine Jahresangaben, sondern nur das Jahr in dem er geboren wurde und später gelegentlich geschätzte Altersangaben, die er manchmal nennt, bei Ereignissen, die wichtig waren. Trotzdem wird deutlich, dass er einen „Roten Faden“ in der Erzählung seines Lebens gesponnen hat.

#### **Zusammenfassung und Nacherzählung der Lebensgeschichte von Domingos:**

Domingos da Conceição wurde 1942 geboren, in der Rua Direta, in Santiago do Iguape, in dem Haus, in dem er heute wieder wohnt. Seine Mutter hieß Maria Joana da Conceição und sein Vater João Francisco de Souza. Seine Kindheit war von großer Armut geprägt, was er immer wieder betont, denn er hatte viele Geschwister, aber erwähnt sie (etwa 7 oder 8) wenig in der Kindheitsphase, wobei einige früh gestorben sind, wie das bei kinderreichen Familien häufig vorkam. Seine Eltern waren einfache Landarbeiter, die keine Schul- oder sonstige Ausbildung hatten, was bei fast allen Menschen auf dem Land zu jener Zeit der Fall war. Sein Vater arbeitete auf dem Feld und seine Mutter als Krustazeensammlerin. Aus einem Nebenabschnitt der Erzählung wird deutlich, dass der Vater noch eine andere Frau hatte, die im gleichen Ort wohnte, aber es geht nicht hervor, ob es eine vorherige Verbindung war oder eine gleichzeitige. Sie schien der Familie des Mannes nicht feindlich gesonnen zu sein, da sie den kleinen Domingos bevorzugt behandelte. Die Kinder mussten von klein an bei allem helfen, z. B. wenn der Vater mit einem Sack Bohnen kam, wurden die aus ihren Hülsen gelesen, und wenn die Mutter mit Muscheln und Krustazeen ankam, dann wurden diese ausgelesen und von Schalen befreit. Domingos hat nur gelegentlich an der Schule

teilgenommen, da er schon früh beim arbeiten half. Im Vordergrund stand immer das Überleben und die Notwendigkeit durch Mitarbeit ein paar Groschen zu verdienen, wie z. B. durch Austern verkaufen, was er den ganzen Morgen über tat. Ein wichtiger Einschnitt in dieser Zeit war ein schlimmes Ereignis, als das ganze Haus abbrannte, das, wie die meisten Häuser der Ärmeren, aus Lehm und Holz gebaut war und mit Palmenstroh abgedeckt. Dieser Verlust führte dazu, dass sie noch mehr arbeiten mussten, und sogar häufig stundenlang in die nächste grössere Stadt Cachoeira wandern, um dort auf dem Markt ihre Produkte zu verkaufen, und schliesslich ein besseres Haus bauen zu können. Domingos war von heftigem Temperament, stritt sich viel in der Schule und prügelt sich mit anderen Jungen. Bei einem besonderen Anlass - wieder ein heftiger Streit mit Folgen, beschließt er, die Schule zu verlassen, wobei sein Alter nicht definiert wird. Es ging um Kleidung, die ihm jemand geschenkt hatte und wegen der er ausgelacht wurde, weil sie schlicht und viel zu groß war, und so will er an der Schule nicht mehr teilnehmen und sich nicht zum Gespött machen. Er war wohl um die 13 Jahre alt, denn dieses Alter wird zweimal erwähnt in entscheidenden Situationen. Er beschließt, nur noch arbeiten zu gehen, zu fischen und Krustazeen zu sammeln, was er sowieso regelmäßig tat, wobei seine Mutter erstmal sagte, dass er einen Tag arbeiten und einen Tag zu Schule gehen soll und später ihn aber in eine andere Arbeit auf den Docks schickt. Das Leben in den Docks und beim Schiffbau dauert nicht sehr lange, da es ihm beschwerlich war und den ganzen Tag nichts gegessen wurde, und so beschließt Domingos nach einiger Zeit, die nicht klar umrissen wird, sich wieder ganz dem Fischen zu widmen, was seine Lieblingsbeschäftigung ist und womit er sein ganzes Leben erwirtschaftet hat. So wird er Jugendlicher und junger Erwachsener und nach eigenen Angaben immer vernünftiger, offen für die Ratschläge seines Vaters, der bemerkt, dass er jetzt für die Liebe reif ist. Domingos lernt bald auf einem Fest ein Mädchen kennen, Tereza, und ist mit ihr mehrere Jahre zusammen, bis sie dann schwanger wird und er seinen ersten eigenen Hausstand gründet, für den er sich insgeheim schon vorbereitet hat. Sie mieten ein einfaches Haus, und bleiben dort 6 Jahre, und die ersten drei Kinder werden geboren. Domingos arbeitet viel und hartnäckig, bis er nach und nach ein anderes Haus baut, erstmal aus Lehm und Holz und später aus richtigen Ziegelsteinen.

Er geht kaum auf seine Ehe ein, aber erzählt später ein bisschen mehr über seine Kinder. Wichtig ist ihm, dass er als einziger, seiner Geschwister in Santiago geblieben ist, um auch in der Nähe seiner Eltern zu bleiben. Erst starb der Vater, der schon länger an einer Hernia im Bauchbereich erkrankt war und Jahre später seine Mutter. Irgendwann war es für ihn zu spät, aus Santiago wegzugehen, wie alle seine Geschwister, die in Salvador und Rio de Janeiro Arbeit fanden. Also beschloss er, weiter Fischer zu bleiben, da er nun schon zu alt sei, um

noch irgendwo anders Anstellung zu finden und hat so alles seine Kinder groß gezogen. Später überlass er sein selbst gebautes Haus seiner Frau und den Kindern, als sie sich nach vielen Jahren trennten und ist wieder in das inzwischen leere Elternhaus zog, wo er bis heute alleine lebt. Er hat seit ein paar Jahren eine neue Frau, welche in einer anderen Strasse wohnt, mit drei gemeinsamen Kindern. Ausser der Arbeit, gibt es zwei wichtige Betätigungsfelder in seinem Leben: der Fußball, in dem er, wenn er die nötige Förderung gehabt hätte, möglicherweise Profi oder Halbprofi hätte werden können. Und dann natürlich der Samba de Roda, dem er vor allem gegen Ende des narrativen Interviews viele Geschichten widmet. Der Samba begann für Domingos schon in jugendlichem Alter, als er von einem Meister dazu aufgefordert wurde, ihn gesanglich bei den traditionellen Sambatreffen, als zweite Stimme zu begleiten. Von da an hörte er nie wieder auf, Samba zu singen, und ist viel in der Region herumgekommen, da er oft zu verschiedenen Festen eingeladen wird, ob es nun Heiligenfeste sind, Carurus, Candomblé, Geburtstage usw. Domingos hat inzwischen eine eigene Sambagruppe **Geração do Iguape**, die er mit Fleiss und Disziplin fördert. Vor ein paar Jahren hat er an der Gruppe **Suspiro do Iguape** teilgenommen, als es durch die Sambaforschung dazu kam, dass die Sambaspieler sich als Gruppe organisieren mussten. Domingos Preto ist mit 68 ein tatkräftiger Mann, der zwar in Rente gegangen ist, aber immer noch fischen geht, und den größten Teil seiner Zeit mit Netze flicken verbringt.

#### **4.3.1.2. Text- und thematische Feldanalyse**

Ich habe Domingos Lebensgeschichte in vier grosse Themenblöcke aufgeteilt, die den unterschiedlichen Lebens- und Reifephasen (Kindheit; Jugend und Reife; Familie und Arbeit) entsprechen und der vierte Themenbereich Samba de Roda transversal zu sehen ist, nämlich lebensbegleitend, wobei er von sich aus eher im letzten Teil der Lebensgeschichte auf den Samba ausführlicher eingeht. Es können hier nicht alle Textstellen aufgeführt werden, da das narrative Interview mit Domingos, 25 eng beschriebene Seiten füllt, also werden im Folgenden grössere, zusammenhängende Textstellen präsentiert und anschliessend kommentiert, manchmal unter Hervorhebung einzelner Sätze oder Worte.

#### **Selbstpräsentation und Kindheitsfase**

Mein Name ist Domingos da Conceição, ich bin hier in der Rua Direta, im Jahre 1942 geboren, meine Mutter heisst Maria Joana da Conceição, und mein Vater João Francisco de Souza, sein Spitzname war Pequeno (Kleiner). Meine Kindheit war sehr schwer, weil mein Vater keine Konditionen hatte und meine Mutter auch nicht, weil mein Vater nur einfacher Arbeiter war und ausserdem noch krank war. Er hatte ein Problem mit Ernia... er war Landarbeiter und meine Mutter war Krustazeensammlerin ... und meine Mutter ging aufs

Feld, und wenn sie vom Feld kam, ging sie Krustazeeen sammeln, wenn sie kam, dann hat sie den Topf auf den Herd gestellt um Austern zu kochen, verstehst du..., und während die Austern kochten, ging ich raus um kleine Fallen zu stellen, also Vogelfallen, wir Kinder waren verrückt nach Vögeln. In dieser Zeit war alles sehr schwer, weißt du – weil heute, heute haben wir ein Bett zum schlafen, und vorher hatten wir kein Bett zum schlafen, wir schliefen auf einem Brett! Meine Mutter hat zwei Hölzer genommen und darüber ein Brett gelegt, und dann noch eine Bastmatte, damit wir darauf schlafen konnten. Das ist nicht wie heute, da hat jeder seine Freiheit, sein Bettchen zum schlafen und die Schule, die ich und meine Geschwister nicht hatten. Also der eine oder andere meiner Brüder hat auch was gelernt, aber ich habe eigentlich nichts gelernt. Ich habe nicht Lesen gelernt, weil es nicht ging. Ich hatte keine Schulbildung weil mein Vater und meine Mutter keine Möglichkeiten hatten. Ich selber bin los um Muscheln zu verkaufen, manchmal, wenn ich schon früh die Muscheln verkauft hatte, dann schaffte ich es, zur Schule zu gehen. Aber wenn ich es nicht schaffte, blieb ich die ganze Zeit unterwegs auf der Strasse, um die Muscheln zu verkaufen.

Der erste Abschnitt aus dem Interview mit Domingos stellt seine Selbstpräsentation dar, die, nachdem er erst Vater und Mutter mit vollständigen Namen vorstellt, damit beginnt: *Meine Kindheit war sehr schwer, weil mein Vater keine Konditionen hatte und meine Mutter auch nicht, weil mein Vater nur einfacher Arbeiter war und ausserdem noch krank war.* Zwei Themen tauchen immer wieder auf, die direkt am Anfang vorgestellt werden: Seine Eltern, und zum Anderen die schwere Kindheit aufgrund mangelnder „Konditionen“, also finanzieller Mittel. Nie sagt er, dass er und seine Familie arm gewesen seien, sondern, dass sie, trotz mühsamer Arbeit, keine „Konditionen“ hatten, denn es soll nicht wie eine Klage klingen, sondern wie eine Feststellung - so war es damals eben! Er beschreibt in wenigen Zeilen, wie der Alltag der Familie war: Arbeit, Arbeit und Arbeit, sowohl für Vater und Mutter, als auch für ihn und seine Geschwister, die er selten erwähnt. Gleichzeitig wird auch die Präsenz seiner Eltern in seinem Leben deutlich, die er trotz aller Strenge liebt und verehrt bis zu ihrem Tod, wie aus anderen Textstellen hervorgeht. In den nächsten Sätzen wird Domingos deutlicher: beide Eltern, aber vor allem die Mutter haben ohne Unterlass gearbeitet, sowohl auf dem Feld, als auch im Meer. Die Kinder mussten immer helfen, aber es gab auch kleine Auszeiten: *...und während die Austern kochten, ging ich raus um kleine Fallen zu stellen, also Vogelfallen, wir Kinder waren verrückt nach Vögeln...* Auch das ist ein wichtiger Hinweis in Domingos selbsterzählter Lebensgeschichte, denn oft ist er raus auf die Strasse und hat kleine Unternehmungen gemacht, gespielt und gestreitet - es schien ihm nicht an Einfallsreichtum zu fehlen. Dann wird deutlich, wie zwei Dinge für die fehlenden Konditionen stehen, die seine Familie nicht hatte, das Bett und die Schule: *Das ist nicht wie heute, da hat jeder seine Freiheit, sein Bettchen zum schlafen und die Schule, die ich und meine Geschwister nicht hatten.* Er erzählt in einem Satz von drei wichtigen Grundrechten, die jeder haben sollten, aber die ihm in seiner Kindheit verwehrt blieben: Freiheit, Bett und Schule! Trotz der dahinterliegenden Dramatik, beklagt er sich nicht, was durch Tonfall und Körperhaltung deutlich wird, denn Domingos ist jemand, der immer ums Überleben gekämpft hat, er stellt die Dinge fest, sie

waren eben so. Und so erzählt er ruhig, wie er jeden Tag auf die Strasse ging, um Austern zu verkaufen, und dass er nur in die Schule konnte, wenn er sie verkauft hatte, was aber Glücksache war, und so war sein Schulbesuch nur sehr unregelmässig. Manchmal ging er nicht zu Schule, weil nichts zum Essen da war und er ohne Frühstück nicht in die Schule wollte, was er ausführlich beschreibt:

Meine Mutter war Krustazeensammlerin, brachte die Muscheln und Kleintiere, die wurden nachts gekocht, morgens ausgelesen und dann auf der Strasse verkauft. Ich habe einen Teller in die rechte Hand genommen, einen in die linke Hand und dann so (er demonstriert die Haltung der Arme nach oben): "Schaut die Austern! – Schaut die Austern! Manchmal wollten die Leute was kaufen für ihr Moqueca und manchmal nicht. Wenn ich das Geld zusammen hatte, ging ich, meist barfuss nach Hause und dann war oft keine Zeit mehr in die Schule zu gehen, weil es nur morgens Unterricht gab, also der Rangel, gleich hier vorne, es gab nur dieses für viele Schüler. Ich hatte eben nicht, ich kann nicht sagen, dass ich hatte... und die wenige Zeit, die ich in der Schule verbrachte, das war hauptsächlich Streit. Ich war gut im Kloppen, habe gebissen, getreten, mit dem Kopf gehauen... also so jemand, hat eben nichts gelernt. Heute, gehen die Kinder zur Schule, sie verlieren nur den Unterricht, wenn sie wollen! Weil, heute, also wenn nichts zu Hause ist (zum Essen), dann geht man zum Laden und holt was, auch auf Pump: "Oh Kind, geh mal eben in den Laden, kaufe was zum Frühstück, damit ihr in die Schule gehen könnt, los auf zur Schule!" – Also die Kinder heute verlieren den Unterricht nur wenn sie wollen! So war das zu meiner Zeit nicht. Ich habe mit 9 Jahren angefangen zu fischen.

Es wird hier deutlich, zumal er nicht nur einmal auf das Thema eingeht, wie sehr dieser Lebensalltag in der Kindheit sein Leben geprägt hat. Zwei Aspekte fallen in diesem Abschnitt auf: einmal, dass er pflichtbewusst seine Arbeit getan hat, obwohl er gerne in die Schule gegangen wäre, also seine Eltern nicht hinterfragt hat, weil er im eigenen Leib spürte, warum das notwendig war, nämlich etwas zu essen zu haben. Man kann nicht mit Hunger in die Schule gehen, also erste Lebensregel: Es muss fürs Essen gearbeitet werden und alle müssen helfen. Obwohl er dies einsieht und fleissig zur Ernährung der Familie beiträgt, fällt doch im zweiten Teil auf, dass er kommentiert, dass er, wenn er in der Schule war, sich die meiste Zeit geprügelt hat und sich nichts gefallen liess, was er noch an anderen Stellen erzählen wird. Dies deutet darauf hin, dass er wohl darunter litt, ein armes Kind zu sein, aber seinen Stolz hatte und sich eben wehrte und sich nichts gefallen liess, möglicherweise von Frotzeleien seiner Mitschüler und andererseits, dass er eine Sehnsucht nach einem geregelten Schultag wie alle Kinder hatte, und eine innere Frustration und Wut, die sich dann in der Schule in der Begegnung mit der Institution und den Kameraden entlud.

Vom Kleinkindalter erzählt er nicht viel, was man sich aber zwischen den Zeilen so vorstellen kann, dass er viel zu Hause war, seine Eltern viel arbeiteten und kamen und gingen, und er und seine Geschwister helfen mussten, Austern lesen, Bohnen lesen usw. Der einzige Hinweis auf Spiel und Vergnügen erwähnt Domingos in dem Satz wo er vom Vogelfangen spricht, welches die Kinder begeisterte. Dann erzählt er eine Geschichte, die zeigt, dass er

schon viel in der Gegend und Nachbarschaft rumgekommen ist, seine kindlichen Einfälle und wie er die Strenge seiner Mutter zu spüren bekam.

Also einmal an einem Dienstag, ich komme von da drüben, von einer Tante, die Bizu genannt wurde. Sie mochte mich gerne, ich habe für sie Einkäufe erledigt und sie hat mir manche Sachen gegeben. Sie hat einen breiten Strohhut für mich gemacht, damit ich nicht zuviel Sonne abkriege! Da oben war dann eine Frau, die hiess Conceição, da bei dem Wasserturm, und die hat Peru gezüchtet. Ja und diese Perus, die sind dann unter die Bäume und Sträucher gelaufen, da waren so ein paar Caju-Bäume, da ist einer drunter und hat da Eier gelegt. Ich, in meiner Unschuld, habe gedacht, das wären Vogeleier, haben meinen Hut genommen und ihn mit Eiern gefüllt! – (Später zu Hause): meine Mutter! - “ja, mein Sohn!” Meine Mutter war gerade am Austern lesen, um sie auf der Strasse zu verkaufen, damit wir mittags etwas essen konnten, während sie dann wieder zur Mangroove gehen würde. – Also sie sagte: oh mein Sohn, wo hast du diese Eier gefunden? Ich sagte, im Garten von Dona Conceição! – Oh, mein Sohn, ich werde Geld suchen, damit du Öl und Zutaten für gebratene Eier kaufst..... Meine Mutter hat mich genommen, legte die Eier auf den Tisch, steckte mich zwischen die Beine und gab mir einen Klatscher: Du Hurensohn, das nimmst du jetzt mit, das sind keine Vogeleier, das sind die Eier vom Peru von Dona Conceição! Die bringst du jetzt wieder dahin, und wenn du wiederkommst, dann kommst du in Wasser und Salz und danach gehst du noch Austern verkaufen! – Also ging ich und also ich zurückkam, musste ich in Wasser und Salz. .... Heute gibt es dass nicht mehr, heute, wenn eine Mutter irgendwas mit ihrem Kind macht, also an ihm eine Strafe geben, dann wird sie festgenommen! Das heisst, die Polizei kann strafen, aber Mutter und Vater können heute nicht mehr strafen.... Früher nicht! Da ist man direkt unter den Stock gekommen!

Eine ähnliche Geschichte kennen viele aus ihrer Kindheit: Man läuft so durch die Gegend, beobachtet, findet Sachen und will der Mutter eine Freude machen, sich hervortun, ein Lob von ihr bekommen, und doch geschieht genau das Gegenteil. Man setzt sich total in die Nesseln, es geht alles daneben, man wird bestraft, und nicht mal wird anerkannt, dass man es eigentlich doch nur gut meinte. Die Eltern haben oft keine Zeit und Geduld, um die Geste des Kindes zu verstehen, denn für sie steht das nackte Überleben im Vordergrund und der Wunsch, dass aus den Kindern rechtschaffene Menschen werden. Das Interessante ist, dass an dieser Stelle deutlich wird, wie auch aus Erzählungen anderer Sambaspieler, dass Ehre und Aufrichtigkeit über alles steht. Armut und Hunger waren etwas Reales und Bedrohendes im Leben der Menschen zu jener Zeit, aber wichtiger noch war der Ehrenkodex und die Ehrlichkeit. Auch wenn die Strafe sehr hart für den kleinen Domingos ausfällt, so wird ihm klar, dass Stehlen so ziemlich das Schlimmste ist, was die Leute sich vorstellen können. Es bleibt diese Erinnerung an eine harte, aber „gerechte“ Bestrafung, denn schliesslich würde er niemals wieder versuchen, jemandem etwas wegzunehmen, obwohl er das ja nicht so gemeint hatte. *Heute gibt es dass nicht mehr, heute, wenn eine Mutter irgendwas mit ihrem Kind macht, also an ihm ein Exempel statuieren, dann wird sie festgenommen!* Domingos gibt zu verstehen, dass er damit nicht einverstanden ist, dass die Eltern ihre Kinder nicht bestrafen dürfen, was an anderer Stelle wiederholt wird, im Zusammenhang mit der Verwahrlosung der Jugend.

Diese für ihn wichtige Lektion sollte ihre Folgen haben, aber anders als man sich das vielleicht vorstellen mag.

Einmal bin ich zur Schule gegangen und da war so ein Junge, der hiess João Tonce.... Da erzählte der, dass er Papaya geklaut habe bei der Lehrerin, - und da bin ich hin und habe es ihr erzählt. Und sie mochte natürlich solche Sachen nicht, also das man was nimmt, was einem nicht gehört. Sie schnappte ihn und gab ihm sechs *bolos* (Schläge auf die Hand). Später kommt er an und ruft: Domingos Preto, du schamloser Peru! Und ich sage: Peru bist du und deine Mutter! Und da habe ich ein Buch in sein Gesicht geschmissen, und da lagen wir uns schon in den Haaren! Da war noch ein Junge, Hamilton, ein weisser, der hat mein Bein genommen, da bin ich gefallen und João auf mich drauf, ich habe seine Brust gegriffen, und reingebissen, habe sogar ein Stück rausgerissen, noch heute hat der da eine Narbe, auf der linken Seite! Da kam Nem, der gegenüber wohnte, und den Schrei gehört hatte, den schreienden João Tonce, und nahm einen Gürtel, und immer auf mich eingedroschen....Zack, Zack! Ich griff irgendeinen Stein und warf ihn an seinen Kopf (Nem)! Der sagte, warts nur ab, wenn mein Kumpel Pequeno kommt, dann wirst du was erleben! Als mein Vater abends kam, nahm er alles runter vom Tier wie immer, hat die Bohnen abgeladen und uns zum Auslesen gegeben. Also war ich erst mal froh, und machte mich gleich daran die Bohnen auszuhülsen, dachte schon dass es alles sich in Luft auflöste, ass zu Abend und als ich dann im Bett lag, rief mein Vater mich: Domingos, mein Sohn, wie war die Schule heute? – war gut! – Hast du viel gelernt? – Ja, ich habe gelernt! - Hast du die Lektion gemacht? – Ja, habe ich gemacht! – Lass, mich mal schauen? Als ich dann aufstand, Tako! Er: „Hör mal, wenn die Älteren dich zur Ordnung rufen, dann ist das die Weisung, die wir geben. Wie geben diese Erlaubnis... Ich weiss, wer du bist, Sag mir nicht, wer du bist! Du bist ein Streithahn, die Leute reden viel über dich, dass du dich immer prügelst, dass du keinen respektierst, und wenn es welche aus deinem Alter sind, dann bist du nur am Streiten. Du machst deine Lektion nicht, du gehst nur zur Schule um zu streiten... das weiss ich alles, das hat deine Lehrerin mir gesagt, hat sich hier bei mir beschwert. Niemals wieder wirst du einen Stein nach einem Älteren schmeissen!“ und da hat er mit eine Tracht Prügel mit dem Gürtel gegeben. Aber trotzdem bin ich nicht auf meinen Vater und meine Mutter wütend! Nein! Auf keinen Fall, weil meine Eltern auch in diesem „Rhythmus“ gross geworden sind und mich auch in diesem „Rhythmus“ erzogen haben.

Das erste was auffällt an beiden Geschichten der Bestrafung, dass Domingos eigentlich nichts Falsches tun wollte, aber dann alles anders gelaufen ist, als geplant. Wichtig ist, dass beide Episoden im Zusammenhang stehen, denn er wurde vorher bestraft, weil er anderen etwas weggenommen hat - eine bleibende Erinnerung. Diese Geschichte beginnt damit, dass er jemanden verpfeift, weil er der Lehrerin etwas weggenommen hat, und ihm selbst schmerzhaft eingebleut wurde, wie verboten das ist. *Und sie mochte natürlich solche Sachen nicht, also das man was nimmt, was einem nicht gehört.* Nun, scheint es, dass er etwas gut machen wollte, aber hat damit direkt den nächsten Streit am Hals, weil der verpiffene Junge sich natürlich rächen möchte, und so kommt es zu einer bösen Prügelei, wobei sich herausstellt, dass Domingos, wenn er provoziert wird, sich nicht zügeln kann, bis zum Äussersten kämpft, dem Jungen ein Stück Haut herausbeisst und sogar einem Erwachsenen einen Stein an den Kopf schmeisst. Sehr detailliert erzählt er die Geschichte, wie sein Vater nach Hause kommt, sich nichts anmerken lässt, alles wie normal verrichtet, Domingos schon glaubt, dass nichts weiter passieren wird und doch, langsam aber sicher, die Strafe

herbeikommt, durch das vorsichtige Vortasten des Vaters, der ihn im Gespräch der Lüge überführt. Die Art und Weise, wie Domingos die Geschichte erzählt, kombiniert das Nacherleben des kleinen Jungen, der sich an jedes Detail der Situation erinnert, mit verständnisvollen Kommentaren des Erwachsenen, der seine Eltern nicht für ihre Strafen verurteilt, sondern es im Nachhinein als richtig ansieht. Für den Vater ist wichtig, klarzustellen, dass es schlimmer ist, wenn ein Kind sich gegenüber Älteren falsch verhält, weil es eine Verletzung des Respektes darstellt, wohingegen die Prügelei unter Kindern, als das übliche Streiten bewertet wird. *„Hör mal, wenn die Älteren dich zur Ordnung rufen, dann ist das die Weisung, die wir geben. Wir geben diese Erlaubnis...“* Ausserdem schien es selten zu sein, dass sein Vater die strafende Rolle übernommen hat, denn in der Regel war die Mutter mit Domingos Streichen konfrontiert und der Vater den ganzen Tag abwesend.

Die Fase der Kindheit Domingos war also von Hunger, Arbeit, Auseinandersetzung mit Schule und Kameraden geprägt, denen gegenüber er sich nicht gleichwertig fühlt, weil er kaum etwas lernte und viel zu Hause helfen musste. Trotz aller Bestrafung wird der Respekt vor den Eltern deutlich, als wichtige Richtlinie in Domingos Leben.

### **Wendepunkte vom Kind zum Erwachsenen**

In diesem Abschnitt erzählt Domingos weiterhin einzelne Geschichten aus seinem Leben, auf lebendige und detaillierte Art und Weise mit Mimik, Gesten, Stimmenimitationen, als würde er die Situationen wieder im Einzelnen nacherleben. Es sind meines Erachtens Ereignisse, die Wendepunkte in seiner Jugend darstellen, und darüber hinaus deutlich machen, dass er keine eigentliche Jugend hatte, sondern den Schritt von der Kindheit direkt ins Erwachsenenleben machen musste. Die Jugend wird hier in einigen hervorgehobenen Momenten wiedergegeben, die Reife und Veränderung bedeuten. Domingos gibt keine genauen Altersangaben, aber es lässt sich aus dem Erzählfluss herauslesen, ob er ein älteres Kind oder Jugendlicher war, und dass die folgenden Ereignisse unterstreichen, dass er von sich aus einen Schritt ins Erwachsenenleben tut. Wieder erzählt er von einer Prügelei in der Schule, die eine wichtige Entscheidung zur Folge hat.

Als ich so heranwuchs, so mit etwa 9 Jahren, weiss ich noch, wie gerne ich die Kinder sah, wenn sie zur Schule gingen, also schön angezogen, alle mit gebügelten Hosen und Hemden, und ich hatte keine Konditionen. Eines Tages bin ich mit Massimiano losgegangen um Kleidung zu kaufen. Als wir da ankamen, hat Massimiano diese groben Schuhe genommen, nach dem alten Stil, heute sind die Schuhe fein und elegant, also diese feinen Schuhe damals, das war nur für Leute, die Geld hatten. Also ich bin mit ihm, wir haben Kleidung in Cachoeira gekauft und sind wieder zurückgekommen. Als ich hier wieder ankam, habe ich mich ganz toll gefühlt, dieses Riesenhemd mit langen Ärmeln, ich dachte, ich würde total Eindruck machen! Aber die Jungs, die da in der Schule rumstanden, alle schön rausgeputzt, fingen an zu ärgern, schauten zur mir und lachten. Ich wurde misstrauig, und dann fing einer an, Vaci, genannt: oh, oh 4 Fuss Sohle, 4 Fuss Sohle! Da bin ich zu ihm rüber und als er nicht



aufpasste, gab ich ihm einen Fausthieb, er fiel um, und ich bin weggelaufen, in die Mangroven, bin den Fluss hoch – heute ist der Fluss am Ende, aber damals gab es keine Sperre und der Fluss ist direkt runtergeflossen. Als ich nach Hause kam, voll mit Schlamm bedeckt, meine Mutter: Was ist passiert? Der Vaci war schon zu ihr gegangen, um sich zu beschweren, und wieder habe ich Prügel bezogen. Da sagte ich: Von heute an, gehe ich nicht mehr zur Schule, ich werde arbeiten, weil ich nicht schlechter gekleidet sein möchte, als die anderen hier. Da sagte meine Mutter: du gehst einen Tag arbeiten und den anderen Tag gehst du zur Schule!

Diese Geschichte hat eine stark symbolische Bedeutung, denn normalerweise ist es den Kindern auf dem armen Land bis zu einem gewissen Alter völlig gleichgültig, was man am Leibe trägt. Domingos erzählt jedoch von einem Bild - *wie gerne ich die Kinder sah, wenn sie zur Schule gingen, also schön angezogen, alle mit gebügelten Hosen und Hemden, und ich hatte keine Konditionen*, - das von zwei unerfüllten Wünschen zeugt: der regelmässige Schulbesuch und das entsprechend von Vater und Mutter gepflegte Äussere. So hat der Besuch in Cachoeira für ihn ein besonderes Gewicht, denn endlich erhält er seine eigene Kleidung, geht sogar ohne Eltern, mit einem männlichen Bekannten in die grosse Stadt – es wirkt wie ein Ritual, mit dem er in die Männerwelt aufgenommen wird. Er kommt „stolz wie Oskar“ aus Cachoeira zurück und geht mit seiner neuen Kleidung in die Schule, wo er prompt ausgelacht wird, was ihn verletzt und seinen bekannten Jähzorn anstachelt. Folgerichtig kriegt er eine Tracht Prügel, wobei es diesmal eine Entscheidung auslöst, denn er ist sich im Grunde bewusst über seine Zornesquelle: er ist arm, kann in der Schule nicht richtig lernen und wird gehänselt für sein Äusseres, dass der Schule nicht angemessen ist: *Da sagte ich: Von heute an, gehe ich nicht mehr zur Schule, ich werde arbeiten, weil ich nicht schlechter gekleidet sein möchte, als die anderen hier*. Etwas später, mit etwa 13 Jahren, kommt ein schlimmes Ereignis hinzu, dass ihm hautnah klar macht, dass sein Platz nicht mehr in der Schule, sondern unter den arbeitenden Erwachsenen ist.

Einmal, da war ich am Platz am Spielen, da sehe ich so eine grosse Rauchfahne, so ein Rauch wie, ach die brennen eine Wiese ab – aber bald kam ein Bekannter der, Supri genannt, der sagte: Domingos, dein Haus brennt. Als ich dann in die Nähe kam, an der Ecke, bei der Tür von Edgar, da habe ich nur Feuer gesehen! Als ich ankam, meine Mutter, und alle anderen waren da, aber es blieb gar nichts! Wir haben alles verloren, hatten nur noch die Kleidung auf dem Leib. Da habe ich losgelegt, da bin ich fischen gegangen, bin ganz aus der Schule raus um zu helfen. Damit wir unser Haus bauen konnten, weil wir einfach nichts mehr hatten, nur noch nackter Boden und die Wände. Da begab es sich, dass ich mit meiner Mutter nach Cachoeira ging, um Fisch zu verkaufen, es gab keinen Transport, wir trugen die Fische auf dem Kopf! Wir sind um 2 Uhr aufgestanden, um über den grossen Kanal zu gehen, oder über den Weg von Calolé, oder Engenho da Praia... um dann, wenn die Morgendämmerung kam, an der Boca da Mata zu sein, wo wir dann gewartet haben, bis es heller wurde, um die Überquerung zu machen, wegen der Tiere! Alles voller Schlangen (pico de jaca)! – eine Gruppe von Leuten in der Ecke da, die auf die Morgendämmerung warteten, und von der einen Seite kam die ganze Zeit dieses *gugugugu* – und von der anderen Seite dann *gogogogogo*, also heisst das, dass eine auf der einen Seite zugange war und die andere auf der anderen Seite rief! Der Tag war also am dämmern, wenn wir dann das letzte Stück nach Cachoeira gingen, mit den ganzen Fischkörben auf dem Kopf, um sie dann dort zu verkaufen und wieder zu

Fuss zurückzugehen. Wenn wir zuhause ankamen, war es dann 7 – 8 h in der Nacht, so war unser Leben, damit wir unser Haus bauen konnten, verstehst du? Wir haben dann nicht mehr mit Lehm gebaut, sondern mit Dachpfannen und diesen kleinen Ziegeln, das kann man hier an der Seite noch sehen, diese kleinen Ziegel.

Die Familie, die immer schon arm war und jeden Tag aufs Neue darum kämpft, alle Mägen satt zu kriegen, verliert in einem Brand das Haus und sämtliches Hab und Gut und muss ganz von vorne anfangen. *Wir haben alles verloren, hatten nur noch die Kleidung auf dem Leib. Da habe ich losgelegt, da bin ich fischen gegangen, bin ganz aus der Schule raus um zu helfen.* Damit war für Domingos die endgültige Entscheidung gefällt und er widmet sich jeden Tag dem Fischen und gelegentlich dem Verkaufen, damit das nötige Geld für einen Neubau des Hauses zusammenkommt, das diesmal aus Steinen (und nicht aus Lehm und Holz) gebaut werden sollte. Besonders beeindruckend ist die lautmalerische Erzählung, wenn er vom langen, mühseligen Verkaufstag in Cachoeira spricht, dem eine stundenlange Wanderung im Dunkeln durch den Wald vorausging und eine ebenso mühsame Wanderung zurück. Entscheidend war, bei Tagesanbruch und nachher vorm Nachteinbruch, eine gefährliche Schneise zu durchqueren, die in der Dunkelheit von giftigen Schlangen beherrscht wird - *Alles voller Schlangen (pico de jaca)! – eine Gruppe von Leuten in der Ecke da, die auf die Morgendämmerung warteten, und von der einen Seite kam die ganze Zeit dieses gugugugugu – und von der anderen Seite dann gogogogogogo, also heisst das, dass eine auf der einen Seite zugange war und die andere auf der anderen Seite rief!* - Wer den subtropischen Recôncavo kennt, kann sich die Szene lebhaft vorstellen und versteht, warum die Leute bei Einbruch der Dunkelheit unbedingt in ihren Häusern und in vertrauter und geschützter Umgebung sein wollen. Domingos Mutter wollte lieber, dass er ein Handwerk lernte, denn sie wusste aus Erfahrung, einmal Fischer, immer Fischer oder Landarbeiter, und da es zu dieser Zeit viele Schiffsbauer und Frachtschiffe gab, übergab sie ihn den Zimmerleuten.

Ich habe also meistens gefischt, bis meine Mutter sagte: Also dieses Geschäft mit der Fischerei, ich will dich da nicht jeden Tag, du gehst jetzt zu den Docks! Und da hat sie mich dahin gebracht um Zimmermann zu lernen. Also heute, ich habe auch ein bisschen was gelernt, weil, heute kann ich so einen Dachstuhl bauen. .... Also ich habe das mit dem Schiffsbauen wieder sein gelassen, das ist eben diese ganzen Zimmermannsarbeiten, die Gerüste, usw. – ich habe nicht alles gelernt, aber so die Hälfte, und habe überall in der Gegend gearbeitet, mit dem schon verstorbenen Cadu, sogar in Mar Grande (Ilha de Itaparica) ... wir sind immer früh morgens aufgestanden, haben Kaffee getrunken mit etwas Maniokmehl und Fleisch – und dann erst wieder abends um 7 h gegessen! Dazwischen nur Wasser getrunken!

Domingos erkennt an, das er Einiges gelernt habe in dieser Zeit bei den Schiffsbauern, aber gleichzeitig wird im folgenden Abschnitt schon auf sein grösstes Leiden in dieser Zeit hingewiesen, denn er habe den ganzen Tag Hunger leiden müssen, da er zwischendurch nicht nach Hause konnte und kein Geld hatte, um sich etwas kaufen zu können. Später erzählt er,

dass er und sein Kumpel Laurencio, immer den anderen zusehen mussten, wenn sie bei einer Frau einen süssen Reisbrei kauften, während sie selbst kein Geld hatten. So beschliessen sie, dass sie nach der Arbeit noch zwei Stunden dran hängen um Krabben zu fischen und zu verkaufen, und somit ein extra Geld für das Essen zwischendurch zusammenkam. Mit der Zeit lernt er viel und wird in eine höhere Position befördert.

Als ich langsam grösser und kräftiger wurde, habe ich mehr gelernt und war schon Halb-offizier! Es gab einen Lehrling, einen Gesellen und einen Halb-Offizier. So hat man verschiedene Funktionen übernommen, um irgendwann beruflich anerkannt zu seine. Also ich habe das alles durchgemacht, und eines Tages haben wir fünf Jungs mitgenommen zum Tabuleiro um Holz für den Bau zu holen, denn der Offizier ging da nicht hin! Und wir haben gefrühstückt, Kaffee mit Trockenfleisch, nahmen die Ochsen, haben sie fertig gemacht, ganz früh am morgen. Den ganzen Tag waren wir mit der Axt zugangen und haben nur Wasser getrunken! Wir hatten kein Recht auf Essen, ich nicht .... es gibt noch Leute, die das bestätigen können, ich bringe dich zu Laurencio, der kann das erzählen, der hat mit mir gearbeitet. Also, einmal, da habe ich Laurêncio gesehen unter einem Baum, als es mittags war und sagte: oh Laurêncio, hast du Essen mitgebracht?“ – “Alter, du hast keine Ahnung, ich bin schon vor Hunger ohnmächtig geworden!“ Als ich näher komme, sehe ich, dass er einen Hut voll mit Jurubeba hat: „Weißt du was Jurubeba ist?“ – das ist eine kleine bittere Frucht und er den Hut voll damit, am Essen!“ Danach geht er wieder mit mir arbeiten – und ich, ich hatte nur Wasser im Bauch. Also ging ich nach Hause und sprach mit meiner Mutter: Mutter.... – Oh! Mein Sohn! Wer irgendwas lernen möchte, das ist eben so! Ich: Aber nur morgens essen um dann erst wieder am Abend zu essen? – Sie sagte: Wie oft ist du nur am morgen und kommst dann erst wieder am Abend zu essen? – Ja, hier, da vertreibe ich mir die Zeit, aber da arbeite ich schwer, rauf und runter tragen, auf das Vieh heben, zum Fluss Guaiba tragen! .... Da habe ich dann aufgehört! Habe wieder angefangen zu fischen und bin in der Fischerei bis heute!

Domingos beschliesst wieder in die Fischerei zu gehen, bei der er zwischendurch etwas essen kann, und die Arbeit körperlich nicht so anstrengend ist wie die Holzarbeit. Damit wird ein Teil seines Lebens abgeschlossen, was auch durch die Entwicklung der Entscheidung deutlich wird, da er zunächst der Entscheidung seiner Mutter gehorcht und ein neues Handwerk lernt. Nachdem er viel gelernt hat, nimmt er die Dinge selbst in die Hand und entscheidet, dass der Schiffsbau für ihn nicht die richtige Arbeit sei, und er lieber zum Fischen gehe, woran seine Mutter nichts mehr ändern kann und die Jugendphase im Grunde abgeschlossen ist.

### **Erwachsen – Arbeit und Familie**

Domingos schwenkt dann in die Jetzt-zeit, als er feststellt, dass er wegen einer Operation nicht mehr fischt, aber sein Leben lang gefischt und damit seine Familie grossgezogen hat, was als Einführung in sein Erwachsenenleben und seine Familiengründung zu verstehen ist.

Ich habe jetzt ein bisschen aufgehört mit dem Fischen, weil ich eine Operation hatte, aber in jedem Moment fange ich wieder an zu fischen, weil die Fischerei mir geholfen hat, meine ganze Familie gross zu ziehen, verstehst Du? Also von jenem Zeitpunkt an, bin ich dann mehr im rechten Lot gewesen und mein Vater hat mich auch immer gemahnt: Schau mal, du bist ja schon ein junger Kerl, wenn du anfängst dich für Mädchen zu interessieren, dann pass

mal auf, wie man mit den Töchtern von den andern Leuten umgeht, denn was ich nicht für mich will, das will ich auch nicht für die Anderen. Ich: alles klar, mein Vater! Da habe ich angefangen zu freien auf einem Fest, das war als ich dann jemand kennenlernt, also die Tereza, die Mutter meiner älteren Kinder. Ich habe dann ein Haus gemietet – es ist passiert, ne! – also habe ich ein Haus gemietet, hier in der Nähe, und habe sechs Jahre lang zur Miete gewohnt. Dann wurde der erste geboren, der zweite, der dritte, das war der, der mit 14 Jahren gestorben ist, also immer noch zur Miete gewohnt. Und ich immer nur am arbeiten, schwer am arbeiten, bis ich unser Haus baute, da hinten, also ein Lehmhaus!

Der Schritt ins Erwachsenenleben wird mit einer kleinen Rede von seinem Vater eingeleitet, der ihn sozusagen auf seine Mannespflichten aufmerksam macht und ihm in knappen Worten ermahnt, das Liebesleben richtig anzufangen. Domingos nimmt das ernst und hat schon bald eine feste Freundin, und es dauert nicht lange, bis sie schwanger wird, und er die Konsequenzen zieht und seinen eigenen Hausstand gründet.

Mein erster Sohn wurde geboren, ich war damals 25, also nach vier Jahren die wir zusammen waren, aber geheiratet haben wir nicht. Es war, so ich habe in einem Samba gespielt, also da ist sie zu mir gekommen, und sagt, dass sie schwanger ist: mein Vater kommt zum Samba heute, meine Mutter kommt auch zum Samba von Dona Mercês – Ich sagte: mache dich bereit, ich mache hier noch einen Samba und so um 12 oder 1 Uhr, hole ich dich ab! Also, ich wusste es und habe sofort ein Haus gemietet und fing an ein paar Sachen zu kaufen – Agnelo, der mir ähnlich ist, der hat alle die Sachen aus Salvador mitgebracht, weil es hier fast nichts zu kaufen gab. Agnelo brachte Teller mit, Schüsseln, Tassen, alles aus Salvador, weil er Händler war, alles kaufte und verkaufte er, sogar quiabo. Er war Seemann und handelte. Also kam er mit all den Sachen und hat sie nach und nach in seinem Haus gelagert. Am Abend bin ich dann zu ihm und er hat mir geholfen, alle diese Sachen hierhin zu bringen, in unsere Strasse. Als meine Eltern es erfuhren, da war ich schon da mit meinen Sachen – mein erstes Bett war ein *marquesão*, hier im Korridor, da war ein *Marquesão*, damit wir nicht auf dem Boden schliefen. Ich habe dann mit meinem Vater gesprochen: Schau mein Vater, Tereza ist schon da, ich habe sie schon geholt. Und er: was ist los, mein Sohn? – Ja, sie ist schon da, sie ist schwanger! – Er sagte: das hast du richtig gemacht! Und er hat mir geholfen, den *Marquesão* rüber zu tragen, und eine Matratze hatte wir auch schon! Das war mein Familienanfang. So kam ein Kind nach dem anderen, der dritte von dem ich gesprochen habe, der mit 14 gestorben ist. Wir haben ihn in die Schule getan, da mussten wir nach Santo Amaro oder Cachoeira fahren um seine Uniform zu kaufen, das war damals so ein weisses Hemd und eine blaue Hose, so seemannsblau, und das war ganz schön viel, denn jedes Jahr musste man eine neue Uniform kaufen. Jedes Jahr! Hat man dieses Jahre eine Uniform gekauft, im nächsten Jahr verlangte die Lehrerin schon eine andere! Ich habe alle meine Kinder mit der Fischerei grossgezogen.

Es ist charakteristisch für Domingos Erzählstil, dass er ein in einem Rutsch ganze Jahre zusammenfasst und sich dann sehr detailliert in einzelne Schlüsselsituationen vertieft. So ist die Nachricht der Schwangerschaft des ersten Kindes mit einer Sambanacht verknüpft, an der die Eltern von Tereza davon erfahren sollten. Gleichzeitig hat er alles organisiert, damit er Tereza mit nach Hause nehmen kann und seinen Eltern nicht zur Last fällt, in dem er von langer Hand vorbereitete, seinen eigenen, bescheidenen Hausstand zu gründen. Detailliert beschreibt Domingos, dass er sich Zeit gelassen hat mit der Familiengründung und es mit Tereza ernst gemeint hat, also schon vier Jahre schon mit ihr zusammen war, als das erste Kind kam. Er hatte sich schon auf diesen Moment eingestellt, und nach und nach den

Hausrat über den Freund Agnelo zusammengekauft und bei diesem auch gelagert. Zu guter Letzt kommt er auf das Gespräch mit dem Vater zu sprechen: *Schau mein Vater, Tereza ist schon da, ich habe sie schon geholt. Und er: was ist los, mein Sohn? – Ja, sie ist schon da, sie ist schwanger! – Er sagte: das hast du richtig gemacht! Und er hat mir geholfen,....* Er sich auf eine reserviert männliche Art mit seinem Vater, in knappen und wesentlichen Worten, der ihm die notwendige Unterstützung für seine Familiengründung zusagt. Später kommt er zweimal auf den Jungen zu sprechen, der als drittes Kind geboren wird und mit 14 gestorben ist, was ihn sichtlich mitgenommen hat, wie durch Mimik und Tonfall deutlich wird.

Dann gibt's noch den Jüngsten, also die zwei jüngsten Ademilton und Agenildo, die zwei haben nicht so viel drauf, aber leben deswegen auch nicht schlecht. Ich habe vier Töchter, die sind Lehrerinnen, also diese schwache Ausbildung für Arme. Adalberto ist in Rio, und dann noch Eunice, Hildete und Anina, also alles Grundschullehrerinnen. Weil, ich hatte keine Gelegenheit, ihnen eine bessere Ausbildung zu geben. Meine Konditionen waren nie ausreichend, verstehst du, ich hatte einfach nicht.... Hier sind nur noch zwei, also einer ist zum Karneval, also nur nur einer! Die anderen sind alle in Salvador und einer in Rio. Einer ist Automechaniker, Maurer, macht einfach alles! Er ist Zimmermann, er macht alles, ist wissbegierig! Und es gibt einen, der lernt Maurer, der wird Gaianum genannt. Aber der Chevrolet der will von allem nichts wissen, ziemlich dumm, also wenn er was findet, macht er das, aber dann nimmt er wieder sein altes Leben auf, in der Fischerei, lebt so vor sich hin. Manchmal stelle ich mir so vor, von allen anderen, ist er der am schlechtesten gestellt ist, also denke ich oft: oh meine Gott, wenn ich morgen sterbe und der andere Bruder hier auch weggeht... dann sage ich zu den anderen, „ihr müsst euch um Chevrolet kümmern, ihr müsst ihn mitnehmen, vielleicht lernt er da draussen irgendwas, denn hier gibt es einfach nichts mehr...

Domingos, der nicht viel von Familienangehörigen erzählt, redet in diesem Abschnitt über seine Kinder, wobei die Kindheitsphase und das gemeinsame Familien- und Eheleben übersprungen wird. Er sorgt sich darum, was aus ihnen beruflich geworden ist und wieder kommt die Feststellung, dass er keine finanzielle Möglichkeiten hatte, ihnen was besseres zu geben, aber das letztlich alle ihren Weg gefunden haben. Bis auf einen, der ihm immer noch grosse Sorgen macht, weil er anscheinend mit dem Leben nicht viel anzufangen weiss, denn er lebt so in den Tag hinein, und wenn es nichts zu arbeiten gibt, dann geht er fischen, wie sein Vater, wobei indirekt klar wird, dass Domingos das für kein gutes Lebensziel hält. Einerseits bezeugt er seinen Stolz darauf, dass er es geschafft hat, als ungebildeter Mann, seine Kinder mit der Fischerei grosszuziehen, andererseits gibt er deutlich zu verstehen, dass er gerne Schulbildung gehabt hätte und seinen Kindern im begrenzten Rahmen gegeben hat, wenn er auch gern mehr getan hätte. *Weil, ich hatte keine Gelegenheit, ihnen eine bessere Ausbildung zu geben. Meine Konditionen waren nie ausreichend, verstehst du, ich hatte einfach nicht....* Domingos wünscht sich, dass alle ein besseres Leben als er führen können, aber beklagt sich nicht über sein Leben, sondern bewahrt seinen Stolz und seine Würde. Seine

Geschwister sind andere Wege gegangen, wohingegen er der einzige ist, der in Santiago do Iguape bei den Eltern geblieben ist.

Mein Bruder wollte in diesem Leben hier nicht bleiben, meine Schwestern haben sich auch davon gemacht, und ich bin hiergeblieben, um mich um die Alten zu kümmern. Mein Vater ist gestorben, aber bevor mein Vater gestorben ist, war er krank, denn er hatte eine Hernia, als die Hernia gewachsen ist, da war so ein Ding, das immer tiefer ins Fleisch ging und er schwitze stark vor lauter Schmerzen. Als wir einen Arzt aufsuchen, war nichts mehr zu machen, es konnte nicht mehr operiert werden. Also bin ich nicht weggegangen, denn meine Absicht war, auch wegzugehen – ich bin nicht gegangen, bin bei Vater und Mutter geblieben, habe meinen Vater in die Rente gebracht, bin bis nach Cachoeira gelaufen, und habe für meinen Vater die Rente durchgesetzt. Mein Vater ist zuerst gestorben, da habe ich meine Geschwister geholt, eine Combi hier genommen und meine Geschwister in Salvador geholt. Als meine Mutter gestorben ist, da war ich am Fischen, da brauchte ich keine Combi mehr zu nehmen, denn es gab schon Telefon, als meine Mutter gestorben ist. Da habe ich telefoniert und meine Schwestern sind aus Rio gekommen und haben die Beerdigung ausgerichtet... Dann wollte ich auch nicht mehr weg, denn ich war ja schon älter, also was sollte ich woanders noch machen? Wo würde ich denn noch Arbeit finden? Nicht wahr? Heute mit 40 findet man schon keine Arbeit mehr, umso weniger, wenn man keine Bildung hat. Es ist schon schwer für den, der eine Ausbildung hat, umso schlimmer für den der keine hat!

Domingos kommt oft darauf zurück, dass er keine Möglichkeiten hatte, sich zu entwickeln, wie seine Geschwister z. B., die den Absprung aus Santiago schafften. Er entscheidet sich bei seiner Familie und seinen Eltern zu bleiben, die er bis zum Tod begleitet. Sein Vater scheint einige Jahre früher an einer fortgeschrittenen Hernia gestorben zu sein, und seine Mutter lebte noch einige Jahre, denn er erzählt in einem anderen Abschnitt, dass seine Mutter immer noch jahrelang die Familientradition des Caruru aufrechterhalten hat, und seine Geschwister aus Salvador und Rio dazukamen und Geld und Zutaten dazu beitrugen. Das Fest wird seit 12 Jahren, seit dem Tod der Mutter, von der Familie nicht mehr gefeiert und sie überlegen zur Zeit, das traditionelle Carurufest mit viel Samba wieder aufleben zu lassen. Dass die beiden Todesfälle einige Zeit auseinander liegen, wird auch daran deutlich, dass er im ersten Falle noch ein Transportmittel nach Salvador nehmen musste, um die Geschwister persönlich zu unterrichten und zum Tod der Mutter das öffentliche Telefon benutzt werden konnte. *Als meine Mutter gestorben ist, da war ich am Fischen, da brauchte ich keine Combi mehr zu nehmen, denn es gab schon Telefon, als meine Mutter gestorben ist. Da habe ich telefoniert.* Der Abschnitt endet mit der Feststellung, dass er endgültig in Santiago bleiben wird, weil er mit etwa 50 Jahren ohne offizielle Ausbildung nirgendwo mehr eine Arbeit finden würde. Wieder spürt man das wehmütige Nachdenken darüber, dass sein Leben anders hätte verlaufen können, wenn er die Schule besucht und finanzielle Möglichkeiten gehabt hätte. Obwohl es sich in diesem Teil um die längste Lebensphase handelt, so erzählt er wenige Geschichten oder Wendepunkte, denn das Leben nimmt seinen routinierten Lauf und der Alltag ist von schwerer Arbeit bestimmt. Domingos hat eine grosse Leidenschaft für Fussball, den er jahrzehntelang in der Mannschaft von Santiago spielte, die eine der besten der ganzen Region war, und so ist sein ganzes

Zimmer mit Pokalen vollgestopft. Er ist stolz auf diese Zeit und erzählt, dass einige Spieler seiner Mannschaft zu Profis und Halbprofis geworden sind. Ansonsten ist seine wichtigste, lebensbegleitende Aktivität, nach wie vor der Samba de Roda und andere musikalischen Traditionen, worüber er im letzten Bogen des Interviews ausführlich spricht.

### **Samba de Roda**

Samba de Roda ist das Lebenselixier von Domingos und er kann stundenlang Geschichten erzählen, aber auch Frustrationen darüber, dass die meisten jungen Leute diese schönen Traditionen nicht lernen und bewahren wollen. Besonders wichtig ist ihm, dass der Samba im Kontext bestimmter Feste steht, vor allem dem Caruru, und so steht auch folgende Erzählung am Anfang, als er von seiner Kindheit erzählt und ihm die Carurufeste in bleibender Erinnerung geblieben sind:

„Wir hatten hier nur Samba, wenn es ein Caruru gab! ... Weil der Samba im Caruru geboren wird, also so weit ich das zurückverfolgen kann, ist der Samba im Caruru geboren. Wir singen den Samba, wenn wir aufgehört haben die Gebete zu singen, dann riefen wir: *dois dois do Pará* – und danach: *e venceu o mar, sem pisar na areia, eu vou apanhar conchinha, onde as ondas balanceia* – genauso haben wir gesungen, und noch ein anderes, dieses: *abalei um, abalei dois, abalei a família de dois dois* – dazwischen sagten wir: *O la vem Cosme, o la vem Cosme, I Dão (Damião?) mandou chamar, que ele viesse nas carreira para brincar com Yemanjá* – Das ist alles Samba von Cosme. Also führen wir weiter fort: *Cade sua camisinha Dão, ta jogando bola na porta da igreja, Dão, o campo da bola* – und die Leute fielen an und wir immer aufs Leder drauf! Wenn wir sieben Lieder von Cosme hintereinander gesungen haben, dann war der erste Samba, der danach kam, dieser: *Oh na ladeira, na ladeira vou vadiar, na ladeira vou vadiar, que na ladeira vou vadiar!* Das war der Samba, den wir sangen, und dann begann es, samba corrido, und auch samba parada, das ist eine Art Samba Chula: *eh, onde vai mulber, onde vai mulber? Na mata do Ti vou tirar cipó! Mas volta pra trás, teimosa, eh teimosa, a volta do mundo dá nó! Volta pra trás teimosa, eh volta pra trás teimosa, a volta do mundo enganou!* Dann riefen wir: *eh não é papai, não é mamãe bom dia, não é papai, não é mamãe, bom dia!* – das ist dann schon der Relativo. Das ist der Samba Chula, verstehst Du? Wir spielen Samba in der Esmola Cantadada von Santiago, unserem Schutzheiligen, wir machen Samba auf Geburtstagen, wir machen Samba zum Caruru, das alles machen wir. Und ganz besonders beim Caruru!

Nach diesem Abschnitt, kommt Domingos erst gegen Ende seiner Lebenserzählung auf den Samba zu sprechen und ist dann kaum zu bremsen, denn es fehlt nicht an zahlreichen Geschichten, vermischt mit Belehrungen über Art und Weise des Samba und mit vielen musikalischen Beispielen unterlegt, da ein Samba Chula Sänger sich am liebsten über seine Lieder ausdrückt. Zunächst erinnert er sich an die alten Sambasänger, die er so bewunderte, als er ein kleiner Junge war und die er oft versteckt beobachtete.

Ich habe hier die Sambaspieler heimlich belauscht, denn hier gab es Justino, der Patenonkel von Cebola, es gab Emanuel, der Vater von Mundinho, Duardo, Uzamada, Agnelo, Bial, Nelson, die haben alle Samba gespielt, Birrinho, der in Acupe gestorben ist. Da war noch Antonio Pequeno, alle haben Samba gemacht, waren sehr gute Sambaspieler! Dann noch Matias, aber der beste Sambaspieler hier war Dominginhos und auch Leopordo. Dieser Leopordo, ich weiss nicht, ob er schon gestorben ist da im Acupe oder ob es ihn noch gibt. Dieser João do Boi hat mit Leopordo Samba gesungen, hat von Leopordo gelernt,... So war

das mit Dominginhos, mein Vater und ich sassen hier auf der Bank und er sass da und brachte mir den Samba bei. Das war noch Samba mit Leopordo e Dominginhos, aber die anderen haben auch alle guten Samba gemacht, aber hatten nicht dieses Talent wie Leopordo und Dominginhos, die waren einfach sehr gut im Samba. Da guckte ich immer zu wenn sie Samba sangen, also ich war schon so 14 oder 15 und etwas kräftiger, aber hatte immer noch keine Freiheit um einfach zum Samba zu gehen!

Wir haben nicht von klein an beim Samba mitgemacht, weil hier im Haus kein Gebetsfest gegeben wurde, nur in den anderen Häusern, wir haben hier erst angefangen damit, da war ich schon so 18 – 20 Jahre alt, als wir grösser wurden und wir langsam bessere Bedingungen hatten, weil wir vorher keine Möglichkeiten hatte um ein Heiligenfest zu machen. Meine Eltern gingen zu den anderen Festen, aber wir mussten hier bleiben und schlafen, bis ich so 8 oder 9 war und schon gearbeitet habe, aber immer noch musste ich zu Hause bleiben und schlafen. Der Samba tobte da draussen, und wir hier drinnen am schlafen, wir hatten diese Freiheit nicht! Auf keinen Fall! Da kannst du mal sehen, die Kinder heute mit 4 oder 5 überall bis spät auf der der Strasse am rumschreien. Meine Freiheit kam erst als ich älter wurde, mit einem bestimmten Alter, da habe ich beim Samba mitgemacht, als Leopordo hierher zum Sambaspieln kam, da war ich schon 15 oder 16, als ich beim ersten Samba mitmachte.

Die alten Sambaspieler sind für Domingos wichtige Vorbilder, wandelnde Bücher, die in der oralen Tradition die Geschichten weiter erzählen und einen Stammbaum bilden. Jeder Meister bezieht sich auf seine Meister, die Altvorderen, denn er erkennt an, dass er ohne sie nicht gelernt hätte - ein Phänomen, was im Samba de Roda, in der Capoeira, und auch im Candomblé zu beobachten ist. Wiederum charakteristisch für Domingos ist die Erinnerung an kleine Situationen, die für ihn einen grossen, symbolischen Stellenwert haben, wie die Szene am Fluss, als der alte Dominginhos ihn beobachtet, darüber sogar mit Domingos Vater spricht und einen Samba macht. Aber leicht war es nicht in die Welt der Sambaspieler zu gelangen, denn die Erziehung war streng und als Jugendlicher durfte er abends nicht mitgehen. Er beschreibt detailliert, wie er von klein an vom Samba begeistert war und langsam als junger Bursche in die Riege der altwürdigen Sambaspieler aufgenommen wurde. Die letzte Episode im folgenden Abschnitt illustriert, wie er schliesslich unter den grossen Sambaspieler wegen seines Talentes anerkannt wird.

Es gab da hinten so ein Zimmer, da bin ich hin nachts und habe den Männern im Samba heimlich zugesehen, wenn es Caruru gab, das war ja ständig so, also fast jeder hat Caruru und Heiligenfeste gegeben. Einer am Sonntag, ein anderer am Samstag, dann wieder ein Mittwoch, also habe ich immer durch die Ritze geschaut – ich werde noch den Samba lernen! So lernte ich den Samba, als es mal einen gab, der hiess Júlio aus Santo Amaro, der hat hier einen Samba gemacht. Da ist mein Vater hingegangen mit meiner Mutter, denn er war ein Kumpel, und ich sagte mir: heute gehe ich zum Samba! Ich habe das Schloss genommen, und locker gemacht, an dem Nagel gedreht, habe das Messer genommen und alles geweitet – und dann bin ich zum Samba, habe mich versteckt, und als sie schon fast gehen wollten, da bin ich schnell nach Hause – und das habe ich dann immer so gemacht, immer wieder, und immer wieder. Bis eines Tages, Leopordo hierhin kam, es gab nämlich ein Caruru, da in São Felix, im Haus von Zeca. Also Leopordo kam: Oh Pequeno! Ich habe deinen Jungen gesehen, Samba singen am Hafen, er hat so auf das Kanu getrommelt und Samba gesungen! Dein Sohn hat es echt drauf mit dem Samba, Pequeno! Mein Vater sagte: so ein Quatsch! Der Dummkopf kann doch garnichts singen! Der andere sagte: Schau, es wird ein Caruru beim Zeca geben, und ich will ihn mitnehmen, damit er einen Ruf mit mir macht! Vater: Pass auf! Leopordo: Nein! Mache dir keine Sorgen, du kannst den Jungen mir überlassen! Da hat er



mich mitgenommen und mein Vater ist auch mitgekommen mit dem Akkordeon. Als mein Vater gespielt hat, sagte Leopordo: ruft mal den Domingos! Also bin ich rein und habe mich gesetzt. „setz dich zu Jaime“ und er hat angefangen zu rufen, den Samba zu rufen, und da habe ich den Relativo dazu gerufen, mein Gott, ich erinnere mich noch an den Samba, den er gesungen hat, der war so: *eh ia ia, eu vou la em cima, eu vou la em cima, eu vou passear mais Idalina!* – so, das ist jetzt für dich Domingos – und ich rief: *ob la ob la ob la ob la ob la deixe eu vadiao!* – und da sagten sie, geht mal weg ihr zwei, Bial und Emiliano – lasst die Jungs mal Samba singen! Wir haben dann bis morgens früh Samba gesungen und gespielt und keinen einzigen Fehler gemacht. Von da an habe ich immer im Samba mitgemacht, ich habe in keinem Samba mehr gefehlt. Ob es hier in Santiago war, in der Strasse oder in Campinas. Es gab mal einen Samba in Campinas, den habe ich gemacht mit Sinhozinho preto hier aus dem Calembá. Also ich bin mit Jaime zu diesem Samba und mit diesem Sinhozinho, den kannte ich vorher nicht, der war aber sehr gut im Samba! Also kam ich an und fing an zu singen. Er und noch ein sehr Schwarzer setzten sich zu mir und begann auch, das pandeiro hin und her geschüttelt und sehr gewagt gespielt und ich auch von hier, also die zwei Sängerpaare! Und mein Vater hatte mir gesagt: „du gehst dahin, aber wenn die Leute da von dem Massapé (von den Quilombos) dir was zu trinken geben will, dann trinkst du nicht! Trink nicht und lass deinen Kumpel auch nicht trinken! Ich gehe nicht, denn ich fühle mich nicht gut, aber du kannst gehen!“ – also ging ich, kam da an, fing an zu singen, und da hat er gerufen, mensch, er hat eine Chula in Dis-Maior gesungen, ah denke ich mir, seht gut! Denn ich mochte sehr gerne Dis-Maior, war verrückt danach – und da habe ich zurückgerufen – da hat er so geschaut, guter Junge! Wo kommt der her? – ah, das ist die Schlange aus Santiago, er und der Jaime. Und Er wieder: das ist das Sängerpaar, das will ich haben! Wir haben Samba gemacht bis 11 h morgens, der Tag begann und wir waren noch am Samba singen, wir haben nicht mal das Gesicht des Tages bemerkt, als wir auf die Uhr schauen, 11 h und wir immer noch im Samba. So haben wir uns kennengelernt, so haben wir angefangen zusammen Samba zu machen, heute singt er nicht mehr, aber der beste Sambador der Cabeceira war er. Sinhozinho war Der Sambaspieler von der Cabeceira, er sang jede Tonart, die er wollte. Da ich jetzt 67 bin, singe ich immer noch die Tonart, die ich will, ich singe auch in A-Dur und kippe immer noch 4 hinter die Binde!

Dieser Erzählbogen ist sehr schön, weil Domingos von dem Jungen, der heimlich beim Samba zuschaut und dabei Chula-gesang und Pandeiro-spiel lernt, ohne dass es jemand bemerkt, sich in wenigen Jahren zu einem der bekanntesten Sambasänger der Region entwickelt und den Älteren, die schon ein Leben lang Samba singen, sein Talent nicht verborgen bleibt. Sie sind zwar untereinander ruppig und streng und legen ein gewisses Wettbewerbsverhalten an den Tag, aber in dem Moment, wo sie in dem jungen Domingos die natürliche Begabung erkennen, freuen sie sich und räumen ihm einen Platz in ihrer Männerriege ein. Es wird deutlich, dass es nicht der Werdegang der Sambasänger ist, die in vielen Jahren Repertoire und Gesangkunst erweitert haben, sondern dass er ein besonderes Talent haben muss, sonst hätten sie ihn nicht die ganze Nacht singen lassen. Interessant ist auch, wie er die Reaktion des Vaters wiedergibt, der zunächst nicht glauben kann, dass sein Sohn irgendein Talent im Bezug auf den Samba habe, da er ihn zum Samba mitnahm, um es ihn zu lehren: *Mein Vater sagte: so ein Quatsch! Der Dummkopf kann doch gar nichts singen!* Schliesslich muss er einsehen, dass andere Sambaspieler, die Begabung des Jungen erkannt haben und ihn als Partner einfordern, und in kurzer Zeit ändert sich das Verhalten des Vaters. Ein Generationenwechsel findet statt und er geht bald nicht mehr zum Samba, sondern

schickt seinen Sohn und gibt ihm gute Ratschläge mit: *„du gehst dahin, aber wenn die Leute da von dem Massapé dir was zu trinken geben will, dann trinkst du nicht! Trink nicht und lass deinen Kumpel auch nicht trinken! Ich gebe nicht, denn ich fühle mich nicht gut, aber du kannst geben!“* Der Vater nimmt nun seinen Sohn ernst, lässt ihn seinen Platz einnehmen, aber gibt ihm etwas von seiner langen Lebenserfahrung mit, da er weiss, dass es nicht reicht, gut Samba zu singen und zu spielen: Der Sambaspieler muss nämlich auf die vielen Fallen, die einem gestellt werden, vorbereitet sein. Domingos hat zwar nicht direkt vom Vater gelernt, aber indirekt und erzählt, wie er schon immer ein besonderes Interesse für den Samba hatte, und das kaum jemand in seinem Alter sich so interessierte und die Musik aufsog, wie er.

Ich glaube, ich hatte schon diese Gabe von klein an, denn ich hörte immer schon von weitem die Männer singen, sogar wenn ich am Fischen war, dann hörte ich die Männer Samba spielen, weil sie immer Samba singen, wenn sie Krustazeen und Muscheln einsammeln. Wenn sie aber nichts gefunden haben, dann sangen sie nicht, machten alle, dumpfe Gesichter und keiner wollte noch nicht mal mit dem anderen reden. Aber wenn sie viele fanden, dann waren sie zufrieden, da war diese Freude und alle am Samba singen, also war ich immer mit dabei, und lerne die Tricks. Jedoch den schlechten Samba, den mochte ich nicht, nur den guten Samba, den habe ich sofort aufgegriffen, und immer auf den Kanus getrommelt und dazu gesungen. Mit diesem Birrinho, der war gut im Samba, der hat viel Samba gesungen! Und Aurélio, dieser hat auch viele Sambas gesungen, aus Catuaba, aber der war nicht so gut wie Birrinho. Und hier gab es nicht viele, also so aus meiner Zeit, da gab es fast keine mehr, also die Jungs hier, also einige erst, als sie älter waren. Deswegen gibt es hier kaum noch Sambasänger in meinem Alter, da ist noch Agnelo, aber der singt nicht mehr, und Fefeco, aber der kann auch nicht mehr, ist sehr krank... es gibt keine mehr, nur Cebola und der ist um einiges jünger.

Domingos beschreibt, wie er in der alltäglichen Kultur, sowohl in der Freizeit, als auch bei der Arbeit, Samba de Roda gelernt hat, in Einklang mit den dazugehörenden Gefühlen, Gesichtsausdrücken und Körperhaltungen, also die feinen Unterschiede, die gute, beseelte Musik ausmachen. Es gab auch bedrückende Momente, in denen niemand sang, weil es keine Freude nach erfolgloser Arbeit gab. *Aber wenn sie viele fanden, dann waren sie zufrieden, da war diese Freude und alle am Samba singen, also war ich immer mit dabei, und lernte die Tricks. Jedoch den schlechten Samba, den mochte ich nicht, nur den guten Samba, den habe ich sofort aufgegriffen, und immer auf den Kanus getrommelt und dazu gesungen.* Domingos macht deutlich, dass er von klein an, ein feines Gespür für die Unterschiede hat, was dazu führte, dass er in wenigen Jahren so viel lernte, dass er schon als Jugendlicher ein guter Sambasänger ist.

Ich habe hier überall in der Gegend Samba gespielt – einmal war ich sogar im Tabuleiro zum Samba, der Ort, vor dem die Leute am meisten Angst hatten, und ich bin jedes Jahre drei bis vier mal zum Samba nach Tabuleiro. Manchmal kam ein Paar aus Coqueiro, oder aus Maragogipe, und auch aus Cachoeira. Das einzige Sängerpaar, das einen Wettbewerb eingegangen ist, was das aus Cachoeira, aber auch schon nach zwei Stunden habe ich die zum Laufen gebracht, weil die Frauen nicht mehr tanzen wollten, wenn sie den Samba sangen, wollten die Frauen nicht tanzen. Sie sangen immer nur Corrido und unser Samba – wir haben auch Corrido, wir haben Corrido mit Chula und wir singen Samba Chula, das ist der wichtigste, also der Samba de Parada. Und die Frauen vom Tabuleiro, die mögen nur Samba

Chula. Ein Corrido manchmal, dann tanzen sie auch, aber wenn es Chula, dann tanzen sie, aber wie, weil der Samba Chula der ursprüngliche Samba ist. Tabueiro ist gefährlich, sagten die Leute. Aber das erst Mal, als ich da hin kam zum Samba, hat es mir gefallen! Die Leute: mensch, du bist verrückt, warum gehst du zum Tabueiro? Die Leute da, die verstehen nur die Sprache des Messers, des Buschmessers, wenn du nicht aufpasst, das Messer, das lange mit Hals! Aber, Gott sei Dank, hatte ich nie Probleme. Als es einmal eins gab – also eigentlich war es nicht mein Problem, und sie haben das geregelt. Es gibt eine Frau, Valdelice, die hat immer viel Samba getanzt im Tabuleiro, die Cousine von Besouro, der im Suspiro spielt - also die hat getanzt und fing an mich schlecht zu behandeln, im Haus von Dominginhos, der hat da gewohnt mit einer Frau, die Julia heisst und hat mich zu seinem Caruru eingeladen. Ich komme dahin, und die Frau behandelt mich schlecht, und ich fange an, zu singen, sie tanzt und da habe ich gesungen: *eh galinha é valente no bico, mulher é valente pra mim, queria dar mulher pra mulher me respeitar, o ia ia!* Als ich zu ende gesungen habe – also sie hat mich einfach schlecht behandelt! Da kam ihr Mann herbeigerannt, hat sie am Haar gerissen und sagte: Wir gehen nach Hause! Weil zu meiner Frau, macht kein Mann Kommentare! Dann hat er Julio Careca gerufen. Und Alumínio sagte: oh Domingos! – denn ich war in der Ecke beim Fenster – Domingos, komm her und spiele! Leg los Domingos! Und ich sagte: ich werden Samba machen! Ich hatte noch ein bisschen Angst, wegen dem Mann, aber die Frauen sagten: Du kannst singen! Da kam ein Alter, mit irgendwas am Gürtel festgemacht, das war licuri, und sagte: Singe, mein Freund! Was für ein guter Samba! Spiele mein Freund! – also habe ich gespielt und gesungen, ich hatte eine gute zweite Stimme, Jaime. Die Frau war weg, aber nach einiger Zeit kam sie wieder! Da sagte der Alte: Hier machst du keine Anstalten, sonst setzt es was! Dieser Junge, der hier Samba macht, der ist aus Iguape, und du wirst ihn respektieren! Er war schon bewaffnet, mit so einem Zeug an der Seite, ein Fischmesser oder so was, und wir haben angefangen zu singen und zu spielen. Ich weiss noch, dass wir erst um 10 Uhr morgens wieder zurückgekommen sind, und alle Leute sind mitgekommen und haben uns bis zum Hafen begleitet.

Die lebendig erzählte Geschichte illustriert die intimere Welt der Sambasänger, in der es beliebte und gefürchtete Orte zum Samba spielen gibt. Domingos jedoch, lässt sich nicht beeindrucken, sondern hebt hervor, dass der Samba ihm überall die Türen und Herzen der Menschen geöffnet hat, sogar die der Größten und Verschlossensten. Er lässt sich von den Provokationen der Frau nicht unter Druck setzen und erhält eine wohlwollende Reaktion: Die Leute wollen, dass er singt und spielt und sorgen für Ordnung und Respekt. *Also war die Frau weg, aber nach einiger Zeit kam sie wieder! Da sagte der Alte: Hier machst du keine Anstalten, sonst setzt es was! Dieser Junge der hier Samba macht, der ist aus Iguape, und du wirst ihn respektieren!* Am Ende sind die Leute so begeistert, dass sie ihn nach Hause begleiten - nach einer langen durchtanzten Nacht. Auch die nächste Geschichte vergegenwärtigt die besondere Liebe und Freundschaft unter den Sambaspielern, denn die Aufmerksamkeit wird auf seinen Bruder übertragen, wie z. B. in Orten, in denen Domingos Samba gespielt hat und in bleibender Erinnerung geblieben ist. So kommt er zu dem Schluss, dass Freundschaft und Liebe wichtiger sind, als alles Geld der Welt.

Aber hier, hier gibt es Ponte, Embiara, Calembá, Caonge, diese Ecken alle, die habe ich alle schon besucht und Samba gemacht, alle kennen mich da, auch in Opalma, Saubara, Acupe, São Braz, alle diese Orte. Ich habe nur Freundschaft, Gott sei Dank! Wer ist Domingos Preto, der Sambador? Es gab einen Bruder auf dem Fest in Saubara, da war der. Und dann ist ein älterer Mann zu ihm gekommen, mit Pferd und Gedöns und schaute ihn so an, und sagte: ah Domingos Preto, der kommt wohl nicht zu dem Fest, ich war schon in Justina, und habe

ihn nicht gefunden, habe schon seinen Kumpel gefragt, der hat ihn nicht gesehen.... also mein Bruder Dai guckte erstaunt, und sagte: Du kennst Domingos Preto? Der andere: oh Domingos, sehr guter Freund, dieser Sambaspieler! Dai sagte: das ist mein Bruder! – Mensch, Junge, du bist Domingos Bruder! Und sagte schon zu all den anderen von der Chegança: hier ist der Bruder von Domingos Preto. Und alle sind gekommen und haben ihn umarmt – also sagte ich zu ihm, siehst du, wie gut es ist Freundschaft zu schliessen! So war das, dass er bis heute noch Freunde hat in Saubara! Deswegen, sage ich, ich habe kein Geld verdient, aber viel gewonnen, viel Freundschaft. Mein ganzes Leben, habe ich Samba gemacht, ich habe nie Geld genommen von den Leuten, es gab welche, die fragten, Domingos, was kostet dein Samba? Nein, Liebe und Freundschaft, und ich bin bezahlt. Aber nun, wie ich schon die gesagt habe, also nicht weil wir unbedingt Geld verdienen wollen, also nach dem Interview, damals, da habe ich mich weiterentwickelt.

Durch die Forschungsarbeit des IPHAN wird für viele Sambaspieler die Notwendigkeit einer organisierten Form des Sambaspielens erkannt, was er dadurch ausdrückt, dass er sich weiterentwickelt habe. *Aber nun, wie ich schon gesagt habe, also nicht weil wir unbedingt Geld verdienen wollen, also nach dem Interview, damals, da habe ich mich weiterentwickelt.* Trotzdem ändert sich für ihn grundsätzlich nichts, wenn er heute die Gruppe **Geração do Iguape** leitet und gelegentlich etwas Geld verdient. Domingos betont, dass das Wichtigste am Samba, Lebensfreude und Freundschaft seien und er jede Tanznacht (*Seresta*) für einen guten Samba liegen lässt. Sein ganzes Leben war von dieser Mischung gekennzeichnet: er hat immer körperlich hart gearbeitet, aber sich das Leben mit Samba spielen und singen versüsst.

Ich hatte immer Vergnügen, war sehr respektiert! Wenn die erste Schicht von Fischern kam, so um 11 h, also die früh dran waren, denn ich habe das erlebt, im Morgengrauen, wenn es nichts zu essen im Haus gab, also ging ich fischen, wenn wir kamen, dann gabs Fischsuppe, und Krabben, und dann nahm man schnell das Pandeiro, tscha! Und ab zum Samba! Der Morgen kam, und ich war schon am Samba spielen, erleichtert, denn das Essen war schon im Haus. Wie ich schon sagte, wenn es einen Samba gibt, oder wenn es eine Seresta gibt, wie am letzten Samstag, also da bin ich zur Seresta gegangen, weil es keinen Samba gab, aber wenn es einen Samba gibt, dann gehe ich nicht zur Seresta. Aber wenn der Samba zu ende ist, und die Seresta noch weitergeht, dann gehe ich nach Hause, dusche, ziehe mich um und gehe noch zur Seresta! Aber ich tausche nicht den Samba für eine Seresta. Weil, so ein Samba, der bis zum Morgengrauen geht, du musst mal einen Tag kommen zum schauen, was so eine viola im Morgengrauen ist, mit Samba Chula! Also, so ein Samba Chula, mit der Viola dadrüber gelegt, ein gutes Pandeiro, eine Marcação, Junge, das macht sofort Lust dahinzugehen, einen zu trinken und dann los, so mache ich das manchmal, trinke einen, manchmal spiele und singe ich, und der 51<sup>38</sup> ist unter der Bank.

Samba und *Cachaça* gehören für die meisten Sambaspieler zusammen, aber die guten Samba Chula Sänger übertreiben nicht, sondern trinken in Massen, um sich bei Laune zu halten und die Stimme zu ölen, wie sie gern sagen. *Junge, das macht sofort Lust dahinzugehen, einen zu trinken und dann los, so mache ich das manchmal, trinke einen, manchmal spiele und singe ich, und der 51 ist unter der Bank.* Sie brauchen gelegentlich etwas „Scharfes“ zum Trinken, das wach hält und nicht gleich umhaut, im Gegensatz zum Bier, dass schlapp und müde macht und die Stimme verschlechtert. Auch dies ist ein Unterschied zwischen Jugendlichen und der älteren

---

<sup>38</sup> 51 – ist ein bekannte Marke von Zuckerrohrschnaps in Brasilien

Generation, die eine ganze Nacht lang feiern und Freude haben können, ohne Streit und ohne im Alkohol zu übertreiben, wohingegen die Jugend anscheinend den Konflikt sucht.

Ich denke für mich, dass die Tradition bald am Ende ist, weil die Jugend heutzutage nichts mehr lernen will, nur das Rumbhängen und Feiern. Du warst nicht hier, aber sie haben einen *Reis* gemacht und *Geração* hat gespielt. Wir haben alles aufgebaut, und sind los um den *Reis* zu singen. Als wir dann bei Dalva ankamen, am Kiosk, wo ich die Aparate aufbaute, also erst sind wir ja los um den *Reis* zu singen und dann hat Dalva für den Samba aufgemacht. Nach zwei Stunden Samba, sah ich nur noch die Mädchen auf einander losgehen. Zuerst wollte sich eine mehr hervortun, als die andere, dann sind auf einem 5 oder 6 Frauen gleichzeitig im Samba gewesen! Ich dachte noch, das wird Probleme geben! Kurz danach, haben sie die Jungs angemacht: Hui, hui, hui! - Epa, Halt! Habe ich gerufen: Ich will das hier nicht, denn mein Samba ist so: ich rede hier, da braucht man nicht mitmachen! Hier will ich dieses Getue nicht! Hier tanzen Männer, tanzen Frauen, die den Respekt wahren! Ich sage gleich Bescheid! – dann hat der Lärm erstmal aufgehört. Kurz darauf, habe ich einen Samba gesungen: *da no nego, no nego você não da ....* Junge! Da sind ganz viele Frauen in die Mitte, eine hat der anderen eins reingehauen, pah! Eine grosse Schande! Jede Menge Ohrfeigen! – Also Schluss damit, der Samba war zu ende! Wenn du bei Dalva vorbeigehst, die kann die das besser erzählen. Und die Jungs immer am anstacheln: ieh, ieh, ieh! Ich will sehen, wer gewinnt! Und die Verwandten ziehen von der einen oder anderen Seite, verstehst du? Da habe ich Schluss gemacht, und sagte: Aus und vorbei! – und die: Oh, schon zu ende? – Also fängt es erst mit den Frauen an, und gleich sind die Männer drin, und dann wird es noch schlimmer, also damit will ich nichts zu tun haben, ich verdiene damit überhaupt nichts. Habe ich gleich gesagt, ich verdiene damit nichts, ich mache hier ein Vergnügen, ein Zeitvertreib für euch, und ihr macht es kaputt! Also Schluss damit! Sie respektieren das nicht. Deswegen sage ich dir immer, es gibt fast nichts mehr, was noch Wert hat, wenn die Alten gestorben sind, dann gibt es nichts mehr, was noch einen Wert hat.

Domingos erzählt hier eine Episode, wie sie immer häufiger im Recôncavo ist, denn selbst die dort aufgewachsenen Jugendlichen respektieren weder die Alten, noch den Samba Chula und die kulturellen Traditionen. *Ich denke hier für mich, dass die Tradition bald am Ende ist, weil die Jugend heutzutage nichts mehr lernen will, nur das Rumbhängen und Feiern.* Domingos ist normalerweise für jeden Spass zu haben, und spielt gern für die Jugend, aber in dem Masse, in dem es ihnen an Respekt und Benehmen fehlt, zieht er seine Konsequenzen und sagt seine Meinung: Eine Haltung, die seinen starken Charakter zeigt, denn viele Sambaspieler reagieren oft nicht mehr, sondern ziehen sich frustriert zurück. *Also da habe ich Schluss gemacht, und sagte: aus und vorbei! – und die: oh, schon zu ende? – Also fängt es erst mit den Frauen an, und gleich sind die Männer drin, und dann wird es noch schlimmer, also damit will ich nichts zu tun haben, ich verdiene damit überhaupt nichts. Habe ich gleich gesagt, ich verdiene damit nichts, ich mache hier ein Vergnügen, ein Zeitvertreib für euch, und ihr macht es kaputt! Also Schluss damit! Sie respektieren das nicht.* Leider verstehen die jungen Leute das nicht und es scheint, dass die Verbindung in der jahrhundertealten mündlichen Überlieferung unterbrochen ist. Die Jugend hat schon längst durch die Medien eine globale Haltung zum Feiern übernommen, welche eher ein Prinzip des egozentrischen Lustprinzips repräsentiert.

#### 4.3.1.3. Rekonstruktion der Fallgeschichte

Die sequentielle Ordnung und biographische Gesamtformung im Leben eines Sambameisters aus dem Innenland von Bahia, der kaum Schulbildung hatte, ist sehr unterschiedlich zum Lebensentwurf und –ablauf eines gebildeten Mitteleuropäers und deshalb sind die von Schütze und anderen Autoren gewählten Kriterien nicht buchstäblich anzuwenden. Sie dienen als Orientierungspunkt, können aber verändert und ausgedehnt werden, je nach besonderem Sinnzusammenhang.

##### - institutionelle Ablaufmuster (Beruf, Ausbildung etc.)

Der in Europa übliche, lange Schul- und Ausbildungsweg, entspricht auch heute nicht der Realität des Nordostens von Brasilien, und noch weniger vor 60 Jahren, als auf dem Land kaum ein Kind regelmässig zur Schule ging, wie auch aus Domingos Geschichte hervorgeht: Domingos geht als Kind etwa zwei bis drei Jahre sehr unregelmässig zur Schule, was nicht ausreichend war, um Lesen und Schreiben zu lernen. Seine Lehrzeit findet in der Praxis statt, beim Fischen und Krustazeensammeln, auf dem Feld mit den Eltern oder anderen Erwachsenen. Von klein an, ist er bei verschiedenen Arbeitsprozessen dabei und wächst selber zum Fischer heran - seine Ausbildung ist organisch im Lebenszyklus eingebettet, und das gilt auch für den Fussball und vor allem für den Samba de Roda, wobei es einen grundlegenden Unterschied gibt. Die meisten Arbeiten musste er auf Weisung der Eltern ausführen, bzw. erkennt selbst die Notwendigkeit seiner Mithilfe. Beim Samba sucht er sich die Schulung, das heisst, seine Eltern fördern es erst nicht, und er hört heimlich zu oder lernt viele Sambas bei der Arbeit, wenn die Männer sangen. Er hätte sich ebenso gut **nicht** für Musik und Gesang interessieren können, wie seine Geschwister, die das Samba-“Handwerk“ nicht gelernt haben. Domingos hat es von seinem Vater übernommen, obwohl der Vater dem zunächst keine Bedeutung einräumt, aber Domingos schliesslich in seine Fussstapfen treten lässt, als sein Gesangstalent offenkundig wird.

Die einzige Ausbildungsphase, die klarer abgegrenzt ist, ist seine Lern- und Arbeitsphase auf dem Schiffsbau, denn da fängt er als junger Bursche an und lernt Fachwissen, das zum Beruf des Zimmermanns befähigt und bringt es nach eigenen Angaben bis zum: *Als ich langsam grösser und kräftiger wurde, habe ich mehr gelernt und war schon Halb-offizier! Es gab einen Lehrling, einen Gesellen und einen Halb-Offizier. So hat man verschiedene Funktionen übernommen, um irgendwann beruflich anerkannt zu seine.* Aber Domingos bleibt nicht bei diesem Beruf, da ihm das Leben auf dem Schiffsbau zu hart ist und er lieber den Lebens- und Arbeitsrhythmus der Fischer mag, in der es Essens- und sogar Sambapausen gibt, wenn der Fang gut war.

Zum Thema Arbeit, Ausbildung und Beruf ist hinzuzufügen, dass Domingos sein Leben lang stolz auf seine Arbeit im Fischfang und anderswo war und sich nicht beklagt, da sie ihm die Möglichkeit gegeben hat, seine Familie zu ernähren und seinen Kindern ein besseres Leben zu ermöglichen. Trotzdem erwähnt er gelegentlich, dass er gern eine Schulbildung und berufliche Weiterentwicklung gehabt hätte, denn er spürt, dass er das Potential hätte sich anderweitig zu beweisen, was ihm jedoch nicht vergönnt war, bzw. Irgendwann war es einfach zu spät für ihn, wie er selbst erkennt. *Wo würde ich denn noch Arbeit finden? Nicht wahr? Heute mit 40 findet man schon keine Arbeit mehr, umso weniger, wenn man keine Bildung hat. Es ist schon schwer für den, der eine Ausbildung hat, umso schlimmer für den der keine hat!*

#### - Handlungsschemata – Abläufe und Strukturen der eigenen Entwürfe

Wenn es etwas gibt, was die Handlungsabläufe in Domingos Leben charakterisiert, dann ist es wahrscheinlich das Motto, dass er nicht lange fackelt! Dies wird in verschiedenen Situationen deutlich, in denen er eine schnelle und konsequente Entscheidung herbeiführt. Sicherlich ist dem eine Reifungs- und Reflektionsphase vorausgegangen, was man zwischen den Zeilen entnehmen kann, aber wenn für ihn das Mass erreicht war, dann handelte Domingos umgehend und blieb seinen Entscheidungen auf lange Sicht treu, bis eine neue Situation ansteht. Die meisten der entscheidenden Momente, die Domingos erzählt, sind auf die Jugendphase bezogen, die ihn wichtige Lektionen zum Einstieg ins Erwachsenenleben lehrt. Er entschied sich an einem Wendepunkt in seiner Jugend, dass er jetzt nur noch arbeiten wollte, weil er in der Schule sowieso nicht weiterkam, und weil er es satt hatte, dass es immer an allem fehlte. Die nächste wichtige Entscheidung war, eine Familie zu gründen, als seine Freundin schwanger war, und wieder handelte er umgehend und zog mit ihr zusammen, was er insgeheim schon vorbereitet hatte. Beiden Entscheidungen geht eine Reifungsphase voraus, so dass Domingos nicht kopflos eine Veränderung in die Tat umsetzt, sondern langsam auf etwas hinarbeitet, und wenn es dann so weit ist, nicht mehr lange zaudert. Aus seinem Ehe-, Familien-, und Arbeitsleben können keine neuen Lebensentwürfe entnommen werden, weil er nicht viel erzählt, was wohl damit zusammen hängt, dass das Leben eine gewisse Routine angenommen hatte, die sich erst wieder veränderte, als er sich von seiner Frau trennt, worauf er aber kaum eingeht.

Ein belebendes neues Handlungsschema kommt in den letzten Jahren hinzu, als der Samba de Roda neues Interesse findet, im Zuge der Forschungen des Kultusministeriums und der Auszeichnung als immaterielles Weltkulturerbe, denn die meisten Sambagemeinschaften beginnen nun, sich als Gruppen zu organisieren. Domingos Preto, der erst einer anderen Gruppe angehört, gründet bald seine eigene Gruppe und hat seit vier Jahren viel Freude

daran. Domingos löst sich aus dem Schatten einer Gruppe, die von einem jüngeren Sambahspieler angeführt wird, der gut organisieren und Wort führen kann, aber kein ausgereifter Chulasänger ist und den Samba nicht in seinem Ursprung würdigt: *also da kommt der an und sagt das (dass der Samba nichts mit Caruru zu tun habe) ... und weisst du warum? Wir machen Samba in der Esmola Cantada, (Bittgesänge), für unseren Schutzheiligen in Santiago, Samba an Geburtstagen, wir machen Samba im Caruru, verstehst Du? Ganz besonders im Caruru! Da kommt er an und sagt nein, und dass sein Samba nur auf der Bühne stattfindet, dass sein Samba Kultur sei!* An dieser Stelle bezieht Domingos eindeutig Position zur Entwicklung im Samba de Roda in den letzten Jahren, dass viele Gruppen nur noch gegen Geld und auf Bühnen spielen wollen, wohingegen er darauf beharrt, dass der Samba seine Wurzeln im Caruru und anderen Tradition hat und das weiterhin bewahren sollte. Er leitet er seit vier Jahren die Gruppe *Geração do Iguape*, die manchmal gegen ein Entgelt ausserhalb von Santiago auftritt, aber deswegen nicht Einladungen zu lokalen Heiligenfesten und Carurus abschlägt.

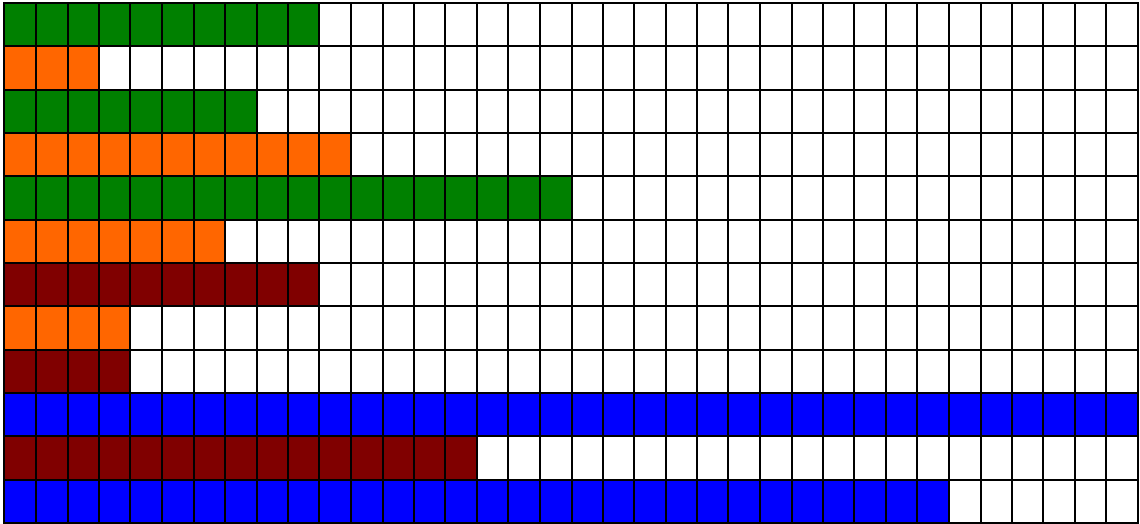
#### - Verlust an Handlungsorientierung und Erfahrungen des Erleidens

Dieses Thema steht im engen Zusammenhang mit dem Vorherigen und Folgenden, denn es sind oft die Leidensprozesse, die zu Entscheidungen, Veränderungen und Wandlungen führen. Wie vorher ausführlich besprochen, sind es die Leidenssituationen, die Domingos als Kind und Heranwachsender durchgemacht hatte, und die im Zusammenhang mit Armut und unerfüllten Wünschen stehen, aber auch mit der daraus resultierenden Reifung und der Entwicklung des ihm eigenen Stolzes. Immer wieder geht aus seinen Erzählungen hervor, dass er unter den geringen finanziellen Möglichkeiten seiner Familie leidet und beobachtet, dass es vielen besser geht, was sich in regelmässigem Essen, ordentlicher Kleidung und Schulbildung ausdrückt – ein Alltag, zu dem er kaum Zugang hatte. Er zieht die Schlussfolgerung, dass er das nötige Geld verdienen möchte, und deshalb das harte Arbeitsleben in Kauf nimmt, um die wichtigsten Grundlagen eines Lebens zu schaffen, das nicht so von Entbehrungen gekennzeichnet ist, wie das seine. Seine Haltungen sind klar und aufrecht, denn er steht zu seiner Mutter, als das Haus abbrennt und später zu seiner jungen Frau, als sie schwanger wird, was auf seine väterliche und fürsorgliche Haltung hinweist, die er sein Leben lang gegenüber Familie und Freunden an den Tag legt. Er ist stolz auf das, was er mit Intelligenz und Kraft seiner Hände erreicht hat, aber verbirgt nicht den Kummer darüber, dass er nicht die Möglichkeit hatte, einen besser bezahlten Beruf zu erlernen und möglicherweise aus Santiago wegzugehen, wie seine Geschwister. Es gibt einen weiteren Aspekt, der ihn dazu veranlasst, in seiner Heimat zu bleiben, nämlich die Treue zu seinen Eltern, die er nicht allein lassen möchte und dahinterstehend die Liebe zu seinem gewohnten



und verwurzelten Leben, dass in engem Zusammenhang mit dem Samba steht, den er regelmässig bei vielen Anlässen in der ganzen Region spielt. Domingos sagt es nicht ausdrücklich, aber es geht zwischen den Zeilen hervor, dass er von den Geschwistern der Einzige ist, der das kulturelle Erbe mit Meisterschaft weiterführt, geradezu eine Institution geworden ist und sich einen Platz in der Gemeinschaft erobert hat, den kaum jemand ausfüllt, da die Alten gestorben sind. Man kann herauslesen, dass er beruflich einerseits stolz und zufrieden ist, weil er mit der Fischerei die ganze Familie ernähren konnte, andererseits aber weiss, dass er mit entsprechender Ausbildung viel weiter hätte kommen konnte, da er intelligent, fleissig und wissbegierig ist. Er legt Wert auf menschliche Beziehungen und stellt sie über den persönlichen Ehrgeiz, denn er entscheidet sich immer für die Familie: die Eltern, die Frau, die Kinder, die zweite Frau, seine Freunde und Sambakollegen, also für die Gemeinschaft, die den Samba braucht, um die Tradition weiter zu führen. So wird aus seiner persönlichen Entsagung, eine Haltung der Hingabe an die Familie und das soziokulturelle Netz seiner Region, was das Besondere seines Lebens und seiner Persönlichkeit ausmacht. Domingos hat sich innerhalb von Jahrzehnten einen Namen als Chula-sänger in der Region gemacht und, wie er betont, unzählige Freundschaften.

- **Biographische Wandlungsprozesse – neue Handlungsmöglichkeiten**



Die obenstehende Graphik<sup>39</sup> hilft den Verlauf der erzählten Lebensgeschichte von Domingos zu visualisieren, wobei auf den ersten Blick deutlich wird, dass er dem Thema Samba de Roda (**blau**) den grössten Teil seiner Ausführungen gewidmet hat. Interessant ist, dass er von sich

<sup>39</sup> Jedem Kästchen entsprechen fünf Zeilen des transkribierten Interviews. Die Farben stehen für die vier bearbeiteten Themenblöcke: **Kindheit**, **Jugend**, **Erwachsensein**, **Samba die Roda**.

aus dieses Thema für den Schlussteil aufbewahrt und nicht chronologisch in den Erzählfluss seines Lebens eingebaut hat. Zunächst fällt auf, dass dem Thema Kindheit, die meisten Textblöcke der chronologischen Lebenserzählung gewidmet sind, ausgenommen das Thema Samba de Roda. Vor allem im Vergleich mit der Dauer der jeweiligen Lebensfasen erkennt man, dass zur Kindheitsfase viel erzählt wird, zur langen Erwachsenenphase jedoch relativ wenig. Bemerkenswert ist, dass Jugend- und Umbruchphasen, in kleinen bis mittelgrossen Erzählstücken, abgewechselt werden mit Erzählungen aus Kindheits- und Erwachsenenphase, was auch inhaltlich auf die Bedeutung dieser Momente hinweist. Wie sich in der Analyse herausstellt, sind es einschneidende Erlebnisse in der Jugend- und ersten Arbeitsphase, die bei ihm biographische Wandlungsprozesse herbeiführen und neue Handlungsmöglichkeiten und Lebensfelder eröffnen. Dazu gehören Schlüsselstellen, in denen Domingos erzählt, wie er schliesslich als Jugendlicher offiziell in den Samba aufgenommen wird, die aber dem Thema Samba (**blau**) zugeordnet sind. Es können vier grosse Wandlungsprozesse in Domingos Leben herausgearbeitet werden, wobei drei von ihm selbst detailliert beschrieben werden, die persönliche Bedeutung betonen und schon eingehend besprochen wurden:

- Im Alter von 12-13: Domingos fasst den Entschluss, die Schule endgültig aufzugeben, und sich ganz der Arbeit und dem Geld verdienen zu widmen
- Im Alter von 14-15: Domingos wird in seinem Talent als Sambaspieler und –sänger erkannt und von den alten Meistern offiziell aufgenommen
- Im Alter von 24-25: Domingos gründet mit seiner schwangeren Freundin einen Hausstand und beginnt damit eine lange Ehegemeinschaft, die etwa 7 Kinder hervorbringt und 30-40 Jahre dauert

Der vierte Wandlungsprozess wird von ihm nicht hervorgehoben, aber ist aus einzelnen Textstellen und meinen Beobachtungen zu entnehmen und in der dritten Lebensphase von Domingos angesiedelt. Auf persönlicher Ebene beobachtete ich, dass er mit einer viel jüngeren Frau zusammenlebt, er im Elternhaus und seine Frau in einem Haus in einer anderen Strasse, mit 2 Jungen, ca. 8 und 6 Jahre, und einem dritten Kind, einem einjährigen Mädchen. In die Zeit der Neugründung seiner Familie fällt in etwa die neuere Entwicklung vom Samba de Roda im Recôncavo, im Jahr 2004, als der IPHAN seine Forschung durchführte und in Santiago Film- und Audioaufnahmen machte und damit offiziell seine erste Gruppe entstand. Für ihn, als traditionellen Sambaspieler, bringt das eine grosse Veränderung, durch die er erkennt, dass neue Interessen und Wege entstehen. Bald gründet Domingos seine eigene Gruppe, die sich darum bemüht, musikalisch einen Standart zu erarbeiten, mit dem sie auftreten können, um die Tradition des Samba de Roda und Samba Chula bewahren, ohne kommerziell zu werden. In seinen langen Ausführungen zum Thema

Samba wird deutlich, dass Domingos sehr bewusst die Gruppe leitet und weiss, welchen Samba er spielen möchte. Es scheint mir wichtig, diese Phase hervorzuheben, da er eine Wendung durchlebt, sich einerseits eine neue Familie gründet und andererseits in seinem langen Leben als Sambasänger eine neue Rolle einnimmt, die ihm die Möglichkeit gibt, selbstständig seine Musikpraxis zu dirigieren. Dies scheint um so bedeutsamer, als in seiner biographischen Erzählung, die lange Phase des Erwachsenenlebens ohne grosse Höhepunkte und eher gleichbleibend dargestellt wird. Da ich ihn erst zu dieser Zeit kennenlernte, ist schwer zu sagen, in wie weit sich seine Persönlichkeit oder sein Verhalten verändert haben, kann aber bestätigen, dass er ausgesprochen tatkräftig und fröhlich wirkt, nicht wie ein alter Mann, der sich zur Ruhe setzt, sondern eher wie ein junger Mensch voller Tatendrang.

#### **4.3.1.4. Feinanalyse einzelner Textstellen (Rosenthal) oder Wissensanalyse (Schütz)**

Was bei Domingos auffällt, ist, dass er seinem Familienleben nicht so viel Erzählung widmet, wie seinen Jugend- und Samba-erfahrungen, was daran liegen könnte, dass mensch im Allgemeinen nicht viel über den routinierten Alltag erzählt, sondern lieber zu besonderen Ereignissen des Lebens. Ich komme erst auf seine Selbstpräsentation zurück und danach zu seinem Lernprozess im Samba, der zunächst im Verborgenen stattfindet.

Meine Kindheit, das war eine schwere Zeit, weil mein Vater keine Möglichkeiten hatte, und meine Mutter hatte auch keine Möglichkeiten, weil mein Vater, der nur Landarbeiter war, ein Gesundheitsproblem hatte, er hatte ein Problem mit Hernia.

Zunächst betont er, dass seine Kindheit eine schwere Zeit war, weil er von Geburt an keine finanziellen Möglichkeiten hatte, also beide Eltern arm sind und sein Vater ein schweres Gesundheitsproblem hatte. Es ist ein Hauptthema, das in Zusammenhängen und Variationen immer wieder kommt und wie eine Art Bassmotiv, den Verlauf seines Lebens prägt, aber auch seine Grundsätze, die Ethik und die Werte, die seine Persönlichkeit bestimmen.

Er hat auf dem Feld gearbeitet und meine Mutter hat Krustazeen gesammelt, und sie ging auch aufs Land arbeiten. Und wenn sie vom Acker kam, dann ging sie zu den Mangroven, und wenn sie wiederkam, stellte sie den grossen Topf auf den Herd um die Austern zu kochen, verstehst Du, und während sie Austern kochte, ging ich raus, um Vogelfallen zu stellen, denn als wir klein waren, waren wir verrückt danach, Vögel zu fangen, - nein, heute interessiert mich das nicht mehr, ich habe nie welche aufgezogen, ich habe nur tote Vögel angeschleppt.

Sein Vater arbeitet den ganzen Tag schwer auf dem Feld und seine Mutter arbeitete in den Mangroven und auch auf dem Feld, war aber zwischendurch zuhause, um für das Essen zu sorgen. Das ist das Bild, das den Kinderalltag von Domingos bestimmt hat, und an dem er teilnimmt, indem er beim Auslesen und Verkaufen hilft. Er erzählt von den seltenen Momenten in seiner Kindheit, die vom Spiel und Zeitvertreib bestimmt waren, wenn er z. B.

auf das Essen wartete. Er ging Vogelfangen mit anderen Kindern, aber brachte nur tote Vögel an, fing sie wirklich nur zum Zeitvertreib und nicht zum Züchten.

Also an einem Dienstag, ich komme da von einer Tante, die hiess Bizu, und die mochte mich sehr, ich machte immer Einkäufe für sie, und sie hat mir immer Sachen gegeben. Sie hat einen Strohhut gemacht, ganz breit, damit ich keine Sonne abkriege!

Eines der wenigen erfreulichen Momente im Leben von Domingos wird direkt am Anfang erzählt, nämlich, dass er bei manchen Menschen beliebt war, und wie im Falle von Dona Bizu, kleine Gänge erledigte, hier und da was geschenkt und zu essen bekam. Es kommt auch später in den Erzählungen immer wieder vor, dass jemand ihn besonders behandelte oder zu Hilfe kam, also dass er trotz seiner wilden Art, bei vielen Menschen Sympathien hervorrief.

Und da war so eine Frau, die hiess Conceição, also da oben, hinter dem Wasserturm und die hat Truthahn gezüchtet. Die sind dann unter die Sträucher und die Bäume, da war sogar Cajubäume, und da haben die ihre Eier drunter gelegt. Da habe ich in meiner Unschuld gedacht, dass waren Vogeleier und habe meinen Strohhut damit vollgemacht. Zuhause dann: Mutter! - "ja, mein Sohn!" – meine Mutter hat gerade Austern ausgelesen, um sie auf der Strasse zu verkaufen, um etwas fürs Mittagessen zu besorgen, während sie dann wieder zum Mangue gehen würde, - also sie sagte: "mein Sohn, wo hast du denn diese Eier gefunden?" – Ich sagte: "im Garten von Dona Conceição" – ah mein Sohn, dann nehme ich ein Geld, damit du Öl und Zutaten kaufen kannst, dann kann ich gebratene Eier machen".... Da hat meine Mutter mich gepackt, stellte die Eier auf den Tisch, hat mich zwischen die Beine gesteckt, und mir ordentlich eine verpasst: "da, nimm das, Du Hurensohn, das sind keine Vogeleier, das sind die Puteneiervon Dona Conceição! Und die bringst du jetzt wieder zurück und wenn du wieder kommst, dann kommst du in Wasser und Salz und wirst auch noch Austern verkaufen.! Also ging ich, kam zurück und kam ins Salzwasser,...

Diese Geschichte erzählt Domingos zu Beginn so detailliert, dass hervorgeht, wie sehr ihn diese Episode geprägt hat, denn er hatte gute Absichten, wollte etwas zum Familienessen beisteuern, wusste er doch von klein an, was Hunger ist. Seine Mutter unterstellt ihm jedoch Diebstahl, bestraft ihn mit Prügel und einem schmerzenden Bad aus Salzwasser. Trotzdem erzählt Domingos diese Geschichte nicht mit Zorn oder Bitterkeit, sondern mit Verständnis. Hier, wie an anderen Stellen, zeigt er, dass er das schwere Leben seiner Eltern versteht, und erkennt, dass sie alles taten, um aus ihm einen aufrechten Menschen zu machen, denn schlimmer noch als Armut, war es, womöglich als Dieb oder Vagabund verrufen zu werden.

... das gibt es heute nicht mehr, heute, wenn die Mutter irgendwas mit ihren Kinder machen, also sie bestrafen, dann werden sie festgenommen! Das heisst also, die Polizei kann strafen, aber Mutter und Vater dürfen das heute nicht mehr! Früher nicht! Da ist man direkt unter den Knüppel gekommen! Verstehst Du, deswegen sage ich, ich bin stolz auf diese Zeit, auf meine Zeit, weisst Du warum, alle wundern sich, warum aus dieser Zeit keiner zum Vagabunden geworden ist. Alle hatten feste Vorsätze, haben gearbeitet.

So kommentiert er die Geschichte mit einer persönlichen Ansicht, indem er bekräftigt, dass aus seiner Generation keiner auf Abwege gekommen ist und sie trotz aller Schwierigkeiten, ehrliche, arbeitsame Menschen wurden. Gleichzeitig stellt er mit Unwillen fest, dass heute nur die Polizei bestrafen darf, aber nicht die Eltern. Er hält das für eine Umkehrung der Werte,

denn wenn die Kinder nicht früh bestraft würden, dann müsse irgendwann die Polizei strafen. Das Thema kommt wiederholt zum Vorschein, wie z. B. gegen Ende, als er erzählt, wie die Jugendlichen seinen Samba sabotieren. So bildet er einen Bogen, vom Beginn seiner Erzählung bis zum heutigen Zeitpunkt, als er feststellt, dass er lebenslang die Altvorderen und Traditionen respektiert und die Strafen für sein Missverhalten akzeptiert hat. Jetzt sieht er sich mit einer Jugend konfrontiert, die nicht mal seinen Samba respektiert, geschweige denn ihn selber, obwohl er zur Freude der Gemeinschaft unentgeltlich singt und spielt.

Also da habe ich Schluss gemacht, und sagte: aus und vorbei! – und die: oh, schon zu ende? – Also fängt es erst mit den Frauen an, und gleich sind die Männer drin, und dann wird es noch schlimmer, also damit will ich nichts zu tun haben, ich verdiene damit überhaupt nichts. Habe ich gleich gesagt, ich verdiene damit nichts, ich mache hier ein Vergnügen, ein Zeitvertreib für euch, und ihr macht es kaputt! Also Schluss damit! Sie respektieren das nicht. **Deswegen sage ich dir immer, es gibt fast nichts mehr, was noch Wert hat, wenn die Alten gestorben sind, dann gibt es nichts mehr, was noch einen Wert hat.**

Dieses Fazit ziehen viele SambaspielerInnen, im Laufe der Gespräche und Interviews, und dass ihnen bewusst ist, dass nach ihnen keiner mehr kommt, der diese Tradition in der Weise lernt, respektiert und bewahrt, wie sie es getan haben. Es fällt auf, dass mitschwingende Bitterkeit, im Zusammenhang mit dem Aussterben der Werte, des gegenseitigen Respekts und der kulturellen Traditionen steht und weniger mit der Härte des mühsamen Lebens.

Die Fragestellung nach Lernprozessen im Samba ist nicht offensichtlich zu entdecken, da die Sambaspieler mit anderen Kategorien vorgehen, die wenig mit institutionalisiertem oder pädagogisch strukturiertem Lernen zu tun haben, sondern zwischen den Zeilen aus verschiedenen Erzählmomenten herauszuarbeiten sind. Im ersten Interview wird Domingos auf seinen Lernprozess im Samba angesprochen:

Ich habe Samba nur versteckt gelernt, meine Mutter liess uns nicht raus, also habe ich gewartet, bis alle schliefen, um dann zum Samba zu gehen. Da waren einige Bekannte, die mir den Samba beigebracht haben, also ich habe eigentlich alles durch Zuschauen gelernt. Als ich 12 war, kam Justino und bat meinen Vater darum, dass ich Samba spielen dürfe. Da habe ich dann richtig angefangen und nie wieder aufgehört.

Später sagt er, dass er schon älter gewesen sei, als er offiziell zum Samba durfte, da in seinem Haus sehr lange kein Samba gemacht wurde, weil ein Heiligenfest finanziell aufwendig war, und für seine Eltern nicht bezahlbar. Domingos erzählt immer wieder, dass er mit den Geschwistern zuhause schlafen musste und nicht mit den Eltern zum Samba durfte, was ihn sehr schmerzte, da ihm der Samba schon als Kind sehr wichtig war.

Wir haben nicht von klein an beim Samba mitgemacht, weil hier im Haus kein Gebetsfest gegeben wurde, nur in den anderen Häusern, wir haben hier erst angefangen damit, da war ich schon so 18 – 20 Jahre alt, als wir grösser wurden und wir langsam bessere Bedingungen hatten, weil wir vorher keine Möglichkeiten hatten, um ein Heiligenfest zu machen. Meine Eltern gingen zu den anderen Festen, aber wir mussten hier bleiben und schlafen, bis ich so 8 oder 9 war und schon gearbeitet habe, aber immer noch musste ich zu Hause bleiben und schlafen. Der Samba tobte da draussen, und wir hier drinnen am schlafen, wir hatten diese

Freiheit nicht! Auf keinen Fall! Da kannst du mal sehen, die Kinder heute mit 4 oder 5 überall bis spät auf der der Strasse am rumschreien. Meine Freiheit kam erst als ich älter wurde, mit einem bestimmten Alter, da habe ich beim Samba mitgemacht, als Leopordo hierher zum Sambaspielen kam, da war ich schon 15 oder 16, als ich beim ersten Samba mitmachte.

Eine Ausnahme scheint der Caruru für Cosme und Damião gewesen zu sein, der damals in fast allen Häusern für Kinder veranstaltet wurde und an deren Ritual er sich genau erinnert.

Erst haben wir sieben Gebete für São Cosme gesungen, alle haben mitgemacht. Die Kinder haben zuerst gegessen und dann wurde das Essen, was übrigblieb, an alle Umstehenden verteilt. Meine Mutter, hat diese grosse Holzschale auf den Boden gestellt und sieben Kinder haben sich darum gesetzt und mit den Händen gegessen, danach haben die Erwachsenen gegessen. Dann begann der Samba für Cosme und bald danach unserer Samba. Ganz zum Schluss haben die Musiker noch Sarapatel bekommen.

Domingos erzählt in Einzelheiten die verschiedenen Schritte, bis er im Alter von 15 Jahren in den Samba aufgenommen wurde und schildert, wie Leopordo und Dominginhos, zwei berühmte Sambasänger aus der Zeit seines Vaters, auf ihn aufmerksam wurden.

Leopordo war der beste Sambaspieler hier in Santiago, er und Dominginhos, der war mein Verwandter, also der Cousin von meinem Vater. Ich hatte hier im Fluss, also hier unten, da war ein Stein, es gibt den Stein noch. Also er kam so von einer Seite, denn es war da ein Weg, und machte so mit seinem Stock am Stein vorbei, und ich sass mit meinen Füsschen auf dem Stein und er sagte: he du Bengel, pass auf, dass du nicht ausrutschst, wenn du hier ausrutschst, dann wird der Fluss dich mitreissen, aber du magst ja schon immer so ein Flussufer, nicht wahr! Ich: ah, ich mag meine Füsse im Wasser kühlen! Da sagte er: geh lieber nach Hause! und brachte mir einen Samba bei: *eh, ob ei li ab, olha beiro do rio eh li ab! Beira do rio enganoso, o beiro do rio li ab, inda ontem vim de la, beiro do rio li ab* – so, und zeigte auf mich.

Dominginhos, ein Cousin seines Vaters, beobachtet den kleinen Domingos und bemerkt, dass dieser gern am Wasser sitzt und macht ihn auf die Gefahr aufmerksam. Gleichzeitig macht er einen Samba für ihn, was eine liebevolle, aufmerksame Geste ist, die charakteristisch für die alten Sambasänger ist. Sie reden nicht viel, sondern drücken Empfindungen und Dinge, die sie im Alltag beobachteten, lieber in poetischen Sambaversen aus und geben ihre Botschaften weiter. Oft sind es Mahnungen oder Anspielungen, in dem Sinne, man solle ja nicht glauben, dass niemand das gesehen habe, aber manchmal auch filosofische Metaphern über das Leben. Sie gingen zusammen nach Hause und Domingos erzählt weiter:

...also er sagte zu meinem Vater: jedesmal, wenn der Fluss anschwillt, sitzt er da am Flussufer, mit seinen Füßen im Wasser, der Fluss ist gefährlich! Denn damals war es ein richtiger Fluss mit Überschwemmung, heute nicht mehr, es gibt keine Überschwemmung mehr. So war das mit Dominginhos, mein Vater und ich sassen hier auf der Bank, und er sass da und brachte mir den Samba bei.

Zuhause sagt er dem Vater, dass er aufpassen soll mit Domingos, denn der Fluss könne anschwillen, was darauf schliesst, das er noch recht klein war. Es wirkt wie etwas Bedeutendes für ihn, als er bei seinem Vater sass, als ihm jemand einen Samba beibrachte, denn es macht den Eindruck, dass sein Vater keine grossen Stücke auf ihn gehalten hat, was

den Samba betrifft. Er erzählt an anderer Stelle, dass sein Vater ihm Akkordeon beibringen wollte, weil er selbst dieses Instrument spielte, aber dass der kleine Domingos dafür kein Talent aufwies und somit der Vater das Thema Samba abgeschlossen hatte, was offensichtlich ein Irrtum war, lag das Talent seines Sohnes doch ganz woanders.

Das war noch Samba mit Leopordo und Dominginhos, aber die anderen haben auch alle guten Samba gemacht, aber hatten nicht dieses Talent wie Leopordo und Dominginhos, die waren einfach sehr gut im Samba. Ich guckte immer zu, wenn sie Samba sangen, war schon 14 oder 15 und kräftiger, aber hatte immer noch keine Freiheit, um einfach zum Samba zu gehen! Es gab da hinten ein Zimmer, da bin ich hin nachts und habe den Männern im Samba heimlich zugesehen, wenn es Caruru gab, das war ja ständig so, also fast jeder hat Caruru und Heiligenfeste gegeben. Einer am Sonntag, ein anderer am Samstag, dann wieder ein Mittwoch, also habe ich immer durch die Ritze geschaut – ich werde noch den Samba lernen!

Die Sehnsucht danach, den Samba zu lernen und dabei sein zu dürfen, war ungeheuer gross für Domingos, der immer noch nicht die Erlaubnis seiner Eltern bekam. Es werden an dieser Stelle zwei Transgressionen angesprochen, die für ihn von Bedeutung waren, denn er hat einen klaren Willen und das Talent den Samba zu lernen, und wenn auch nur aus der Ferne: einmal das heimliche Zuschauen durch die Ritze und zum zweiten, der nächste Schritt, das heimliche Abhauen, gut geplant, um am Samba unbeobachtet teilzunehmen. Auf diese Art und Weise, lernt Domingos den Samba zu singen und ein riesiges Repertoire an Chulas.

So lernte ich den Samba, als es mal einen gab, der hiess Júlio aus Santo Amaro, der hat hier einen Samba gemacht. Da ist mein Vater hingegangen mit meiner Mutter, denn er war ein Kumpel, und ich sagte mir: heute gehe ich zum Samba! Ich habe das Schloss genommen, und locker gemacht, an dem Nagel gedreht, habe das Messer genommen und alles geweitet – und dann bin ich zum Samba, habe mich versteckt, und als sie schon fast gehen wollten, da bin ich schnell nach Hause – und das habe ich dann immer so gemacht, immer wieder, und immer wieder. Bis eines Tages, Leopordo hierhin kam, es gab nämlich ein Caruru, da in São Felix, im Haus von Zeca. Also Leopordo kam: Oh Pequeno! Ich habe deinen Jungen gesehen, Samba singen am Hafen, er hat so auf das Kanu getrommelt und Samba gesungen! Dein Sohn hat es echt drauf mit dem Samba, Pequeno! Mein Vater sagte: so ein Quatsch! Der Dummkopf kann doch garnichts singen! Der andere sagte: Schau, es wird ein Caruru beim Zeca geben, und ich will ihn mitnehmen, damit er einen Ruf mit mir macht! Vater: Pass auf! Leopordo: Nein! Mache dir keine Sorgen, du kannst den Jungen mir überlassen! **Da hat er mich mitgenommen und mein Vater ist auch mitgekommen mit dem Akkordeon.**

An dieser Stelle ist deutlich die Wende beschrieben, als er vom „Dummkopf“, der angeblich nicht singen kann, plötzlich in die Männerrunde der Chulasänger aufgenommen wird, nicht durch den Vater, sondern einen väterlichen Freund, der schnell das Talent von Domingos begreift und ihn als Lehrling und sogar echten Gesangspartner mitnehmen möchte. Der Samba beginnt mit den Älteren, dann wird er gerufen und besteht die Feuerprobe, da er fehlerlos singt, womit das Eis gebrochen war und Domingos nie wieder aufhörte zu singen.

Als mein Vater gespielt hat, sagte Leopordo: ruft mal den Domingos! Also bin ich rein und habe mich gesetzt. „setz dich zu Jaime“ und er hat angefangen zu rufen, den Samba zu rufen, und da habe ich den Relativo dazu gerufen, mein Gott, ich erinnere mich noch an den Samba, den er gesungen hat, der war so: *eh ia ia, eu vou la em cima, eu vou la em cima, eu vou passear mais Idalina!* – so, das ist jetzt für dich Domingos – und ich rief: *ob la ob la ob la ob la ob la deixe*

*eu raiar!* – und da sagten sie, geht mal weg ihr zwei, Bial und Emiliano – lasst die Jungs mal Samba singen! Wir haben dann bis morgens früh Samba gesungen und gespielt und keinen einzigen Fehler gemacht. Von da an habe ich immer im Samba mitgemacht, ich habe in keinem Samba mehr gefehlt.

Ausser seiner offiziellen Initiation in den Samba Chula und die Männerwelt, scheint für Domingos von besonderem Wert zu sein, dass sein Vater ihn anerkennt, denn er verbindet dieses aufregende Ereignis mit der Tatsache, dass sein Vater auch mitkommt zum Samba und zwar mit seinem Instrument, dem Akkordeon. Sie sind nicht mehr nur Vater und Sohn, sondern Kollegen im Samba geworden, was für einen Jungen in diesem Alter geradezu von rituellen Bedeutung ist. Trotz dieser schwierigen Annäherung zwischen Vater und Sohn, was den Samba betrifft, erkennt er doch an, dass er von seinem Vater gelernt hat.

Er hat mich einiges gelehrt, sagte mir den Ton, z. B. *sustenido*. Ich sang so, dass jeder meine Stimme gut hören konnte. Da war ein anderer Junge, Jaime, der war meine zweite Stimme, der hat Pandeiro mit der linken Hand gespielt.

Schliesslich kommt Domingos auf die vielen Unterschiede im Samba und bei den verschiedenen Festen zu sprechen, und landet immer wieder beim Caruru, das für ihn das wichtigste Fest überhaupt ist und dem sie alle in der Region den Samba Chula verdanken, was er damit abschliesst, dass sein Vater ihm das überliefert habe.

Ja es gibt Unterschiede, auch wenn es Samba de Caboclo gibt, aber die Lieder sind anders. Die Sambalieder, die wir singen, werden nicht im Candomble gesungen. Da spielen wir Angola, Ijexá, es gibt viele unterschiedliche Rhythmen. Ich bin nicht vom Candomble, aber spiele ihn gerne, vor allem bei Caruru-festen. Der Samba de roda ist in den Caruru-festen geboren. Wenn es den Caruru für Cosme und Damião hier in Santiago do Iguape nicht gegeben hätte, dann hätten wir keinen Samba de Roda, das hat mein Vater mir so überliefert.

Zu guter Letzt resümiert er, wie der Samba Teil seines Lebens und seiner Lebensfreude ist, auch ohne Heiligenfest und Ritual, sondern nach der Arbeit, dem Fischfang in der Nacht oder im Morgengrauen. Wenn der Fang gut war, dann war der Kopf erleichtert, dass Essen gesichert und es gab Grund sich des Lebens zu freuen, so wie er es bis heute noch macht.

Dann nahm man schnell das Pandeiro, tscha! Und ab zum Samba! Der Morgen kam, und ich war schon am Samba spielen, erleichtert, denn das Essen war schon im Haus. Wie ich schon sagte, wenn es einen Samba gibt, oder wenn es eine Seresta gibt, wie am letzten Samstag, also da bin ich zur Seresta gegangen, weil es keinen Samba gab, aber wenn es einen Samba gibt, dann gehe ich nicht zur Seresta. Aber wenn der Samba zu ende ist, und die Seresta noch weitergeht, dann gehe ich nach Hause, dusche, ziehe mich um und gehe noch zur Seresta! Aber ich tausche nicht den Samba für eine Seresta. Weil, so ein Samba, der bis zum Morgengrauen geht, du musst mal einen Tag kommen zum schauen, was so eine Viola im Morgengrauen ist, mit Samba Chula! **Also, so ein Samba Chula, mit der Viola dadrüber gelegt, ein gutes Pandeiro, eine Marcação, Junge, das macht sofort Lust dahinzugehen, einen zu trinken und dann los, so mache ich das manchmal, trinke einen, manchmal spiele und singe ich,** der 51<sup>40</sup> ist unter der Bank.

---

<sup>40</sup> 51 – ist ein bekannte Marke von Zuckerrohrschnaps in Brasilien



### 4.3.2. Dona Zelita – Narratives Interview

Kennengelernt habe ich Dona Zelita, im Jahr 2001 bei einem Fest der *Chegança* in Saubara, ein für mich noch unbekannter Ort im Recôncavo. Die *Chegança* sang und spielte auf den Strassen von Saubara für eine Gruppe amerikanischer Studenten, die diesen Ausflug organisiert hatten. Danach gingen alle zum Haus von Dona Zelita, die zusammen mit anderen Frauen, einen reichen Tisch mit verschiedensten Meeresfrüchten und *Moquecas* aufgedeckt hatte. Sofort gefiel mir ihr resolute, lebendige und fröhliche Art, und ich lernte an diesem Tag auch ihren Neffen kennen: Rosildo Moreira do Rosário ist der Sohn einer traditionellen Familie aus Saubara, die sich mühsam hochgearbeitet hat, mit Landarbeit und Fischerei. Er ist zur Schule und später zur Universität gegangen und ist der Direktor des Vereins der SambaspielerInnen von Bahia und der **Casa do Samba** in Santo Amaro. Seine Familie setzt sich besonders für die Bewahrung der kulturellen Traditionen von Saubara ein, speziell für Samba de Roda und die *Chegança*. Auch sie organisieren, wie die meisten Sambaspieler, ehrenamtlich und selbstverantwortlich die Feste und kulturellen Ereignisse.

Erst im Jahre 2004 habe ich die Familie Rosário wieder besucht, als die Forschungen für das Dossie des Samba de Roda im Auftrag des Kultusministeriums begannen und ich mich an Dona Zelita, Saubara und seine Kulturtraditionen erinnerte. Wir machten einen ersten Besuch, bei dem wir im Haus von Mário, einem Angehörigen der Familie Rosário, eine echte Viola *machete* entdeckten. Beim zweiten Besuch erfuhren wir mehr Einzelheiten zum Samba de Roda und anderen kulturellen Traditionen aus Saubara. Die Familie pflegt den Samba seit Generationen, und sie stellen selbst Instrumente aus Holz und Tierfellen her, wobei sie nur Tiere nehmen, die zum Verzehr oder zum Selbstschutz (Schlange) getötet wurden. Einer der älteren Sambaformen ist der Samba de Rapariga, der Samba der Mädchen/jungen Frauen, der zur Sklavenzeit entstanden sein soll. Die Frauen sollen sich im Morgengrauen, wenn sie *Mingau* (Milchbrei) kochten, in ihren Nachthemden getroffen haben, um Samba zu spielen und auf diese Art die Aufmerksamkeit der Wächter auf sich zu lenken und den Männern eine geplante Flucht zu erleichtern. So blieb die Tradition den Samba de Rapariga zu spielen, mit langen Gewändern und länglichen rhythmisch geschlagenen Holzlöffeln.

Dona Zelita, ihre Schwester Ana und ihr Sohn Rosildo sind sich sehr bewusst über den Wert ihrer kulturellen Arbeit und darum bemüht, dass die lokalen Traditionen bewahrt und weitergegeben werden. Der Historiker Cid Teixeira hat schon zur Familie Rosário in Saubara erforscht, ebenso wie der Theaterwissenschaftler Nelson de Araújo, der über die populären

Traditionen in mehreren Regionen Bahias schrieb<sup>41</sup>. Ein verstorbener Journalist und Fotograf, Gilberto Sena, soll eine Fotoausstellung über Saubara und seine Kultur gemacht haben, hat aber der Familie nie Kopien gemacht. Der amerikanische Musikethnologe Ralph Waddey hat unzählige Ton- und Filmufnahmen in Saubara gemacht, mit Dona Zelita und ihrer Familie, da sie seine Hauptinformantin war.

#### **4.3.2.1. Analyse der biographischen Daten**

Aus der erzählten Lebensgeschichte von Dona Zelita ist keine genaue Strukturierung der chronologischen Ereignisse zu erfahren, da sie öfter hin und her springt in ihren Erinnerungen zwischen Kindheit und jungem Erwachsenenleben. Auch bei ihr galt, dass die Betonung, ihre Kindheit nicht zu überspringen, zu fruchtbaren und lebendigen Erzählungen geführt hat, wobei sie häufiger und emotionaler auf ihre Eltern und Geschwister eingeht, als das bei Domingos der Fall ist. Im Allgemeinen gibt es keine Jahresangaben, aber häufiger zusammenhängende Ereignisse, an denen sie sich historisch orientiert, was in ihrem Fall leichter möglich war, da sie viel mehr als Domingos herumgekommen ist.

#### **Zusammenfassung und Nacherzählung der Lebensgeschichte**

Dona Zelita wurde als älteste Tochter unter neun, ursprünglich 18 Geschwistern (die Hälfte starb im frühen Kindesalter) von ein und demselben Elternpaar in der Nähe von Saubara geboren. Die Familie lebte die ersten Jahre im Wald, um sich mit Anbau von Obst, Bohnen und Gemüse zu ernähren, zuzüglich zum Fischfang und dem Sammeln der verschiedenen Naturprodukte aus dem Wald, Krustazeen und Muscheln aus den Mangroven. Von klein an war sie gewohnt der Mutter zu helfen, bei allen Verrichtungen im Haus, auf dem Feld und bei den Handarbeiten. Sie war, wie alle Menschen zu der Zeit in dieser Region, von morgens bis abends unermüdlich manuelle Tätigkeiten am verrichten. Ihre wichtigste Aufgabe ab dem Alter von 6 oder 7, war jedoch, die kleinen Geschwister zu versorgen, die immer mehr wurden, da ihre Mutter praktisch jedes Jahr erneut schwanger wurde. Auf dem Land galt die alte Faustregel, dass die Mutter einen Monat mit dem Neugeborenen im Haus blieb und dann ging das normale, harte Arbeitsleben wieder von vorne los, ausserdem war die Schwangere in der Regel bis zum letzten Tag der Entbindung noch im vollen Einsatz.

Die Familie wechselte etwa dreimal den Wohnort und nach ein paar Jahren wohnte sie schliesslich in Saubara, wo Dona Zelita und ihre Geschwister noch bis heute leben. Von da an scheint das Leben etwas leichter geworden zu sein, denn der Vater ging meistens alleine

---

<sup>41</sup> Araujo Nelson. Pequenos mundos (kleine Welten)

aufs Land oder nahm die älteren Geschwister, in der Regel die Brüder zum Helfen mit, während die Mutter und älteren Mädchen sich auf traditionelles Handwerk spezialisierten, vor allem das Palmbastflechten, aus denen Matten, Hüte, Taschen usw. hergestellt werden.

Zelita war schon immer voller Tatendrang und Unternehmenslust und beschloss als junge Frau in die Stadt Salvador zu gehen, um Arbeit zu finden. Da sie keine Schule besucht und keine Ausbildung absolviert hatte, arbeitete sie als Hausmädchen, was damals so üblich war und hiess, bei einer besser gestellten (weissen) Familie zu wohnen und für den Haushalt, also waschen, putzen, aufräumen, bügeln, kochen, spülen, servieren usw. den ganzen Tag zur Verfügung zu stehen, d. h. es gab nur Sonntag nachmittag Ausgang: eine Art moderner Sklaverei. Sie machte viele Erfahrungen, wechselt mehrmals die Stellung, liess sich aber nicht unterkriegen, sondern behauptete sich mit Selbstbewusstsein, und gewann durch ihre aufrichtige, selbstbewusste Art, meistens das Vertrauen ihrer Vorgesetzten. Ausserdem hat sie ein natürliches Talent überall Freundschaften zu schliessen und zwar in allen Klassen und besonders mit Menschen aus dem Ausland. Durch ihre vielen Bekanntschaften ermöglichte sie es vielen Freunden und Verwandten aus Saubara, in Salvador eine Arbeit zu finden, aber liess nicht zu, dass jemand schlecht behandelt wurde und suchte oft bessere Arbeit.

Bald lernte sie in Salvador ihren Mann kennen, den sie nicht mal mit Namen erwähnt. Erst erzählt sie nur zögernd, eher widerstrebend, von ihrer Hochzeit und den etwas 20 Jahren, die sie mit diesem Mann verbrachte und aus vielen kleinen Geschichten wird deutlich, dass es für sie keine schöne Zeit war, da er sie mit vielen Frauen betrog und auch sonst sehr schlecht behandelte. Dann stellte sich heraus, dass er keine Kinder bekommen konnte und krank wurde und sie ihn die letzten Jahre bis zum Tode pflegte, womit wohl das Kapitel Heirat und Zusammenleben für sie abgeschlossen war. Sie sagt es nicht direkt, aber indirekt lässt sich heraushören, dass sie sich nur noch im ihr Leben kümmerte, wohl mit Männern ausging, ihren Spass hatte, aber auf keinen Fall mehr mit jemandem leben wollte. Sie war wohl Anfang 40, als ihr Mann starb, und danach dauerte es nicht lange, bis sie wieder nach Saubara zurückging, nach ca. 25 Jahren in Salvador. In all diesen Jahren, ist sie regelmässig, manchmal an Wochenenden oder anderen Feiertagen nach Saubara gefahren, um an den Festen und ihrer Familie teilzunehmen, und um ihre Hochzeit mit der Familie zu feiern. Nachdem dieser Lebensabschnitt für Zelita abgeschlossen ist, kehrte sie wieder nach Saubara zurück und lebte bei den Eltern, bis erst der Vater stirbt und viele Jahre später die Mutter, die sie sehr liebte. In dieser Zeit lebte sie vom Flechthandwerk und vom Krustazeensammeln, wie die meisten der Frauen in der Gegend, und widmete sich besonders der Erhaltung der kulturellen Traditionen, was sie bis heute tut. Ausserdem behielt sie ihre Freundschaften zu wichtigen Leuten in Salvador, vor allem aus kulturellen Kreisen, sowie Freundschaften zu Amerikanern,

denen sie immer wieder die Kultur nahe bringt, und ist weiterhin eng mit dem Candomblé von Dona Alice, der Witwe von Mestre Bimba, verbunden. Bevor der Samba de Roda, ab dem Jahre 2004 wieder in das Zentrum des Interesses der Forschenden und der Regierung gerückt ist, war es um die kulturellen Aktivitäten in Saubara zuletzt ziemlich ruhig geworden, aber in den letzten Jahren nimmt Dona Zelita wieder verstärkt an der Revitalisierung der Traditionen teil und beklagt das mangelnde Interesse der Jugend. Es ist auffallend, dass sie, trotz ihres Alters immer noch von unglaublicher Energie strotzt, und keine Gelegenheit auslässt, beim Samba oder anderen Kulturfesten aktiv mitzumachen.

#### **4.3.2.2. Text- und thematische Feldanalyse**

Die Erzählabschnitte können bei Dona Zelita ähnlich unterteilt werden, wie bei Domingos Preto, wobei manche Aspekte bei Zelita ausführlicher und mit mehr beispielhaften Geschichten behandelt werden. Die erste Fase ist Kindheit und Familie in Saubara und Umgebung. Die zweite Fase ist keine eigentliche Jugendfase mehr, sondern eine Lern- und Arbeitsfase als junge Erwachsene in Salvador, d. h. sie hat den entscheidenden Schritt getan, aber bezahlt sozusagen ihr Lehrgeld in Salvador und erzählt dazu Geschichten, die ihre Persönlichkeit unterstreichen. Im dritten Teil wird das lange Erwachsenenleben erzählt, das folgende Aspekte hat: ihr Eheleben und ihre kulturelle Arbeit in Salvador, die mit Mestre Bimba beginnt. Der vierte Teil ist wie bei Domingos dem Samba de Roda gewidmet, aber auch ihren Ausführungen zu den anderen Kulturtraditionen in Saubara, wie z. B. *Terno de Reis* und *Chegança*, an denen sie aktiv teilnimmt. Die Erzählung und Aufteilung ist nicht strikt chronologisch, sondern es geht im zeitlichen Erzählfluss vor und zurück und dem Samba de Roda und dem Kulturteil wird am Ende sehr viel Platz gewidmet, wobei sie zwischendurch manchmal davon erzählt und stärker die Jetzt-Perspektive in den Vordergrund rückt.

#### **Selbstpräsentation, Kindheit und Familie in Saubara**

João und Sinhá, ihr Name war Higina, mit H, also Higina, já und die zwei waren von hier, also meine Mutter aus Santiago de Iguape, aus dieser Gegend und ihr Vater kam aus Nazaré das Farinhas. Ihr Vater, also mein Grossvater, und mein Grossmutter Jiló, die war von hier selber, ich weiss nicht aus, welchen Gegenden sie sonst kam. Ihr Vater, der hatte noch einen Sklavenanteil, war wohl Sklave gewesen. Und von meiner Mutter her, kam auch ein Indianeranteil, da gab es auch Indios in der Familie. Und von der Seite des Vaters das gehörte zu dem Sklavenanteil, also die kamen vom Zuckerwerk ...ja es war auch so, dass mein Grossvater von der vaterlichen Seite in den Krieg ging, gekämpft hat und zuruckgekommen ist, er hiess Joaquim. Ich glaube es war der Paraguai-krieg. Er ging in den Krieg, hat gekämpft und kam zurück. In dieser Zeit hatte niemand so richtig eine Ahnung, er wusste nichts und hat dann nichts von der Regierung bekommen. Er ist gestorben und sein Reichtum blieb in der Regierung bis heute. Es gab keinen Schadensersatz, es gab nichts! Er war zum Krieg,

kämpfte und kam zurück, aber es gab nichts, er starb und hat von der Regierung nichts bekommen. Meine Grossmutter Jiló, die habe ich noch kennengelernt. Meine Mutter die hatte 18 Kinder bekommen, 18! Davon sind 9 gestorben und 9 sind geblieben. Als meine Mutter gestorben ist, waren sie alle schon gross, hatten schon selber Familie. In der Zeit, als meine Mutter starb, da sagte sie immer: "Meine Enkelin, gib mir deinen Enkel!" Sie hatte Enkel, Urenkel und sogar Ururenkel, ja, so sagte sie zu ihrer Enkelin, meine Enkelin, gib mir deinen Enkel! Denn als sie starb, da hatte eine ihrer Enkelinnen, schon selber einen Enkel. Ja, meine Mutter war ein Schatz von einem Mensch.

Der Abschnitt ihrer Selbstpräsentation zeigt, dass sie ein ausgeprägtes Familienbewusstsein hat, den Stammbaum genau kennt und viele Einzelheiten zu den Grosseltern, die ihr sehr wichtig sind. Vor allem die Geschichte vom Grossvater der in den Krieg<sup>42</sup> gegangen ist, hängt ihr sehr nach, denn obwohl aus armen Verhältnissen und kaum alfabetisiert, ist Dona Zelita ein Frau mit Selbstbewusstsein, die Recht und Unrecht genau unterscheidet. Zu ihrer Zeit wäre das nicht passiert, und es hätte für die Familie einen grossen Unterschied gemacht, wenn der Grossvater sich seine verdiente Kriegsrente bei der Regierung geholt hätte. Von Grossvater, und Erwähnung der Grossmutter schwenkt Dona Zelita dann direkt zur eigenen Mutter, und zu der Tatsache, dass diese 18 Kinder bekommen hat, wovon nur 9 überlebten, also die Hälfte aller ausgetragenen Kinder, was für die harte Lebensweise spricht, auf die Dona Zelita später noch eingehen wird. Wichtig ist ihr zu sagen, wie liebenwert die Mutter ihr Leben lang war, das lange dauerte und ihr sogar Ururenkel bescherte.

Im nächsten Abschnitt kommt Zelita auf ihren Vater zu sprechen, der im Kontrast zur Mutter nicht sehr gut weg kommt, und mit dem sie wohl mehr oder weniger auf Kriegsfuss stand, wie aus einigen Erzählungen hervorgeht.

Mein Vater hatte so seine Probleme, aber ich wollte doch, dass er genau da wäre, wo er jetzt ist. Er hat mich Arschlecker der Weissen genannt, weil ich immer gerne Freundschaften geschlossen habe. Immer habe ich Leute mitgebracht, hier zu uns nach Hause, also zu seinem Haus. Er mochte das nicht, und sagte immer: da kommt sie schon, Zelita ist schon da! Zelita hat ihre Füsse ins Haus getan und schon ist mein Haus nicht mehr leer, dann ist mein Haus voller Leute! ... das war so, ich brauchte nur ins Haus zu treten, Ave Maria! Das Haus wurde voll, manchmal brachte ich Leute mit aus Salvador und er mochte das nicht, sagte dass ich Arschlecker der Weissen sei, ... dein meine Dienstherrn wurden nicht müde herzukommen. Auch andere Leute, bei denen ich gearbeitet habe, denn die Amerikaner mögen dass sehr gerne, ... also ich habe viel mit Amerikanern gearbeitet und die sind dann mit mir gekommen und er mochte das nicht. Die Ana hat noch ein Bild, das habe ich gegeben, um es in Anas Haus aufzuhängen, es gab kein Haus in dieser Zeit, die Leute sagten, dass es in Anas Haus nur Gestrüpp gabe, kein Klo, und sonst garnichts gabe, wie ich nur die Leute in dieses Haus mitbringen konnte.....es gab sogar mal eine, die hat mir ein Haus angeboten. Da bin ich zu ihr gegangen und sagte, wenn die Leute da zum Haus von meiner Schwester gehen, dann wissen

---

<sup>42</sup> A Guerra do Paraguai (1864-1870), in deutsch Tripel-Allianz-Krieg (Brasilien, Argentinien, Uruguay) war ein sehr blutiger Krieg, der die paraguayische Bevölkerung auf ein Drittel reduzierte und zur völligen Niederlage Paraguais führte. Es war die einzige grössere militärische Auseinandersetzung, in die sich Brasilien verwickelte, und die da für viele schwarze Menschen geschichtlich eine Bedeutung hat, weil sehr viele schwarze und arme Soldaten angeheuert wurden, sogar Sklaven, die damit ihre Freiheit erkaufen, viele Capoeiras, die wegen ihrer Kampfkraft sehr gefragt waren und viele einfache Menschen, die über Bezahlung und Entschädigungen zum ersten Mal zu Besitz und materiellem Wohlstand gelangten.

sie, dass wir bescheiden leben, wir sind bescheiden, arm ist der, der nicht Gottes Gnade hat! Aber wenn sie ins Haus meiner Schwester wollen, dann bleiben sie eben da, und ich werde sie nicht in das Haus von jemand anders bringen, - mein Haus ist aber schöner und feiner – Nein, sie wollen gerne da bleiben!

In diesem Abschnitt macht Zelita ihren Standpunkt klar, denn gegen den Willen ihres Vaters lebt sie ihre Persönlichkeit und Einfälle so, wie es ihr passt, aber nicht nur ihrem Vater gegenüber, der sie für ihre offene soziale Ader beschimpft, sondern auch Nachbarn gegenüber, denen sie klarmacht, dass sie sich der einfachen Lebensweise vor ihren Freunden nicht schämt. Der Vater wird im Laufe der Lebenserzählung mehrmals thematisiert, im Zusammenhang mit Streichen und Protest gegen seine repressive Haltung. So beschliesst sie diesen Einleitungsteil mit einem Abschnitt, der viel von ihrer Identität preisgibt, ihrer Fröhlichkeit, Lebenslust und Wahrhaftigkeit, die sie sich bis heute bewahrt hat.

Aber ich habe immer gerne Freundschaft gemacht, immer! Mein ganzes Leben lang! Aber ich glaube, Katharina, also wenn jemand bescheiden lebt, arm ist, dann braucht er keinen falschen Stolz zu haben, das braucht man nicht, denn ich habe immer gerne Freundschaft geschlossen. Ich habe geheiratet, und mein Mann hat immer viel gestritten, weil ich so gerne Freunde gemacht habe und immer gerne dem anderen geholfen habe, also solche Sachen, ... aber so war das, mein Leben lang, und so wird es weiter bleiben, die ganze Zeit, ich werde mich nie ändern.

Dieser letzte Teil der Selbstdarstellung von Dona Zelita bildet einen runden Abschluss, denn sie kommentiert von sich aus, die ersten prägenden Lebensjahre und ihre starke Persönlichkeit, die sich trotz aller Strenge der Eltern durchgesetzt hat und die sie sich ein Leben lang bewahrt hat, vor allem ihre grosse Freude daran, immer neue Freundschaften zu schliessen. Tatsächlich sind in diesen ersten Erzählmomenten, wichtige Einstellungen von Dona Zelita zum Leben und zum Samba enthalten. Ihre starke Familienbezogenheit, die sich in Geschichtsbewusstsein, in Liebe zur Mutter ausdrückt, sowie ihr Selbstbewusstsein, überall ein- und aus- zu gehen und Menschen unterschiedlicher Herkunft und Klasse zu verbinden, und nicht zuletzt ihre fröhliche Grundhaltung zum Leben, der sie trotz Leiden und Arbeit immer treu geblieben ist. Als die eigentliche Erzählung ihrer Kindheit beginnt, kommen direkt die Themen auf, die für ihr Leben bestimmend sind und sich auch im Laufe des langen Interviews in verschiedenen Varianten wiederholen: die Liebe zum Samba de Roda, ihre Lust zum Singen und Tanzen, ihre Frechheit und Aufsässigkeit dem Vater gegenüber.

Von meiner Kindheit erinnere ich mich noch an viele Sachen. Ich erinnere mich, wie wir auf dem Feld arbeiteten, mit der Hacke und ich sang den ganzen Tag! Ein Onkel, der in der Nähe von uns wohnte, der sagte dann: die Tochter von João ist auf dem Feld... ich habe immer Freude, wenn ich dieses Mädchen sehe... Denn ich habe den ganzen Tag gesungen, den ganzen Tag sang ich! Ich habe Boi gesungen, Kreislieder, Samba, was mir in den Sinn kam, habe ich gesungen, den ganzen Tag arbeitend, habe ich gesungen! ...Ich habe viel eingesteckt! habe viel Prügel bekommen, denn ich war ziemlich frech, habe viel eingesteckt, dass leugne ich nicht, ich habe richtig viel Prügel bekommen. Wenn ich die Musik vom Samba gehört habe, hier in der Nähe, dann bin ich dahin, bin hinten aus dem Fenster raus, habe mir die

Kleidung da unter dem Zaun zurechtgelegt, bin aus dem Garten raus, und bin zum Samba. Es gab mal einen Tag, hat meine Mutter erzählt, da ist mein Vater aufgewacht. Also ich hätte natürlich still und leise zum Samba gehen sollen, aber ich blieb nicht still, sondern fing laut na zu singen. Da ist er aufgewacht und sagte, da guck mal, Sinhá, wo der Hals deiner Negrinha ist – und ich da im Samba, qua, qua, qua... also ister aufgewacht, nahm das Bänkchen und stellte es an die Zimmertür, damit er mich schlagen könnte, wenn ich nach Hause käme. Als ich kam, da lag er, krumm und schief auf der Bank, und ich Bin einfach drüber gestiegen und habe mich schlafen gelegt, hab ihn da liegen gelassen. Einmal da habe ich einen Streich gemacht, ich bin tanzen gegangen! Da kam er, hat mich genommen und mir eine Ohrfeige gegeben! Und hat mich in Salzwasser gesteckt, gab mir eine mächtige Ohrfeige! – und was ist dann passiert, ich sagte zu ihm: Von mir aus! Kannst ruhig hauen, ich habe ja schon getanzt, bin schon zurück! Da habe ich doppelt soviel Schläge bekommen! Verstehst Du? Ein anderer Streich war, als ich wieder mal zum Samba war und er sagte, dass niemand rausdürfte, und ich bin aber trotzdem gegangen! Die anderen sind schlafen gegangen, aber ich nicht! Als er eingeschlafen ist, Bin ich auf die Strasse. Als ich wieder zurückkomme, ist er wach und sagte: jetzt werde ich dich nicht drannehmen, weil ich weggehe, aber wenn ich wiederkomme, wirst Du mir dass bezahlen! Abends dann hater mich geholt, um mir Prügel zu geben, draussen im Garten, da war aber so ein Loch im Boden und ich bin weggelaufen, und er hinter mir her und ist in das Loch gefallen, und da bin ich zurückgekommen und sagte zu ihm frech: Siehst Du? – und bin weggegangen und liess ihn da ihm Loch liegen!

Die Geschichte illustriert sehr gut, wie streng einerseits die Zeiten damals war, und dass es fast immer Prügel gab, wenn ein Kind nicht gehorchte, aber andererseits, dass der Ruf zum Samba, zum Tanzen und Singen viel stärker war als alles andere. Ausserdem scheint ihr der Vater nicht so viel Angst gemacht zu haben, wie man annehmen könnte, denn sie läuft immer wieder heimlich zum Samba und weiss genau was sie will. Auch mit der Mutter hatte sie Konfrontationen, die mit dem Alltag zusammenhängen, bei dem diese mehr präsent war, beim Wäschewaschen z. B. Die Mutter straft sie, und auch da scheint es nichts an Zelitas Haltung zu ändern, die genau spürt, was recht und unrecht ist, und sich nichts gefallen lässt.

Ein anderes Mal habe ich Prügel bekommen, wegen soein paar Mädchen. Die haben mich geärgert und eine von den, sollte ich geschlagen haben, ihre Mutter hat sich bei meiner deswegen beschwert. Sie haben mich geärgert, aber ich habe das Mädchen nicht geschlagen, aber dann hat meine Mutter mir eine grosse Ohrfeige gegeben, wegen diesem Mädchen. Ich habe nichts gesagt, blieb ruhig. Die Mama hat mich gehauen, und ich habe bei mir gedacht: Maria wird mir diese Prügel bezahlen, die ich von Mama kriege. Und da hinten im Garten, wo jetzt Guilherme wohnt, da war ein Bach, wo alle ihre Wäsche gewaschen haben, auch wir. Da ist es passiert, sie (die Maria) hat ihre Wäsche gewaschen und sie in den Wäschekorb getan und ist Mittagessen gegangen. Was habe ich dann getan, habe ihre Wäsche genommen, draufgetreten, und sie voller Schlamm beschmiert! Da war so ein Schweineschlamm, das Schwein hatte sich gerade gesult und den habe ich genommen und die ganze Wäsche damit beschmiert, und bin dann nach Hause gegangen. Mama hatte gerade ein Kind geboren. Kurz danach kam sie an, das Mädchen, mit ihrer Wäsche und sagte, dass ich sie verschmutzt hätte: Das war Zelita, Dona Sinhá, das war deine Tochter und meine Mutter sagte, nein das was sie nicht, Maria! Da bin ich gekommen und habe gesagt: das war ich doch, Mama, ich selber habe sie verschmutzt und wenn Sie mich deswegen schlagen, dann werde ich ihr den Kopf brechen, sofort da im Fluss! An diesem Tag, habe ich keine Schläge bekommen. Denn es war sie já immer, die mich ärgerte und mich beschimpfte: *Nega preta! Cabelo duro! Peito puro!* Sie und ihre Töchter, weil sie weiss waren. Deswegen hat sie mich schwarze Nega genannt, Krauskopf, dicke Lippe, alles was ihr an schlimmem Wörtern so einfiel, hat sie mich geschimpft. Also habe ich aus Rache ihre Wäsche beschmutzt!

Was zuerst nur wie ein harmloser Mädchenstreit klingt, wird am Ende dieses Abschnitts deutlicher, als Zelita verrät, warum die Mädchen sie so ärgern, nämlich dass es um rassistische Beschimpfungen ging, die alltäglich waren in dieser Zeit und die Zelita nicht ertragen und dementsprechend, die Gelegenheit der Vergeltung nicht auslassen konnte. Zwischen den Zeilen wird deutlich, dass die weisse Maria und ihre Freundinnen oder Schwestern, Zelita wohl regelmässig gehänselt und beschimpft haben, weil sie schwarz (und arm) ist. Zelita zeigt schon früh ihren Hang gegen Ungerechtigkeit zu kämpfen und dass sie nichts unerwidert einsteckt, denn sie ist sogar bereit, dafür die schon erwarteten Prügel abzubekommen. Umsomehr erstaunt es, dass in dem Streit um die schmutzige Wäsche, die Zelita sofort zugibt, sie von der Mutter diesmal keine Schläge oder andere Strafe bekommt: *An diesem Tag, habe ich keine Schläge bekommen. Denn es war sie ja immer, die mich ärgerte und mich beschimpfte: Nega preta! Cabelo duro! Peito puro! Sie und ihre Töchter, weil sie weiss waren.* Da scheint ein stillschweigende Einverständnis der Mutter vorzuliegen, die selbst erleidet, wie selbstverständlich die Weissen sich das Recht nehmen, die Schwarzen zu beleidigen und zu unterdrücken.

Zelita erzählt im folgenden die Reihenfolge der Geschwister, dass sie die Zweite war und heute die älteste und ihre Schwester Ana, mit der sie im Samba spielt, die jüngste von den Mädchen und Guilherme, der jüngste von den Brüdern (nach ihm kam noch einer, der jedoch früh verstarb). Die älteste Schwester sei vor einem Jahr gestorben, womit sie die Älteste sei und sich an die Zeit im Wald erinnert, als sie als kleines Mädchen, ihre noch jüngeren Geschwister versorgen musste, weil die Mutter nach der Geburt eines Babys bald wieder zum Arbeiten aufs Feld ging.

So war das, schwere Arbeit – schwere Arbeit! Als ich ein Mädchen war, also mit 5 oder 6 Jahren, da habe ich schon auf meine Geschwister aufgepasst, weil meine Mutter aufs Feld ging, zum Arbeiten, und ich blieb da, um sie zu füttern. Sie hat geboren und blieb immer nur einen Monat mit dem Baby, als das Baby ein Monat alt war, und dann musste ich auf es aufpassen, also also ich so fünf oder sechs Jahre war, ja so war das! Also meine Schwester und ich, die, die schon gestorben ist, also sie kümmert sich um mich, und ich um die anderen, fertig! Ana, die hat schon Krabben gegessen, als sie gerade mal einen Monat alt war, ja! Mit dem Fett von den Krabben, oder was! Ich habe Krabbe gegessen und Ana war eine Heulsuse, Ana hat wegen allem geschrien. Ana hatte eine Milchmutter, also nahm ich sie und brachte sie zu ihr, zu der Mutter, die gerade geboren hatte, damit sie Ana Milch gab. Aber es ging so weiter, ich war am essen und sie am schreien, ich essend und sie schreiend. Dann wurde mir das zu bunt, sagte ich, du bist am schreien, warte nur, ich gebe dir Essen, und da habe ich hier Krabbe gegeben und sie hat gegessen und gegessen und ist schliesslich eingeschlafen. Als die Mama kam, war sie immer noch am schlafen. Was hat die Ana denn? – Nichts, Mama, ich habe Krabbe gegessen, da habe ich ihr auch Krabbe gegeben und sie ist eingeschlafen. (Zelita lacht). Mit mir war das so eine Sache, alles was ich gegessen haben, haben sie auch gegessen. Die haben Milch nur bis zu einem Monat bekommen, danach haben sie dann nie wieder Milchbrei gegessen, sondern alles das gegessen, was ich gegessen habe. Aber das war so eine Sache, ich habe sie immer zweimal gewaschen, erst habe ich sie gewaschen, in der Waschschiüssel, und dann habe ich ihnen Brei gegeben, also so mit dem Finger, gab ihnen so zu essen, wenn sie fertig waren, ich war ja noch klein und habe mich von Kopf bis Fuss



beschmiert. Ich ekelte mich, wenn sie so von oben bis unten beschmiert waren, also habe ich sie nochmal gewaschen. Einmal da hat sie ein Baby verbrannt, denn ich hatte eins so an der Seite, und ein anderes hat sich an meine Beine geklammert. Ich habe gerade den Wassertopf vom Feuer geholt, in dem das Wasser für das Bad heissgemacht wurde, da ist der Topf umgekippt, und hat das Kleine verbrannt, das sich na meine Beine geklammert hat und weinte, damit ich es trage! Aber wie sollte ich ihn tragen, wenn ich schon eins an der Seite hatte, oxente, da hat es sich verbrannt. Als die Mama kam, hat sie ihn verbrannt auf dem Bett gefunden, aber vorher schon haben die Leute da oben ihr gesagt, dass ich ein Baby verbrannt hätte! Als sie nach Hause kam, Ave Maria, das war schlimm, aber ich habe keine Prügel bekommen, weil er war doch an meinen Beinen, und hat mich festgehalten, weil er essen wollte, oder getragen werden, und ich musste doch das Bad für das Baby fertigmachen. Also nahm ich den kleinen, und trug ihn ins Zimmer, und der andere hatte sich verbrannt, der ganze Bauch war verbrannt (*sagt sie ganz leise*) ... aber so war unser Leben, ich habe meine Geschwister grossgezogen. Mama hat immer geboren, und ich war die Zweite, dann war da noch meine Tante, die wohnte in Acupe. Die kam und sagte zu meinem Vater, dass meine ältere Schwester auf die Schule gehen sollte, um was zu lernen. Aber als sie da ankam, da war das nichts mit der Schule, meine Schwester blieb da um als Hausmädchen zu dienen, sie hat nichts gelernt, nicht mal ihren Namen zu schreiben. Ich blieb bei meiner Mutter, also musste ich helfen, meine Geschwister zu hüten, alles was ich gegessen habe, haben die auch gegessen und so sind sie gross geworden, keiner ist gestorben. Alle, es sind nur die gestorben, die wohl auch sterben sollten. Eine, einer der ist schon tot geboren, einer von den Zwillingen, das Mädchen.... Also sie (die Mutter) hatte einen Bruder der in Santiago do Iguape wohnte. Da kam die Nachricht, dass der Onkel João gestorben sei, der Bruder von Mama, sie wollte unbedingt raus in die Nacht mit dem Neugeborenen, mit dem Mädchen auf den Armen. Sie war auf dem langen Weg und reichte sie von einem zum anderen. Wir waren alle mit, mitten im Wald in der Nacht und reichten sie von einem Arm zum anderen, dann fing es auch noch an zu regnen. Als sie in Santiago ankam, da starb das kleine Mädchen, sie war ganz rot und blau, so wie eine Baumwollblüte. Die Leute in dieser Zeit damals, die hatten keinen Arzt, sie ist angeschwollen und gestorben! Sie war die eine von Zwillungen und der andere war schon tot geboren. Und Manoel, nein, Antonio da Miabeira, der ist auch gestorben, der hat schon laufen können, aber ich erinnere mich nicht mehr, an was er gestorben ist, wegen Ohrenschmerzen, oder was es war. Ich habe einen anderen Bruder, der hatte auch Ohrenschmerzen, er ist aber nicht gestorben, das ist der der in Salvador wohnt. Und die anderen leben auch noch. Ich habe immer meiner Mutter geholfen, habe bei allen geholfen sie grosszuziehen. Auf dem Feld und im Wald sind wir grossgeworden, das war unser Leben. Man sagt so.... also jetzt erst Weiss ich was Jugend bedeutet, weil ich nicht wusste was das ist. Ich wusste nicht wass das ist jugendlich zu sein! Jugend (Pubertät), dieses Wort gab es für mich nicht, gab es nicht. Heutzutage: ah das ist die Jugend, die Pubertät, was soll das? Das ist doch Quatsch! Ich hatte nichts davon, ich weiss garnicht was das ist. Denn wir haben immer gearbeitet, wir, als ich anfang zu arbeiten, um meine eigenen Kleider zu kaufen, da habe ich einen Groschen pro Tag verdient. Mit was? Ich habe Reis geschnitten, *manaiba* gepflanzt, Maniokfelder bearbeitet, Melonen gepflanzt –so war das, das war meine Kindheit!

Sehr eindringlich beschreibt Zelita das alltägliche Leben auf dem Land, oder besser im Wald in Catu, bei Saubara, wo sie den ganzen Tag auf sich selbst gestellt war und die kleinen Geschwister versorgen musste, da die Mutter einen Monat nach der Geburt des neuen Babys wieder auf das Feld ging. Die kleine Zelita weiss sich nicht anders zu helfen, als den Babys und Kleinkindern das zu essen zu geben, was sie selber ass und da ihr niemand was anderes zeigte, scheint es das Richtige zu sein und alle essen und gedeihen. Ihre ältere Schwester ist anscheinend nur eine Zeitlang noch in der Familie, um auf sie und die Kleineren aufzupassen, doch sie wird weggegeben, um angeblich etwas in der Schule zu lernen. Ob die Eltern das

glauben wollten oder nicht, wird nicht klar, aber vielleicht war für sie auch wichtig, dass eine weniger zum Essen dabei war. Sie kommt nicht mehr zurück, obwohl sie nicht zur Schule geht, sondern im Haushalt von der Tante dienen muss, und sie scheinen stillschweigend einverstanden gewesen zu sein. So ist die kleine Zelita auf sich allein gestellt und die Not und Verantwortung, die sie leidet, wird offenkundig in der Geschichte, als sich der kleine Bruder verbrennt, weil sie ein Baby im Arm hat, das andere an den Beinen und auch noch den Wassertopf mit dem kochend heissen Wasser vom Feuer nimmt. Es muss schlimm für sie gewesen sein, denn ihre Stimme wird sehr leise beim Erzählen, einmal weil sie sich um den Kleinen sorgte und nicht wusste, was sie tun sollte und auch, weil sie grosse Angst vor der Strafe der Mutter hatte. Die, wiederum straft sie nicht, denn sie scheint Verständnis für die kleine Zelita zu haben und weiss auch, dass es viel zu viel Arbeit und Verantwortung für ein Mädchen ist, ... *aber so war unser Leben, ich habe meine Geschwister grossgezogen*. So wie Zelita das heute zusammenfasst, hat die Mutter keine andere Haltung haben können, denn das Leben war eben so, sie mussten schwer arbeiten, damit alle was zu Essen hatten, daran konnte man nichts ändern. Später zieht die Familie nach Saubara, bzw. lebt zur halben Zeit im Wald und zur halben Zeit in Saubara, wo sie mehr Gesellschaft haben, aber nach wie vor viel Arbeit, die von allen gemeinsam erledigt wird.

Wir haben 15 Tage im Wald verbracht, dann sind wir nach Saubara, verbrachten 1 oder 2 Monate hier und er ist allein aufs Feld gegangen und ist da geblieben zum schlafen. Wir sind hier geblieben, haben geflochten, und nach einiger Zeit kam er und hat uns mit aufs Feld genommen, meine Mutter und uns alle und wir blieben einige Zeit dort, so sind wir aufgewachsen, immer hin und her. Da, wo Guillherme wohnt, also unser altes Haus, es war da im Beco do Chapéu (Hutgasse) und nach dem Beco do Chapéu, ist er in das Haus vom Taboão gezogen und das war unser Familienhaus dann, da habe ich einen Teil meiner Kindheit verbracht. Ich hatte keine Kindheit, also kann nicht sagen, dass ich Freizeit hatte zum Spielen, zum Tanzen und Singen. Also zum Samba bin ich gegangen, da bin ich heimlich gegangen, und zum Samba den es im Haus gab. Aber um zu sagen, ach, ich konnte so tun, was mir Spass macht, so wie ich hier viele Kinder sehe, die so auf der Strasse sind und nichts tun. Nein, wir hatten so was nicht, noch nicht mal meine Brüder, also die Jungens, die durften auch nicht. Was sie bekommen haben, ist viel Arbeit, sehr viel Arbeit! Kohle machen, dass ist kein Kinderspiel! Wir Kinder haben viel Kohle gemacht, viel, viel Kohle gemacht! Und viel Dendê-öl hergestellt, wir haben viel öl gepresst, und ich habe sehr viel Maniok geraspelt, viel Maniok ausgepresst und noch viel mehr Maniokmehl geröstet. Damals gab es diese Seifenkisten, ich Bin auf die Seifenkiste gestiegen um Maniokmehl zu rösten, oder neben dem Ofen gesessen. Heute, wenn ein Vater seinen Sohn zum Arbeiten ruft, dann will der nicht arbeiten, aber zu unserer Zeit, da musste ein Sohn seinen Eltern helfen. Heute wollen die Kinder nicht mehr helfen, aber wir haben damals immer geholfen. Heute gibt es dieses Gerede: ach, das ist die Jugendfase (Pubertät)! Deswegen denke ich, dass das Quatsch ist, weil ich hatte niemals dieses Ding, diese Jugendfase, niemals hatte ich sowas Katharina ! Was ich hatte, war unglaublich viel Arbeit mit der Hacke, und auch Wasser holen, und wieder hochkommen. Die Wasserstelle war da unten am Waldeingang, wir sind diesen steilen Weg mit dem Wasser auf dem Kopf hoch gegangen, oi! Ich weiss nicht was Kindheit war, hatte keine Kindheit, hatte keine Jugend – ah der ist so und so weil er jugendlich ist...so ein Quatsch! Das gab es für mich nicht, weder ich noch meine Geschwister, niemand von uns hatte sowas. Du siehst, alle arbeiten, alle! Es gibt keinen, der nicht gerne arbeitet, bis heute! Als sie gross wurden, da sind sie weggegangen, haben einen Beruf gelernt, nicht weil sie etwa

gebildet wären, lesen, schreiben können, nein! Ana hat es gelernt, Ana hat alles gelernt, aus dem Gedächtnis! Aber sie ist auch nicht ausgebildet in gar nichts. Sie kann auch nicht sagen, dass sie dieses oder jenes gelernt und gemacht habe, wegen dem Lesen und Schreiben. Guilherme kann auch nicht sagen, dass er da und dort war, wegen der Bildung, nein! Niemand von uns hatte je Schule, hatte eine Ausbildung! Ich habe es nicht, habe keinen Bruder, nicht Einen der Bildung hat, und schäme mich nicht es zu sagen. Ich wurde auch nicht ausgebildet, habe nicht gelernt zu Lesen und zu Schreiben, habe viel gelernt, in der Küche des Weissen, verstehst du.....

Zelita beschreibt genau die verschiedenen Arbeiten und man kann sich eine Idee von dem Alltag dieser Kinder machen, der nur von Arbeit gezeichnet war und keine richtige Kindheit war. Sie macht den Bogen zu den Jugendlichen, die heute unter den Schutz gestellt werden, denn sie leben ihre Pubertät aus, womit viele Fehler zu verstehen seien. Dona Zelita stellt hier klar, dass es in ihrer Zeit solche Gedanken nicht gab, und niemand für so was Verständnis hatte, da alle mitarbeiten und helfen mussten: *Ich weiss nicht was Kindheit war, hatte keine Kindheit, hatte keine Jugend – ab der ist so und so weil er jugendlich ist...so ein Quatsch! Das gab es für mich nicht, weder ich noch meine Geschwister, niemand von uns hatte sowas. Du siehst, alle arbeiten, alle!* Sie schliesst daraus, dass es zwar hart war, aber letztlich ihr und den Geschwistern gut getan hatte, denn niemand hatte Jugendprobleme und alle haben ihr Leben lang hart und ehrlich gearbeitet. Dann kommt sie auf Schule und Ausbildung zu sprechen und dass weder sie und ihre Geschwister Zugang dazu hatten, und sie sich deswegen nicht schäme, aber es klingt manchmal so, als hätte sie gerne die Möglichkeit gehabt. Im letzten Abschnitt beschreibt sie wieder eindringlich ihren Kinder- und Jugendalltag, in dem es hauptsächlich um Nahrungsbeschaffung und die Arbeit rund um Anbau und Weiterverwendung ging.

Wir haben unser Maniokmehl selber gemacht, wenn es im Haus nichts zu essen gab, dann gab es nur Maniokmehl. Wir sind in die Mangrove gegangen um Austern zu sammeln, und Krabben zu holen, oder kleine Muscheln – wir wohnten weit weg. An den Tagen, an denen Mama Krabben essen wollte, sind wir morgens ganz früh und dann spät nachmittags wiedergekommen. Die Maré, wenn die Flut kam, dann sind wir wieder gegangen, sind also ganz früh los zur Mangrove, um Krabben zu sammeln. Jetzt genau um diese Zeit, wenn die Krabben unterwegs sind, da haben wir immer viele Krabben gefangen, haben wir ganz viele mitgenommen. Aber wenn es Sommer ist, also wenn dann der Fluss eher trocken ist, dann sind wir zum Fluss zum fischen, haben mit grossen Körben gefischt. Haben mit Reusen und Fallen gefischt, auch in der Nacht. Da haben wir so ein Loch gegraben am Flussufer, dass man dann zudecken konnte, mit so einem Zaun aus Stroh haben den Fluss gestaut, und unterhalb vom dem Zaun haben wir dann Fische gefangen zum Essen. Dann sind wir nach Hause und haben Essen gemacht. Manchmal gab es aber auch nur eine Krabbe, den wir in der Mitte geteilt haben, für zwei Leute! Ich bin nicht in einer goldenen Wiege aufgewachsen, nein! Es gibt keinen Neffen von mir, der das erlebt hat, was wir durchgemacht haben, nein. Und wir waren glücklich und wussten es nicht, denn wir lebten im Wald und wussten nichts von unserem Glück. Lebten da im Wald und haben gepflanzt und geerntet und alles da frisch gegessen. Wir haben kein Maniokmehl gekauft, keine Kartoffeln, keine Bohnen, kein Reis gekauft. Das alles gab es da auf dem Feld, haben wir vom Feld geholt zum Essen, ja genau, so war das! Also das ich Kindheit, nichts davon, meine Kindheit war das, an der Hacke! Wenn es das gab, dann haben wir Maniokmehl geröstet, vier, fünf oder sechs Säcke, da sassen wir und haben Maniok geraspelt, den ganzen Tag, die ganze Nacht dann geröstet. So was das, und immer die Masse sieben, alles mit der Hand, alles wurde manuell gemacht.

Interessant ist, dass es trotz aller Schwere der Arbeit so wirkt, als hätten sie als Kinder Freude gehabt, wenn es z. B. viel zu essen gab, viele Fische und Krabben. Dazu kommt noch die Erfahrung des gemeinsamen Erlebens und Teilens, wenn es nur wenig gab – tiefe und wichtige Erinnerungen. Zelita erkennt an, dass sie immer frisch ihre eigenen Erzeugnisse gegessen und kaum Geld für Einkäufe ausgegeben haben und letztlich dass dieses Leben eine eigene Art von Glück darstellte, deren sie sich damals nicht bewusst werden konnte: *Und wir waren glücklich und wussten es nicht, denn wir lebten im Wald und wussten nichts von unserem Glück, lebten da im Wald und haben gepflanzt und geerntet und alles da frisch gegessen.* Wieder hebt sie die Härte der damaligen Zeit hervor: *Ich bin nicht in einer goldenen Wiege aufgewachsen, nein! Es gibt keinen Neffen von mir, der das erlebt hat, was wir durchgemacht haben, nein.* Zelita weiss genau, dass die heutige Jugend das nicht mehr erlebt und dass da ein Verlust an Werten und Lebensqualität ist.

### **Als Junge Frau und Hausangestellte in Salvador**

Nachdem Zelita ausführlich den Alltag von Kindheit und Jugend beschrieben hat, geht sie nicht weiter auf ihre Jugendphase ein, die sie eigentlich nicht hatte, sondern die vom gleichen Arbeitsrhythmus der Kindheit bestimmt war. So geht sie zur nächsten Etappe weiter, die vom grossen Sprung nach Salvador in die Arbeitswelt als Hausangestellte geprägt ist. Diese Tätigkeiten verrichtete sie ein Leben lang, wobei sie in sehr verschiedenen Haushalten arbeitete und sich vor allem die freie Wahl zu gehen bewahrte.

Als ich weggegangen bin, war ich 19 Jahre alt, ich war noch einige Male im Catu, aber als ich dann ganz wegging, da war ich 19, als ich nach Salvador ging zum Arbeiten. Nachher habe ich noch Deteca geholt, nach Deteca habe ich Ana geholt, und nach Ana holte ich noch andere Mädchen zum Arbeiten und so ging es immer weiter, denn ich arbeitete und sorgte dass ich mit allen leben konnte. Ich habe in einem Haus gearbeitet, da haben sie mich Diebin geschimpft! Die Hausangestellte da, die hat heimlich gestohlen, aber sie hat ja immer gesagt, dass sie die ältere in dem Haus sei. Meine Nachbarin sagte damals: mein Mädchen, Du kommst vom Land, Du willst da in dem Haus arbeiten, aber jede, die in dieses Haus geht zum Arbeiten, wird als Diebin geschimpft – ich : Lass gut sein Dona, aber wenn ich doch arbeiten will? Also bin ich dahin, habe gearbeitet, als eines Tages, Dona Margarida sagte: Maria, mache die Margaridinha fertig, damit wir zu einem Geburtstagsfest gehen können. Da ging sie in das Zimmer und sagte Dona Margarida, die Kette von Margaridinha habe ich nicht gefunden. Sie wissen doch, dass ich nicht stehle, ich bin die älteste Hausangestellte. Also Dona: Joselita, wo ist die Kette von Margaridinha ? Ich: Dona Margarida, ich habe sie nicht genommen – Du hast sie wohl genommen, denn die Hausangestellte meines Vertrauens, ist Maria! Ich sagte: also gut, ich habe sie nicht genommen! Und bin weg, bin zur Vitória, denn da gab es einen Inspektor, das hiess damals nicht Polizei, das war ein Inspektor, also bin ich dahin zur Vitória, und habe den Inspektor gerufen und ihn mit ins Haus genommen. Der Mann hat da geklingelt und sie sagte: Ich will keine Polizei in meinem Haus! Und er sagte: Nein, sie hat die Klage gestellt, also müssen Sie jetzt gehorchen! Ich sagte: Ich möchte Sie abholen, damit sie mit mir aufs Land kommen, wo ich wohne, um zu gucken, ob Sie was finden, wir fahren heute mit dem *Saveiro* und kommen morgen zurück. Aber vorher gehen wir noch ins Haus von Maria, die hier in der Nähe wohnt. Und dann hin und her, gehen wir oder nicht... Aber der Inspektor sagte, dass die Dame mitgehen muss. – Also sind wir raus, und sind zum Haus von Maria, und genauso war es dann auch, als wir ankamen, denn sie wohnte an einem Abhang und schon von weitem sah ich eine Bettdecke von Dona Margarida, da

aufgehängt. Da fing Maria an zu weinen. Da sagte der Inspektor, was weinst Du denn, Du hast nichts zu weinen, die Klägerin ist diese hier! Wieder hin und her, gehen wir runter oder nicht, nein, alle müssen runter gehen, da sind wir zu ihrem Haus, und darein und alles, was angeblich die anderen gestohlen hatten, war in ihrem Haus! Da ist die Dona Margarida hinter mir her: Joselita, gehe nicht weg, bleib hier! Ich: Nein, Dona Margarida, bleiben Sie mit Maria, das ist ja die Angestellte ihres Vertrauens, ich gehe weg! – Aber ich muss dir noch dein Geld geben! – Wegen mir, können Sie ihr Geld behalten! – und ich bin gegangen, und liess sie da stehen. Ja, Katharina, das habe ich gemacht, weil sie mich Diebin geschimpft hat. Die hat mir ins Gesicht gesagt, dass sie weiss, dass es Maria nicht war, weil sie ihre vertraute Angestellte ist, und ihr anderen, wenn ihr kommt, dann passiert das immer! Ich habe noch niemals etwas gestohlen, also habe ich es ihr gezeigt, denn sie bat mich zu bleiben, aber ich: nein, bleib mit Maria, die Angestellte deines Vertrauens und bin weggegangen. Dann hat ihr Mann gesagt: Siehst du, Margarida, ich habe dir schon oft gesagt, man sieht an dem Menschen nur sein Gesicht, aber nicht sein Herz! – also bin ich weg, und habe woanders gearbeitet, ha!

Dona Zelita erzählt die Geschichte in allen Einzelheiten, als würde sie sie wieder erleben, und zeigt ihre aufrechte Haltung und Ethik, die sie ein Leben bewahrt hat. In der damaligen Zeit war es etwas Ungeheuerliches, dass eine schwarze Hausangestellte, die fast wie eine Sklavin behandelt wurde, sich als selbstbewusste Bürgerin verhält und einfach zur Polizei geht, um von sich aus ihre Arbeitgeberin anzuzeigen, von der sie zu unrecht des Diebstahls beschuldigt wird. Sie wird überraschenderweise vom Polizei-inspektor unterstützt, der sehr korrekt vorgeht, bis die wahre Diebin entlarvt ist. Zelita bleibt konsequent in ihrer Haltung und will nicht mehr bei Dona Margarida arbeiten, da das Vertrauen gebrochen ist, denn sie wurde von ihr gedemütigt und lässt das nicht mit sich machen: *Ich habe noch niemals etwas gestohlen, also habe ich es ihr gezeigt, denn sie bat mich zu bleiben.* Der Ehemann wird zitiert, indem er indirekt die klaren Vorurteile dieser Zeit deutlich macht, als er sagt, dass man am Gesicht, das Herz eines Menschen nicht erkennt – weil ein schwarzer Mensch aus armer Herkunft grundsätzlich zuerst verdächtigt wird. Zelita hat genug Stolz, um sogar das Geld abzulehnen und damit die Demütigung zurückzugeben und lässt auch nicht zu, dass mit anderen Menschen so umgegangen wird. Immer wieder verschafft sie Arbeitsstellen in Salvador für ihre Angehörigen und Freundinnen aus Saubara und schaut nach dem Rechten, wenn etwas nicht klappt. Ungerechtigkeit und schlechte Behandlung lässt sie nicht durchgehen, auch bei anderen Menschen nicht, wie die folgende Episode illustriert.

Bei mir ist das so! Ich habe überall Arbeit für viele Leute gefunden, wenn die sich aber beschwerten, also die Angestellten, dass es nicht gut lief, dann bin ich da hingegangen: Diná, komm wir gehen, ich besorge dir eine andere Arbeit. ... es gibt Bekannte, die sind noch bis heute in der Arbeit, die ich ihnen damals besorgt habe. Es gab mal eine Angestellte, die in einem Haus arbeitete, eine Stelle, die ich für sie besorgte. Ich kam da an, an einem Sonntag, da war sie in der Garage! Sie hatte mich angerufen, als die Frau aus dem Haus gegangen ist, hatte sie sie in die Garage gesteckt, an einem Sonntag! Ich also: bleib da, ich hole dich ab. Ich habe meine Arbeit beendet und habe sie dann abgeholt und zu meiner Arbeitsstelle gebracht. Am Abend dann, als die Frau wieder kam, bin ich da hin und habe guten Abend gesagt. Alle waren da versammelt und sie: Ach Emilia, ich habe dich hier gelassen und Du bist weggegangen, ich habe dich doch in der Garage gelassen und Du bist gegangen! Also sagte ich: Weisst Du, Frau, wer in die Garage kommt, ist das Auto und sie bleibt hier nicht mehr! Wenn

Sie kein Vertrauen in sie haben, dass sie hier im Haus bleiben kann, dann kann sie also hier nicht mehr bleiben! Geh, Emilia, hol deine Sachen. Dann holte Emilia ihre Sachen unten und ich sagte: leg das da hin und mache auf, damit die Frau sich versichern kann, ob ihr nichts fehlt? Nur damit sie nachher nicht erzählt, dass sie hier als Diebin rausgegangen ist! So habe ich das gemacht! So habe ich das immer gemacht. Gott sei Dank, ist das einer meiner Fehler.... also ich habe Fehler... aber nehmen, was mir nicht gehört?

Ähnlich wie bei ihr selbst, als ihr Ungerechtigkeit widerfahren ist, handelt Zelita sofort und holt ihre Bekannte, die wie ein Hund in die Garage gesteckt wurde, weil die Hausherrin sie nicht allein im Haus haben wollte. Zelita macht kurzen Prozess und sagt den Leuten ihre Meinung: *Weisst Du, Frau, wer in die Garage kommt, ist das Auto und sie bleibt hier nicht mehr! Wenn Sie kein Vertrauen in sie haben, dass sie hier im Haus bleiben kann, dann kann sie also hier nicht bleiben!* Zelita spricht die Dinge direkt an: zum einen das Verhalten der weissen Oberschicht, die schwarze Hausangestellte wie zur Sklavenhalterzeit, nicht wie Menschen, sondern wie Dinge oder Tiere behandelt, und auf der anderen Seite, die klare Haltung einer aufrechten Frau, die darum kämpft, als Mensch und Mitbürgerin anerkannt zu werden. Sie legt Wert darauf, deutlich zu machen, dass sie zwar arm ist und keine Ausbildung hat, aber arbeitssam und ehrlich erzogen wurde und niemals etwas nimmt, was ihr nicht gehört. Gleichzeitig legt sie keinen falschen Stolz an den Tag, sondern nimmt gern an, was ihr geschenkt wird, und bekennt schmunzelnd ihre Schwäche für Pflanzen und kleine Ableger.

Wenn du mir was gibst, dann will ich das, wenn nicht, auch gut... Aber wenn ich zu dir nach Hause komme und sehe ein Pflanze, die nehme ich mit, eine Pflanze nehme ich mit (sie lacht), also wenn ich ein kleines Stück von der Pflanze abmachen kann, also heimlich in meine Tasche stecke ich das, dann nehme ich es wirklich mit. Pflanzen nehme ich mit, aber was anderes nicht. Ich habe schon zwei Jahre lang das Haus von Ralph gehütet, mit allem drin. Er ist gereist und hat alles dagelassen. Ich habe mich darum gekümmert, in dem Gebäude *2 de Julho*. Auch der Besitzer von der *Quinta Pitanga*, jetzt ist er nicht mehr da, ich wies nicht ob er gestorben ist, also der Besitzer von der *Quinta Pitanga*. Er hatte eine Menge Geld, da hat er eine Kiste hervorgeholt unter dem Bett, eine Pappkiste voller Geld und sagte: oh Zelita, dieses Geld hier ist für Jimmy, der kommt jede Woche hierhin und holt sich etwas Geld. Er schreibt das hier auf, wieviel er sich nimmt, was er nicht nimmt. Ich erinnere mich, dass es eine grosse Kiste war mit vielen Dollars, ich glaube eine Million. Alles Dollar, wirklich... als er die Kiste hervorzog und mir zeigte, also wenn das heute wäre, das würde ich nicht mehr akzeptieren. Ich bin arbeiten gegangen und wieder nach Hause, habe auch für Jimmy gearbeitet, und für das amerikanische Konsulat. Ich habe bei vielen von denen gearbeitet, kann mich nicht mehr an alle erinnern. Also hat er das Geld in meiner Hand gelassen, für mich war nichts. Er hatte jemand, der mir Geld für meine Ausgaben gab, und sonst war da für mich nichts.

Zum Abschluss erzählt sie diese Episode, die das Vertrauen ihrer Arbeitgeber in sie verdeutlicht, zwar Jahre später geschah, aber thematisch die Erzählung abrundet. Im Allgemeinen erwähnt Zelita oft, wie viele Freundschaften sie über die Arbeit gemacht hat, und wie viele weisse und wohlhabende Arbeitgeber grosses Vertrauen in sie hatten. Das ging soweit, dass viele mit ihr nach Saubara fuhren, um ihre Familie und Kultur kennenzulernen, wie sie schon eingangs erzählte, und ausgesprochen begeistert zurückkehrten.

## Ehemann, Kulturarbeit und Lebenserfahrungen

In nächsten Teil erzählt Zelita von ihrem Eheleben, das sie insgesamt sehr negativ bewertet und das offensichtlich ein grosser Einschnitt in ihrem Leben war, denn in den Erzählungen kommt nicht mehr das gleiche fröhliche Selbstbewusstsein durch, dass sie sonst gegenüber allen Menschen an den Tag legte. Der Anfang mag noch schön gewesen sein, denn sie erzählt mit Freude zu den Umständen, in denen sie ihren Mann kennenlernte, wobei sie besonderen Wert auf die Beschreibung der kulturellen Erlebnisse und Einzelheiten legt.

Als ich geheiratet habe, da war ich 29, fast 30 Jahre alt. Ich habe Weihnachten geheiratet, also am 25. Há, há, habe schon alt geheiratet, und schon eine ganze Weile in der Stadt gearbeitet. Ich habe in dem Haus geheiratet, das von Guilherme .... Also da in Salvador, als ich da arbeitete, ich bin so gerne zu dem Fest *Conceição da Praia* gegangen, ich bin gerne mit den Filhos de Ghandi gegangen, denn in dieser Zeit hatten die Filhos de Gandhi nur Schwarze, es gab keinen einzigen Weissen! Denn die Filhos de Ghandi sind auf den Docks entstanden, das waren alles Hafenarbeiter. Denn die durften keine Feste machen, das waren die Schwarzen, sie haben dann die Filhos de Ghandi gegründet, ist da am Hafen entstanden. Heutzutage sind da auch Bürger, aber früher waren das nur Hafenarbeiter, alles grosse Schwarze, da war ein toller schwarzer Mann nach dem anderen unter den Filhos de Ghandi. Heute nicht mehr, heute ist alles voller Weisse... und auch die Kleidung, die Tracht, das war damals keine Hose, das war ein Tuch, dass haben sie so um die Hüfte gebunden und einen Turban auf dem Kopf, so war das immer gewesen. – Jetzt nicht mehr, jetzt ist es kein Turban mehr, kein Tuch mehr, jetzt ist es eine Tracht, die sie herstellen – und Frauen sind niemals reingelassen worden, schauten nur von aussen zu, Frauen sind nie in den Filhos de Ghandi reingekommen. Das ist wie die Chegança hier, die Chegança war immer nur Männer, also da unten haben sie sogar eine Chegança nur für Frauen gemacht. Hier ist die sie nur von Männern gemacht..... Da habe ich dann meinen Mann kennengelernt. Ein Frauenheld, wie sonst keiner, er ist gestorben, und die Frau ist geblieben, ich bin noch hier....Niemals habe ich jê wegen einem Mann gestritten, nein! Ich werde doch nicht meine Zeit verlieren, wegen einem Mann Streit anfangen, denn Männer geben uns keinen Wert, Katharina, nein, gar nicht! Also sag doch mal ehrlich, am Anfang ist es immer ein Wirbelsturm.... aber dann, und deswegen auf die Strasse gehen und wegen einem Mann, wegen diesem Mann, nein! Damit er der Hahn ist und Du da auf der Strasse noch beschämt wirst wegen der Anderen, da macht er dich zum Gespött, und dann kommt er womöglich noch nach Hause und schlägt dich. Mit mir nicht, bei mir ist das nicht passiert.

Dona Zelita beginnt damit, dass sie spät geheiratet habe in Saubara, mit ihrer Familie, aber dann schwenkt sie in Gedanken ab, und erinnert sich an die Umstände, als sie ihren Mann kennenlernte. Jetzt erzählt sie nichts mehr von ihm, sondern sehr ausführlich zu den *Filhos de Gandhi*, eine Karnevalsgruppe, die nur von schwarzen Männern aus dem Hafenarbeitsbereich gebildet wurde. Sie bewundert die Männer und ihre Schönheit und ihren schwarzen Stolz und vermutlich war ihr Mann auch bei dieser Gruppe dabei, wobei sie das nicht sagt, sondern, dass sie ihn da kennengelernt habe. Die Frauen sind am Rand mitgelaufen, und die Männer haben sie mit ihren Ketten beschenkt, mit *Alfazema*-parfüm bestreut und auch mit Küssen bedeckt. Kaum hat sie in schöner Erinnerung geschwelgt, und ihren Mann erwähnt, da wendet sich das Erzählklima und sie kommt direkt auf die schlimmste Seite dieses Mannes zu sprechen, nämlich dass er ein unverbesserlicher Rockjäger war. Zelita wird energisch und

bekräftigt, dass sie ihm deswegen nicht hinterhergelaufen sei oder gar Streit angefangen habe. Obwohl sie erst nicht viel zu dem Thema sagen wollte, so scheint etwas ausgelöst worden zu sein, und sie beginnt, ihre Leiden mit diesem Mann zu erzählen, sowie ihre Art damit umzugehen, um ihren Stolz zu bewahren.

Ich hatte schon mein Haus fertig eingerichtet zum heiraten – da hat er eine Frau in das Haus geholt – Ja, so war das! Da wollte ich schon Schluss machen, er hat aber nicht Schluss gemacht, hat mir geheiratet, aber hat nie aufgehört irgendwelche Frauen da draussen zu haben. Meine Nachbarin, die wollte mich fast umbringen, weil da war mal eine, also einmal, da habe ich gerade gebügelt, mit zwei Kohlebügeleisen, da ist sie gekommen: Zelita ich habe deinen Mann gesehen, da oben mit der Frau.... – “ Also komm mal her, wenn er mit dir gewesen wäre, dann würdest Du es mir nicht sagen, nicht wahr? – ah, da hat sie sich fast den Tod gewünscht: “und ich bin gekommen, um dich zu warnen und da sagst Du mit sowas ....!” – ich sage: „genau, denn wenn er mit dir zusammen wäre, dann würdest du mir nichts sagen, also wenn du was da gesehen hast, lass das bitte da, und komm nicht, um mir was zu erzählen...!“ Also ich habe mit ihm fast 20 Jahre gelebt, ich glaube es waren fast 20, denn als er gestorben ist, hatte ich etwas über 40 Jahre, aber das hat mein Leben sehr bestimmt, dieser Mann hat mein Leben gezeichnet. Ich habe dann nicht mehr geheiratet, das war keine Frage von, habe keinen mehr gefunden, nein! – *oxente* – ich habe viele Möglichkeiten gefunden, nochmal zu heiraten. Aber wenn ich dann meinen Kopf zum funktionieren brachte, mal nachdachte, meine Liebe, sollte ich etwa mir einen Anderen anlachen zum heiraten? Damit er das gleiche mit mir macht, was der Erste gemacht hat? Nein! Kein Mann mehr wird über mich lachen, und machen, was der mit mir gemacht hat, jetzt lache ich über sie. Ich habe nicht mehr geheiratet, mein Leben ging so weiter, arbeiten, kam immer in die Stadt, hatte viele Geliebte und so, aber der da und ich hier, habe in den Häusern von den Leuten gearbeitet und Schluss! Ich habe mich mit keinem mehr fest eingelassen, und jetzt ist eh vorbei, jetzt finde ich eh keinen mehr, ne, echt nicht! – ich werde krank davon, wenn ich diese Frauen sehe, die auf der Strasse wegen den Männern streiten und er gibt ihnen gar keinen Wert – so ein Quatsch! Diese Frauen sind verrückt!

Hier wird offensichtlich, wie sehr Zelita unter der Untreue ihres Mannes von Anfang an gelitten hat, aber auch, dass sie auf keinen Fall am Klatsch der Leute beteiligt sein und sich auch nicht auf der Strasse zum Gespött machen lassen wollte. Dann sagt sie noch: *aber das hat mein Leben sehr bestimmt, dieser Mann hat mein Leben gezeichnet*. Das klingt bedeutsam, wenn man bedenkt, wie sie mit vielen, schweren Situationen im Leben schon von Kind an fertig werden musste. Das wird dadurch bekräftigt, dass Zelita den Entschluss fasst, nicht mehr zu heiraten und trotz mancher Angebote und Affairen, keine Ehe mehr eingeht, weil sie nie wieder wegen eines Mannes erniedrigt oder ausgelacht werden möchte. Kinder sind aus dieser Ehe nicht hervorgegangen, weil er keine Kinder zeugen konnte, wie die Ärztin ihr sagte, was wohl besser war, denn so sagt sie energisch: *heim, ich glaube ganz Bahia hätte von ihm ein Kind!* Sie geht über zur nächsten Geschichte, die seine Unzuverlässigkeit und Untreue demonstriert, aber auch wie der Spiess sich umdreht, als er immer kranker wird und auf sie angewiesen ist.

Oh, ich erzähle dir mal eine Geschichte, als wir verheiratet waren, nahm er mich mit um seine Schwester in *Aramaris* kennenzulernen. Als wir da ankamen, und aus dem Bus ausgestiegen sind, sagte er mir doch glatt: Siehst Du nicht, da oben, das rosa Haus, da ist so eine Gasse, da ist das rosa Haus, auf der Seite ein blaues, und dazwischen ist der Eingang zu einer Gasse. Ich sagte: ja! – Also, dann geh dahin, geh über den Fluss und ein Haus, dass Du da oben siehst,



ganz weiss, ist das Haus von meiner Schwester! Genau das habe ich dann gemacht, ich war mit einem kleinen Mädchen..., bin über den Fluss, bin hoch gegangen, und zu dem Haus da oben: Hallo ist da jemand? Und sie hat geantwortet, und ich habe gesagt wer ich bin. Sie fragte, wo ist er? Ich sagte, er blieb unten auf der Strasse. Weisst Du, wann er gekommen ist, am anderen Tag. Und wenn die Frau mich nun nicht reingelassen hätte? Am anderen Tag kam er, und sie hat sich aufgeregt, seine Schwester, war sehr wütend! ... Warum sollte ich wieder heiraten, um wieder so ein Leben zu haben? – Wenn ich z. B. sagte, ich gehe nach Saubara um meine Mutter zu sehen. Also sagte ich, heute ist Montag und ich gehe arbeiten, aber Samstag habe ich schon angekündigt, gehe ich nach Saubara – da sagte er, alles klar und ich könne fahren, aber wenn Freitag kam: Ah du fährst nur, weil du schamlos bist, du gehst den Männern hinter her....! – ich dann: was redest du denn da, jetzt geh ich erst recht den Männern hinter her! - Niemand aus meiner Familie weiss, was ich hier durchgemacht habe mit ihm, als er dann krank wurde. Es gab Tage, da war ich an der Bushaltestelle, da klopft jemand auf meinen Rücken, dass war er! War ich auf der Arbeit, jemand klopft na die Tür, ich denke, es ist Besuch, ist er das! Er hat mich hinterherspioniert... ich wusste nicht, dass er Probleme hatte – also er sagte so, dass wenn ich schwanger würde, das Kind nur ins Haus käme, wenn ein Test gemacht würde, denn ich wusste ja nicht, dass er die Probleme hatte, nicht ich. Nachher hat die Ärztin mir das erklärt. Die Sache, die ich bereue, dass ich nicht... also das bereue ich mein Leben lang, dass sage ich ohne Angst, dass es falsch sein könnte, das bereue ich. Er würde noch viel mehr verdienen, was er alles mit mir gemacht hat! Aber ich lebe mein Leben weiter und er ist gestorben.

So schien Zelita im Wesentlichen erleichtert, als er starb und fragte sich oft: *Warum sollte ich wieder heiraten, um wieder so ein Leben zu haben?* Es war wohl eine grosse Qual für sie, immer wieder vernachlässigt worden zu sein. Andererseits lebt sie ihr Leben entschlossen weiter, arbeitet und besucht ihre Familie und der Spiess dreht sich um, d. h. er wird eifersüchtig und spioniert ihr hinterher, was zwanghafte Züge annimmt und vermutlich mit seiner fortschreitenden Krankheit zusammenhängt, was zwischen den Zeilen hervorgeht. Dann redet sie wieder über Kinder und über das was die Ärztin gesagt hat, woraus zu entnehmen ist, dass es ihr wichtig war und sie wohl gern Kinder gehabt hätte, was sie dadurch andeutet, es bereut zu haben, nicht von jemand anders schwanger geworden zu sein. *Die Sache, die ich bereue, dass ich nicht... also das bereue ich mein Leben lang...* Dass es darum geht, wird dadurch verstärkt, dass sie mich besagend anschaut und hinzufügt: *Er würde noch viel mehr verdienen, was er alles mit mir gemacht hat!* Damit ist das Kapitel Ehemann abgeschlossen und sie kommt auf ihre langjährige Arbeit mit Mestre Bimba<sup>43</sup> zu sprechen, die ihr mehr Freude gemacht, sowie Reisen, Freundschaften und zusätzliche Einnahmen beschert hat.

Bimba, ich habe mit ihm viele Shows gemacht, da oben in Ondina, das gehörte der Regierung, und Bimba war einer von denen, der da Capoeira, Samba de Roda, Candomble und Maculele gemacht hat. Ich war eine seiner Baianas. Er sang sehr viel und sehr gut Samba de Roda, das einzige, was er nicht machte, war die Orixás zu kleiden, ...also aus Respekt zur Religion, er hat mich nur einmal als Indio angezogen. Wir sind gereist, nach Goiania, da

---

<sup>43</sup> Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 23.11.1900 – 15.02.1974) war ein berühmter Capoeirameister, der in den 30er Jahren das Capoeiraspiel national verbreitet hat, mit der Begründung des Stiles Capoeira Regional, und der sportlichen Erweiterung der Capoeira, die dann auch weisse Menschen aus der Mittelklasse aufnahm. Er war bekannt, für sein unglaublich schönes Berimbauspiel und seine Sangeskraft, war ein harter und mysteriöser Mann, der sehr viel Disziplin und Regeln in das Capoeiraspiel von Salvador brachte und damit auch das Bild über die Capoeiras veränderte, die als Nichtsnutze, Spiele und Vagabunden verschrien waren.

haben wir uns im Candomblé teil uns Baianas gekleidet, mit weiten Röcken und haben so Candomblé getanzt, aber niemals haben wir die Tracht der Orixás angezogen. Danach, also zuerst kam der Samba, dann kamen die Männer um Capoeira zu spielen, und da haben wir den Männern geholfen zu singen und zu letzt kam der Samba duro, der war nur mit den Männern, die haben alle getanzt....

Also das war mein Leben, nachdem mein Mann gestorben war, bin ich nach Saubara gegangen und da auch geblieben. Habe auch wieder bei Familien gearbeitet und hier mein Haus gemacht. Dieses Haus hier wurde noch mit Geldern von den Shows von Mestre Bimba gebaut. Denn ich habe mein Geld immer gespart, um das Haus zu kaufen, also das hier ist noch Erinnerung an Mestre Bimba! Das Geld, dass er für die Shows gewann, hat er gesammelt, also er hat alles in die Hand von Dona Alice zum aufbewahren gegeben. Also habe ich damit das Haus gekauft, habe noch weiter Shows gemacht und das Haus abbezahlt.

Zelita erzählt von der Folkloreshow, die damals sehr beliebt war, nicht nur unter Touristen, denn es war lebendige Kultur, die von Schwarzen gemacht wurde, die diese Kultur in ihrer Freizeit lebten, nämlich Capoeira spielten oder Samba tanzten, wie Dona Zelita. Ausserdem gehörten sie dem Candomblé an, was dadurch zum Ausdruck kommt, dass sie aus Respekt vor den Gottheiten, diese nicht in den traditionellen und rituellen Gewändern darstellten. Sie erzählt von Mãe Alice, die die Gefährtin des Capoeirameisters Bimba war und selber als *Mãe-de-Santo* ein Candomblé-Haus leitete, d. h. sowohl Bimba, als auch Alice wussten, was sich gebührte, was für eine Bühne bestimmt war und was nicht. Das Gehalt einer Hausangestellten war sehr armselig in dieser Zeit und reichte gerade zum (Über-) Leben, aber das, was Zelita als zusätzliche Einnahmen über die Arbeit mit Mestre Bimba bekam, hat ihr dazu verholfen, in Saubara ihr eigenes Grundstück zu kaufen und ein Haus zu bauen, was sich kaum Frauen ihrer Herkunft leisten konnten. Bei der folgenden Erzählstrecke geht sie mehr auf Mãe Alice und den Candomblé ein, was sie bisher vermieden hat, wie die meisten SambaspielerInnen. Zelita ist eine Frau, die kein Blatt vor den Mund nimmt, auch wenn über ein heikles Thema gesprochen wird, wobei sie ihre Initiation in den Candomblé, nicht erzählt.

Ich war nicht ihre Heiligtochter, kannte sie (Dona Alice) schon, seit ich bei Bimba Baiana war, aber war nicht ihre Heiligtochter, nur später, schon viel später. Sie sagte, als ich einmal dort im Candomblé war, dass mein Orixá gekommen ist, und darum gebeten hat, dass sie sich um ihn kümmere, aber ich habe dem kein Gewicht gegeben. Sie wollten mir ein Haus dort geben würden, und gaben mir das Haus, aber immer wollte ich von nichts wissen. Erst sehr viel später ist sie hier zu mir gekommen und hat hier die Sachen gemacht, hier in meinem Haus, ich habe es nicht bei ihr gemacht, es war hier in meinem Haus! Aber als ich da ein und ausging, da war ich nicht ihre Tochter, als ich bei Bimba war, da war ich nicht ihre Heiligtochter, habe nur mit ihr vieles erlebt. Ich kannte sie schon, da hatte sie noch nicht mal ein Candomblé-haus offen. Ja, ich kannte sie schon viele Jahre, sie war ein wunderbarer Mensch! So war das. Der Heilige wollte seinen eigenen Platz, das war so eine Sache, er wollte keine Dachziegeln, also vor allem der Boiadeiro, wollte keine Dachziegeln. Also bis hier mal Dachziegeln reinkamen, das war Mae Alice, die das gemacht hat, sonst wäre das bis heute nicht, dann wäre das immer noch Stroh, er wollte lieber Stroh. Aber Mãe Alice, na ja, sie war ja die Mutter, seine Mutter ..... es war nur Stroh und Erdboden, nicht mal Zement durfte mal auftragen, geschweige denn Fliesen, Zement wollen sie nicht. Ach, der Candomblé heute, das ist nur noch Luxus! Wer zu meinem Candomblé kommt, der wird keinen Luxus sehen, den gibt es nicht! Und sie mögen das nicht diesen Luxus! .... der Candomblé heute, ist mehr fürs Fernsehen, um die Kleider zu zeigen – sie interessieren sich garnicht mehr wirklich für die

Orixás! Aber Kleider, Luxus, das wollen die nicht. Sie wollen sehen, wie jemand von innen ist, was er von sich aus anzubieten hat, wer in sein Haus kommt. Was nützt das dieser ganze Luxus im Candomblé, wenn einer ein ein verdorbenes Herz hat?

Aus der Erzählung geht hervor, dass Zelita lange Zeit dem Ruf ihres Orixás nicht gefolgt ist, sich unter die Obhut der *Mãe de Santo* Alice zu begeben.<sup>44</sup> *Sie sagte, als ich einmal dort im Candomblé war, dass mein Orixá gekommen ist, und darum gebeten hat, dass sie sich um ihn kümmere, aber ich habe dem kein Gewicht gegeben.* Welche Gründe das hatte, obwohl sie befreundet waren, und grosses Vertrauen zwischen beiden herrschte, wird nicht gesagt. Es können auch spirituelle Gründe gewesen sein, die nichts mit der Beziehung an sich zu tun haben. Oder es gab unterschiedliche religiöse Sichtweisen, wie sie in der Episode zum Dach schildert, als ihr *Boiadeiro* ein Strohdach gefordert hat und nackten Erdboden und Zelita selbst auch die Schlichtheit bevorzugt. Mãe Alice bringt aber beide dazu, ein Ziegeldach machen zu lassen und lässt den Boden von Zelitas *Barracão* belegen, obwohl es nicht unbedingt Zelitas Wunsch entspricht. *Also bis hier mal Dachziegeln reinkamen, das war Mae Alice, die das gemacht hat, sonst wäre das bis heute nicht, dann wäre das immer noch Stroh, er (der Boiadeiro)<sup>45</sup> wollte lieber Stroh. Aber Mãe Alice, na ja, sie war ja seine Mutter ...* Alice hat sich durchgesetzt, gegen den Willen von Zelita, die trotzdem die letzten Jahre ihres langen Lebens als Heiligentochter bei Mãe Alice bleibt.

Dona Alice war aus Cachoeira, sie wurde in Cachoeira initiiert. Ihr Samba war noch Samba mit Pandeiro und Viola, das war genau dieser Samba, den sie in ihrem Haus machte und da sind wir hin und haben die ganze Nacht getanzt, also an São Pedro<sup>46</sup>, das war ihr Fest an São Pedro, oh, aber das war immer ein schöner Samba! .... ach, heute tanze ich nicht mehr richtig, ich habe schon Samba getanzt, Katharina, aber heute, das ist vorbei, wenn du mich damals kennengelernt hättest, da habe ich noch toll getanzt, da habe ich viel Samba getanzt! So hat Ralph mich kennengelernt. Das war komisch, denn er hat mich kennengelernt in einem Film über Mestre Bimba, den er selber nicht mehr gesehen hat, da hat er mich gesehen. Ein Samba in einem Haus in Candeal, also da, wo es nach Santa Cruz hochgeht. Da war ein Haus, also es gab rechts und links noch keine Häuser, nur ein Haus von einem alten Mann, das war ein Haus mit Grundstück, alles sauber und ordentlich, ein Haus aus Stroh. Also haben sie uns gerufen, um da zu filmen, ich habe den Namen von dem Mann vergessen, also sind wir da hin, haben gefilmt und Mae Alice ist da aus dem Haus gekommen, aus der Strohhütte und in den Kreis getanzt. Mae Alice hat da im Kreis gedreht, mit einem Räuchergefäss, und ich bin da in dem Film, eine ganz alte Aufnahme!

Es ist deutlich, dass die Beziehung von Dona Zelita zu Mestre Bimba, und später zu seiner Witwe Alice viel umfassender ist, als nur eine professionelle, weil sie sich zunehmend auf den Candomblé von Mae Alice einlässt. Sie waren Freunde und tief verwurzelt in der afrikanischen Kultur, die sie gemeinsam mit Capoeira, Samba de Roda und Candomblé

---

<sup>44</sup>Das bedeutet, dass Zelita wie so häufig, bei Dona Alice in einem Candombléfest mitgemacht hat, und dass dann ihr Orixá sie gepackt hat, also inkorporiert ist. Bei dieser Gelegenheit hat er seinen Willen geäußert von Dona Alice, also der vorstehenden Mae de Santo übernommen und gepflegt zu werden.

<sup>45</sup> Der Boiadeiro ist eine spirituelle Entität, der der Gruppe der Caboclos zugerechnet wird, also den alten Geistern von den Indios aus Brasilien. Dona Zelita hat nicht nur einen Orixá-heiligen empfangen, sondern auch einen Boiadeiro, und diese lieben in der Regel rustikale, ländliche, einfache Dinge und keinen Prunk

<sup>46</sup> São Pedro, 28. Juni, das traditionelle Fest der Witwen, ein Feuer wird entzündet und Samba getanzt

geerbt haben. Mãe Alice stammte aus Cachoeira<sup>47</sup>, die grosse Nachbargemeinde von Saubara, denn der nächstliegende Ort ist Santiago do Iguape, der schon zu Cachoeira gehört. Während dieser Zeit wird ein Film über Capoeira und Mestre Bimba<sup>48</sup> gedreht, an dem Zelita teilnimmt, während einer Samba de Roda-szene vor dem Haus in Santa Cruz, das als Filmhintergrund gewählt wurde. So lernt der Musikethnologe Ralph Waddey, Dona Zelita kennen, d. h. er sieht sie erst im Film „Capoeiragem“ und als er sie wirklich trifft, erkennt er sie sofort wieder. Daraus wird eine Freundschaft, die dazu führte, dass Ralph und der Journalist Gilberto Sena, sehr häufig nach Saubara fahren und die lokale Kultur kennenlernen.

In Santa Cruz konntest Du mit offenem Haus schlafen, es war kein Problem. Es gab keinen Transport in Santa Cruz, wir sind unten in Amaralina ausgestiegen und sind dann hochgegangen. In Brotas sind wir am Cruz de Redenção ausgestiegen, und da war ein Weg, den sind wir runtergegangen, und dann auf der anderen Seite wieder hochgegangen, da war ein Bach unten, da haben wir früher sogar die Wäsche gewaschen.

Dieser Film ist alt, und Bimba ist gestorben und hat den Film nicht gesehen. So hat Ralph mich kennengelernt, denn einmal war ich im Samba in Santa Cruz und da war Ralph und fragte, ob ich schon mal bei einem Film mitgemacht habe, und ich sagte já! Und er: mit wem hast du diesen Film gemacht? – ich: ich mit Mestre Bimba gefilmt, er sagte: ich frage dich, weil ich dich gesehen habe in dem Film. So haben wir uns kennengelernt. Und er fragte mich, wo ich wohne, und ich: ich wohne in Saubara. Dann fragte er, wie man da hin komme, und ich: mit dem Bus. Du kannst ruhig dahin fahren und nach mir fragen, jeder Mensch dort, kann dir sagen, wo ich wohne, wenn ich nicht zuhause bin, wird jeder dich empfangen. Also gut, er ist gekommen, das erste mal mit Gilberto und , der auch schon gestorben ist. Der hat viel geforscht, hat auch ein Buch gemacht. Sie haben mein Buch ausgeliehen, Ana sagte, sie hätte es mir zurückgegeben, hat es aber verliehen, und ich habe es nicht mehr gesehen, das Buch, das Nelson Araujo gemacht hat, er hat zwei Bücher über den Recôncavo.... Aber Gilberto hat viel Roda aufgenommen, und Ralph auch. Wir haben damals aufgenommen, der Terno de Reis, hier vor der Tür von Ana, da sassen wir alle und haben den Reis aufgenommen. Aber er hat wirklich viel aufgenommen, da war ein Samba in Acupe, wir sind da hingegangen bis Acupe, und dann hat er glaube ich noch Puxada de Rede von Itapema, und den Bumba meu Boi, von hier, aus Saubara, da Barquinha, und der Rancho do Papagaio, so wie früher, da gab es noch keine Tracht, nur eine Fahne.

Es war eine andere und friedliche Zeit damals in Bahia, als die Leute noch ihre Wäsche im Fluss in der Stadt gewaschen haben, und die Menschen in ihren Stadtvierteln, wie auf dem Land, die Türen offen liessen und ständig miteinander redeten, gemeinsam Samba feierten, assen und tranken. Sie waren offen für Gäste und zeigten mit Freude ihre Kulturschätze, liessen auch Fremde teilnehmen. Aber Zelita erzählt diesen Teil auch mit ein bisschen Bitterkeit, denn Ralph Waddey, Gilberto Sena und Nelson Araújo haben noch die grosse Zeit

---

<sup>47</sup> Cachoeira und São Felix sind zwei Stadtgemeinden, die nebeneinander liegen, durch den Fluss Paraguaçu getrennt, und so gemeinsam das Herz des afrobrasilianischen Recôncavos bilden. Durch die Irmandade da Boa Morte und ihre berühmtes Fest Mitte August, und die zahlreichen Candomblé-terreiros ist es zum kulturellen und religiösen Mecca für Afrobrasilianer geworden und für viele Afrikaner und Afroamerikaner. Cachoeira ist einer der schönsten architektonisch erhaltenen Kolonialstädte von Bahia. São Felix ist Wahlheimat von Hansen Bahia geworden, einem Künstler aus Hamburg, der dort viele Jahre seines Lebens gelebt und geschaffen hat, und dessen Wohnsitz ein Museum geworden ist. Beide Städte sind bekannt für Tabak- und Zigarrenherstellung (Suerdieck und Dannemann)

<sup>48</sup> „Capoeiragem“, von Jair Moura, 1968.

der traditionellen Kultur von Saubara erlebt und vieles registriert und aufgenommen, was für immer verloren gegangen ist, aber leider auch ihnen, den Menschen aus der lebendigen Kulturgemeinschaft, davon praktisch nichts zurückgegeben. Nicht nur der symbolische Wert dieser Aufnahmen, ist für Zelita besonders wichtig, sondern auch die menschliche Beziehung, die für Ralph nicht mehr viel zu bedeuten scheint, nachdem er in seinem Heimatland berufliche Karriere gemacht hat, vielleicht sogar auf dem Hintergrund dieser Forschungen.

Ralph hat mich oft besucht, er kam hier hin, hat hier geschlafen und gegessen... aber jetzt, wenn er nach Salvador kommt, dann kommt er nicht mehr hier hin, wie früher. Er macht genau so eine Arbeit wie Du jetzt machst, ich glaube, er ist schon fertig. Er hat alles, ich glaube, er hat viel verkauft, und hat nicht.... aber dann eines Tages, sagte ich zu ihm, er kam, hat aber da im Hotel geschlafen, da sagte ich zu ihm: jetzt ist mein Haus nicht mehr gut genug für dich, sagte ich zu ihm! Früher ist er immer gekommen, blieb hier, hat hier geschlafen, alles gemacht und jetzt nicht mehr, so ein Unfug, was soll das? Ich habe nie zu ihm gesagt, dass er nicht in mein Haus kommen könne,... aber nachdem er jemand wichtiges geworden ist, Will er nicht mehr kommen, schläft nicht mehr hier, warum?... ich bin noch derselbe Mensch. Er hat mir nur eine CD gegeben, wo der Reis aufgenommen ist, da spiele ich *prato* und es gibt auch den *Sambateil*. Also genau, das ist das einzige, dass er gegeben hat, und sonst nichts mehr habe ich von ihm. Er sollte eine Kassette aufnehmen oder wo was und uns geben und sagen: hier, das ist für euch, das hat mich nichts gekostet, hier das ist für eure Erinnerung, damit hier euch noch an diese Zeit erinnern könnt, als ihr noch jünger wart. Er hat aufgenommen, Mama sitzt da und wedelt sich Luft, und ich warte auf ihn bis heute, um ihn zu bitten, dass er mir was gibt. Einmal, also vor kurzem, da waren wir da in Santo Amaro, er wollte eigentlich was sagen, aber dann hat er so gesagt: ich habe viel in Saubara aufgenommen.... er wollte eigentlich was anderes sagen, aber da guckte er so zu Rosildo und sagte, nein das hier war auch aus Saubara. ... ah Ralph hat so viele Sachen, sehr viele! So viel aus Saubara: Hausbau und alle singen *Boi*, Leute die *Roda* singen .... und vieles mehr.

Die letztere Szene, die Zelita schildert, findet schon statt, als Ralph nach vielen Jahren wieder nach Bahia kommt und anlässlich der Verkündung des *Samba de Rodas* zum Weltkulturerbe eingeladen wird und von seinen Forschungen erzählt. *Er wollte eigentlich was Anderes sagen, aber da guckte er so zu Rosildo und sagte, nein, das hier war auch aus Saubara...* Damit macht Zelita deutlich, dass Ralph, ihr und ihrer Familie gegenüber nicht die entsprechende Würdigung der Geschichte und Kultur Saubaras, die er damals durch ihre Hilfe und Offenheit erleben konnte, zurückgebracht hat, wobei er aber gleichzeitig sich dessen bewusst ist, denn er ändert seine Rede, nachdem er Rosildo anschaut, der damals ein Kind war und heute ein gebildeter und selbstbewusster Mann, der ausserdem der Direktor des Vereins der *SambaspielerInnen* aus Bahia ist. So ist bei ihr herauszuspüren, wenn sie auf Ralph zu sprechen kommt, dass sie enttäuscht ist über sein Verhalten, denn im Grunde geht es ihr dabei nicht um Geld oder Ruhm, sondern um Freundschaft.

Ach, Katharina, ich denke, dass man alles mit Freude machen sollte, weil alles was man ohne Liebe macht, da kommt nichts Gutes dabei raus, das bringt es einfach nicht. Ein Freund am Platz ist mehr wert, als Geld in der Kiste, weil das Geld, das nimmst Du raus, gibst es aus – Freundschaft, die hast Du, wenn Du sie pflegst, dann hast Du die Freundschaft ein Leben lang, weisst du? Es gibt Leute die sagen, mit dem Haus was du hast, solltest du anders leben. Da sage ich, mein Haus ist dafür da, so zu leben, wie es ist, denn meine Freunde, die ich

haben, die mögen mein Haus so, wie es ist. Wenn es schön aufgeräumt ist, dann bleibt es aufgeräumt, wenn es nicht ist, dann bleibt es eben so, meine Freunde nehmen mich so, wie ich bin, und so wie mein Haus ist. Ich mag nicht bitten, auf keinen Fall, wenn du denkst, dass ich was verdiene und mir was geben willst, dann nehme ich das an, aber dass ich - ah gib mir das! – nein, gar nicht! Ich habe meine Freundschaften, reine Freundschaften, aber ich keinen Neid auf den Besitz des Anderen. Ich weiss nicht was Neid ist. Das einzige was ich gerne gemacht hätte, also ich würde gerne lesen und schreiben können, einfach ein Buch nehmen und lesen. Ich bin jetzt in einer Schule, aber mein Kopf gibt nichts mehr her, trotzdem gehe ich weiter dahin, denn ich möchte noch ein bisschen was lernen, ein bisschen lesen, nur das, einfach ein Buch nehmen und lesen, das ist das, was ich möchte, aber sonst habe ich keine Begierde. Es gibt viele Leute die fragen, ah du kannst nicht lesen, und ich sage, genau, ich bin nicht Analphabetin, weil ich meinen Namen schreiben kann, denn wenn ich meinen Namen nicht schreiben könnte, dann wäre ich Analphabetin. Jetzt bin ich in diesem Programm, der TOPA, aber ich kann nicht lesen und schreiben, kann nur meine Unterschrift machen.

Mit diesem Ausblick, dass sie noch gern Lesen gelernt hätte, was so ziemlich das Einzige ist, was sie in ihrem Leben bereut, beschliesst Zelita diesen Teil ihres Erwachsenenlebens, der ihr Kummer gebracht hat, aber auch Selbstbewusstsein und wichtige Lebenserfahrungen. *Denn ich möchte noch ein bisschen was lernen, ein bisschen lesen, nur das, einfach ein Buch nehmen und lesen, das ist das, was ich möchte, aber sonst habe ich keine Begierde.* Zelita ist eine wissbegierige und teilnehmende Frau, sie ist viel gereist, geht auf Menschen offen und neugierig zu, und interessiert sich für alles in ihrer Umgebung. So ist im Alter, das Einzige, was ihr fehlt, einfach ein Buch nehmen zu können und zu lesen, anteilnehmen, mehr über das Leben zu erfahren, was sie mit Sicherheit ausgiebig nutzen würde, wenn sie lesen könnte.

### **Samba de Roda und kulturelle Praxis und Erfahrungen**

Während ihrer langen Lebenserzählung, kommt Zelita, öfter auf Samba de Roda zu sprechen, in kleinen Abschnitten, mal in der Kindheit und im Zusammenhang mit ihrer Arbeit bei Mestre Bimba und Ralphs Besuchen in Saubara. Zelita geht intensiver auf das Thema am Ende ihrer Lebenserzählung ein, wobei sie nicht nur vom Samba erzählt, sondern auch von der Chegança und anderen kulturellen Musik- und Tanztraditionen aus Saubara, an denen sie teilgenommen hat. Im ersten Abschnitt erinnert sie sich wieder an ihre Kindheit, als der Samba de Roda noch Teil des alltäglichen Lebens war und in den Häusern bei bestimmten Anlässen gefeiert wurde und kommt auch später darauf zu sprechen.

Samba, war bei uns im Haus selber, denn Papa hat immer Santo Antonio gebetet, also schon seit wir Klein waren. Die Leute sagten immer so, lasst die Zelita in den Kreis, lasst Zelita tanzen! Also da war ich noch klein, und ganz mager, sehr, sehr dünn. Ich hatte einen Onkel, Marcelo, der sagte immer, nimm das Mädchen in der Mitte, brich das Mädchen in der Mitte, so dünn war ich! Wenn einer eine grosse Hand hatte, konnte mich damit in der Mitte umfassen, so mager war ich. Aber ich habe immer gerne Samba getanzt, aber das einzige, was ich nicht mochte, ist von da mit irgendjemand wegzugehen, zum flirten, nein! Das mochte ich nicht, so mit den Männern rummachen und mit einem so wegzugehen. Also wenn man feiern sollte, dann sollte man eben feiern, dann sollten wir tanzen und spielen und Spass haben, aber nicht um in der Ecke rumzuknutschen, das mochte ich nicht! Aber ich habe Feste immer gern gehabt, habe gern gefeiert! Der Samba war mein Sport, Katharina, meine Freizeit. Der

Samba für mich, also es gibt nichts Besseres in meinem Leben, als den Samba, eine Nacht bei Santo Antônio oder São João, also alles was es so gab, São Cosme, Santo Antônio, São Pedro, das Fest zum 2. Juli, ne, das nicht, also eher die traditionellen Feste. Es gab Caruru, es gab São Crispim, São Cosme, Santa Bárbara, São João, São Pedro, das wurde hier alles gebetet, *oxente!* Und immer gab es Samba, da konnte man mich suchen, da war ich im Samba!

Sie erinnert sich, wie sie von klein an im Samba war und die Leute das auch förderten, denn sie konnte sehr schön Samba tanzen, legte ihre ganze Seele in den Tanz: *Der Samba war mein Sport, meine Freizeit. Der Samba für mich, also es gibt nichts besseres in meinem Leben...* Es ist schwer nachzuvollziehen, was der Samba damals für die Menschen bedeutete, die noch kein Fernsehen hatte und keine kommerziellen Vergnügungen. Die verschiedenen Heiligenfeste, die sie aufzählt, wurden überall im Recôncavo gefeiert mit unterschiedlichen Ritualen, Speisen, und Samba im Anschluss, der bis zum Morgengrauen dauerte! Die Menschen besuchten sich gegenseitig, es gab keine formelle Einladung, sondern hiess nur, dass im Haus von Soundso gebetet würde, und wer Lust hatte, ging hin, selbst wenn er nicht zur engeren Familie gehörte. Alle Leute respektierten, Haus und Familie der anderen und es wurde die ganze Nacht gebetet, gefeiert, getrunken und getanzt, ohne dass es zu Zwischenfällen kam.

Selbst Papa, wenn er Betgesänge gemacht hat, dann war es Santo Antonio, also wurde am 11, 12, 13. Juni gebetet, und der Samba begann am 11. Und hat erst am 14. wieder aufgehört, ja! Der Samba begann nach den Gebeten und ging den ganzen Tag am 12. weiter, die Männer immer am spielen und singen. Dann hielt man kurz an, hat gegessen, im Haus selber, morgens früh haben alle gefrühstückt, später Mittag gegessen... Dann hat der Samba eine Pause gemacht, es wurde erstmal gebetet! Danach hat der Samba wieder angefangen, und ging die ganze Nacht weiter, hielt morgens früh an zum Kaffeetrinken und ging dann wieder weiter, bis es Tag wurde und so ging es den ganzen Tag! Zum Beten wurde immer eine Pause gemacht, aber dann war wieder der Bär los!

So erzählt Zelita sehr plastisch, wie ein echtes Santo Antônio Fest war, das bis heute eines der wichtigsten traditionellen Feste des Recôncavos ist, wenn auch wenige Familien das so feiern, wie es damals war. Oft gehört dazu eine Verpflichtung, ein altes Versprechen, das jemand aus der Familie gegeben hat, jedes Jahr den Santo Antonio zu feiern, welcher dann von Vater an Sohn weitergegeben wird. So sagt Zelita anfangs, dass ihr Vater den Santo Antônio vom Grossvater übernommen hatte, der damals in den Paraguai-krieg gegangen ist, und Santo Antônio dieses Versprechen gab, wenn er gesund zurückkäme. Dies hat einen besonderen Sinn darin, dass Santo Antônio mit dem Orixá *Ogun* sinkretisiert wird, der für das Element Metall, steht, für Schwert und Kriegerkraft. Guilherme, der jüngere Bruder von Zelita hat die Tradition übernommen und führt sie immer weiter, wenn auch nicht mehr mit dergleichen Kraft von damals, als noch drei Tage lang Samba gespielt und getanzt wurde: *Danach hat der Samba wieder angefangen, und ging dann die ganze Nacht weiter, hielt morgens früh an zum Kaffeetrinken und ging dann wieder weiter, bis es Tag wurde und so ging es den ganzen Tag weiter! Zum Beten wurde immer eine Pause gemacht,....*Dass der Samba vom 11. bis 13 Juni pausenlos gespielt

wurde, wurde mir auch an anderen Orten berichtet, d. h. die einzigen Unterbrechungen waren zum Essen und Beten, in einem engen Haus voller Menschen aller Altersstufen.

... und die Kinder immer dazwischen, denn früher mochten die Kinder den Samba, aber jetzt dieses Ding mit dem *Arrocha*, also diese Ausdrücke, diese indezenten Sachen die heute gesungen werden. Die Kinder heute wollen nichts mehr vom Samba wissen! Wollen nur von diesem „toda enfiada“ was wissen, also dieses Lied sollte zensiert werden, so wie das früher war, das ist so unmoralisch dieses Lied, dass ich nicht verstehen kann, wie man das unzensiert spielen kann. Also wenn ich eine Autorität wäre, dann würde ich das nicht singen lassen. Das ist so schrecklich unmoralisch und indezent, und die halten das noch für richtig. Also wegen dieser Sachen wollten die Kinder heute nichts mehr vom echten Samba wissen. Wir machen hier wieder den alten *Terno*, den *Rancho do Papagaio*. Wenn wir auf die Strasse gehen, dann empfangen wir Buh-rufe! Letztes Jahr haben sie Eier auf uns geschmissen und uns „Alte Säcke“ genannt! Wir sind nach Hause völlig mit Eiern beschmutzt!

An dieser Stelle thematisiert Zelita den Generationenbruch, denn zu ihrer Zeit waren die Kinder immer dabei, zumindest, wenn der Samba im eigenen Haus stattfand, und lernten die Tradition auf eine organische Art, mit Respekt für die Älteren und der spontanen Fröhlichkeit der Menschen damals, ohne unmoralische Worte und Gesten. Sie spricht von den modernen Musik- und Tanzformen, die überall verbreitet werden und schon von den kleinen Kindern imitiert werden, *denn früher mochten die Kinder den Samba, aber jetzt dieses Ding mit dem Arrocha, also diese Ausdrücke, diese indezenten Sachen die heute gesungen werden. Die Kinder heute wollen nichts mehr vom Samba wissen!* Zelita ist erbost darüber, dass die Erwachsenen dazu keine Stellung beziehen, sich nicht darum kümmern, was die Kinder nachahmen und damit auch den Respekt vor den Älteren verlieren, was sie dadurch erzählt, dass sie und ihre Gruppe des „besten Alters“, die den *Rancho de Papagaio* aufleben liessen, von jungen Leuten beschimpft und mit Eiern beschmissen wurden! Zelita hat sich für alle Traditionen aus Saubara stark gemacht, und sucht immer wieder Unterstützung, damit die Menschen ihre Kultur nicht aufgeben, so auch bei der *Chegança*, oder *Marujada*, ein musikalisch-szenisches Spiel.

Als ich anfang mit der *Chegança*, als ich wieder hier war, und gesehen habe, wie schön die *Chegança* ist, da sagte ich, ich will die mal mit nach Salvador nehmen, damit sie in Salvador spielen. Ich bin zur Marine mit Cid Teixeira, der hat mir viel geholfen, heute ist er wohl alt und krank, aber er hat mir damals viel geholfen. Wir sind zur Marine und haben die Erlaubnis geholt, und ich zeigte ihnen dass, damit sie nach Salvador fahren konnten. Früher durften sie nicht nach Salvador, weil die Tracht genau so war, wie von der Marine, sie hatten Angst, dass sie festgenommen würden. Also habe ich sie geholt, sie haben dieses Dokument heute noch! Als ich dann ankam mit dem Papier und sagte, wir fahren nach Salvador um die *Chegança* dort zu zeigen. – ah da bin ich ausgelacht worden! Es gab Leute, die sagten, dass ein richtiger Mann, hier aus Saubara es noch nicht mal geschafft habe, die *Chegança* na irgendeinen anderen Ort zu bringen, stell die mal vor eine Nutte mit Rock! Ja, meine Freundin, so war das! Aber ich habe mich um die Marujada gekümmert, und da und dort hin gefahren, habe Geld besorgt, es gab keinen Ort zum Proben, da haben wir überall geprobt, wo es ging. Da gab es mal ein Grundstück zu kaufen, und ich sagte „wir fahren nach Salvador und mit diesem Geld werden wir das Grundstück kaufen um unseren Versammlungsraum zu bauen.“ Und die „so ein Quatsch, wir gehen nirgendwohin hin...“ und so weiter kriegte ich zu hören, und dass ich das nur tun würde, um Geld zu verdienen, und ihnen kein Geld geben würde. Aber ich habe diese Reise gemacht! Ach, wenn ich auf die hören würde, aber die *Chegança* ist durch



mich bekannt geworden! Ich habe so viel gehört, aber es machte mir nichts aus, denn ich habe die *Chegança* geliebt, und das Grundstück gekauft, wir sind gefahren, und haben mit dem Geld das Grundstück gekauft, haben das Haus gebaut, mit dem Geld, was wir durch die Reisen verdient haben. Danach haben wir noch andere Reisen gemacht, um Geld für Kleider und Stoffe zu bekommen. Da hatten wir schon unseren Raum, und ich sagte, ich will kein Geld, ich mache die Aufführung, aber ich will drei Ballen Stoff, geben Sie mir das? Und er sagte, er gebe mir 4 Ballen Stoff. Na also! Ich habe die Aufführung gemacht, und am anderen Tag bin ich hin und habe die 4 Stoffballen abgeholt. Für alle aus der Gruppe, denn es waren viele Männer, damit alle ihre Kleider machen konnten. Sie haben Kleidung gemacht, Hemden, alles. Und so ist die *Chegança* langsam vorangekommen. Aber immer wieder ... ka ka ka .... dass ich Geld bekäme, dass ich das Geld einstecke, dass niemand das Geld sähe, dass ich nur wenig geben würde..... Ach lass mal, das ist vorbei.....

Auch diese Geschichte zeigt die verschiedenen Elemente, die Zelitas Persönlichkeit offenbaren. Einmal hat sie diese unglaubliche Fähigkeit überall Freunde zu machen, vor allem in Salvador in gehobenen Kreisen, denn Cid Teixeira ist der berühmteste Geschichtsforscher von Bahia, ein sehr interessanter Mensch, mit grossem Wissen und gleichzeitig schlicht und sehr mit der baianischen Kultur verbunden, was sich dadurch zeigt, dass er sofort bereit ist, Dona Zelita zu helfen, die *Chegança* nach Salvador zu bringen und die notwendigen Formalitäten mit der Marine erledigt<sup>49</sup>. Aber statt Dank und Freude zu ernten, wird sie ausgelacht, weil die *Chegança* eine Männerdomäne ist, und die wollen nicht von einer Frau angeführt werden: *die sagten, dass ein richtiger Mann, hier aus Saubara es noch nicht mal geschafft habe, die Chegança na irgendeinen anderen Ort zu bringen, stell die mal vor eine Nutte mit Rock!* Schon gar nicht von Zelita, der vorgeworfen wird, heimlich auf ihre Kosten Geld verdienen zu wollen. Die Menschen verstehen nicht, dass Zelita die Kultur nicht des Geldes wegen verteidigt und dass ihre Arbeit bei Bimba eine professionelle Sache für Touristen war, aber dass sie deswegen nicht mit der Kultur aus Saubara Geld verdienen möchte. *Und die "so ein Quatsch, wir gehen nirgendwohin hin...." und so weiter kriegte ich zu hören, und dass ich das nur tun würde, um Geld zu verdienen, und ihnen kein Geld geben würde. Aber ich habe diese Reise gemacht!* Zelita lässt sich von dem Gerede nicht unterkriegen, und setzt sich durch, macht die Reisen und Aufführungen, schafft Geld herbei für das Grundstück und den Bau des Probenraums und verhandelt sogar Stoff und andere notwendige Utensilien um die Trachten zu schneiden, die die Frauen selbst herstellen. Sie ist eine treibende Kraft, die oft schlechtes Gerede erntet und kaum Dank und Anerkennung erhält, was sie aber nicht resignieren lässt, denn immer sieht sie das Positive, wobei der Samba eine entscheidende Rolle spielt und ihr Mut und Freude gibt.

Der Samba ist für mich alles Gute, Katharina, also wenn es drei Feste gibt, den Samba, ein Tanzfest, und Candomblé, lass ich den Tanzball und den Candomblé links liegen, und gehe zum Samba, denn ich liebe den Samba. Samba ist für mich eine Freude. Deswegen gehe ich zum Samba und bleibe nicht still. Ich singe, die Mädels gucken immer dumm, denn egal welches Lied die Männer singen, kann ich das auch singen. Warum kann ich das singen? Weil

---

<sup>49</sup> Die Männer aus Saubara benutzen eine wunderschöne weissblaue Uniform, die aber eigentlich der Marine vorbehalten ist, und deswegen einer besonderen Erlaubnis bedarf.

ich den Samba mag, und vielleicht ist es ja das, das kommt von innen heraus, das kommt ganz von Innen – ah man muss für den Samba üben, da sage ich, Samba braucht man fast gar nicht zu üben, braucht man nicht zu proben, weil wir, also je mehr wir singen, desto mehr kommen die Lieder in Erinnerung und es wird eins nach dem anderen gesungen, die kommen von innen aus uns heraus, aus der Erinnerung, kommen von Innen aus der Erinnerung. Einmal da hab ich einen Corrido, einen Sambavers gemacht! *Por cima do medo, por cima do medo, a coragem...* denn wenn Du Angst hast und keinen Mut, dann gehst Du nicht voran, kommst Du nicht weiter, machst Du garnichts. Hast du Angst ein Auto zu fahren, wenn du keinen Mut hast, dann wirst du eben nicht Auto fahren Wenn du Angst hast einen Bus zu nehmen, wenn du keinen Mut hast, dann wirst du Den Bus nicht nehmen. Denn wir müssen Angst haben, aber wir müssen auch Mut haben. Der Mut bringt uns weiter. Der Samba gibt mir sehr viel Mut, ich glaube, ich lebe immer noch (sie lacht), wegen dem Samba. Aber wenn mal, also wenn ich mal sterben sollte, dann sollen alle einen Samba machen, da liegt der Leichnam, aber die Leute sollten Samba tanzen! Und kein Geheule... was, nein, ich will nicht, dass jemand weint. Der Samba bedeutet alles für mich, Katharina, ich liebe den Samba wirklich! Heutzutage kann ich nicht mehr richtig Samba machen, denn ich werde langsam alt, und meine Beine werden müde. Aber stell dir mal vor, ich im Alter von 14, 15, 17 Jahren, im Samba? Stell dir das mal genau vor, ja noch bis 20 oder 25 Jahren, stell dir das mal vor!

Viele Situationen des Lebens dienen als Inspiration, um Samba zu singen, oder gar einen neuen zu erfinden, so wie Zelita das gerne macht. Sie beschreibt auch, wie wichtig es ist „im Fluss“ zu sein, damit die Erinnerung wieder hervorkommen kann, *Samba braucht man fast nicht zu üben, braucht man nicht zu proben, weil wir, also je mehr wir singen, desto mehr kommen die Lieder in Erinnerung und es wird eins nach dem anderen gesungen, die kommen von innen aus uns heraus, aus der Erinnerung, kommen von Innen aus der Erinnerung.* Zelita spürt, wie ihr das Kraft gibt, wenn sie in einen guten Samba geht und mitsingt, und das alles, was sie in schönen Momenten erlebt und gelernt hat, in ihr drin ist und wieder hervorkommt. Und vor allem, dass ihr das Mut und Lebensfreude gibt, denn sie weiss, dass die Angst notwendig ist, aber auch, dass man Mut braucht, um die Angst zu überwinden und im Leben weiter zukommen. *Denn wir müssen Angst haben, aber wir müssen auch Mut haben. Der Mut bringt uns weiter. Der Samba gibt mir sehr viel Mut, ich glaube, ich lebe immer noch (sie lacht), wegen dem Samba.* Der Tod macht ihr auch keine Angst mehr, und sie besteht darauf, dass an ihrem Begräbnis Samba getanzt werden soll und bedauert nur, dass sie schon alt ist und die Beine nicht mehr so wie damals wollen, als sie jung war und keinen Samba ausgelassen hat, weder in Saubara, noch als Erwachsene in Salvador.

Ich habe in Santa Cruz gewohnt, mein Mann war schon gestorben zu dieser Zeit, und ich war da am arbeiten. Das waren Leute, die auch den Samba mochten, die sind auch schon gestorben. *Oxente!* Eine Nacht von Santo Antonio, ich habe gearbeitet, die haben mich gerufen, da bin ich nach Santa Cruz gegangen. Als ich da ankomme, haben wir Samba gemacht, da waren 10 Männer und nur ich als Frau, ich habe die ganze Nacht Samba gespielt und getanzt in Santa Cruz, heute kann man das nicht mehr machen in Santa Cruz, weil die Gewalt überhand genommen hat. Aber da in Santa Cruz, da habe ich schon eine ganze Nacht Samba getanzt, und nicht nur in einem Haus, nein, von Haus zu Haus. Das war die Gruppe Samba Chula Santa Cruz... Der Herr Candeal ist genau da geboren, in einem Ort der heisst Candeal, deswegen sein Spitzname. Das war Candeal, Marcelino, der war vom Land, und Roque auch, da war Isodoro, diese Leute. Ich habe mit ihnen getanzt, es gibt noch ein Foto, von Haus von Mãe Alice, ich in der Mitte am tanzen und am Pandeiro spielen.

Die Gruppe *Samba Chula Santa Cruz* hat es in Salvador zu einer gewissen Bekanntheit gebracht und sogar eine schöne CD aufgenommen. Damals gab es in den armen, fast ausschliesslichen schwarzen Stadtvierteln, noch viele Kulturformen, die mit den Menschen aus dem Recôncavo kamen, und die ihre Kultur in ihrer Nachbarschaft weitergelebt haben, denn damals standen die Türen offen, und die Menschen gingen ohne grosse Formalitäten ein und aus, was sich inzwischen völlig umgedreht hat: *ich habe die ganze Nacht Samba gespielt und getanzt in Santa Cruz, heute kann man das nicht mehr machen in Santa Cruz, weil die Gewalt überhand genommen hat*. Neben Gewalt und Drogenkriminalität hat sich die urbane Kultur und Musik verändert und die Menschen können kaum noch den alten Samba Chula tanzen, wie auch sonst alle ländlichen Traditionen, die in den Stadtteilen lange gepflegt wurden, inzwischen vergessen sind, eine Tendenz, die auch auf dem Land immer grösser wird.

Das Königsfest, *oxente*, wenn der *Reis*, auf die Strasse ging, wenn wir den *Reis* gesungen haben, also dann wusstest Du nichts, dann warst Du am schlafen und bist dann mit dem Gesang vom *Reis* aufgewacht, und dann sind wir reingekommen und haben Samba getanzt in deinem Haus bis zum Morgengrauen. Am nächsten Tag sagten wir, heute gehen wir zum Haus von Dingsbums, aber der Hausherr wusste das natürlich nicht, könnte sogar zu meinem Haus kommen. Und wenn alle am schlafen sind, dann kommt der Reis und wird gesungen und da steht man auf und macht die Tür auf. Aber heute, wo ist das, das gibt es nicht mehr, die Tradition ist gestorben, die Tradition des Reis ist vorbei, das sind alles diese Dinge hier in Saubara, die sterben, auch der Samba geht zu Ende, weil sie heute nur mit Microfon Samba machen wollen, und mit Geld, sie wollen nicht einfach mehr Samba machen, nur noch gegen Geld und am Microfon. Der *Nego fugido*, der war nicht aus Acupe. Die Leute kamen hierhin und haben sich das angeschaut, wie es geht, und haben das weggenommen. Der *Nego fugido* war hier aus Saubara. Und das war nicht mit Kleidung, das war ein Gewand und Blätter von Bananenstauden, also solche Sache aus dem Wald, weil sie sich já versteckt haben, denn hier war já alles nur Wald, wo sie sich versteckt haben. Also der *Nego fugido* war hier aus Saubara, wie die *Barquinba*, die jetzt in in Bom Jesus ist, die war auch hier aus Saubara. Das bedeutet, dass die Leute die Tradition von hier genommen haben, denn im Acupe, da gab es keine Masken, die Masken sind hier aus Saubara, verstehst du? Das heisst, das alles weggeht, aus Saubara, zu anderen Orten. Die Masken, die gibt es hier immer noch, aber es ist nicht mehr so, wie früher, die Masken sind nicht mehr so wie früher, also das geht langsam alles zu Ende. Da kommt jemand von ausserhalb, findet das schön, nimmt das und studiert das ein, beginnt die Tradition woanders zu machen. Früher hiess es immer, alles kommt aus Santo Amaro! Nein, als ich mit der *Marijada* los bin, haben die Leute gefragt, ist das nicht aus Santo Amaro, Nein! Das ist aus Saubara! Nichts hier mit Santo Amaro! Denn alles kommt angeblich aus Santo Amaro, das war immer dieses Ding, ah Santo Amaro, immer Santo Amaro, soe in Quatsch mit Santo Amaro, hören wir damit auf, zu sagen, dass immer alles interessante aus Santo Amaro kommt. Aber der *Nego Fugido*, der war nicht aus Acupe, der war aus Saubara!

Dona Zelita erinnert sich immer wieder an die schönen Momente, die noch spontan und ohne besondere Interessen zwischen den Menschen geschahen und beklagt sich gleichzeitig über den Verfall der Traditionen ... *das gibt es nicht mehr, die Tradition ist gestorben, die Tradition des Reis ist vorbei, das sind alles diese Dinge hier in Saubara, die sterben, auch der Samba geht zu Ende, ....* Dann bringt sie andere Beispiele, wie der *Nego Fugido* und die *Barquinba*, die zwar weitergeführt werden, aber eigentlich aus Saubara stammen, und von anderen Nachbarorten kopiert wurden, und jetzt diese als ihre ursprüngliche Kultur ausgeben. Am Schluss wettet

sie noch gegen die Vorherrschaft von Santo Amaro, das als Kulturstadt im Recôncavo berühmt geworden ist, wohingegen dort fast keine traditionellen Kulturformen mehr zu finden sind, und Saubara stand immer im Schatten, weil es ab vom Hauptverkehrsweg lag, was aber wohl dazu beigetragen hat, dass die Kulturtraditionen sich besser erhalten haben. Am Ende ihrer Erzählung kommt sie auf die Bedeutung des echten Samba zu sprechen und wie er heute degeneriert sei in den jüngeren Generationen, die hauptsächlich Gewalt und unmoralische Wörter und Verhaltensweisen verbreiten.

Ich glaube, der Samba gibt Gesundheit, für mich ist das so, ich weiss nicht, ob für die anderen, aber für mich ja! Macht einen leichter, Katharina, wenn man singt, wird man leichter, wir sind dann fröhlicher, da kommt eine Freude von Innen aus mir heraus, ich fühle mich fröhlich, wenn ich am Singen bin, fühle mich jünger, ach wenn ich samba tanze, dann ist das eine Freude! Ich liebe den Samba! Ja, so ist das, der Samba ist Freude, der Samba bringt Freude, aber letztens habe ich noch gesagt, das diese Lieder, der Pagode, also das die Gewalt genau von diesen Liedern kommt, die Gewalt kommt von dem Lied, die Gewalt ist das Lied! Aber ich will mal im Samba de Roda, Gewalt sehen, das gibt es nicht! Aber diese Lieder, die Art, wie die getanzt werden, ganz schrecklich, da gibt es Tritte, Ellbogenhiebe, also was, ganz furchtbar! Hast du nicht gesehen, Karneval im Fernsehen? Wie traurig! Das ist doch keine Arte zu spielen, und sich zu vergnügen, und dann kommt die Polizei und schlägt noch obendrein, Ne, sowas nicht! Nein, lasst mich in meinem Samba, das ist besser, da tanze ich, wenn ich will, und wenn ich nicht will, auch gut...da sitze ich und singe und spiele und es geht mir gut – oxente, wenn ich in der Mitte der Männer bin und Samba mache, dann bin ich fröhlich. Auch wenn die Leute hier vor Neid sterben und sagen, dass ich da in der Mitte nur tanze, weil ich alle die Männer will, das ist mir egal, ich tanze trotzdem! Während sie reden, vergnüge ich mich! **Der Samba für ich ist das, Katharina, ist sehr gut, ist eine Schönheit, ich bin fröhlich, fühle mich gut, fühle mich verwirklicht.**

#### 4.3.2.3. Rekonstruktion der Fallgeschichte

Bei Dona Zelita ist die sequentielle Ordnung und biographische Gesamtformung ihres Lebens sicherlich nicht so wie der Lebensentwurf und –ablauf eines Mitteleuropäers, wobei eine stärkere Strukturierung dadurch vorliegt, dass sie auswärts arbeiten gegangen ist, d. h. ein Grossteil ihres Lebens, von der Arbeits- und Lebenswelt in Salvador bestimmt war, wie auch von der Erfahrung der Ehe und des gemeinsamen Haushalts.

- **institutionelle Ablaufmuster (Beruf, Ausbildung etc.)**

Dona Zelita hatte in ihrer Kindheit und Jugend keinen Zugang zu Schul- und Ausbildung, was der damaligen Realität des Nordostens von Brasilien entspricht, denn vor über 60 Jahren ging kaum ein armes Kind regelmässig zur Schule. Domingos ging wenigstens ein paar Jahre lange mehr schlecht als recht zur Schule, wohingegen dass bei Zelita gar nicht in Betracht gezogen wurde. Der Familie fehlten die praktischen Möglichkeiten, denn sie wohnten im Wald, fern von einer möglichen Schule, und brauchten ihre Kinder um bei allen Arbeiten von

morgens früh bis abends spät zu helfen. Ausserdem hatte Zelita's Vater kein Interesse an der Bildung seiner Töchter, denn so erzählt sie beim ersten Interview, dass er nicht will, dass die Töchter schreiben lernen, um keinen „Unfug“ zu schreiben, wie z. B. Liebesbriefe. *Er war so streng, dass er nur meine Brüder das Lesen lernen erlaubte und uns Schwestern verbat, weil wir ja doch nur „Liebesbriefe“ schreiben würden.* Für Zelita und ihre Geschwister gab es nur die Schule des Lebens, in der sie alles lernte, was sie zum Überleben brauchte, und was sie detailliert beschreibt. Das Aufziehen ihrer Geschwister, das Arbeiten auf dem Feld, beim Fischen, zu Hause beim Verarbeiten der verschiedenen Nahrungsmittel - das hat sie bis ins kleinste gelernt, weiss genau, wie und warum das so funktioniert, und dass alle Hände der Familie von morgens bis abends anpacken mussten. Zu dieser Zeit war an Schule und Ausbildung für Mädchen nicht zu denken, und als sie davon spricht, dass ihre ältere Schwester zu ihrer Tante nach Acupe sollte, um dort zu leben und zur Schule zu gehen, stellt sich später heraus, dass sie in Wirklichkeit von der Familie nur als Dienstmädchen ausgenutzt wird: *dann war da noch meine Tante, die wohnte in Acupe. Die kam und sagte zu meinem Vater, dass meine ältere Schwester auf die Schule gehen sollte, um was zu lernen. Aber als sie da ankam, da war das nichts mit der Schule, meine Schwester blieb da um als Hausmädchen zu dienen, sie hat nichts gelernt, nicht mal ihren Namen zu schreiben.* Folgerichtig gibt es nur die Möglichkeit als Dienstmädchen und Putzfrau in wohlhabenden Haushalten zu arbeiten. Kaum hat Zelita das entsprechende Alter, macht sie sich auf und beginnt in Salvador zu arbeiten, was eine harte Lehrzeit für sie wird. Nicht wegen der mühsamen und langen Arbeit, denn das ist sie von klein an gewohnt, sondern wegen der Diskriminierung und schlechten Behandlung, die viele schwarze Hausangestellte in der grossen Stadt erfahren. Da es keine Beförderung gibt, bleibt sie viele Jahre bei derselben Tätigkeit, wird jedoch mit der Zeit von vielen Arbeitgebern wertgeschätzt und mit Vertrauen und Bevorzugung behandelt, sogar als Geld- und Hausverwalterin eingesetzt, ohne dass ihr das zu Kopf gestiegen sei. Zelita macht trotz Klassenunterschiede überall Freunde und nimmt sie mit nach Saubara um ihnen ihre Kultur und ihr Familienleben zu zeigen, was vor allem die ausländischen Arbeitgeber sehr interessiert. Nebenbei schafft sie sich einen Verdienst und wird ihrer künstlerisch-kreativen Neigung gerecht, indem sie bei der Folkloregruppe von Mestre Bimba arbeitet und das tut, was ihr am meisten liegt, nämlich Samba tanzen, spielen und singen. Die Zeit mit Mestre Bimba ist von besonderer Bedeutung, weil sie lernt, wie Kulturarbeit gemacht wird und weil sie reist und sieht, wie Menschen in anderen Teilen Brasiliens ihrer Kultur mit Respekt und Freude begegnen. Sie begreift, dass diese Kultur einen viel grösseren Wert hat, als sie es sich bewusst war. Die Zeit mit Bimba ist auch wegen der Freundschaften wichtig, die sie in Santa Cruz mit anderen Sambaspielern knüpft und der immer engeren Beziehung zu Mãe Alice, die nach dem Tod Bimbas ihre

Freundin und Heiligenmutter wird. Die Institution Ehe ist für sie wahrscheinlich die schwerste Zeit ihres Lebens und mit dem Tod ihres Mannes endgültig abgehandelt und sie widmet sich neben der Lohnarbeit nur noch ihren kulturellen Interessen und Freundschaften. Da sie keine Kinder hat, übernimmt sie keine Grossmutterrolle, aber regen Anteil an den Familienangehörigen, Nichten, Neffen und einer Art Pflegetochter, die schon Kinder hat. Immer noch aktiv im Alter, nimmt sie in an einem Alfabetisierungsprogramm teil, denn sie würde gern den Traum verwirklichen, einfach ein Buch in die Hand zu nehmen und zu lesen.

- **Handlungsschemata – Abläufe und Strukturen der eigenen Entwürfe**

Dona Zelita hat vor allem eins in ihrem Leben durchgesetzt, nämlich eigene Entwürfe, und das in erstaunlichem Masse, wenn man die materielle Begrenztheit des Lebens in Betracht zieht, in die sie hineingeboren wurde. Schon zu Beginn ihres Lebens setzt sie sich gegen ihren Vater durch, der ihr verbietet nachts zum Samba zu gehen. Selbst Prügel und andere Strafen vermögen nichts auszurichten, denn heimlich verschwindet sie immer wieder, ohne darüber nachzudenken, dass es doch rauskommen würde ... *Ich habe viel eingesteckt! habe viel Prügel bekommen, denn ich war ziemlich frech, ... Wenn ich die Musik vom Samba gehört habe, hier in der Nähe, dann bin ich dahin, bin hinten aus dem Fenster raus, habe mir die Kleidung da unter dem Zaun zurechtgelegt, bin aus dem Garten raus, und bin zum Samba. Es gab mal einen Tag, hat meine Mutter erzählt, da ist mein Vater aufgewacht. Also ich hätte natürlich still und leise zum Samba gehen sollen, aber ich blieb nicht still, sondern fing laut na zu singen. Da ist er aufgewacht und sagte, da guck mal, Sinhá, wo der Hals deiner Negrinha ist – und ich da im Samba, qua, qua, qua...* Der Ruf nach dem Samba war immer stärker - sie lässt auch heute noch alles stehen und liegen, wenn es darum geht, Samba zu tanzen und zu singen. Zelita ist ausserdem im Streit mit anderen Mädchen nicht zimperlich und lässt sich nichts gefallen, wenn sie beleidigt oder zu Unrecht angeklagt wird, denn sie hat von Kind an einen klaren Sinn für Gerechtigkeit. Sie rächt sich, als sie verpiffen wird, und setzt das geplant durch, wohlwissend, dass sie dafür Ärger kriegen würde. *Da bin ich gekommen und habe gesagt: das war ich doch, Mama, ich selber habe sie verschmutzt und wenn Sie mich deswegen schlagen, dann werde ich ihr den Kopf brechen, sofort da im Fluss! An diesem Tag, habe ich keine Schläge bekommen. Denn es war sie já immer, die mich ärgerte und mich beschimpfte: Nega preta! Cabelo duro! Peito puro! Sie und ihre Töchter, weil sie weiss waren. Deswegen hat sie mich schwarze Nega genannt, Krauskopf, dicke Lippe, alles was ihr an schlimmem Wörtern so einfiel, hat sie mich geschimpft. Also habe ich aus Rache ihre Wäsche beschmutzt!* Interessant ist, dass die Mutter spürt, dass ihre Tochter sich zu Recht gewehrt hat und ihr diesmal keine Strafe gibt. Da sie keine richtige Jugend hatte, erfahren wir nicht viel zu Brüchen und einschneidenden Ereignissen, erste Liebe oder andere prägende Erfahrungen, sondern erst, als sie auf dem Weg nach Salvador ist, um dort

zu arbeiten. Da kommt es zur ersten Bewährungsprobe, denn ihr wird Diebstahl unterstellt, was sie konsequenterweise nicht auf sich sitzen lässt, sondern direkt zur Polizei geht, um sich gegen den Vorwurf zu wehren und die wahre Diebin herauszufinden. Sie wird händeringend gebeten, bei dieser Anstellung zu bleiben, was sie ablehnt, denn trotz ihrer Herkunft, die ihr kein Geld und keine Bildung gegeben hat, hat Zelita Stolz, Ehrgefühl und Selbstbewusstsein, so dass sie auch nicht das bisher verdiente Geld annehmen möchte. *Ich: Nein, Dona Margarida, bleiben Sie mit Maria, das ist ja die Angestellte ihres Vertrauens, ich gehe weg! – Aber ich muss dir noch doch dein Geld geben! – Wegen mir, können Sie ihr Geld behalten! – und ich gegangen, und liess sie da stehen. Ja, Katharina, das habe ich gemacht! Das habe ich gemacht, weil sie mich Diebin geschimpft hat.* Sie hat zwar nicht viel Handlungsfreiheit, was die Arbeit an sich betrifft, die sie ihr Leben lang ausübt, jedoch arbeitet sie nur für Menschen, die sie gut behandeln und respektieren, d. h. sie nimmt sich die Freiheit, sofort zu gehen, wenn sie diskriminiert wird, was beachtlich ist für eine schwarze Frau zu jener Zeit, die keine Schulbildung hatte. Nach ihrer unglücklichen Ehe, in der sie weniger Handlungsfreiheit hatte, widmet sie sich intensiv der kulturellen Arbeit mit Mestre Bimba, mit dessen Folkloregruppe sie in Salvador an verschiedenen Orten auftritt und innerhalb von Brasilien verreist. Auch in ihrer kulturellen Arbeit in Saubara, setzt Zelita Maßstäbe und nimmt die Dinge in die Hand, trotz vehementen Protestes vieler Männer. Sie übernimmt die Leitung der *Chegança* in Saubara und mit viel Zähigkeit erreicht sie Auftritte und Verdienstmöglichkeiten, die dazu führen, dass die *Chegança* bekannt wird, ein eigenes Zentrum errichtet und eine bessere Ausstattung bekommt. *Aber ich habe diese Reise gemacht! Ach, wenn ich auf die hören würde, aber die Chegança ist durch mich bekannt geworden! Ich habe so viel gehört, aber es machte mir nichts aus, denn ich habe die Chegança geliebt, und das Grundstück gekauft, wir sind gefahren, und haben mit dem Geld das Grundstück gekauft, haben das Haus gebaut, mit dem Geld, das wir durch die Reisen verdient haben.* Auch im fortgeschrittenen Alter ist Zelita aktiv, nimmt am Samba und der Kultur Saubaras teil, dem *Terno de Reis* und dem *Rancho de Papagaio*, fährt häufig nach Salvador, wo sie sich um die Wohnung ihrer amerikanischen Freundin Linda kümmert, geht unter die Leute, und scheut sich nicht zu reden und ihre Meinung kundzutun.

- **Verlust an Handlungsorientierung und Erfahrungen des Erleidens**

Bei Zelita scheint es nicht so eindeutig zu sein, dass und wie Leidenserfahrungen zu ihren Veränderungen und Wandlungsprozessen führten. Jedenfalls nicht so deutlich, wie es bei Domingos in einzelnen Fällen beschrieben wird. Es scheint, dass über die langen Jahre des harten Arbeitens, in ihr schon frühzeitig eine reife Persönlichkeit herangewachsen ist, die in jeder neuen Lebenssituation, die für sie richtige Entscheidung trifft und mit Selbstbewusstsein sich gegen Unterdrückung und Erniedrigung wehrt. Zelita verliert ihre innere Orientierung

nicht, denn sie reagiert sofort, wenn jemandem Unrecht widerfährt, selbst wenn schlecht über sie geredet wird und geht ihren Weg weiter in aufrechtem Gang.

Eine psychologisch schwierige Leidenssituation scheint ihre Ehe zu sein,... *aber das hat mein Leben sehr bestimmt, dieser Mann hat mein Leben gezeichnet* - denn davon erzählt sie kaum Positives, sondern nur wie schlecht und untreu der Mann zu ihr war, dass er keine Kinder bekommen konnte und dass sie ihn zu guter Letzt noch viele Jahre pflegen und seine Eifersucht ertragen musste, bevor er schliesslich gestorben ist. Es ist anzunehmen, dass sie sich in ihn verliebt hat, im Rausche des Karnevals und der *Filhos de Ghandi*, die sie gern begleitete, und zunächst eine zeitlang geblendet von ihm war - *da habe ich dann meinen Mann kennengelernt. Ein Frauenheld, wie sonst keiner, er ist gestorben, und die Frau ist geblieben, ich bin noch hier...* - bis sie seine wahre „Rockjäger“-natur kennenlernte. Trotzdem bleibt sie ihrem Eheversprechen treu und lebt mit diesem Mann 20 lang bis zu seinem Tod, auch wenn ihr das viel Leiden bereitet hat. *Niemand aus meiner Familie weiss, was ich hier durchgemacht habe mit ihm, als er dann krank wurde.* Durch die Erzählung wird nicht eindeutig, inwiefern die lange Fase der Ehe zu Veränderungen in Zelitas persönlicher Entwicklung beigetragen hat, ausser zu der Erkenntnis, dass sie nie wieder heiraten oder eine feste Lebensgemeinschaft eingehen wolle. *Ich habe dann nicht mehr geheiratet, das war keine Frage von, habe keinen mehr gefunden, nein! – ich habe viele Möglichkeiten gefunden, nochmal zu heiraten. Aber wenn ich dann meinen Kopf zum funktionieren brachte, mal nachdachte, meine Liebe, sollte ich etwa mir einen anderen anlachen zum heiraten? Damit er das gleiche mit mir macht, was der Erste gemacht hat? Nein! Kein Mann mehr wird über mich lachen, und machen, was der mit mir gemacht hat, jetzt lache ich über sie. Ich habe nicht mehr geheiratet, mein Leben ging so weiter, arbeiten, kam immer in die Stadt, hatte viele Geliebte und so, aber der da und ich hier!* Resolut geht sie allein ihren Weg, vergnügt sich, aber lässt sich nicht mehr auf eine feste Beziehung ein. Eine klare Entscheidung, die wieder die alte Zelita hervorkommen lässt, so wie sie seit ihrer Kindheit war. Es wirkt, als wäre die Ehe wie eine lange Fase gewesen, ein Einbruch in ihre starke und selbstbewusste Persönlichkeit, die sie reifer und vielleicht auch ruhiger gemacht, aber nicht ihr unternehmungslustiges und kämpferisches Wesen verändert hat.

Ein anderes Thema des Erleidens kommt häufig zum Vorschein, wenn Zelita erzählt, wie manche Leute ihr schlecht nachreden, weil sie eine selbstbewusste Haltung einnimmt oder sich für eine bestimmte Sache einsetzt, wie z. B. als ihre Nachbarin ihr giftig den Klatsch nachträgt, dass ihr Mann mit einer anderen Frau gesehen wurde, was Zelita ihr sofort zurückgibt, nach dem Motto: *misch dich nicht in meine Angelegenheiten: ... ah, da hat sie sich fast den Tod gewünscht: „und ich bin gekommen, um dich zu warnen und da sagst Du mit sowas ....!“ – ich sage : „genau, denn wenn er mit dir zusammen wäre, dann würdest du mir nichts sagen, also wenn du was da gesehen hast, lass das bitte da, und komm nicht, um mir was zu erzählen...* Damit ist sie fertig





Der Teil des Erwachsenenlebens ist fast so lang wie der Sambateil, weil Zelita, ausser zur Ehe, viel zu ihrer Zeit mit Mestre Bimba erzählt. Das Thema Samba wird häufig im Zusammenhang mit ihrer Kindheit angesprochen, wobei anders als bei Domingos einzelne Fasen nicht deutlich hervorgehoben werden, z. B. erfahren wir in beiden Fällen, dass sie als Kinder nicht am Samba bei anderen Leuten teilnehmen durften, nur im eigenen Haus. Aber Zelita erzählt keine bestimmte Episode, wann es ihr erlaubt war, auch bei anderen Leuten im Samba mitzumachen, was vielleicht auch daran liegt, dass sie schon lange heimlich zum Samba ging, und ihre Eltern einfach aufgegeben haben, das zu bestrafen. Überhaupt scheint bei ihr der Jugendreifungsprozess zu fehlen, bzw. kein Thema zu sein, weil sie häufig sagt, dass sie keine Jugend hatte, und die drei Wandlungsmomente die Domingos eindringlich schildert, die mit Einführung in die Welt der Arbeit, des Samba und der Liebe gekennzeichnet sind, von ihr so nicht thematisiert werden. Arbeit und Samba sind für sie lebensbegleitend gewesen und die Liebe als Jugenderfahrung oder erste Liebe wird nicht thematisiert, bis sie schon als reife Frau direkt von ihrer Ehe spricht. Sie spricht nur einmal im Zusammenhang mit Samba und Feiern davon, als sie die Möglichkeit des Flirtens eher ablehnt. .... *aber das einzige, was ich nicht mochte, ist von da mit irgendjemand wegzugehen, zum flirten, nein! Das mochte ich nicht, so mit den Männern rummachen und mit einem so wegzugehen. Also wenn man feiern sollte, dann sollte man eben feiern, dann sollten wir tanzen und spielen und Spass haben, aber nicht um in der Ecke rumzuknutschen, das mochte ich nicht!* Sie heiratet mit etwa mitte 20, und obwohl das ein grosser Einschnitt in ihrem Leben ist, kann das wohl nicht als Einführung in die Welt der Liebe gesehen werden, denn es ist anzunehmen, dass sie schon Erfahrungen gemacht hat. Auch die Einführung in die Arbeitswelt wird von ihr nicht als Meilenstein bewertet, denn sie hat ihr Leben lang gearbeitet, und der entscheidende Schritt ist der Eintritt in die Arbeitswelt in Salvador, was sie mit einer passenden Geschichte kommentiert. Das Interessante an Dona Zelitas Verhalten ist, dass sie eine bestimmte Situation erleidet, aber reif und selbstbewusst reagiert, als hätte sie sowas schon mal erlebt oder sich lange darauf vorbereitet. Natürlich ist anzunehmen, dass sie mit anderen Frauen über solche Situationen gesprochen hat und sich Gedanken gemacht hat, wie sie sich verhalten würde, wenn sie des Diebstahls bezichtigt würde, was kurz angedeutet wird. *Meine Nachbarin sagte damals: mein Mädchen, Du kommst vom Land, Du willst da in dem Haus arbeiten, aber jede, die in dieses Haus geht zum Arbeiten, wird als Diebin geschimpft – ich : Lass gut sein Dona, aber wenn ich doch arbeiten will?* Also ist festzuhalten, dass es Markierungspunkte gibt in Zelitas Leben, die als biographische Wandlungsprozesse angesehen werden können, wobei sie von ihr nicht als solche deutlich gemacht werden, denn in ihrem Erzählfluss werden die Erlebnisse auf kontinuierliche Weise miteinander verwoben, ohne dass Brüche und Veränderungen markant hervorgehoben werden.

- Kindheit, ohne bestimmte Jahresangaben: Dona Zelita setzt sich gegen den Vater durch, und geht heimlich zum Samba, sie wissen es beide, und immer droht ihr Strafe, aber sie lässt sich davon nicht abbringen;
- Jugend, oder junge Erwachsene, etwa 17-19 Jahre: Dona Zelita geht nach Salvador um eine Erwerbstätigkeit aufzunehmen, als Hausmädchen und macht erste bittere Erfahrungen, die sie erfolgreich meistert;
- Mit knapp 20-30 Jahren: Dona Zelita lernt ihren Mann im Karneval kennen und heiratet ihn in Saubara, bleibt fast 20 Jahre verheiratet bis zu seinem Tode, was insgesamt als Leidensfase in ihrem Leben dargestellt wird;
- 40-50, ohne genaue Altersangaben: Dona Zelita arbeitet in der Folkloregruppe von Mestre Bimba, lernt seine Frau Alice kennen, die ihre Heiligenmutter wird. Diese Lebensphase dauert lange und ist sehr wichtig, wobei nicht klar wird, ob sie schon während ihrer Ehe beginnt, oder erst nachdem ihr Mann gestorben ist;
- Rückkehr nach Saubara, ohne Altersangaben, nachdem sie schon viele Jahre in vielen verschiedenen Haushalten in Salvador gearbeitet hat, baut sie ein Haus in Saubara, wobei sie immer eine regelmässige Beziehung zur Familie beibehalten hat, auch im kulturellen Bereich, als sie die Leitung der *Chegança* übernimmt;

Zelita sagt wenig zu ihrer Einweihung im Candomblé, obwohl das für sich genommen, ein Ritual der Wandlung ist und wohl in ihrer Kindheit geschehen ist, denn sie erwähnte, dass sie schon als Kind medial veranlagt war und ihr Orixá sich bemerkbar machte. Aber das wird nur nebenbei und leise gesagt, und zeigt, dass sie darauf nicht näher eingehen will. Zum einen gibt es das besagte Motiv, dass die Leute auf dem Land nicht gern darüber reden, weil sie wegen ihrer Religion und afrikanischen Wurzeln diskriminiert werden, und sich über Jahrhunderte eine verschlossene Haltung entwickelt hat, und es ihnen oft unangenehm ist, sich zu dieser Religion zu bekennen. Es ist ausserdem denkbar, dass Zelita, die mit ihrer Kultur und Geschichte sehr selbstbewusst umgeht, aus spirituellen Gründen und dem Respekt vor der Religion, darüber mit einem nicht geweihten Menschen, nicht reden möchte. Zu guter Letzt, hatte ich den Eindruck, dass in ihrer Jugend Dinge passiert sind, die nicht gut gelaufen sind, denn sie sprach so leise und mit bedrückter Stimme, dass sie nicht von Alice initiiert worden ist, sondern schon lange vorher, als wäre das eine Geschichte, an die sie sich nicht gern erinnert, was dadurch verstärkt wird, dass sie lange widerstrebt, von Mãe Alice als Tochter aufgenommen zu werden, und das, obwohl sie mit ihr befreundet war. *Sie sagte, als ich einmal dort im Candomblé war, dass mein Orixá gekommen ist, und darum gebeten hat, dass sie sich um ihn kümmere, aber ich habe dem kein Gewicht gegeben. Sie wollten mir ein Haus dort geben, und gaben mir das*

*Haus, aber immer noch wollte ich von nichts wissen. Erst sehr viel später, ist sie gekommen, ist sie hier zu mir gekommen und hat hier die Sachen gemacht, hier in meinem Haus, ich habe es nicht bei ihr gemacht, es war hier in meinem Haus! Aber als ich da ein und ausging, da war ich nicht ihre Tochter, als ich bei Bimba war, da war ich nicht ihre Heiligentochter, habe nur mit ihr vieles erlebt.* Möglicherweise hat die schlechte Erfahrung dazu geführt, dass sie sich auf keinen *Terreiro* mehr einlassen wollte, und so akzeptiert sie die erneute Weihung erst, als Mãe Alice das Ritual in Donas Zelitas eigenem Haus vornimmt, wo sie im Anhang einen *Barracão* gebaut hat, der ursprünglich sehr schlicht und mit Strohdach versehen war. Dort ist ihr Heiligenzimmer, was sie mir mit grosser Freude gezeigt hat, woraus ich schliesse, dass sie kein Problem mit dem Candomblé an sich hat, sondern vermutlich von einem schlechten Erlebnis geprägt wurde.

#### 4.3.2.4. Feinanalyse einzelner Textstellen

An dieser Stelle wird die Fragestellung nach den Ausdrucks- und Wahrnehmungsebenen im Samba de Roda und den spezifischen Lernprozessen wieder aufgenommen, die zwar so meistens nicht benannt werden, aber zwischen den Zeilen herauszulesen sind.

Wenn wir zu einem Fest gehen wollten, musste ein Erwachsener für uns meinen Vater fragen., der dann erst mal ja sagte. Aber wenn der Mensch dann weg war, dann befahl er uns zu sagen, dass wir nicht zum Samba wollten, sonst würde er uns schlagen.

Zelita betont oft, dass der Samba einerseits zur Kultur aller Menschen in Saubara gehörte, aber andererseits der Vater streng und konservativ war, und seine Töchter nicht im Samba bei anderen Leuten sehen wollte und es ihnen verbietet, aber gleichzeitig den Freunden und Nachbarn offiziell keine Absage geben möchte.

Wir waren dann traurig, meine Schwestern weinten, und ich war die einzige, die ins Zimmer ging und anfang zu singen. Das hat ihn so wütend gemacht, dass er mich mit einer Liane geschlagen hat. Aber das hat alles nichts genützt, nachts bin ich aus dem Fenster und zum Samba gegangen, sobald er geschlafen hat.

Zelita lässt sich nicht unterkriegen, sie hat eine dicke Haut dem Vater gegenüber entwickelt und provoziert ihn mit ihrer Frechheit, wie vorher ausführlich besprochen wurde. Die Strafen machen ihr nichts mehr aus und sie geht heimlich zum Samba, und es ist ziemlich offensichtlich, dass die Nachbarn und Freunde das wissen, aber keiner scheint sie nach Hause zu schicken, denn sie ist sehr beliebt im Samba, kann tanzen, wie nur wenige Mädchen in ihrem Alter: *Die Leute sagten immer so, lasst die Zelita in den Kreis, lasst Zelita tanzen!* Für Zelita war Singen und Tanzen eine organische Beschäftigung und in den schweren Lebensalltag eingebunden: *Klar, haben wir gesungen – um uns die Zeit zu vertreiben. Ich hatte einen Onkel, der immer seufzte, wenn wir auf den Acker gingen und sagte: die Töchter von João sind da!* Der Samba war ein Teil

der Kultur, und es gab die Kreis- und Spiellieder (*Cantar Roda*), die vor allem Mädchen sangen, und den *Boi* und vieles mehr, was die Menschen bei der Arbeit sangen und sich so das Repertoire weitergaben: *Denn ich habe den ganzen Tag gesungen, den ganzen Tag sang ich! Ich habe Boi gesungen, Kreislieder, Samba, was mir in den Sinn kam, habe ich gesungen, den ganzen Tag arbeitend, habe ich gesungen!* Zelita spricht kaum von bestimmten Personen, die sie Samba gelehrt haben, oder die für sie wichtige Bezugspersonen im Samba waren, denn bei ihr steht das gemeinschaftliche Erleben im Vordergrund, schnell reiht sie sich ein, und ihr Interesse für den Samba lässt alles von selbst geschehen, so wie auch ihre Fähigkeit zu improvisieren.

Da spielten wir Kinder das kleine Tamborin, und die Männer haben Streichholzschachteln genommen und die Frauen kamen mit Pandeiro und Viola, Ha! Wir haben die ganze Nacht Samba gemacht bis zum Morgengrauen und es gab keinen Unterschied zwischen Männern und Frauen. - Früher hatten wir einen Violeiro in der Gruppe, aber er ist gestorben. Aber wir machen unseren Samba trotzdem. Wenn wir Samba machen wollen, suchen wir keinen Violeiro, sondern spielen ohne Viola. Wir spielen mit Pandeiro und dem kleinen Tambor, wir benutzen Teller-und-Messer, und übernehmen den gleichen Rhythmus, nur der Klang der Viola ist natürlich anders.

Sie betont öfter, dass der Samba auch ohne Viola gespielt werden kann, wenn der Rhythmus stimmt, wobei sie schon von klein an lernt, den Teller zu spielen. Auf der anderen Seite erkennt sie die besondere Funktion der Viola an, einen besonderen Einfluss auf die Sambatänzerin auszuüben, was darauf hinweist, dass beim Samba nicht nur ein stereotypes Verhalten inszeniert wird, sondern etwas bei den Menschen in Bewegung kommt, das zwar erwartet wird, aber nicht immer vorhersehbar ist, weil es vom Spiel der Viola abhängt.

Ein Violaspieler der richtig spielen kann, der „ruft“ die Sambatänzerin zu sich, also mit seiner Art zu spielen, vor allem mit der Saite, die prima genannt wird. D. h. dass wir ohne es zu wollen, zur Viola tanzen, es kommt von selber, wir fangen an zu tanzen, aber eben mit den Füßen am Boden, nicht wie heute die Leute tanzen. Man bewegt nur den unteren Körperteil, der obere Körperteil wird im Candomblé getanzt.

Diese spezielle Beziehung zwischen Rhythmus, dem Violaspiel und den Füßen der Sambatänzerin wurde schon an anderer Stelle erwähnt, und es ist spannend, wie Zelita kommentiert, dass die Frauen beginnen zu tanzen, ohne es zu wollen, denn es kommt von „wie von selbst“, durch den Klang und das schöne rhythmisch-melodische Spiel der Viola, das einen Zauber auf die Frauen auszuüben scheint. Mestre Nelito sagte dazu einmal, dass er in den frühen Morgenstunden, wenn Musiker und Tänzerinnen sich nach einer langen Nacht in eine Art Samba-trance gespielt haben, schon manche Ehe in die Brüche habe gehen sehen, durch die Art wie ein Violaspieler eine Frau umworben hat und sie „ohne es zu wollen“ im Tanze in den Bann gezogen wurde. Aber das Liebesspiel ist nicht der einzige Aspekt des Sambafestes, auch die Kleinen haben Freude an dem fröhlichen Ereignis: .. *und die Kinder immer dazwischen, denn früher mochten die Kinder den Samba, aber jetzt dieses Ding mit dem Arrocha, also diese Ausdrücke, diese indezenten Sachen die heute gesungen werden. Die Kinder heute wollen nichts mehr*

*vom Samba wissen!* Zelita kommentiert traurig, wie Kinder früher bei allem dabei waren und ihren Spass hatten, aber das heute durch kommerzielle Musik und fehlende Unterweisung der Familien, die Kinder nun die zweifelhaften Gebärden der sexualisierten Tänze nachahmen und keine Grenzen mehr gesetzt bekommen.

Sie wollen nichts über die Traditionen wissen, interessieren sich nur für Pagode, aber früher gab es eben keine anderen Sachen. Es gab nur den Samba: das Fest auf dem Dorfplatz, die Feste für Santo Antônio, Santa Bárbara, São Cosme, São Damião und São Roque. Die Leute haben in ihren Häusern gebetet und Samba getanzt. Die Mütter haben ihre Kinder mitgenommen, und die haben alles mitgemacht. Die Mädchen wollten alles lernen, haben Kreistanz gespielt und gesungen, das gibt es heute nicht mehr. Wir haben früher so viele Kreislieder gelernt, meine Mutter hat uns das beigebracht.

An dieser Stelle erwähnt sie zum ersten Mal, dass die Mütter ihre Kinder mitgenommen haben zu den traditionellen Festen, und die Kinder eifrig mitmachten und alles lernen wollten. Zelita sagt sogar, dass ihre Mutter ihr die Kreislieder beigebracht hat, ein deutlicher Hinweis auf die Weitergabe dieser Sing- und Spieltraditionen unter den Frauen. Im Zusammenhang mit dem Samba spricht sie nicht davon, dass ihre Mutter oder andere Frauen sie gelehrt haben, aber es scheint nicht nötig gewesen zu sein, denn sie hat mit ihrer Auffassungsgabe und Freude am Samba, schnell gelernt. Sie war so begeistert, dass sie Strafen und Prügel einsteckte, um am Samba teilzunehmen. Ihre Eltern waren nicht gegen den Samba, sondern nur dagegen, dass die Tochter in anderen Häusern Samba tanze und singe, aber sie lässt sich nicht beeindrucken, vergisst die Strafe, geht zum Samba und singt:

„...habe viel eingesteckt, dass leugne ich nicht, ich habe richtig viel Prügel bekommen. Wenn ich die Musik vom Samba gehört habe, hier in der Nähe, dann bin ich dahin, bin hinten aus dem Fenster raus, habe mir die Kleidung da unter dem Zaun zurechtgelegt, bin aus dem Garten raus, und bin zum Samba. Es gab mal einen Tag, hat meine Mutter erzählt, da ist mein Vater aufgewacht. Also ich hätte natürlich still und leise zum Samba gehen sollen, aber ich blieb nicht still, sondern fing laut na zu singen. Da ist er aufgewacht und sagte, da guck mal, Sinhá, wo der Hals deiner Negrinha ist – und ich da im Samba, qua, qua, qua... also ist er aufgewacht, nahm das Bänkchen und stellte es an die Zimmertür, damit er mich schlagen könnte, wenn ich nach Hause käme.“

Es ist interessant, dass Zelita einerseits die Eltern respektiert, ihnen gehorcht, für die Familie arbeitet und für eine strenge Erziehung und Strafen plädiert. Gleichzeitig betont sie, dass beim Thema Samba alle Strafe der Welt nichts nütze, denn es gehört zu ihrer Persönlichkeit, wird zu einem wichtigen Teil ihres Lebens, den Samba zu praktizieren und teilzunehmen, wann immer es ihr möglich ist. Der Ruf des Sambas ist stärker als alle anderen Bande und das verteidigt Zelita auch deshalb, weil sie damit nichts Unrechtes im Sinn hat, sondern diese Kraft, die der Samba ihr gibt, von klein an spürt und ausleben will.

Der Samba ist für mich alles Gute, Katharina, also wenn es drei Feste gibt, den Samba, ein Tanzfest, und Candomblé, lass ich den Tanzball und den Candomblé links liegen, und gehe zum Samba, denn ich liebe den Samba. Samba ist für mich eine Freude. Deswegen gehe ich

zum Samba und bleibe nicht still. Ich singe, die Mädels gucken immer dumm, denn egal welches Lied die Männer singen, kann ich das auch singen.

Dass die Mädchen immer dumm gucken, und dass sie nicht still bleibt (bleiben kann...) ist bezeichnend für die Situation, die Zelita damit ausdrücken will, nämlich dass sie Initiative übernimmt, die Lieder auswendig lernt und nicht nur die Frauenrolle des Tanzens spielt. Zelita kann Chulas singen, was eine Männerdomäne ist, ausserdem Pandeiro und *Prato-e-faca* spielen, was nur wenige Frauen machen, und sie erklärt sofort warum und wie das geht.

Warum kann ich das singen? **Weil ich den Samba mag, und vielleicht ist es ja das, das kommt von innen heraus, das kommt ganz von Innen** – ah man muss für den Samba üben, da sage ich, Samba braucht man fast gar nicht zu üben, braucht man nicht zu proben, weil wir, also je mehr wir singen, desto mehr kommen die Lieder in Erinnerung und es wird eins nach dem anderen gesungen, die kommen von innen aus uns heraus, aus der Erinnerung, kommen von Innen aus der Erinnerung.

Das ist eine schöne Stelle, an der Zelita ein bisschen vom „Geheimnis“ preisgibt, das eigentlich schlicht ist, nämlich, dass sie den Samba liebt und diese Kraft von Innen kommt, *von innen heraus* und weiterführend *aus der Erinnerung*. Das geschieht, wie von selbst, weil sie eintaucht in die Energie des Samba, sich davon tragen lässt und ihr Inneres dem Samba öffnet, was bedeutet, dass man dafür nicht zu üben braucht, keine Bandprobe benötigt. Der Samba geschieht einfach, je mehr die Menschen singen, spielen und tanzen, desto mehr wird die Erinnerung aktiviert und die Lieder fließen, die Ideen kommen von Innen, wie von einer nie versiegenden Quelle, was ein deutliches Bild für den ewig fließenden Strom der überlieferten Traditionen ist. Es macht keinen Unterschied, ob die Lieder aus dem weitergegebenen Repertoire entstehen, oder ob sie neu entstehen, aus der Inspiration eines Momentes heraus, den viele Sambasänger ähnlich beschreiben wie sie:

Einmal da hab ich einen *Corrido*, einen Sambavers gemacht! *Por cima do medo, por cima do medo, a coragem...* denn wenn Du Angst hast und keinen Mut, dann gehst Du nicht voran, kommst Du nicht weiter, machst Du garnichts. Hast du Angst ein Auto zu fahren, wenn du keinen Mut hast, dann wirst du eben nicht Auto fahren Wenn du Angst hast einen Bus zu nehmen, wenn du keinen Mut hast, dann wirst du Den Bus nicht nehmen. Denn wir müssen Angst haben, aber wir müssen auch Mut haben. Der Mut bringt uns weiter. Der Samba gibt mir sehr viel Mut, ich glaube, ich lebe immer noch (sie lacht), wegen dem Samba. Aber wenn ich mal sterben sollte, dann sollen alle einen Samba machen, da liegt der Leichnam, aber die Leute sollten Samba tanzen! Und kein Geheule... was, nein, ich will nicht, dass jemand weint.

So hat sie über das Thema Angst nachgedacht und ein Samba ist daraus entstanden, denn sie philosophiert darüber, dass die Angst ein Teil des Lebens ist, der uns möglicherweise an vielem hindert, aber auch dass die Angst den Mut möglich macht, die Schwierigkeiten und vor allem die eigene Angst zu überwinden. Und kommt zu dem Schluss, dass der Samba ihr Mut gibt, und wahrscheinlich dazu beigetragen hat, dass sie noch lebt, denn es geht offensichtlich nicht nur um den Mut eine riskante Sache zu erleben, sondern vor allem um

den Lebensmut, und den hat sie reichlich durch den Samba immer wieder erneuert. Das geht soweit, dass der Lebensmut bis in den Tod reicht, denn sie möchte zu ihrem Begräbnis Samba haben, die Leute sollen nicht weinen, sondern tanzen!

„Ich glaube, der Samba gibt Gesundheit, für mich ist das so, ich weiss nicht, ob für die anderen, aber für mich ja! Macht einen leichter, Katharina, wenn man singt, wird man leichter, wir sind dann fröhlicher, da kommt eine Freude von Innen aus mir heraus, ich fühle mich fröhlich, wenn ich am Singen bin, fühle mich jünger, ach wenn ich Samba tanze, dann ist das eine Freude! Ich liebe den Samba!

So beschreibt sie mit ihren einfachen Worten, das Wesentliche des Samba: Der Samba gibt Gesundheit, Freude, Leichtigkeit, Jugend, Fröhlichkeit, oder schlicht Glück! - was an folgendes Zitat erinnert: *Die Antwort ist eigentlich ganz einfach und natürlich: Der Mensch tanzt, weil es ihn glücklich macht. Sehr viel schwieriger ist die Frage zu beantworten, was Tanz ist, warum der Tanz glücklich, frei und selig macht.* (Günther; Schäfer, 1993:16). Zelita diese komplexe Fragestellung nicht beantworten, aber sie zeigt Spuren auf, die auf das **Innere** verweisen, und auf die **Erinnerung**, die tiefer geht, als die individuelle Erinnerung, also das kollektive verweist, die *Oral History* der afrikanischen Völker in der Diaspora. Durch das Ausüben des Samba in der Gruppe wird das kollektive Unterbewusstsein ausgelöst und das überlieferte, uralte Liedgut kommt in den Fluss und in die Sinne der Menschen, und das kann man nur durch Beteiligung erleben. Dona Zelita spürt die Anziehungskraft, die von Musik und Liedern ausgeht, sowohl im positiven Sinne der Aktivierung und Belebung, als auch im negativen Sinne, wie Musik in den Menschen Aggressionen und Gewalt und schlechte Gefühle auslösen kann.

„Ja, so ist das, der Samba ist Freude, der Samba bringt Freude, aber letztens habe ich noch gesagt, das diese Lieder, der Pagode, also das die Gewalt genau von diesen Liedern kommt, die Gewalt kommt von dem Lied, die Gewalt ist das Lied! Aber ich will mal im Samba de Roda, Gewalt sehen, das gibt es nicht! Aber diese Lieder, die Art, wie die getanzt werden, ganz schrecklich, da gibt es Tritte, Ellbogenhiebe, also was, ganz furchtbar! Hast du nicht gesehen, Karneval im Fernsehen? Wie traurig! Das ist doch keine Art zu spielen, und sich zu vergnügen, und dann kommt die Polizei und schlägt noch obendrein, Ne, sowas nicht!“

Die Veränderung, die innerhalb weniger Jahre in Musik und Kultur von Bahia geschehen ist, kann hier in seinen verschiedenen Dimensionen nicht aufgearbeitet werden, aber es kann festgehalten werden, dass die schwarze Jugend in Salvador, und zunehmend auf dem Land, die populäre Musik Bahias, die tatsächlich ihre Wurzeln u. a. im Samba de Roda hat, auf eine völlig gegensätzliche Art und Weise auslebt, als die Generation ihrer Eltern und Grosseltern, was auch mit der Karnavalisierung und Kommerzialisierung aller Volkfeste zu tun hat. Der eigentliche Sinn, fröhlich gemeinsam zu feiern und die kollektive Erinnerung zu beleben, ist verlorengegangen, zugunsten einer allgemeinen Konsumhaltung und Erwartung, seine Aggressionen loswerden zu können. Der Rhythmus ist aggressiv, laut und schnell, und die Liedtexte grösstenteils pornographisch und frauenfeindlich, die Melodien werden schrill und



hysterisch gesungen, in der Regel von schwarzen muskulösen Vokalist:innen, die gar nicht singen können, und eher an Bodyguards erinnern. So folgert Zelita richtig, die Gewalt geht von den Liedern aus, *die Lieder sind die Gewalt!*

„Nein, lasst mich in meinem Samba, das ist besser, da tanze ich, wenn ich will, und wenn ich nicht will, auch gut...da sitze ich und singe und spiele und es geht mir gut – oxente, wenn ich in der Mitte der Männer bin und Samba mache, dann bin ich fröhlich. Auch wenn die Leute hier vor Neid sterben und sagen, dass ich da in der Mitte nur tanze, weil ich alle die Männer will, das ist mir egal, ich tanze trotzdem! Während sie reden, vergnüge ich mich! **Der Samba für ich ist das, Katharina, ist sehr gut, ist eine Schönheit, ich bin fröhlich, fühle mich gut, fühle mich verwirklicht.**“

Sie fasst schliesslich zusammen, dass ihr das Gerede der Leute egal sei, sie sich ihrer selbst, des Tanzes und der Musik erfreue und sie sich durch den Samba verwirklicht fühle.

#### 4.4. Verknüpfung und Auswertung

Der letzte Schritt der Analyse ist der Auswertung gewidmet, die die Kontrastierung der beiden Erzähler beinhaltet, d. h. die Erzählstränge werden zusammengeführt und verglichen. In beiden Lebensgeschichten sind Übereinstimmungen zu beobachten, sowie Unterschiede und Ergänzungen, vor allem in Hinblick auf Lernen, Ausüben und Weiterführen des Samba de Roda. Hier werden die Interviews mit allen acht SambaSpieler:innen dazugenommen, die charakteristischen Gemeinsamkeiten herausgearbeitet und mit besonderem Blick auf Domingos Preto und Dona Zelita abgeglichen. Die meisten Schlussfolgerungen sind im Laufe der jahrelangen Forschung durch die *Dichte Beschreibung* entstanden und durch reichhaltiges Interviewmaterial bestätigt und ergänzt worden.

- Alle SambaSpieler:innen wurden als Kinder einer armen, ländlichen, afrikanisch-abstammenden Familie im Recôncavo geboren, die von der Hand in den Mund lebte, durch extensiven Feldanbau, evtl. Viehhaltung, Fischerei, Krustazee/Muscheln sammeln, Handarbeit und Gelegenheitsarbeiten;

Domingos und Zelita erzählen detailliert aus ihrer arbeitsamen Kindheit, mit vielen bildreichen Momentaufnahmen, die ihre starke Prägung aus dieser Zeit illustrieren. Das Aufwachsen in der Natur und der durch mühsame Nahrungsbeschaffung bestimmte Alltag war entscheidend für ihre positive und tatkräftige Entwicklung und Lebenseinstellung.

- Alle sind Kinder, die direkt in die kulturellen Traditionen der schwarzen Bevölkerung hineingeboren wurden und sie von klein an (mit altersgebundenen Restriktionen)

miterlebten, da die Eltern, Nachbarn und Freunde, in ihren Häusern, Samba, Caruru und Heiligenfeste praktizierten;

Domingos und Zelita beschreiben, dass sie von Kindheit an im Samba dabei sind und grosse Freude haben, aber nur teilnehmen durften, wenn er im engeren Familienkreis stattfand. Sie geraten als grössere Kinder und Jugendliche in einen Konflikt zwischen der Liebe zum Samba und dem elterlichen Verbot zu Festen der Freunde und Nachbarn zu gehen. Beide umgehen das Verbot auf unterschiedliche Art, bis sie durch die Gemeinschaft grosse Anerkennung als Sambasänger erhalten und die Eltern das schliesslich akzeptieren. Einige Sambaspieler erzählen, dass sie von Eltern und Familienangehörigen gefördert und bewusst als Nachwuchs im Samba unterwiesen wurden (u. A. Zeca Afonso, Paião)

- Alle haben von klein an bei den Arbeiten der Eltern mitgeholfen, als kleine Kinder im Haus selber (Geschwister versorgen, Auslesearbeiten usw.), und als grössere Kinder und Jugendliche, direkt auf dem Feld, beim Fischen, Krustazeensammeln, Handarbeiten, Verkaufen usw.;

Domingos und Zelita beschreiben bildreich und in vielen Einzelheiten ihren arbeitsamen Kinderalltag, der sich bei allen SambaspielerInnen kaum anders abgespielt hat.

- Die Kultur steht meistens im Vordergrund während der Interviews und Erzählungen. Es wird wenig über persönliche Bindungen erzählt, also Eltern, Geschwister, Partner, eigene Kinder. Dazu muss angemerkt werden, dass es eine Eigenart dieser Kultur ist, die von Leiden geprägt, viele Mechanismen des Selbstschutzes aufgebaut hat, d. h. die Menschen erzählen persönliches erst nach langer Freundschaft und Vertrauensbasis;

Durch die vertrauliche Interviewsituation, verändert sich die Gewichtung der Inhalte und Gefühle. Im biographischen narrativen Interview verhalten sich Domingos und Zelita entspannter, persönlicher und erwärmen sich im eigenen Erzählfluss, so dass persönliche Angelegenheiten und Gefühle mehr in den Vordergrund treten. Beim Leitfadenterview, mit Menschen, die den SambaspielerInnen nicht vertraut sind, fassen sie sich kürzer und reden mehr über Samba, weil sie darauf eingestellt sind, dass es das Forscherinteresse ist.

- Der Samba de Roda ist eines der wichtigsten Elemente ihres Lebens und das bis heute! Alle sind von früher Kindheit an vom Samba stark geprägt worden, und praktizieren den Samba immer noch, im fortgeschrittenen Alter;

Hinreichend dargestellt in beiden Lebensgeschichten und häufig von Domingos und Zelita auf unterschiedliche Weise betont, ohne dazu gefragt zu werden.

- Zu den Unterschieden zwischen Samba Chula und Samba Corrido sind die Aussagen ziemlich übereinstimmend, was Musikalität, Struktur, Poesie, Tanz betrifft, wobei es

Flexibilität gibt (immer gegeben hat), was die jeweiligen Möglichkeiten betrifft, z. B. ob eine Viola spielt oder Frauen den Relativo singen;

Zelita und Domingos sprechen an mehreren Stellen von ihren besonderen Erfahrungen mit Samba Chula und Samba Corrido. Sie praktizieren beide Stile, wissen um diese Stilformen, sind aber nicht dogmatisch, sondern darauf vorbereitet, einen Samba zu improvisieren mit gerade vorhandenen musikalischen Möglichkeiten. Keine Toleranz zeigen sie für die Respekt- und Stillosigkeit der Jugend im Samba de Roda, sowohl was den Tanz, als auch die Musik und Poesie betrifft, und sind übereinstimmend darin, dass das die Essenz des Samba zerstört.

- Samba de Roda ist eine ernste und spielerische Angelegenheit gleichzeitig, denn alle genießen das fröhliche, spielerische, vitalisierende Element des Samba, aber verhalten sich mit Respekt gegenüber der Tradition und den SambaSpielerInnen, und sprechen sich deutlich gegen Zügel- und Regellosigkeit der jüngeren Generation aus, die sich in den *Pagode* Musik- und Tanzstilen ausdrückt;

Das wird mehrfach deutlich von Domingos und Zelita gesagt, sowohl der Respekt und die Liebe zum Samba, zur Tradition und zu den Älteren, als auch die Traurigkeit darüber, dass die jungen Leute den Samba nicht mehr verstehen und mit Freude feiern, sondern immer mehr zu gewalttätigen und sexualisierten Tanz- und Musikformen übergehen.

- Fast alle beklagen sich über den fehlenden Nachwuchs und vor allem den mangelnden Respekt, Interesse und Geduld der jüngeren Leute, die es benötigt, um den Samba Chula zu erlernen;

Ähnlich wie beim vorherigen Punkt, zum Verhalten der Jugend im Allgemeinen und im speziellen, dass selbst bei denen, die Samba spielen, kaum jemand wirklich zuhört und aufmerksam lernt, weder Gesang noch Tanz.

- Eigentlich ist niemand nur SambaSpieler, sondern eine treibende und kreative Kraft in der Dorfgemeinschaft, um andere kulturelle Traditionen aufrechtzuerhalten, z. B. die Caruru- und Heiligenfeste, sowie *Bumba-meu-Boi*, *Cheganca*, *Zé do Vale*, *Terno de Reis* usw., und verschiedene kreative Handwerkstraditionen;

Das wird bei Dona Zelita sehr deutlich, die oft darüber spricht, dass sie mehrere kulturelle Traditionen, früher und zum Teil heute noch aktiv ausübt. Bei Domingos kommt es weniger zur Sprache, ist aber im Prinzip ähnlich, da er als Musiker und Sänger häufig zu verschiedenen Festivitäten gerufen wird. Einmal sagt er, dass er zwar distanziert zum Candomblé als Religion steht, aber gern die Trommeln und verschiedenen Rhythmen spielt.

- Bei allen SambaSpielerInnen wird direkt und indirekt deutlich, dass sie sich über den Wert ihrer Tradition bewusst sind, und dass sie Stolz empfinden für ihr lebenslanges Aufrechterhalten der Originalität des Samba Chula;

Wird sowohl von Domingos, als auch von Zelita an mehreren Stellen hervorgehoben.

- Es gibt keine direkte Beziehung zur Capoeira, die meisten SambaspielerInnen haben selber kein Capoeira gemacht, mit Ausnahme von Mestre Quadrado und Mestre Nelito. Es ist in der Regel umgekehrt so, dass die meisten älteren Capoeirameister den Samba de Roda (meistens Corrido) praktizieren, verehren und in ihre Capoeiragruppe miteinbeziehen, als Bestandteil der afrobrasilianischen Kultur und Tradition. Die meisten Samba Chula Meister aus dem Recôncavo, haben höchstens mal als Kinder Capoeira ausprobiert, sind aber beim Samba Chula geblieben;

Bei Dona Zelita kam es eh nicht in Frage, da es ganz klar eine Männerangelegenheit war, obwohl sie schon mal die Grenzen des weibliche Verhaltens übertrat, kam ihr doch kein Capoeira in den Sinn, aber sie bewunderte gerne die Capoeiraspieler, wie damals in ihrer Arbeit mit Mestre Bimba. Domingos schaute als Junge gern dem Capoeiraspiel zu und macht es auch heute noch, wenn er nach Salvador fährt, aber hat es selbst nicht ausgeübt.

- Auch gibt es keine direkte Beziehung zum Candomblé, der afrobrasilianischen Religion, musikalisch gibt es sogar starke Differenzen und der Schnittpunkt ist der Samba de Caboclo, der für die Caboclos stattfindet. Viele Samba-de-Viola-gruppen werden zu Caboclo-Festen eingeladen, weil die Caboclos diese Sambaform lieben und auch selber Samba singen. Das Thema Candomblé wird von kaum jemand angesprochen und nur nebenbei erwähnt, weil diese Religion seit Jahrhunderten diskriminiert wurde, zwischen den Zeilen ist aber herauszuhören, dass die meisten aus einem familiären Kontext stammen, in dem Candomblé praktiziert wurde und viele nehmen nach wie vor an den religiösen Traditionen teil, oder sind sogar direkt im Candomblé geweiht, was vor allem bei vielen Frauen der Fall ist;

Wie schon an anderer Stelle erwähnt ein Thema, über das die Menschen der älteren Generation nicht gerne sprechen. Dona Zelita öffnet sich mehr dazu und erzählt einiges dazu im Zusammenhang mit Dona Alice, aber nicht zu ihren ersten Erfahrungen. Meine Beobachtung ist, dass im Recôncavo fast alle alten Sambatänzerinnen in den Candomblé eingeweiht sind oder zumindest früher praktizierten, auch wenn sie das oft nicht sagen. Die Männer sagen fast alle nichts dazu und halten Distanz, gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass sie alle die Funktion der Musiker im Candomblé übernehmen können und häufig zu den Festen gerufen werden, was gleichzeitig darauf hinweist, dass sie als *Ogan* initiiert wurden, die nämlich die komplizierten Trommelrhythmen und Liturgien lernen. Ich nehme an, dass Domingos als *Ogan* geweiht wurde und immer noch spielt, aber das so nicht sagt. Also die Verbindung ist nicht im engeren Sinne musikalisch, ausser beim Samba de *Caboclo*, sondern soziokulturell und spirituell, da es praktisch die gleichen Menschen sind die Samba, Candomblé und die anderen Traditionen praktizieren und bewahren und es auch mit der gleichen Energie, Sinnggebung, Emotion und Körperlichkeit tun.

- Trotz fortgeschrittenen Alters (von 66 bis 80) sind die SambaspielerInnen sehr aktive Menschen, erhalten eine kleine staatliche Pflichtrente und arbeiten immer noch auf dem Feld, im Meer, in den Mangroven oder Korb- und Palmflechten. Der Samba Chula ist eine weitere, gelegentliche Einnahmequelle und die meisten sind schon gereist, um den Samba in einer Stadt, mindestens in Salvador zu spielen;

Das trifft eindeutig auf Zelita und Domingos Preto zu, denn sie sind eigentlich nie untätig, erledigen meistens Handarbeiten, gehen fischen und Krustazeen sammeln, hauptsächlich für den Eigengebrauch. Was das Reisen betrifft, da hat Zelita wesentlich mehr Erfahrung als Domingos, da ihre Kulturarbeit mit Mestre Bimba angefangen hat, mit der *Chegança* weiterging, ihren ausländischen Freunden und auch heute mit dem Samba nicht aufgehört hat, denn ihre Sambagruppe aus Saubara, ist letztes Jahr z. B. ins südliche Brasilien gefahren. Domingos ist wenig gereist, hat jedoch oft in Salvador und seiner Mikroregion gespielt.

- Die Kindheit und Jugend auf dem Land waren prägend für diese Menschen, die eine tiefe Bindung zu Eltern oder anderen Bezugspersonen aus ihrer Zeit bewahrt haben. Die harte Arbeit und Armut waren für niemand ein Grund sich zu beklagen, und wurden durch Samba und andere lebendige Musik-Tanz-Traditionen kompensiert. Alles, was in dieser Zeit gelernt wurde, pflegen sie bis heute: Samba Chula, soziales Miteinander, Ehre, Respekt, Aufrichtigkeit, manuelle Tätigkeiten, Lebensfreude;

Das trifft genau die Lebenseinstellung von Zelita und Domingos, und der einzige Unterschied ist darin zu sehen, dass sich ZELITAs Horizont durch die Arbeit in Salvador und viele interessante Menschen und Reisen erweitert hat, wobei ihr das nie zu Kopf gestiegen ist, und sie ihre schlichte und fröhliche Grundhaltung zum Leben beibehält.

- Es fällt auf, dass alle SambaspielerInnen eine körperlich vitale, geschmeidige Ausstrahlung und Bewegungsart haben, und immer noch für jede spontane, lebensfrohe Unternehmung zu haben sind. Ebenso sind alle von positiver Lebensart, legen viel Wert auf die soziale Gemeinschaft, wissen vom Leiden ohne Jammern und Verbitterung zu sprechen, und nehmen jede Gelegenheit zum Lachen, Tanzen, Singen und Fröhlichsein wahr;

Das kann man nur unterstreichen, vor allem bei Domingos, der klein, drahtig und dynamisch, in keiner Weise wie 68 Jahre wirkt und vor zwei Jahren wieder Vater geworden ist. Zelita sagt, dass sie nicht mehr gut tanzen und singen kann, aber trotzdem merkt man ihr das Alter (76) nur an den weissen Haaren an. Ihre Beweglichkeit, Spontaneität und Fröhlichkeit wirken wie bei einer jungen, lebenslustigen Frau, und sie sagt öfter, dass der Samba ihr Gesundheit und Lebensmut gibt und wohl dafür verantwortlich sei, dass sie immer noch lebe.

Zusammenfassend kann man anhand dieser verschiedenen Lebensgeschichten feststellen, dass das lebenslange Ausüben des Samba de Roda und anderer kultureller Tanz-Musik-

Traditionen eine vitalisierende Wirkung auf die Menschen in Bahia hat, die ihnen auch im hohen Alter noch viel Lebensfreude gibt und dazu beiträgt, dass sie geistig und körperlich flexibel, wachsam, tatkräftig und anpassungsfähig bleiben. Ein grosses Problem der Kontinuität des Samba ist die mangelnde Begeisterungsfähigkeit und Einsatzbereitschaft der jüngeren Generation, die lieber passiv die modernen, kommerziellen Musikstile konsumiert und wenig von der Hartnäckigkeit und dem Durchhaltevermögen der Grosseltern-generation übernommen hat. Es drängt sich das Bild der Schere auf, die immer weiter auseinandergeht: die ältere Generation hat ein Leben lang körperlich-manuell an konkreten, lebensbejahenden Arbeitsprozessen gearbeitet, die direkt mit dem Überleben zu tun haben, und zusätzlich unglaubliche Energie für den Samba de Roda gegeben und zurückbekommen! Die mittlere Generation hat im Modernisierungsprozess ein Mindestmass an Schulbildung erhalten, fremdbestimmt in der Stadt als Arbeiter und Angestellte Geld verdient, und begonnen die eigenen kulturellen Wurzeln abzulehnen und das moderne, urbane Leben als Zielmodell anzustreben. Die jüngste Generation, hat fast alles in die Wiege gelegt bekommen, hängt viel untätig herum, geht pflichtmässig zur Grund- und weiterführenden Schule, darf laut Gesetz und will auch nicht mehr körperlich arbeiten, hat aber eine selbstbewusstere Einstellung zu ihrem Ursprung (Bahia, afrobrasilianisch, Körper- und Tanzkultur). Jedoch identifiziert sich die schwarze Jugend aus Bahia in erster Linie mit einem oberflächlichen, kommerziellen Abziehbild von „afrobrasilianischer“ Kultur, dass Karneval und Mega-feste als Medienshow propagiert und weit entfernt ist von den traditionellen Festen im Recôncavo, bei denen die Menschen sinnstiftend singen und tanzen und eine aus sich begründete Feierkultur pflegen, die der Beteiligung aller Anwesenden bedarf. Das scheint der Schlüssel im ästhetischen Wahrnehmen und Ausdrücken zu sein: es geschieht nur mit aktiver und persönlicher Beteiligung, was auch von klein auf geübt und gepflegt sein will, und bei der brasilianischen und globalen Jugend zur passiven Konsumhaltung geworden ist, die möglicherweise geistig kreative Prozesse nachvollziehen kann, aber kaum noch durch eigenen psychisch-physichen Einsatz. Die Alten haben eine andere Haltung zu diesem Energieaufwand, da sie **aus Erfahrung und durch den Körper** wissen, dass dieser persönlich Einsatz ihnen selbst wieder zu Gute kommt, durch Lebensfreude, Vitalität und emotional-körperlich-geistiger Erfüllung. Die Verbindung zwischen Lernen, Entwickeln, Erinnern und wahrhaft gelebter Lebenspraxis, die sinnstiftend wirkt und ästhetische, „sinnliche“ Spuren hinterlässt, wird anhand der Lebensgeschichte der SambaspielerInnen nachvollziehbar und bleibt keine leblose, theoretische Lernformel. Dieser sich bedingende Zusammenhang wird im Folgenden anhand unterschiedlicher Literatur untersucht und besprochen, die aus verschiedenen Forschungsrichtungen stammend, sich ergänzend zu einem interessanten Mosaik formt.

## V. Wahrnehmen, Bewegen, Verändern

*Das Glück des Menschen liegt nicht in besonderen Gegebenheiten, in einer reichen Ausstattung von Natur und Besitz, in glücklichen Umständen des Daseins, sondern in einer schöpferischen Lebensweise, die auch dann, wenn sie gar nichts Besonderes zu tun hat oder zu leisten gesonnen ist, aus der Fülle der Wirklichkeit – und die Wirklichkeit ist nichts als Fülle – zu existieren vermag.*

Heinrich Rombach

### 5.1. Wahrnehmung und Ausdruck

Wenn mensch in sich hineinhört und -fühlt, wird offensichtlich, dass der Lebensalltag beständig von Wahrnehmungsprozessen bestimmt ist: Sehen, Hören, Fühlen, Riechen, Schmecken, sogar Ahnen. Jedoch nimmt der Mensch wenig bewusst wahr und kann sich vieler Sinneseindrücke kaum noch erinnern oder sie mit jeweils assoziierten Gedanken und Gefühlen in Verbindung bringen. Es scheint, dass mensch eher mechanisch Impulse aussendet und auf Impulse reagiert, und die Sinne in ihrer Komplexität verkümmern oder nur funktionell benutzt werden, also weniger poetisch, menschlich, flexibel, fühlend, sinngebend. Die subjektive Wahrnehmung wird oft ignoriert und unterbewertet, zugunsten einer objektivierten, rationalen, mechanistischen Weltanschauung, die die Entwicklung des Selbst-Bewusst-Werden des Einzelnen beeinträchtigt und ihn hindert, eigene Fühlweisen und Wahrnehmungsformen zu entwickeln, die ihm Selbstvertrauen geben. Der Mensch sucht nach Bestätigungsgefühlen und erfährt es über die Sinne, schon als Baby über Riechen, Fühlen, Schmecken, Sehen und Hören der Mutter! Nach und nach erweitert sich die Wahrnehmung und es werden immer mehr Eindrücke aus der Umwelt mit einbezogen. Studien zur Föten- und Babyentwicklung verdeutlichen die enge Verbindung zwischen der Entwicklung des Babies, seinen Wahrnehmungen und Antworten auf die Impulse der Umwelt, ein beständiger Dialog, der nur in diesem Wechselspiel existieren und sich weiterentwickeln kann. Dieses komplementäre Verhältnis zwischen vielfältiger immaterielle Wahrnehmung des Menschen und materiellen, geistigen und sinnlich erfahrbaren Umweltangeboten findet sich in der Diskussion um Lernen und Lernfähigkeit wieder, denn:

„Alle Sinne sind am Lernen beteiligt. Ein Grossteil des Lernens geschieht unbewusst. Lernen führt zu Können. Der unbewusste Anteil verleiht unserem Können Sicherheit. Die Verbindung unserer Aufmerksamkeit zum Unbewussten ermöglicht Spontaneität und Kontrolle. Diese Beziehung wird als Fluss („flow“) erlebt.“ (Jacoby, 2000:16)

Wer Babies und Kleinkinder beobachtet, wie sie aktiv auf ihre Umwelt reagieren und sich ständig neu in Beziehung setzen, kann dies bestätigen, und außerdem, dass alle Sinne, das ganze Körper-Geist-System in das Geschehen miteinbezogen sind. Das Entscheidende ist, dass dieses Lernen-wollen von dem kleinen Menschen ausgeht.

„Jeder von uns ist für seine Wahrnehmungen und sein Verhalten selbst verantwortlich. Jeder kann nur aus sich selbst heraus lernen. Wir können nicht einem anderen Nervensystem Wahrnehmung und Verhalten beibringen. Wir können einen anderen Menschen im Grunde nicht lehren. Jeder lernt nur für sich selbst mit seiner eigenen Aufmerksamkeit und seinem eigenen Verhalten. Lehren kann daher nur bedeuten, dass man den Lernenden in Situationen bringt, die ihm dazu verhelfen, das, was er lernen will, durch seine eigene Aufmerksamkeit und sein eigenes Handeln zu lernen. Dies führt zu Selbständigkeit.“ (Jacoby, 2000:28)

Dieses aktive Wahrnehmungsphänomen, die Ausdruck, Dialog, körperlich-sinnliche Wahrnehmung, Entwicklung und Lernfähigkeit beinhaltet, wird in diesem Kapitel durch ausgewählte Autoren bearbeitet, die in unterschiedlichen Ansätzen, komplexe Themenfelder rund um Wahrnehmung, Sinne, Ausdruck, Kreativität, sowie Lernen und Wachsen beschreiben und diskutieren. Diese Ansätze, die aus verschiedenen Fachbereichen kommen, bestätigen, dass ein Umdenken in vielen Ebenen stattfindet, und lang eingeübte und -geprägte Welt- und Menschenbilder sich in einem Umwandlungsprozess befinden, auch wenn, vor allem in Bildungs- und Erziehungssituationen, das Korsett der linearen, objektiven und materiell betonten Werte- und Denksysteme institutionell dominant ist.

### 5.1.1. Die eigene Stimme finden

Peter Jacoby ist ein bekannter Sänger und Gesangsprofessor, der sich intensiv mit Umbruch und Veränderung der wissenschaftlichen Paradigma beschäftigt hat, unter Einbezug von Systemtheorien, Neuropsychologie, systemische Biologie, Ontogenese, konstruktivistischen Erkenntnistheorien und der Körpertheorie und –praxis von Feldenkrais. Aus den verschiedenen Studien und Reflektionen hat er ein Lernmodell und eine Haltung zum Singen und Lehren entwickelt, welche Körper, Geist und Seele gleichwertig einbezieht.

„Die Bewegung des Lebens selbst mit seinen Bedürfnissen ist unser Ur-Parameter. Die Bewegung in ihm empfinden wir als stets wechselnde Intensität, Wachheit, Achtsamkeit, Aufmerksamkeit, Tonus. Der lebendige Tonus heißt Bereitschaftstonus oder Eutonus, weil er unsere Bereitschaft ist, im Flow der Evolution mit zufließen.“ (Jacoby, 2000:63)

Jacoby benutzt den Begriff **Organisches Lernen**, um vom schulpädagogischen, kognitiven Lernen abzugrenzen, das im Wesentlichen mentale Prozesse isoliert fördert, aber komplexe Lernvorgänge im Menschen als Lebenserfahrungen und als Einheit von Körper-Geist-Seele kaum berücksichtigt.



„Wir denken also an das Speichern von geistigen Inhalten im Gedächtnis. Dies ist sicher eine wichtige Art von Lernen, aber eben nur eine Möglichkeit des Lernens. Dieses Lernen von Quantitäten, von Material, steht für unsere Denkgewohnheiten im Vordergrund. Wir haben es in der Schule so gelernt, weil die Schule mit ihren Lehrplänen immer noch vorrangig am Wissen als einer zu lernenden Quantität von Lernmaterial ausgerichtet ist. (Jacoby, 2000:14)

Die komplexen Wahrnehmungsphänomene, die auf physikalischer und neurochemischer Ebene in und zwischen Lebenswesen stattfinden, geschehen nicht mechanisch, sondern unter Einfluss unzähliger innerer und äußerer Faktoren und Ereignisse, die seit langem erforscht werden. Der Mensch ist ein Organismus im permanenten Austausch mit seiner Umwelt, denn „Wir öffnen und schließen uns selektiv gegenüber unserer Umwelt in vielerlei Funktionen, angefangen von unserer Aufmerksamkeit bis hin zu unserem Stoffwechsel. Unser Verhalten hat eine Dynamik, die von unseren Bedürfnissen geprägt ist.“ (ebd.:19) Jacoby spannt den Bogen einer Lebensdynamik, die nicht hierarchisch und mechanistisch unterscheidet, sondern gleichwertig alle Lebensvorgänge im und um den Organismus mitbestimmt, denn ihm sind die fließenden Grenzen zwischen Innen und Außen, materiell und immateriell, Denken und Fühlen, Intention und Intuition usw. in jahrelangem Singen und Singen-Lehren immer bewusster geworden. Die Arbeit mit einem unsichtbaren, kaum messbaren Medium - dem Gesang, hat Jacoby nach neuen Wegen forschen lassen.

„Alle Naturwissenschaften wurden auf die Physik zurückgeführt (...), alles Lebendige wurde aus ihnen verbannt; in der Psychologie war die letzte reduktionistische Erscheinung der (...) Behaviorismus, nur das messbare Verhalten galt. Der Körper des Menschen wurde als Maschine angesehen, die zu funktionieren hatte (leider findet man diese Ansicht heute noch oft gerade bei Ärzten), (...) Kinder mussten durch Zwangsmassnahmen erzogen werden, ihr Wille musste gebrochen werden. Die Folgen einer unmenschlichen schwarzen Erziehung zur Selbstbeherrschung hatte unser Jahrhundert zu verdauen. Hierher gehört für mich die Vorstellung, es gäbe die richtige Sprech- und Gesangstechnik, abgelöst von den lebendigen Funktionen unserer Stimme. Sprecher und Sänger mit einer solchen Vorstellung vermitteln keine lebendigen Gefühle, sondern nur einen glatten und leeren Klang.“ (ebd.:76 )

Ein Erziehungsmodell, das geistig-künstlerische Ideale und Werke in Europa geformt und längst eine schlechte Kopie in den Schwellenländern verbreitet hat, wird der Dynamik des Lebens nicht gerecht, sondern versucht, das Wesen des ständig sich verändernden Lebens, zur besseren Verwertbarkeit, in festgelegte Bahnen und Schablonen zu zwingen.

„Heute, z. B. tritt man in eine städtische Schule in China, Indien oder Brasilien und erkennt sofort eine bestimmte Art die Erziehung zu organisieren, die Konsens ist in der westlichen Welt. Die Schüler setzten sich passiv in getrennte Räume. Alles gehorcht einem bestimmten Plan, mit Schulglocke und Regeln, die die Dinge am funktionieren halten, wie ein riesiges Fließband, über Stunden, Tage, Jahre. Und wirklich, es war das Fließband, dass die Struktur der Schule des Industriezeitalters inspiriert hat, das nur das eine Ziel hat, ein uniformiertes, quadratisches Produkt zu erhalten, dass die höchstmögliche Effizienz aufweist. Obwohl die Notwendigkeit, im 21. Jahrhundert, intelligente, globale, kompetente und solidarische Bürger auszubilden, sehr weit entfernt ist, von der Notwendigkeit des 19. Jahrhunderts Fließbandarbeiter zu trainieren, so blüht die Schule des Industriezeitalters weiter, ohne kaum von der Wirklichkeit der Kinder unserer Zeit beeinträchtigt zu werden.“ (Senge, Scharmer, Jaworski, Flowers, 2007:20) (*eigene Übersetzung*)

Es scheint, dass ein Erziehungsmodell, das in Europa zum Teil überwunden wird, und dessen nachteilige Folgen kritisch untersucht werden, sich über die Welt verbreitet, mit der Begründung von Fortschritt und Demokratisierung, obwohl es in den aufstrebenden Ländern zunächst kaum hinterfragt und weiterentwickelt wird, und wahrscheinlich ein bis zwei Generationen auf kreativer Ebene atrophieren lässt, weil sie sich neoliberalen Produktions- und Bildungsprozessen zu unterwerfen haben. Jacoby bestätigt, dass Lernen Anpassung ist, „Anpassung des Organismus an seine Umwelt, aber auch Anpassung der Umwelt an die Bedürfnisse des Organismus. Lernen ist also die Grundbedingung des Überlebens.“ (Jacoby, 2000:28) Jedoch ist durch eine kartesianische Wissenschaftshaltung und einseitig ausgelegten Interpretationen der Forschungen Darwins, aus dem Begriff „Anpassung“ eine quälende Vision geworden, die Assoziationen wie Konkurrenz, Unterdrückung, Kampf, Erniedrigung und Ähnliches hervorrufen, die mit dem organismischen, fließenden, dialogischen Anpassen an alltägliche Anforderungen und Bedürfnisse des eigenen Organismus und der sozialen Umgebung nichts zu tun hat. Die meisten Menschen werden in ein relativ festgelegtes Lebenssystem hineingeboren, in das sie sich mittels Disziplinierung und Erziehung einfügen müssen, ohne auf die innere, die **eigene** Stimme hören zu lernen. Jacoby sagt dazu: „Die spontanen Lautäußerungen unseres sozialen Lebens bilden die Grundlage aller künstlerischen Stimmäußerungen. Hier seine Möglichkeiten zu finden und ihrer bewusst zu werden, ist wichtig.“ (ebd.:31) Das ist heute wahrscheinlich der Konsens der meisten Eltern und Pädagogen, und trotzdem bemerkt man, dass es vielen Menschen schwer fällt, die eigene Stimme zu finden, im Einklang mit psycho-emotionalen, organischen Bedürfnissen und Umweltanforderungen. Das liegt weniger am Mangel an Werten, Theorien und Vorsätzen, als eher an der Rückbildung des Bewusstseins der organismischen Ebene, d. h. der lebendigen Verbindung zwischen Körperbefindlichkeit, sensorischen Wahrnehmungen aller Art, kognitiver und emotionaler Verarbeitung und Rückkopplung zum Organismus. Jacoby weist hier auf die Beziehung zwischen Stimmbildung und Körperwahrnehmung hin, die nicht nur eine technische ist, sondern ein psychisch-physisches Phänomen, das eine beständige Interaktion zwischen Individuum und Umwelt voraussetzt, oder anders gesagt: ein unaufhörlicher Strom von Impulsen, die in der individuellen Wahrnehmung zusammenfließen und im Körpergeistsystem daraus etwas Neues und Einmaliges machen, was zum individuellen Ausdruck führt. Die kraftvolle Stimme des Einzelnen ist sinnbildlich ein wichtiger Bestandteil des Ganzen, das in Bewegung ist und neue, bessere Wege sucht. Die Verknüpfung dieser Erkenntnisse und der psychisch-physischen Entwicklungen, die zur kreativen Stimmfindung und zum flexiblen, rhythmischen und kommunikativen Selbst-Bewusstsein führen, bilden die Ausgangsposition seiner Arbeit.

Jacoby befürwortet ein Lernen im evolutionären Sinne, unter Berücksichtigung der verschiedenen sensorischen Wahrnehmungen, der körperlichen Bedürfnisse und ihres Wechselspiels mit den Umweltimpulsen, die im ausgeglichenen Rhythmus und natürlicher Balance den Weg für eine optimale Stimmbildung ebnen. Es bedarf eines Wechselspiels zwischen Vertrauen, Geborgenheit, Sicherheit, körperliches Wohlfühl usw. und eigenen Aktivitätsbedürfnissen, Herausforderungen und Anreizen der Umwelt. Dieses Wechselspiel hilft, komplexe Lern- und Wachstumsprozesse besser zu verstehen, die gerade im musisch-ästhetischen Bereich notwendig sind und sich gegenseitig bedingen, anziehen und abstoßen. Das verweist auf den natürlichen Rhythmus, von dem Rombach und andere Autoren sprechen, vom Pulsieren alles Lebendigen, das „wie von selber“ geschieht, obwohl die Menschen immer wieder versuchen, das Pulsieren zu kontrollieren und in feste Bahnen zu lenken. Für kreative Lernprozesse und Ausdrucksformen ist das Fühlen und Mitschwingen von Pulsen und Impulsen von großer Wichtigkeit, was mit dem Bewusstwerden des Ichs und Erlernen des Sprechens vertieft wird.

„In dem Masse, wie Bewusstsein und Sprache sich in uns ausbildet, erwacht ein „Sprecher“ in unserem Kopf, der dauernd in uns und mit uns spricht. Die Vorstufe dazu ist die Phantasie, das Tagträumen, das innere Vorstellen von Bildern, Geräuschen und Klängen, Gerüchen, Geschmack, Berührungen, eben das Inszenieren unseres Verhaltens in der äußeren Welt mit uns als Mittelpunkt, so wie wir die wirkliche Welt und unsere Bewegung in ihr erleben. In der Stufe der Selbstreflexion stellen wir uns die Welt mit uns selbst darin vor, so wie uns ein Beobachter von außen sehen würde. Im Vorstellen, im Inszenieren von Bildern und Gestalten werden wir zu Künstlern, im Vorstellen von Klängen zu Musikern, im Vorstellen von Sprechen und Sprache zu Dichtern und Schriftstellern.“ (ebd.:67-68)

Jacoby beschreibt auf verständliche Weise die kreative Entwicklung des Kleinkindes, das noch nicht durch die Regelwelt der Schule korrumpiert worden ist, also in dem Alter, in dem sie kleine Künstler sind, und frei drauf los plappern, malen, singen, tanzen, eben Aktivitäten, die entscheidend für Entwicklung und Stärkung des „inneren Vorstellens“ sind. In dieser Phase, von 5 – 7 Jahre, aber erweitert von 2 – 10 Jahren gut zu beobachten, stehen die drei Ebenen und Gehirnteile (organismische Ebene - irdische Wirklichkeit; sozial-emotionale Ebene - gesellschaftliche Wirklichkeit; bewusste Ebene - geistige Wirklichkeit) relativ harmonisch miteinander in Beziehung und legen Grundlagen für die inneren Kommunikationsprozesse, die sich je nach Anlagen, Erziehung, Kultur und Lebenssituation, ausgeprägt, blockiert oder eingeschränkt entwickeln können.

„Es gibt zwei polare Bewegungsrichtungen in uns, eine absteigende und eine aufsteigende Integration und Motivation, Lenkung und Kraftwerk, Autonomie und Autopoiese, Bewusstsein und Stoffwechsel, Geist und Körper sind sich ergänzende, komplementäre Pole, zwischen denen unser Leben sich bewegt. Die mittlere sozial-emotionale Ebene vermittelt die Bewegung der rekursiven Kommunikation der Ebenen. Die traditionellen Begriffe Körper, Seele und Geist erkennen wir in neuer und differenzierender Weise als die drei Ebenen unseres dreieinigen Hirns.“ (ebd.:72)

Die mittlere sozial-emotionale Ebene ist wiederum an das Nervensystem gekoppelt, das so etwas wie eine Schlüsselfunktion übernimmt, zwischen eher funktionalen Körpervorgängen und durch Gefühle und Gedanken ausgelöste Prozesse. Dazu gehört, laut Jacoby, vor allem die Liebe und ihre Auswirkungen auf das Nervensystem, da sie zu Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit im gesamten Organismus beiträgt und als innerer Prozess, das wesentliche, das organische Lernen in Gang setzt. Die Liebe und das Angenommensein bringen den Fluss und die Bewegung, die für die Entwicklung notwendig sind, denn: „Wird die Bewegung in einem Parameter unterbunden (z. B. durch Zwang, Tabu, Verbote), dann verselbständigen sich die Pole und werden destruktiv. Leben braucht ständige Bewegung.“ (ebd.:75) So weist er auf unzählige Folgen der gewohnheitsmäßigen Trennung der drei Ebenen in unserer Gesellschaft hin, die zu einer allgemeinen „Coolness“ und Fühllosigkeit führen, was Verhaltensweisen verstärkt, die die Menschen ihren Gefühlen und Körperwahrnehmungen entfremden. Aggressive und auto-aggressive Verhaltensweisen der Gegenwart, in Form von Krankheiten (z. B. Krebs), Exzessen (Trinken, Essen, Drogen, Sex), und Suchtverhalten (Macht-, Kauf-, Computer-, Arbeitssucht), sind die Anzeichen des Auseinanderfallens der komplementären (Ent-) Spannung zwischen den Polen und einer dauerhaft angespannten, gewaltsamen Sozialstruktur. So schreibt er der Entwicklung des (Körper-) Bewusstseins, also der inneren Kommunikation der Wahrnehmungsebenen, eine wichtige Lösungsfunktion zu.

„Da die Autopoiese und Autonomie beim einzelnen Menschen liegt und nicht in den sozialen und geistigen Systemen, die Menschen hervorbringen, kann auch nur das Bewusstsein in seiner höchsten Form, nämlich die Selbsterkenntnis des einzelnen Menschen hier Veränderung bringen. Die erkennenden Individuen verändern ihre Interaktion, ihre Lebensweise, ihre Familie, Gruppe und bilden so eine andere Gesellschaft und eine andere geistige Welt. Dieses Prinzip hat schon der Taoismus formuliert. Unsere westliche Kultur hat in ihrer extremen Außengerichtetheit diese notwendige Seite bisher vernachlässigt.“ (ebd.:78)

Jacoby kreiert den Begriff „Selbsteinige Kommunikation“ der darin besteht, dass die im Selbst verankerte organismische Ebene, die Grundlage bildet, in ständiger Kommunikation mit dem Bewusstsein zu stehen, denn „es ist das Bewusstsein, das von der organismischen Ebene lernt, und das schließt auch innere Auseinandersetzungen ein. Selbsteinigkeit ist ein innerer Lernvorgang...“ (ebd.:80). Diese rekursive Bewegung ist ein permanenter innerer Dialog, der nicht nur in Körper- und Stimmarbeit genutzt werden kann, sondern auch als therapeutisches Potential erkannt ist, da letztlich jedes Er- und Umlernen therapeutisch wirkt.

„In vielen Therapien hat sich die Ansicht, die wir hier auch formuliert haben, durchgesetzt, dass jeder Mensch nur für sich und aus sich heraus lernen kann. Aus dieser Sicht ist organisches Lernen immer auch eine Therapie, es kann niemals nur als reiner Wissenserwerb vom Leben isoliert werden, es geschieht immer mit den ganzen Menschen und verändert ihn.“ (ebd.:81)

Erst durch den in Einklang gebrachten Hirnteilen entsteht organisches, also im Organismus verankertes Lernen, das nachhaltig in (Körper-) Erinnerung bleibt. Dabei können Einfälle, Intuition, Gefühle, Impulse genau so wichtig sein, wie vom Menschen gespeicherte und organisierte Informationen. Feldenkrais, an dessen Theorien Jacoby sich orientiert hat, nannte seine Arbeit *Bewusstheit durch Bewegung* und eine Form das *Lernen zu lernen*, was von anderen weiterentwickelt wurde, wie z. B. Jean Ayres, die von *Sensorischer Integration* sprach und ebenfalls vom *Lernen zu lernen*. Auch bei Gregory Bateson findet sich dieser Begriff in seinem mehrstufigen Lernmodell wieder, in dem die Lernkomplexität immer mehr zunimmt und *Lernen lernen* zu mehr Autonomie führt.

„Organisches Lernen geht in die Richtung einer möglichst vollständigen, differenzierten und lebendigen Bewusstheit vom eigenen Körper, seinen Bewegungen und seiner Orientierung. Es ist ein Lernen von der eigenen anatomischen Struktur, der eigenen physischen Realität. Eine solche Bewusstheit ist wie alles Lebendige ein Prozess, der in ständiger Annäherung wächst. Sie wird Grundlage jedes Handelns.“ (ebd.:97)

### 5.1.2. Konkreativität – Rombach

Der Philosoph Heinrich Rombach hat sich eingehend mit Strukturontologie von Mensch und Natur beschäftigt und durch Naturbeobachtung, die tieferliegenden Rhythmen und Gesetzmäßigkeiten, die die Schöpfung bewegen, beschrieben. Obwohl der Mensch Teil dieser Schöpfung ist, so wirkt es doch, als bewege er sich nicht innerhalb natürlicher Gesetzmäßigkeiten, sondern betrachte sich als Mittelpunkt und Hauptantrieb und die egozentrische Haltung der Menschen auf das Machen, dass „ICH mache“ verlegt hat, was sich wiederum in einseitigen Erziehungsmodellen ausdrückt, auch da, wo Wert auf das Kreative gelegt wird, und nicht nur funktionelles Lernen im Vordergrund steht.

„Es ist auch in der Tat ein großer Fortschritt, wenn beispielsweise in der Schulpädagogik nicht nur Phänomene wie Lernen, Gedächtnis, Fleiß und Aufmerksamkeit eine Rolle spielen, sondern wenn auch die Kreativität der Schüler wichtig ist, und ihr ein gewisser Spielraum im Unterrichtsgeschehen eingeräumt wird. Nur bleibt dies gewöhnlich so unterbelichtet, dass es sich um nicht mehr als ein Pausenphänomen handelt. Diese Verfehlung des Phänomens hat ihren Grund darin, dass der gängige Begriff der Kreativität einer ganz falschen Ontologie zugeschlagen wird, nämlich der des „Machens“, die vor allem im abendländischen Kulturraum zu einer ungeheuren Geltung gekommen ist. Machen kann man alles, man muss nur die möglichen Mittel dazu haben. Da man auch die Mittel machen kann – dieser mehrstufige Vorgang heißt „Technik“ oder neuerdings „Technologie“ -, kann man prinzipiell alles machen...“ (Rombach, 1994:13)

Rombach liefert einen Schlüssel zum Verstehen bzw. Nichtverstehen der westlichen und nichtwestlichen Kulturen. Es geht ums MACHEN und damit versteht sich implizit um das vom MENSCH GEMACHTE! So drängt sich das nächste Wort auf, nämlich MACHT! Im

portugiesischen ist die Sprachwurzel in der Herstellung von Beziehung verankert: Können und Macht – also *poder* = können und *Poder* = Macht: Ich kann, also mache ich, verleiht mir das Macht!. Lernen, Schaffen, Kreativität und Kunst wurde unter die Diktatur des MACHENS, der MACHT gestellt - um Zweck, Leistung oder ein Machtgefühl zu erbringen.

„Die Herrschaft der Ontologie des Machens bekundet sich vor allem darin, dass sie auch auf den ursprünglichsten Schöpfungsakt, auf den, mit dem der Schöpfergott die Welt hervorbrachte, angewendet wurde. Auch Gott „machte“ die Welt und er „machte“ auch den Menschen, indem er ihn aus Material formte und dazu ein bestimmtes Vorbild, nämlich sich selbst nahm. (...) Da ist schon alles vorhanden, Schöpfer, Plan, Material, Form, Raum, Sinn und Zweck. Das Machen verknüpft diese Elemente nur noch in geeigneter Weise und treibt sie jeweils in ihrer Bahn weiter. Da ist aber das Wesen des Schöpferischen längst verloren und in einem Raum der Unwiederbringlichkeit preisgegeben, weil in diesem Kreis der elementaren Gegebenheiten und Kategorien alles das gar nicht mehr möglich ist, was das Wesen des Schöpferischen ausmacht.“ (ebd.:15)

Die Kreativität und das Schöpferische wurde unter die Herrschaft des Machens gestellt, weil selbst das Gottesbild, das Bild eines schaffenden „Mannes“ war, der „machte“ – also wie ein Mensch, nur eben göttlicher. Und so ist das „Machen“ nicht wirklich schöpferisch, denn im Grunde scheint alles vorhanden und festgelegt und wird immer nur neu kombiniert und ausgeführt. Laut Rombach ist das keine wahre Kreativität, da ein entscheidender Wesenszug fehle, eine andere Dimension, die das Kreative bewirke. Das Wesen des Schöpferischen sei dadurch gekennzeichnet, dass „nur diejenige Hervorbringung, die mit der Sache, die sie hervorbringt, zugleich eine neue *Dimension* für diese und ähnliche Sachen schafft. Die Dimension ist das Wesentliche, nicht die Sache.“ (ebd.:15) Diese neue Dimension, dieses Entdecken an und mit oft schon bekannten Objekten, Materialien, Bewegungen und Worten bedeutet folglich das Schöpferische, das etwas auslöst und bewegt, das so nicht dagewesen ist, und häufig einen Bruch mit Gewohntem darstellt.

Ein Beispiel aus der Musikgeschichte passt gut dazu, obwohl ähnliche Beispiele in allen Kunstbereichen zu finden sind: Die langsame Entstehung des Jazz! Der amerikanische Geschichtsforscher Eric Hobsbawm sagte dazu, dass der Jazz und seine Abkömmlinge die bedeutendste Erfindung bzw. Errungenschaft der Menschheit des 20. Jhds. ist. Zwei völlig unterschiedliche Musikkulturen prallen aufeinander: die weiße, christliche Herrenkultur und die afrikanische, damals versklavte Kultur. Zwei musikalische Systeme vermischen sich gezwungenermaßen, denn den Schwarzen war es nicht erlaubt, die traditionellen Musik- und Tanzformen beizubehalten, vor allem nicht das Trommelspiel. Sie benutzten die christliche und militärische Musik der Weißen, lernten sogar besser als die Weissen zu spielen und flechteten, nach und nach, afrikanische Musikformen ins steife Gerüst: die Partituren entwickeln ein Eigenleben, beginnen zu swingen, polyfon und polyrhythmisch zu klingen.

„Das Aufspringen einer Dimension ist zugleich das *Entstehen eines neuen Selbst*. Anders ist eine „Selbstverwirklichung“ überhaupt nicht möglich also, dass ein Aufspringen einer ganzen Dimension geschieht. ... In diesem Prozess entsteht das, was in der östlichen Kulturwelt das „höhere Selbst“ genannt wird und das überhaupt erst das Selbst selber ist.“ (ebd.:20)

Der Blues, der Jazz, und alles, was über Jahrzehnte in der Folge an Musikstilen unter den Afroamerikanern entstand, bilden eine neue Dimension, die eine Art „höheres Selbst“ darstellt, denn mit dem Aufspringen dieser neuen Dimension ist Musikgeschichte neu geschrieben worden. Nicht nur die Musik veränderte sich, sondern auch der Tanz, die Populärkultur, das langsame Verwischen der Grenzen zwischen Schwarz und Weiß, Arm und Reich, weil sich Menschen unterschiedlichster Herkunft mit dieser Musik identifizieren.

„Wir sprechen hier, (...) von „Idemität“, (...) Ein solches Wort trifft in einem verwandten Sinn auch auf die großen Schöpferischen zu, die sagen könnten, ich und die Musik sind eins, ich und das Gedicht sind eins, ich und der Gedanke sind eins.“ (ebd.:21)

Das was Rombach hier mit *Idemität* bezeichnet, ist den meisten künstlerisch schaffenden und rezipierenden Menschen bekannt, die sich für Momente oder dauerhaft auf künstlerische Erlebnisse einlassen - bei Musik und Tanz ist es leichter einzutauchen, weil man durch Rhythmus eingeschwungen, schneller die Sprachebene verlassen kann, aber auch bei plastischer Kunst und Poesie können diese Prozesse nachvollzogen werden. Es soll hier nicht der Eindruck entstehen, dass es sich dabei nur um „höhere“, sublimale Kunst handele, denn Rombach geht es vielmehr um die konkrete Erfahrung, die alle Kinder erleben, die im Spiel versunken sind. Wenn z. B. kleine Kinder im Matsch (Erde und Wasser) spielen, dann beginnen sie nach kurzer Zeit sich selbst und gegenseitig zu beschmieren und zu „bemalen“: sie arbeiten schöpferisch mit einer Urmaterie und spüren instinktiv, wie man damit umgehen kann, und das sie selber in das Geschehen mit einbezogen sind. Das ist die konkrete Arbeit mit Elementen und Materialien, sowohl beim spielenden Kind und freischaffenden Künstler, als auch beim Handwerker, der Beginn des schöpferischen Prozesses.

„Früher war das ganze Handwerk von dieser Art der Konkreativität beherrscht. Es kam nicht darauf an, Neues hervorzubringen, sondern es ging darum, mit dem einfachen Werkzeug in der Hand seine geborene Einheit mit dem Stoff und der zugehörigen Formenwelt zu beweisen. (...) Immer geht dabei die Grunderfahrung einher, dass sich von einem bestimmten Punkt an, meist „Durchbruch“ genannt, die *Idemität* hergestellt hat und der Mensch nicht nur das Entsprechende „macht“, sondern es selber „ist“. (...) Leider ist dieser entscheidende Punkt im letzten Menschenalter verloren gegangen. Man „lernt“ jetzt alles, man „weiß“ es, man „erbringt“ die entsprechenden „Leistungen“ – bleibt aber im Wesentlichen unberührt und draußen.“(ebd.:22)

Bei Kindern und Künstlern kann man noch eine weitere Dimension beobachten, die der Selbsttätigkeit, die wie ein drittes, schwer definierbares Element hinzukommt, aber als flexibler Faktor dazugehört, wie ein Joker im Spiel oder Überraschungsmoment, das sich einfach „von selbst“ dazugesellt oder eben auch nicht.

„Die Konkreativität von Person und Sache wird von der Alltagssprache am unmittelbarsten in der Wendung „es geht“ zum Ausdruck gebracht. (...) und eigentlich geht es nur, wenn sich solche *Selbsttätigkeit* tut. (...) Im Phänomen bekundet sich eine Selbständigkeit des „es“, die sich immer dann entzieht, wenn sie unter das Verfügen des Machens gebracht werden soll. Der erfahrene Mensch vermeidet daher in Augenblicken, auf die es wirklich ankommt, eine Verfügen und Beherrschen und vertraut auf das „es“ des Glückens. (...) Die glücklichsten Momente des Daseins sind solche, die ganz allein aus dem Verfügen des „es“ hervorgehen. (...) Das „es“ kann man nicht machen und nicht nichtmachen.“ (ebd.:25)

Um das „Es“ oder „es geht“, zu erleben, braucht es Vertrauen und Loslassen können, also eine Mischung aus „Selbst“- und „Gott“-vertrauen, was in dem Begriff „Ur“-vertrauen zum Ausdruck kommt. Vielen Menschen ist diese Art von „Ur“-vertrauen verlorengegangen, um so mehr, um so stärker die Gesetze des „Machens“ und der Glaube an die Beherrschbarkeit von Technologie und Natur im Vordergrund unserer Zivilisation stehen. Rombach sieht die Natur selbst als den größten Künstler, der unaufhörlich schafft und schöpferisch tätig ist, in der Kontinuität und Aufgehobenheit der ontologischen Vorleistungen, ohne die, weitere Entwicklungen der Schöpfung gar nicht möglich wären. Der Dimensionensprung wäre z. B. der Moment, als das erste Tier sich vom Wasserbewohner zum Erdbewohner entwickelt, und als nächstes zum Fluchtier weiterentwickelt. Konkreativität ist ein Grundprinzip der Natur, der Mensch und sein handwerkliches und künstlerisches Schaffen ein Teil der Natur.

„Der Anschein des toten Seins entsteht nur dann, wenn ein lebendiges Ganzes nicht in den Grenzen seiner eigenen Ganzheit gesehen wird, sondern nur Teile davon vor Augen kommen. Wer z. B. den „Stein“ als tot betrachtet, hält sich eben nur das Bruchstück eines Steines vor. Der Stein, der in der Gänze seiner Struktur erscheint, ist nichts Geringeres als die Erde. Die Erde lebt. Sie hat eine lange Geschichte (...), hat viele Erdalter durchgemacht und befindet sich jetzt in einem bestimmten Alterszustand, glücklicherweise in einem solchen, durch den sie auf sich selbst wieder viele weitere Strukturen zuzulassen vermag. Alle Strukturen, die auf der Erde leben, stammen von der Erde ab, denn sie sind aus deren Materien und durch deren Gesetzmäßigkeiten gebildet.“ (ebd.:62)

Rombach gelangt auf philosophischem Weg zu ähnlichen Schlüssen wie Quantenphysiker, Erkenntnistheoretiker, Mystiker und spirituell erfahrene Menschen in verschiedenen religiösen Kulturen: die Erde lebt und ist ein ganzheitliches System! Also können einzelne Teile, Wesen oder Objekte nicht ausgeschlossen werden, wie auf einem Philosophenkongress geschehen, als Tieren und Pflanzen begrenzte „Welthabe“ zugesprochen wurde: „Als einer dagegen aufstand und auch für den Stein Welthabe reklamierte und dafür die ganze Erdganzheit und den ganzen alten Erdmythos aufrief, traf er auf völlige Verständnislosigkeit“. (ebd.:63)

In den Betrachtungen zur Strukturgenese untersucht Rombach die Spannungsbeziehung zwischen dem, was von der Natur vorgegeben ist und dem, was der Mensch daraus macht, was er selbst erschafft in Rückbezug zum Ursprung. Er nennt das Re-Konstitution in dem Sinne, dass sich alles in Bezug auf das Ganze konstituiert, aber dabei neu schafft, also durch



Eigenarbeit geleistet werden muss und niemals eine Kopie der Vorgabe sein kann, denn „Leben ist ein unausgesetzter Korrekturprozess.“ (ebd.:66) Er nimmt den Begriff der Selbstorganisation auf, durch Maturana und Varela als Autopoiese bekannt geworden, der zu grundlegenden Veränderungen in Natur- und Sozialwissenschaften geführt hat.

„Der Begriff der Selbstorganisation setzt demnach die Ganzheit voraus, die sich sodann „selbst“ organisiert. Das Selbst hierfür ist arttypisch fixiert. Im Strukturkonzept wird die Sache jedoch anders gesehen, nämlich so, das auch die Ganzheit „wird“, „auf dem Spiele steht“ und gleichsam wie ein Teilvorgang regiert und korrigiert wird. Sie ist nicht das „System“, das der Selbstorganisation zugrunde liegt, sondern sie wird aus den Teilvorgängen erst gewonnen, nämlich als diejenige Ganzheit, die alle Teilvorgänge aneinander hervorgehen lässt. Die Ganzheit wird erst erfunden, und zwar von jedem Organismus selbst und neu und „gelingend“, d. h. in positiver Rückmeldung, wenn auch das Grundmuster der Strukturierung als gleichsam ein System festliegt. Das System muss *nacherfunden* werden und erhält darum eine eigentypische Form, eine letzte Eigenheit und Selbstheit, auf die es aber entscheidend ankommt, denn in ihr allein liegt das „Leben“ der Struktur. ... Der Selbstbezug ist nicht etwas, das dem Organismus einfach mitgegeben würde (als sein „Leben“), sondern er ist genau das, was er „selbst“ hervorbringen muss. Hervorbringen bedeutet hier aber erfinden, das heißt schöpferisch leisten, wenn auch nur mitschöpferisch, eben konkretiv.“(ebd.:68)

Diese Idee erinnert an das Spiralenmodell, denn in schaukelnden und kreisenden Wegen bewegen sich die Teilvorgänge vom Ganzen fort, um nach Erfahrungen und Veränderungen wieder zum Ganzen zurückzukehren, sich des Ganzen in positiver Rückmeldung erst bewusst zu werden, und somit zur langsam sich ändernden Grundstruktur beizutragen. Wenn das System von jedem Einzelnen *nacherfunden* werden muss, könnte man auch **nachempfunden** sagen, um dem sinnlich-ästhetischen Charakter dieses Werdungsprozesses gerecht zu werden. Letztlich geht es bei Erziehung und Bildung um diesen Spannungsbogen, zwischen dem Nacherfinden und Nachempfinden der vorgegebenen Strukturen, die im Kind und Heranwachsenden zu neuen Wegen, Lösungen und Kreationen führen (sollten). „... Die Aufgabe des Daseins kann in diesem strukturalen Profil seiner Genese gesehen werden. Von hier kommt das je eigene Ethos, der je eigene Geist, der je eigene Lebenszweck.“ (ebd.:77) Rombach erkennt, dass neue Wege nur gegangen werden können, wenn das bisher Gegangene mit einbezogen wird, was er mit dem Begriff „Vernötigung“ charakterisiert.

„Es wird der Weg gesucht, durch den von der Zukunft her die zunächst noch zufälligen oder gar sinnwidrigen Vorfälle der Vergangenheit einen *Notwendigkeitswert* erhalten, also rückwärts *vernötigt* werden. Für die Strukturgenese ist die Vergangenheit so wichtig, wie die Zukunft, und ebenso offen. Eine konsequente Sinnlinie in die Zukunft hinein ist nur zu finden, wenn sich diese auch rückwärts in die vergangenen Wegstrecken durchziehen lässt.“ (ebd.:77)

In der ästhetisch-künstlerischen Geschichte kennt man unzählige Beispiele, in denen schöpferisch tätige Menschen und ihre Werke missverstanden oder gar als Angriff an die herrschenden Verhältnisse angesehen wurden, aber im Nachhinein als Brüche mit dem Bestehenden und wegweisend für die Zukunft interpretiert worden sind. Rombach betont jedoch weniger die Konfrontation und den Kraftakt, der Kontrapunkte setzt, sondern

vielmehr eine Haltung, die zwar arbeitet und schafft, aber im entscheidenden Moment offen ist für das Geschehen als solches, für „Das-von-selbst“, wie er es nennt.

„Der Struktur wachsen „Kräfte“ zu. Was sie schließlich erreicht, ist nicht nur eine „Selbstverwirklichung“ dessen, was in ihr als „Möglichkeit“ vorhanden war, sondern eine wesentlich höhere und über das gegebene hinausführende Realität, eben ein Ergebnis, das konkretiv genannt werden kann... Dieser Prozess ist wesentlich „geführt“, nicht etwa von der betreffenden Struktur „gemacht“ oder „geleistet“, aber auch nicht von der Wirklichkeit oder sonstigen, außengegebenen Kräften „bewirkt“ oder auch nur „beeinflusst.“ ... sondern etwas, dass aus seiner eigenen Vernötigung und Vereignung hervorgeht. Dieses Dritte, das nicht verdinglicht, nicht versachlicht, nicht personalisiert werden darf, wird von der Sprache als das „es“ bezeichnet, das in Wendungen, wie „es gelingt“ oder „es glückt“ zum Vorschein kommt. Hier nennen wir es den „Ursprung“.“ (ebd.:81)

Die „Vollendung“ eines Kunstwerkes, aber auch jedes anderen Arbeitsprozesses ist von diesem entscheidenden Moment gekrönt, wenn die Dinge, wie „von selber“ von der Hand gehen und ihren Weg nehmen. Es bedarf des Materials und der Technik, sowie der Anstrengung und des Arbeitsprozesses des Menschen, und nicht zuletzt des Willens und der Absicht. Trotzdem macht das alleine nicht den Schöpfungsprozess aus, weil noch ein drittes Element hinzukommen soll, das aber nicht erzwungen und vorausberechnet werden kann. Gerade in der Mischung aus Konzentration, erlernten Fähigkeiten, Intention, Arbeit und hoffender Erwartung, kann sich dieses „es geht“ einstellen, sozusagen freiwillig dazugesellen. „Das Von-selbst‘ geht nicht ‘von allein‘. Man kann die Dinge nicht einfach nur laufen oder gar schlittern lassen. Es bedarf schon der Anstrengung, des Einsatzes und des Risikos.“ (ebd.:82). Das Gefühl, dass einem plötzlich „Kräfte zuwachsen“, dass man von Ideen „beflügelt“ wird, kennen viele Menschen, die sich auf einen intensiven kreativen Prozess einlassen, der immer etwas Offenes, Unberechenbares hat. Das ist nicht nur Künstlern vorbehalten, sondern erleben auch Handwerker und Sportler, sowie viele Wissenschaftler, was mensch auch in der Faustregel wieder findet, dass 95% der Kunst aus Schweiß, Arbeit und Wiederholung besteht und nur zu 5% aus Inspiration! Nur durch hohen Einsatz an Regelmässigkeit und Arbeit, kann sich die Inspiration, das „Es geht“, überhaupt erst einstellen. Es scheint aber, dass vor lauter Arbeit, Technik und „Machen“, Glaube und Vertrauen an das dritte Element „Es geht“ zum grossen Teil verschwunden und der Perfektionssucht und allgemeinem Kontrollwahn zum Opfer gefallen sind.

Rombach hat sich in der Naturbeobachtung sehr intensiv mit Formen, Strukturen und Prozessen beschäftigt, was wiederum für den ästhetischen Bereich und Gestaltungsprozesse im Allgemeinen von grosser Bedeutung ist. Jede Struktur hat einen Innen- und einen Aussenbereich, die in einander eingefügt sind und miteinander in ständiger Beziehung stehen, denn: „Alles Leben beruht auf Spannung“ und „ist an Verfremdung interessiert“ (ebd.:110)

„Dies hat wieder seinen Grund darin, dass Selbstleistung nicht anders denkbar ist als so, dass etwas zunächst als fremd gesetzt, dann aber in Eigenes verwandelt und zum Selbst gemacht wird. Je höher die Verfremdung um so größer die Selbstleistung und um so intensiver das Leben, das sich in solcher Selbstleistung gewinnt.“ (ebd.:110)

Dieses in das Eigene verwandeln, beschreibt mit anderen Worten den Lernprozess, wie ihn Piaget in verschiedenen Stufen deutlich gemacht hat: es benötigt der Eigenleistung und –verarbeitung, damit Fremdes zu Eigenem wird und wieder neu und anders verwendet werden kann. Deswegen ist kreatives Lernen, nicht nur passiv und empfangend, sondern ein aktiver Prozess, der nur dann zustande kommt, wenn das Subjekt sich das Fremde aneignet, es sich ganzheitlich einverleibt, als Wahrnehmungsprozess, an dem alle Sinne beteiligt sind, der flexibel ist und nicht mechanisch abläuft, sondern als Geben und Nehmen.

„Dieser Vorgang von Gebung und Entzug, der immer nur in Bewegung möglich ist, nicht als bleibendes Verhältnis, findet in allen Lebensdimensionen statt. Alles Leben atmet, tritt näher und wieder ferner, nimmt auf und gibt wieder ab, dehnt sich aus und zieht sich wieder zusammen, freut sich und leidet, und es ist ein Zeichen für die Stärke einer Struktur, wenn sie den Wert solcher Schwankungen zu erkennen – und zu genießen – versteht.“ (ebd.:111)

Wieder entsteht das Bild der flexiblen und sich bewegenden Spirale, die den Unterschied zum Kreis macht, weil sie sich irgendwohin bewegt. Das Auf- und Zugehen, das Erweitern und Zusammenziehen, das Aufnehmen und Abstoßen, hat grundsätzlich etwas Zyklisches an sich, das auf Rundes, auf den Kreis verweist. Trotzdem ist der Kreis als Bild nicht ausreichend, denn er bleibt in sich geschlossen, und bringt nicht wirklich weiter, denn „sich im Kreise drehen“ ist sinnbildlich eine Situation, in der man immer wieder an den Anfangspunkt zurückkommt. Das Schließen des Kreises ist für einzelne kreative und rituelle Momente sehr wichtig, um sich wiederzuverbinden, und aus der formellen und erlebten Geschlossenheit heraus, neue Kräfte und Impulse für das Weitergehen und -geben zu schöpfen, wie das z. B. bei Kreistänzen bewusst gepflegt wird. Als Lebens- und Lernbewegung jedoch, ist die Spirale, das Kommen und Gehen in immer weiteren Kreisen, das passende Symbol für ein kreatives, offenes und flexibles Wachsen des Organismus in Beziehung zur Umwelt, in dem sich das Innen und Außen, gegenseitig „ernährt“ und ausgleicht.

„Die Innenstruktur gestaltet sich nur in lebendiger Konfrontation mit der Außenstruktur (...) Diesen gemeinsamen Prozess nennen wir ja Konkreativität (...) Es gibt kein wirkliches Innen und Außen, sondern nur den relationalen Übergang, der je und je von der Struktur in Identifikationsschritten vollzogen wird. Da auf diese Weise alle Strukturen mit allen zusammenhängen, entsteht so überhaupt die strukturelle Wirklichkeit“ (ebd.:114)

Diese strukturelle Wirklichkeit, in der letztlich alles mit allem zusammenhängt, ist ständig in Bewegung, öffnet und schließt sich, bildet das Innen und Außen, als Zwischenstadien, zieht sich gegenseitig an und stößt sich ab, in einer Art Unendlichkeit, in der Raum und Zeit ebenfalls nur relative Begriffe sind. Damit schließt Rombach an die Quantenphysik an, die

Neurobiologie, die Systemische Theorien, usw. und bereitet den Weg zum Konstruktivismus aus philosophischem Blickwinkel.

„Strukturen befinden sich immer in Bewegung, in einer inneren Bewegung. Diese umgreift immer Ausfaltung und Einfaltung. Dazwischen gibt es auch so etwas wie einen Höhepunkt, aber dies ist wirklich nur ein Punkt, keine Ruhepause. Der genetische Bogen, der Aufgang und Untergang miteinander verbindet, ist immer gekrümmt, immer in Spannung, immer im Auf- oder im Untergang, denn Bleiben ist nirgends.“ (ebd.:138)

Das Zyklische an diesem Geschehen zu begreifen, ist für Rombach das Entscheidende, sowie das Aus- und Einfalten und Auf- und Einrollen der Strukturen: Auf- und Untergang der Kulturen, und im Leben jedes einzelnen Lebewesens, Leben und Tod, denn „alle Strukturen gehen durch Null. Sie gehen ein und gehen wieder auf.“ (ebd.:142) Diese Gesetzmäßigkeit zu verstehen, und z. B. durch Meditation tiefer zu erfahren, ist eine spirituelle Kraft, die im technologischen Zeitalter verlorengegangen ist, weil sich die ganze Energie auf das immer Weiter, immer Höher, immer Größer, immer Mehr, immer Perfekter produzieren verlegt hat. Letztlich steht die Angst vor dem Tod dahinter, vor dem wieder Einrollen, vor der Stunde Null, der Leere, die jedoch der wichtigste Moment der Kreativität ist, vergleichbar mit der meditativen Absenz aller vom EGO bestimmten Gedanken, die erst dann den Weg für das Schöpferische öffnen kann, im Sinne der Konkreativität: „Jeder schöpferische Mensch weiß, dass der kreative Hervorgang einen Beginn „ab ovo“ darstellen muss und dass die Erfüllendheit der Ausfaltung genau mit der „Leere“ der Einfaltung korreliert.“ (ebd.:142)

„Die Schöpfung ist der „Leib Gottes“ und die Leiblichkeit steht der Göttlichkeit nicht entgegen. (...) sondern der Leib ist schon menschlich und ist das lebendige Wirkungsgefüge, das sich in Konkreativität und Idemität aus der mannigfachen Divergenz in die lebendige Einheit wechselseitiger Reizung und Bestätigung bringt. *Am* Leib erst scheiden sich „Körper und Geist“. *Im* Leib sind sie ein und dasselbe.“ (ebd.:162-163)

Die Konkreativität kann, Rombach zufolge, nur durch das Leibliche zur Erfüllung kommen, womit körperlich verankerte Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeiten und -prozesse ins Zentrum der Aufmerksamkeit und Diskussion rücken.

### **5.1.3. Wahrnehmung und ästhetische Erziehung - Krieger**

Wolfgang Krieger untersucht und beschreibt die Beziehung von Wahrnehmungsprozessen und deren Verständnis und Bedeutung für die ästhetische Erziehung in einem komplexen Werk, in dem er verschiedene Forschungsbereiche verknüpft und Grundlagen und Konzepte für die ästhetische Erziehung unter Berücksichtigung des Radikalem Konstruktivismus und des Paradigmas der Selbstorganisation erarbeitet. Krüger macht auf die Schwierigkeiten

aufmerksam, die derjenige erfährt, der die ästhetische Diskussion wieder auf den Boden holen will, in die Alltagserfahrung, wo sie eigentlich hin gehört.

„Allerdings ist die weitgehende Ignoranz des Ästhetischen seitens der Geisteswissenschaften nur zum einen Teil eine Folge rationalistischer Selbstherrlichkeit. Zum andern nämlich ist sie nicht minder eine Folge der elitären Selbstisolierung der Kunsttheorie, geschaffen durch einen alltagsabgehobenen Begriff des Ästhetischen als eines eben nicht mehr sinnlichen, sondern auf besondere Weise intellektuellen Erfahrungsmodus, der ohne ein gerüttelt Maß an kunsthistorischer Versiertheit nicht auszukommen vermag.“ (Krieger, 2004:13)

Dies verweist auf den wunden Punkt, das Dilemma, in dem sich musisch-ästhetische und Kunstpädagogik befindet: zum Einen, fünftes Rad im Wagen in Forschung, Praxis und Lehre, weil letztlich Geistes- und Naturwissenschaften immer den Vorrang bekommen und zum Anderen, die sogenannte Selbstisolierung der Kunst, die sich gerne enthoben und elitär gibt, um deutlich zu machen, dass der „gewöhnliche“ Mensch, der keine besonderen, sensiblen Eigenschaften und Kenntnissen ausgebildet habe, schwerlich dieser höheren Ebene sich nähern könne. Beide Haltungen entfremden den Menschen vom sinnvollen, ästhetischen Erleben, das schöpferische Lebenserfahrung mit sich bringt.

„Hermeneutisch hieß dies einmal: Wissenschaft vom Individuum kann ihr Allgemeines nur noch in einer Theorie des Umganges mit Erfahrung haben, in einer Theorie der Wahrnehmungen. Und konstruktivistisch heißt dies neuerdings: Das Allgemeine des Individuellen sind die Bedingungen der Möglichkeit von Wahrnehmung. (...) Diese Vergegenwärtigung führt uns zu der Frage nach der erkenntnistheoretischen Bedeutung unserer Sinnesorgane und nach der Relativität unseres Wirklichkeitsbegriffs. Wahrnehmung bestimmt diese Relativität ganz hauptsächlich, denn sie steht ja überhaupt für jede Relation, jede Verbindung zwischen Subjekt und Außenwelt, ja sogar für die Verbindung zwischen dem Subjekt und sich selbst. (...) Sie ist immer ein schöpferisches Vermögen und keineswegs der bloße Spiegel der Wirklichkeit in einem passiv-reflexiven Subjekt.“ (ebd.:14-15)

Trotz der offensichtlichen Feststellung, dass umfassende Wahrnehmung durch Sinnesorgane geschieht, die wiederum unser Denken und unser Weltbild bestimmen, wird dem in der Pädagogik, in der Erziehungstheorie und -praxis kaum Rechnung getragen. Die Wissenschaft hat sich verselbständigt, von der elementaren, schöpferischen Basis entfernt, und die von den Sinnen ausgehende Prozesse, auf denen Wahrnehmung und Weltkonstruktion beruht, nicht mehr als wesentlich anerkannt. Die Abstrahierung, Objektivierung und Katalogisierung des Wissens hat im Laufe der Jahrhunderte die Führung übernommen und das empfindende Subjekt unter dieser Last zerdrückt. Dieses wiederum hat es sich in der Konsumhaltung bequem gemacht und bedient sich je nach Bedarf aus Schubladen und Bücher- und Warenregalen, wo Wissen auf Knopfdruck oder Klick, mundgerecht abgerufen werden kann.

„Wenn der Gehalt des Ästhetischen – nunmehr postmodern – nicht mehr als das Wahre und Mimetische zu profilieren, sondern als subjektives Konstrukt zur Disposition gestellt ist, dann kann das Spezifische im Ästhetischen nicht mehr in der Bedeutung des Gegenstandes bestimmt werden, es muss vielmehr als eine Eigenleistung des erkennenden Subjekts, als ein spezifischer Modus der Erfahrung und des Umgangs mit dem Gegenstand begriffen werden. Eben dieses neue Bedürfnis bildet die Brücke zu den erkenntnistheoretischen Konzepten im

Paradigma der Selbstorganisation, insbesondere zu den wahrnehmungs-theoretischen Annahmen des Radikalen Konstruktivismus. Hier finden sich Ansätze, den ästhetischen Erfahrungsmodus als ein Spezifikum der Selbstorganisation der Wahrnehmung zu qualifizieren, in dem das Inkommensurable subjektiver Erfahrung mit der Kreativität des vorbegrifflichen Denkens konveniert.“ (ebd.:17)

Die Eigenleistung, die das Entscheidende im Lernprozess darstellt, ist an die Wahrnehmung, und damit an den „ästhetischen Erfahrungsmodus“ geknüpft, wie Krüger feststellt, und außerdem an die kreative Erfahrung des „vorbegrifflichen Denkens“, was den Bogen schlägt zu elementaren, sinnlichen Erlebnissen des Babys und Kleinkindes, die die Grundlage der Wahrnehmungsbildung und des schöpferischen Lernens bilden. Es scheint ein Paradox vorzuliegen, das aber durchaus Sinn macht, wenn man sich das kleine Wesen in seiner Entwicklung anschaut. Je kleiner das Kind ist, umso hilfloser ist es, und umso mehr ist es auf die Aufmerksamkeit, Pflege und Zuwendung der Mutter und zunehmend auch anderer Menschen angewiesen. Trotzdem oder gerade deshalb ist es so, dass es gleichzeitig offen und sensibel in seinen Wahrnehmungen ist und sofort spontan auf alle Reize reagiert, geradezu danach sucht und eine Beziehung aufbaut, zu allem was es hört, sieht, tastet, schmeckt, riecht und fühlt. Obwohl alle Kinder im Prinzip mit den gleichen Wahrnehmungsmöglichkeiten ausgestattet sind, kann man doch beträchtliche Unterschiede feststellen, woran sich schon erste Persönlichkeitsmerkmale zeigen und der unterschiedliche Bedarf nach Reizen, Kontakt und Kommunikation. Die Beobachtungen bezüglich der subjektiven Konstruktionen der Wirklichkeit durch die Wahrnehmungen der verschiedenen Sinnesorgane bei Kleinkindern, lassen darauf schließen, dass Schule häufig mehr verbildet als wirklich aus- und weiterbildet.

„Der Begriff des Menschen, als eines autonomen Konstrukteurs seiner Wirklichkeiten fordert verschiedentlich pädagogischen Respekt. Hier spannt sich der Bogen konstruktivistischer Konsequenzen denn auch im folgenden vom Fundament einer pädagogischen Anthropologie des „Wahrnehmungssubjekts“ über die Didaktik ästhetischer Erziehung, die pädagogische Interaktion als ein ästhetisches Verhältnis und das pädagogische Verstehen als ein ästhetisches Verstehen bis hin zur Revision der Zielsetzungen und der Ethik einer ästhetischen Erziehung.“ (ebd.:23)

Ästhetische Wahrnehmung ist in der konstruktivistischen Pädagogik ein grundlegender Bestandteil des Lernens und der Wirklichkeitsaneignung überhaupt, und nicht etwa, weil aus intellektuellen Ansprüchen oder bürgerlichen Modismen besonderer Wert auf Kunst und Musisches gelegt würde. Wenn vorbegriffliches Denken durch Wahrnehmung und alle Sinnesorgane geschieht, die wiederum mit allen physiologischen, emotionalen und sonstigen Bedürfnissen und Erlebnissen des Kleinkindes in Verbindung stehen, dann ist dieser Prozess ein ästhetischer Prozess, denn Form und Inhalt sind unlösbar miteinander verknüpft: „Der Begriff der ästhetischen Erziehung dient uns hier zur Bezeichnung eines Erziehungsprinzips, das dieses neue Verhältnis zu berücksichtigen trachtet.“ (ebd.:24) Es geht nicht nur darum,

„Kunst“ zu lernen, sondern darum, dass der gesamte Wachstums- und Lernprozess, ein schöpferischer Prozess ist, der das ästhetische Empfinden als Grundlage nimmt.

„Ein Beispiel für eine solche umfassende Bezeichnung des ästhetischen Objektbereiches stellt der Versuch von Schütz dar, das Ästhetische von seiner Wirkung her zu bestimmen, ästhetische Erziehung allgemein als „Wahrnehmungserziehung“ zu verstehen und mithin die Bedeutung der Kunst nur noch als exemplarisch anzuerkennen.“ (ebd.:96)

Das soll nicht bedeuten, dass das Künstlerisch-Musische nun keine Eigenbedeutung und ernstzunehmende Inhalte mehr habe, sondern es geht darum, die besondere Gewichtung des ästhetischen Lernens im Gesamtprozess der Entwicklung der Kinder zu verstehen und vor allem, dieses meist brachliegende Potential, sinnstiftender nutzen zu können.

„Ästhetischer Erziehung kommt heute innerhalb der Krise schulischen Lernens eine Schlüsselrolle zu. Das Ungenügen einer schulische Erziehung, die nur auf abfragbares Wissen und logisch-begriffliche Leistungen begrenzt ist, lässt spielerisch-ästhetisches Lernen als Alternative und perspektivisches Modell neuer Lernformen zunehmend bedeutsam werden.“ (Dauer/Sprinkart, 1979, 7 in Krieger, 2004:97-98)

Krieger legt den Schwerpunkt in der Ästhetischen Erziehung darauf, dass sie als spezifische Lernform angesehen wird und damit seine „ehemaligen Bedeutung als Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung“ erhält. (ebd.:98) Es geht also nicht nur um auswendig gelernte Inhalte, sondern um das WIE des Lernens, um die ästhetische Konstruktion der Zugangsweise zur Wirklichkeit. Gerade wenn gesellschaftlich die Bedeutung des Lernens und Sich-Veränderns als lebenslanger und biographischer Prozess anerkannt wird, bekommt ästhetische und subjektive Wirklichkeitsaneignung wieder ein anderes Gewicht, das auf verschiedene pädagogische Situationen ausgeweitet werden kann. Die Vorschulpädagogik und die Jugend-, Freizeit-, und Erlebnispädagogik sind in besonderem Masse mit den Inhalten und Zugangsweisen einer ästhetischen Pädagogik vertraut, da sie schon lange um das schöpferische Potential der ästhetischen Wirklichkeitsaneignung wissen, was nicht heißt, dass es vom „normalen“ Ablauf der Schule ausgeschlossen bleiben sollte.

„Der hier angesprochene Modus einer „aktiven Wirklichkeitsaneignung“ steht im Gegensatz zu den vorwiegend rezeptiv-passiven Methoden der Wissensvermittlung im schulischen Unterricht, die die Vertreter der „Ästhetischen Erziehung“ immer wieder als einseitig kritisiert haben, da sie zum einen dem sinnlichen (Erkenntnis-) Vermögen und zum anderen der individuellen Motivation der Schüler zu wenig Rechnung tragen. Das, was ästhetische Erziehung zu einem „Erziehungsprinzip“ erhebt, liegt ganz wesentlich in der methodischen Selbstverpflichtung des Erziehenden auf diese beiden Rücksichten. Das Lernen an der Erfahrung und seine Rückbindung an die individuelle Motivation in der gestalterischen Aneignung von Wirklichkeit müssen ebenso zum Ansatzpunkt der Erziehungsmethodik werden wie das „begriffliche“ und „schlussfolgernde“ Lernen in der rationalen Vermittlung von Wissen.“ (ebd.:99)

Wenn man diese Überlegungen weiterführt, kommt man schließlich zum Schluss, dass dieser Ansatz nicht nur in der Pädagogik eingesetzt werden kann, sondern auch in therapeutischen

Situationen und dass die Grenzen zwischen pädagogischem und therapeutischem Lernen oft fließend sind. Therapie hat vor allem mit Umlernen zu tun, also damit, unbewusste, erstarrte, verzerrte oder blockierte Verhaltensmuster bewusst zu erkennen, selbständig verändern zu können und Verhaltensmöglichkeiten zu lernen, die Sicherheit und (Selbst-)Vertrauen geben.

„Die Bandbreite solcher therapeutischer Entwürfe erstreckt sich von Morenos Psychodrama bis hin etwa zum „therapeutischen Kunstunterricht“, wie ihn H.G. Richter entwickelt hat. Die im Sinne der Frankfurter Schule „kritische“ Idee der „Ästhetischen Erziehung“ geht hier zusammen mit einer Idee therapeutisch-kritischer Selbsterfahrung, die sinnliche Erkenntnis als ein psychodynamisches Regulativ darstellt und nutzbar werden lässt.“ (ebd.:100)

Das ist keine neue Erkenntnis, denn die Reformpädagogik hatte schon den Zusammenhang zwischen Erziehen und Heilen erkannt und besonderen Stellenwert auf die Schöpferkraft des Kindes gelegt und ihre erzieherische Perspektive mit den Methoden der ästhetischen Wirklichkeitsaneignung bereichert. Gerade in Bezug auf Körper, Rhythmus, Musik, Tanz, Bewegung und deren Kombinationen, sind damals wichtige Grundlagen entstanden, die bis heute nicht widerlegt sind, sondern in Variationen neu diskutiert und weiterentwickelt werden und wurden. Einer der Kritikpunkte der Reformpädagogik, der anthroposophischen Ansätze und der Kunsterziehungsbewegung ab den 70er und 80er Jahren, war die überspitzte Polarisierung des Rationalen und Emotionalen, die keinem beider Seiten gerecht wird.

„Um Kunst als eine Gegenkraft gegenüber der rational kontrollierten exakten Wissenschaft und gegenüber den „Vermassungstendenzen“ der technischen Welt zu profilieren, verschärfte die Kunsterziehungsbewegung den Widerspruch zwischen dem Rationalen und dem Emotionalen. Das eifrige Bekenntnis zum Irrationalen verhinderte dabei gerade eine kritische Auseinandersetzung mit dem Rationalitätsbegriff der Moderne und bestärkte die bestehenden Ansichten über die Unvereinbarkeit von Gefühl und Verstand. Die Kunsterziehungsbewegung hat damit im Übrigen auch sehr wesentlich dazu beigetragen, dass Kunst als kulturelles System noch stärker aus dem Verbund der Kultursysteme herauspartialisiert und isoliert werden konnte. Damit blieb die „rationale Welt“ auch unangefochten von etwaigen innovativen Bestrebungen des schöpferischen Denkens.“ (ebd.:105)

Die Unvereinbarkeit von Gefühl und Verstand in Köpfen und Herzen der Menschen zu überwinden, ist keine einfache Aufgabe, zu der diese und andere Arbeiten hoffentlich beitragen. Gerade in Erziehung und Bildung ist häufig festzustellen, wie viele Menschen, die „Schere im Kopf“ nicht leugnen und sich kaum ein Lernkonzept vorstellen können, in dem die sogenannten Gegensätze vereint wären. Krüger betont folgerichtig, dass der Aufschrei nach mehr Emotionalität, Körperlichkeit, Kreativität, freien Ausdrucksformen als Antiposition wiederum nur die Dominanz der Rationalität bestärkt. Gerade da kommt neuer Wind aus den „rationalen“ Naturwissenschaften, vor allem aus der Neurobiologie und der Quantenphysik, um einen möglichen Weg der Mitte zu gehen, der zu Kreativität, Flexibilität und neuen Lösungspotentialen führt, unter Einbeziehung **beider** Seiten der Medaille. Über die Natur(-wissenschaften), die sich leider von Natur und Vitalität der Geschehnisse ziemlich



entfernt hatten, kommt neues Leben in die Geisteswissenschaften, die inzwischen ziemlich verkrustet waren, anstatt den Menschen zu helfen, menschlich flexibel und wandelbar zu bleiben. Die in der Biologie entstandene Theorie der Autopoiese, der Selbstorganisation der biologischen Systeme, schlug unglaubliche Wellen in vielen interdisziplinären Bereichen, was die Autoren Maturana und Varela<sup>50</sup> wohl anfangs nicht vermutet und vorhergesehen hatten. Ihre Definition von der Autopoiese zeigt deutlich die Notwendigkeit und Bedingung auf, dass jeder Mensch die Fähigkeit besitzt, sich zu entwickeln und zu lernen, woraus die Bedeutung des Einzelnen für ein System als Ganzes abgeleitet werden kann.

Die Kennzeichen der Autopoiese sind neben der Selbstorganisation, strukturelle Koppelung und Reproduktionsfähigkeit, welche jedem Subjekt zugrunde liegen. Jeder Mensch kann handeln, sich mit seiner Umwelt in Beziehung setzen und Kontakt zu ihr aufnehmen, sowohl passiv, als auch aktiv. Strukturelle Koppelung ist die Aufnahme von aktiven und passiven Kontakten, Erfahrungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, während Reproduktionsfähigkeit die Möglichkeit ist, Gedanken, die aus Erfahrung und Wahrnehmung entstanden sind, weiterzugeben und aufzunehmen. Folgerichtig ist der Mensch in jedem Moment lernfähig, wobei entscheidend ist, auf welche Wahrnehmung das Autopoietische System sich einlässt, bzw. es zulassen und verarbeiten möchte. Wichtig bei der Autopoiese ist, dass ein Autopoiesische System dies selber entscheidet, also nicht von außen beeinflussbar ist, welche Prozesse im Inneren ablaufen, was in der Pädagogik u. a. zur entscheidenden Wende hin zum Konstruktivismus geführt hat. Das Interessante an der Beobachtung und Verknüpfung der biologischen Systeme mit den Systemen und Strukturen geistiger Natur ist, dass die von Menschen geschaffenen „Idealkategorien“ nicht wirklich den biologischen Abläufen und Bewegungen entsprechen, wie z. B. das Ideal einer dauernden Stabilität.

„Was bisher nur für ‚kritische Zustände‘ der Instabilität von Systemen den Rang von Erklärungen eingenommen hatte, musste nun schlechterdings als die innere Dynamik selbstorganisierter Systeme akzeptiert werden. Stabilität als homöostatischer Zustand aneinander angepasster Systeme erwies sich als ein Trugbild; das makroskopische Erscheinungsbild stabiler Systeme „in Ruhe“ verdeckt das lebendige Chaos der Mikrostrukturen, die Fluktuationen und Oszillationen der Elemente, die sich dahinter verbergen, und sie lässt übersehen, was selbstorganisatorische Systeme in die Lage versetzt, kritische Veränderungen ihres Milieus zu kompensieren, nämlich jenes Potential an alternativen Ordnungen, das aus diesen Fluktuationen zu entstehen vermag. Diese Konzeption hat das deterministische Denken keineswegs dem Prinzip des Chaos geopfert, sondern den Zufall in das deterministische Denken zu integrieren vermocht.“ (ebd.:141-142)

---

<sup>50</sup> Maturana entwickelte in den 60er Jahren den neuen Begriff des Geistes: der Geist ist kein Ding, sondern ein Prozess - der eigentliche Prozess des Lebens. Zusammen mit Varela schaffte er es, zwei Traditionen des Systemdenkens zu vereinen, indem sie erkannten, dass die Verbindung im Verständnis der "Organisation des Lebendigen" liegt: 1) Die organismische Biologie, die das Wesen der biologischen Formen untersucht. 2) Die Kybernetik, die das Wesen des Geistes zu verstehen versucht. Sie entwickelten eine Systemtheorie der Kognition, in der der Erkenntnisprozess mit dem Prozess des Lebens gleichgesetzt.

Stabilität ist tatsächlich nur ein momentaner Zustand, in dem sich ein lebendiges System sozusagen für einen kurzen Moment gefällt und fast spielerisch wieder in die allgemeine Bewegung begibt, sich geradezu lustvoll wieder ins Chaos stürzt, um darin wieder interessantere und „bessere“ Kombinationen zu finden, was es anpassungsfähiger macht und zu mehr Kommunikation und Komplexität führt.

„Indem eine Vielzahl von Systemen sich auf diese Weise funktional miteinander verzahnen, vollzieht sich ihre Entwicklung als eine komplexe wechselseitige Anpassung. Die Entwicklung von biologischen Systemen zeigt sich so als ein koevolutionärer Prozess mit wachsender Komplexierung.“ (ebd.:142)

Dies erinnert an das Spielen bei Kleinkindern, die besonders intensiv im Spiel aufgehen und versinken, und ohne spezielle (von Erwachsenen eingeforderte) Zweckorientierung im Spiel mit Objekten, Materialien, Gegenständen und sogar dem eigenen Körper immer neue Kombinationen, Lösungen und Formen suchen, die aus der „rationalen“ Sichtweise erstmal keinen „Sinn“ ergeben, aber wichtige Prozesse in dem Kind freisetzen, das sich durch das Spiel auf seine persönliche Sinnsuche begibt. Das Kind spürt intuitiv die Herausforderung der Umgebung, die durch seine Objekte, Materialien, Geschehnisse ein Eigenleben aufweist, in ein zauberhaftes Spiel zu verwandeln, in dem alle Dinge sich neu zu einander in Beziehung setzen und andere Bedeutungen bekommen. Wenn die Dinge zu perfekt, gleichförmig und geordnet sind, merkt das Kind sofort Langeweile, und es juckt ihm in den Fingern, ein bisschen „Unordnung“ in das Geschehen zu bringen, denn es spürt, dass dies die eigentliche Herausforderung, der Motor des Lebens ist.

„Stabilität im Sinne eines absoluten Gleichgewichtszustandes kommt bei selbstorganisatorischen Systemen im Grunde nicht vor, (...) dort, wo sie annähernd erreicht wird, ist sie jedoch für das System eher eine Risiko, denn seine Organisation zeigt sich in diesem Zustand besonders gefährdet durch Umweltveränderungen. Stabilität in diesem Sinne ist also keineswegs ein „Idealzustand“ für ökologische Systeme, sondern eher ein Zustand der Verhärtung, der Inflexibilität. Für die „resilience“ ist hingegen kennzeichnend, dass Instabilitäten des Systems dazu genutzt werden, neue Ordnungen hervorzubringen, die die Ressourcen der Umgebung besser zu erschließen vermögen.“ (ebd.:144)

Das lässt über die kreative Unordnung der Kinder nachdenken, die in sich die Notwendigkeit fühlen, ihre subjektive Welt neu zu erschließen, und nicht ständig als fertig strukturiertes System von den Erwachsenen vorgesetzt zu bekommen, denn wie Rombach sagte, da ist alles schon geschaffen, vom Schöpfer bis zur Schöpfung und irgendwie perfekt, langweilig und leblos. Der „Idealzustand“ der Stabilität und Ordnung wäre dann in einem evolutionären Sinne eine Sackgasse, geradezu Selbstmord, und Kinder spüren das, so wie Künstler und manche Wissenschaftler. Die Welt muss täglich neu erschaffen werden, und zwar durch den Einzelnen, der sich und seine Umgebung in einem permanenten Dialog immer wieder verändert, also neu erschafft. Das Streben nach Ordnung und Stabilität dient letztendlich als

Antriebskraft, dass den Mensch motiviert, sich zu bewegen, sich in Beziehung zu setzen und im Sinne der Evolution alltäglich neu zu erfinden und dazuzulernen, denn in diesem Sinne ist Lernen ein Grundprinzip der lebenden Organismen.

„Als ein selbstorganisatorisches System greift das Gehirn fortgesetzt auf die Strukturen zurück, die es gerade entwickelt hat. Dieser Vorgang setzt die Fähigkeit des Systems voraus, die Merkmale seiner Elemente zueinander in Beziehung zu setzen, mit anderen Worten, er setzt Selbstreferentialität voraus. ....auf psychologisch-phänomenologischer Ebene, d. h. die gewissermaßen aus der „Makroperspektive“ zu beschreibenden Organisation psychischer Funktionen, sondern reicht bis hinunter zu den zellulären Veränderungen im „Mikrobereich“ der einzelnen Neuronen.“ (ebd.:153)

Die Selbstreferentialität ist der Trumpf des Kindes, das noch nicht von der „Objektivierung fremdseelischer Zustände und Ereignisse in einer gängigen Pädagogik“ überrollt wurde, die dieser Selbstreferentialität jeden Wert abspricht und dem Kind einredet, dass es nichts weiß, und dass es sich an dem orientieren soll, was andere wissen. Durch die Entdeckungen der Neurobiologie hat sich erwiesen, dass im Gehirn ein beständiger Austausch von Gedächtnis und assoziativer Verknüpfung stattfindet, dass seine eigenen Bewertungsinstrumente schafft und somit einen zirkulären Lernprozess in Gang hält, zwischen Informationszugang, Bewusstsein und Hypothesenbildung, an dem subjektive, physische und psychisch-emotionale Prozesse beteiligt und nicht ausgeschlossen sind. Die Aktivitäten des Gehirns wiederum werden von verschiedenen Wahrnehmungsebenen gleichzeitig gespeist, und die Verarbeitung erfolgt unter Beteiligung aller zu einer bestimmten Wahrnehmung gehörenden Sinneseindrücke, Gefühle, Worte, Körperhaltung und vieles mehr, besonders in der frühen Kindheit, in der die Sprache noch nicht das Übergewicht hat. „Die Ganzheit ästhetischer Wahrnehmung bedeutet zugleich auch eine Allbetroffenheit aller psychischen Ebenen. (...), wie auch die ganzheitliche Engagiertheit aller psychischen Funktionen im ästhetischen Verhalten, sind Ausdruck dieses Phänomens.“ (ebd.:159) Die Wahrnehmungskompetenzen der Sinne repräsentieren kein roboterhaftes Funktionieren (mechanistisches Körper- und Weltbild), dass auf Knopfdruck abgerufen und abgestellt wird: Jetzt sehe ich, und jetzt höre ich, und jetzt fühle ich. Auch wenn der Mensch in der Lage ist, seine verschiedenen Sinne bewusst zu isolieren, auszuprobieren und zu trainieren, so ist doch die Wahrnehmung als komplexer Sinn-voller und Sinn-licher Prozess angelegt, der in seinen unendlichen Kombinationen, die sich daraus ergeben, zu viel interessanteren Ergebnissen führt.

„Die menschliche Wahrnehmung ist mehr (und möglicherweise etwas ganz anderes), als ein bloßes Aufsummieren einzelner Sinnesreize, sie ist in einem erheblich höheren Masse eine eigenständige kreative Leistung des Gehirns, als es die mechanistischen und elementaristischen Modelle der Humanbiologie um die Jahrhundertwende wahrhaben wollten.“ (ebd.:155)

Diese Vorgänge, die aneinander gekoppelt in Nervensystem und Gehirn ablaufen, sind kompliziert und können hier nicht im Einzelnen geschildert werden, da es dazu bestimmter Kenntnisse aus der Neurobiologie bedarf, aber es sollte festgehalten werden, dass es sich bei Wahrnehmung um einen komplexen und integrativen Prozess handelt, der Nervensystem, Gehirn, Hormonkreislauf, Gefühle u. a. mit einbezieht. Das Entscheidende ist, dass es sich um einen subjektiven Vorgang handelt, bei dem das Ich, Entscheidungen trifft, und somit ein Rückkopplungsprozess genannt werden kann, der für den nächsten Schritt vorbereitet, denn aus Erfahrungen entstehen Hypothesen, und die führen dazu, dass neue Erfahrungen gemacht werden, aus denen wieder neue Hypothesen entstehen, usw., nach dem Motto: „Zu entdecken ist nichts, das nicht zuvor zu erfinden wäre.“ (ebd.:175) Es geht um die kreative Beziehung von Subjekt und Objekt, von Individuum und Umwelt, die sich aus verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung ergibt und selektiv ist. Durch die entstehende Beziehung, wird offensichtlich, dass sich Individuum und Umwelt gegenseitig wahrnehmen, beobachten, beeinflussen, verändern und sich komplementär verhalten: der Gedanke der Konkreativität von Rombach, der u. a. darin besteht, dass über Wahrnehmung, in Beziehung treten und handeln, etwas Drittes entsteht.

„In Wirklichkeit aber ist ein Angebot weder etwas Objektives noch etwas Subjektives; man könnte auch sagen, dass es beides zugleich ist. Es überwindet die Dichotomie zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven und hilft uns, die Unangemessenheit dieser Zweiteilung zu begreifen. Ein Angebot ist zugleich ein Faktum der Umwelt als auch eines des Verhaltens. Es ist sowohl etwas Physisches als auch etwas Psychisches und doch keines von beiden. Ein Angebot weist in beide Richtungen, auf die Umwelt und zum Beobachter.“ (Gibson, 1982, 139 in Krieger, 2004: 181)

Die Fragestellung, die hinter dieser Diskussion steht, dreht sich um die herrschenden Dichotomien, um das dualistische Denken, dass das Weltbild in Plus- und Minuspole eingeordnet hat, wenig Zwischenräume erlaubt und sich so verselbständigt hat, dass es die Wahrnehmung des Einzelnen in der Auswahl seiner Kriterien und Wahrnehmungsprozesse diktiert. Von klein an, lernt man diese Trennungslinie zwischen Innen und Außen, subjektiv – objektiv, psychisch-physisch - rational, Ja – Nein, Richtig – Falsch, usw. Natürlich sind Strukturierungen, Ordnungs- und Wertesysteme dringend notwendig, um sich in der Welt zurechtzufinden und müssen für den Heranwachsenden von der sozialen und biologischen Umwelt vorgegeben werden, um Orientierung und Sicherheit zu bieten. Jedoch sollte eine Vielfalt von Möglichkeiten fehlen, die das Individuum benötigt, um seine Sinne zu erfahren und über eigene Wahrnehmungsprozesse mit der Umwelt zu interagieren. Es geht letztlich darum, dass das Kind selbständig über seine Wahrnehmungen und deren Verarbeitung lernt, seine Welt zu konstruieren, seine Auswahl- und Verarbeitungskriterien zu erstellen, eine

innere und äußere Welt Sinn-voll zu erleben, mit ihr zu kommunizieren und interagieren und eine Art Synthese herzustellen, also ein Drittes, ein Neues.

„Das ästhetische Objekt muss also beides leisten: Es muss einerseits dem Wahrnehmenden Hilfen zur Orientierung geben, etwa durch seine symmetrische Struktur, es muss aber auch andererseits der Selbstgenügsamkeit dieser Struktur etwas entgegensetzen, das über sie selbst hinaus noch zu erkennen ist und das den Bezug zwischen sich und dieser Struktur zur Aufgabe der Erkenntnis geraten lässt.“ (ebd.:203)

Krieger kommt zum philosophisch-ästhetischen Bereich, der in den künstlerischen Ausdrucksformen immer wieder neu ausprobiert, diskutiert und bis an extreme Grenzen gebracht wurde, somit entscheidend ist für die Entwicklung einer ästhetischen Wahrnehmung zwischen Chaos und Ordnung. Soll der Lebensweg nun, wie es u. a. die griechische Philosophie mit ihrem Schönheitsbegriff idealisiert hatte, zu vollendeter Harmonie und Symmetrie führen, oder liegt die Herausforderung des kreativen Lebens in Symmetriebrechungen, in chaotischer Vielfalt und den ständig in Bewegung und Veränderung befindlichen Situationen, Umständen, Objekten und inneren Zuständen? Das Dilemma scheint darin zu liegen, dass diese Sichtweisen konträr interpretiert werden, in einer dualistischen Weltsicht, die zum Ausschluss des „Anderen“ führt, und nicht zur Integration und Komplementarität der Gegensätze. Gerade im ästhetischen Wahrnehmen, in der Rezeption und Kreation ästhetischer Phänomene, sowie im experimentierenden Spiel, kann man beide Aspekte des menschlichen Wirkens und Erlebens erfahren und spüren, dass eine sich gegenseitig bedingende Verbindung zwischen Harmonie und Dissonanz, Symmetrie und Chaos, Form und Inhalt, Idealisierung und Brechung, Konstruktion und Dekonstruktion besteht. Diese Verbindung entsteht einerseits durch reale Umweltbedingungen, die unregelmäßige „Angebote“ zur Verfügung stellt, aber auch durch innere Schwankungen, die sich aus physischen, psycho-emotionalen, und kognitiven Bedürfnissen ergeben.

„Die Fähigkeit zur Feststellung von Instabilitäten im Wahrnehmungsfeld kann im Übrigen auch evolutionstheoretisch als eine überlebenswichtige Qualifikation verstanden werden. Das Bedürfnis nach Symmetrie ordnet sich in diesem Sinne dem allgemeineren Bedürfnis nach geordneten Wahrnehmungsstrukturen bei. (...) So gesehen, ist die Herstellung von Symmetrie zugleich eine notwendige Voraussetzung, um Unterscheidungen treffen zu können. Denn da sie in der physikalischen Natur vermutlich nirgends ungebrochen anzutreffen ist, muss sie in der aktiven Konstruktion von Erfahrung fiktional erst entwickelt werden.“ (ebd.:204)

Das sensible Körper-Geist-Gleichgewicht kann nur auf subjektive Weise erarbeitet werden, durch entspannte und fließende Wachsamkeit. Die individuelle Herausforderung besteht darin, dieses innere Gleichgewicht zu finden, womit der Streit um das, was objektive Realität sei, relativiert wird, entspricht sie eher einer idealisierten Konstruktion, die der Mensch benötigt, um daran seine Subjektivität auszuleben: „Symmetrie ist der physikalisch unwahrscheinliche, aber mental zweckmäßige „Normalfall“, die normative Fiktion, gegen die

sich Differenz erst bilden lässt.“ (ebd.:204) Folgerichtig ist ästhetische Wahrnehmung eine kreative und differenzbildende Leistung des Einzelnen, die Weiterentwicklung des Ganzen erst ermöglicht. Jede wahrgenommene und bewusstgemachte Differenz setzt eine Markierung, die in Erinnerung bleibt, wobei keine Rolle spielt, ob diese Marke groß oder klein ist. Solche Vorgänge sind aus der Literatur bekannt, wenn das poetische Subjekt beginnt, die Welt mit anderen Augen zu sehen und „nichts mehr ist, wie es vorher war“. Da geschieht ein Einschnitt, eine meist stillschweigend vorausgesetzte Ordnung ist ins Wanken geraten, und obwohl man sich nach vertrauter Sicherheit sehnt, ist man mit einem Strudel chaotischer Ereignisse konfrontiert, die eine neue Ordnung fordern.

„Die Entwicklung von einem Ordnungszustand zu einem anderen werden hier als „chaotische Übergänge“ bezeichnet. Diese Übergänge sind produktive Phasen, in denen vor allem bei mehrfach rückgekoppelten Systemen immer neue Ordnungszustände entstehen können. Sie sind das „kreative Moment“ in der Systementwicklung. Cramer sieht in der Entstehung des Neuen, in der Konfrontation mit dem Unerwarteten den Kern des ästhetischen Erlebens.“ (ebd.:205)

So schwierig solche chaotischen Übergangsphasen auch sind, sowohl im individuellen Leben, als auch in der Entwicklung von Volks- und Kulturgruppen, Organisationen, Biosystemen usw., kann man beobachten, dass diese Zustände von einem hohen Mass an Kreativität und Neuschöpfung gekennzeichnet und bei jedem Menschen intensive, prägende Erinnerungen hinterlassen. Dabei ist sozialen und pädagogischen Situationen, Qualität und Intensität dieser Erfahrungen von besonderer Bedeutung, und nicht in erster Linie Quantität.

„Die Fülle des ästhetischen Erlebens ergibt sich nicht so sehr aus der Vielzahl der Gelegenheiten zur Konfrontation mit dem ästhetisch „inszenierten“, als vielmehr als der Reichtum an Schaffenserfahrung, an sinnlicher Teilhabe am eigenen gestaltenden Verhalten. (...) Das Geschaffene ist nicht allein die Grenze erkennbarer Wahrheit, sondern positiv die Substanz künftiger Erfahrung. Das Geschaffene „realisiert“ sich immer wieder aufs Neue im ästhetischen Erleben. Es liegt auf der Hand, dass die pädagogische Unterstützung von Schaffenserfahrungen damit eine wesentliche Grundlage der Entwicklung des ästhetischen Verhaltens darstellt.“ (ebd.:208)

Hier ist der Einstieg gegeben, die Erkenntnisse um ästhetische Wahrnehmung und ihre Bedeutung, im Rahmen der pädagogischen Möglichkeiten und Aufgaben zu diskutieren: eine Arbeit, die schon Anfang des 20. Jhdts. von Reformpädagogikern begonnen wurde, aber nicht zu Ende gedacht und ausprobiert, da die politischen Verhältnisse in Deutschland damals alle kreativen Ansätze im Keim erstickten. Kritische Stimmen sehen in den eher mystischen Ansätzen der Reformpädagogik und Anthroposophie, Tendenzen, die den Nationalsozialismus ideologisch untermauert hätten. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit damaligen Ideen ist nach wie vor notwendig, aber es geht hier vorrangig um grundlegende Veränderungen, die die Reformpädagogik ausgelöst hat und inzwischen hauptsächlich in der Vorschulpädagogik angewendet werden. In der elementaren Pädagogik, die sich intensiv der

musisch-ästhetischen-körperlichen Erziehung widmet, bedeuten Rhythmus und Bewegung wichtige Grundlagen für die Entwicklung des Kleinkindes, die nicht nur bei musikalisch interessierten und begabten Kindern gefördert werden sollten. Gerade in Brasilien bedarf es noch vieler Forschungen, Studien und bildungspolitischer Auseinandersetzungen, um zu erkennen und vor allem **Anzuerkennen** (*reconhecimento*), dass es sich dabei nicht um oberflächlichen Zeitvertreib oder Kinderbelustigung handelt, sondern um elementare, entwicklungsfördernde Lernprozesse und Grundlagen, die allen Kindern in ihren jeweiligen Entwicklungsphasen zustehen. Sybille Moser formuliert den Übergang zum Thema Rhythmus und Bewegung von der Autopoiese (Maturana/Varela) zu Gerda Verden-Zöller.

*„Denkbewegung: Rhythmus von Raum und Zeit*

Umwelten geben Lebewesen Impulse für interne Veränderungen wie etwa Gedanken und diese spielen Umweltimpulse, beispielsweise in Form von Kommunikationen, an ihre Umgebung zurück. Francisco Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch formulieren in ihrem Klassiker *The Embodied Mind* pointiert: "organism and environment fold into each other and unfold from one another in the fundamental circularity that is life itself." (Varela/Thompson/Rosch 1991, 217) System und Umwelt breiten sich sozusagen ineinander aus und ihre Grenzen sind variabel. Ein zentrales Merkmal von lebenden Systemen ist somit ihre Zeitlichkeit, der Raum, den jede ihrer Interaktionen mit der Umwelt markiert. Im Übergang von der Voraussetzung des Lebendigseins zur Setzung sinnvoller, zielgerichteter Bewegung entstehen Raum und Zeit (vgl. Schmidt 2003, 84), wobei "...Zeit durch den handelnden Einsatz des Körpers erfahren wird." (ebd., 88) Die psychologischen Forschungen der Spieltherapeutin Gerda Verden-Zöller illustrieren auf der empirischen Ebene, auf welche Weise Raum und Zeit aus der sensumotorischen Koordination hervorgehen. Sie unterscheidet in der Beobachtung frühkindlicher Spiele "Modi der Körpererfahrung" wie etwa den *Rhythmus*, "fließende Formen sensumotorischer Korrelationen in Gestalt wiederkehrender Bewegungsmuster", oder die *Konstruktion elementarer Zeichen* wie das "phylogenetische Bewegungsschema". Dieses Bewegungsschema ist in der sternförmigen Bewegung (...) verkörpert und wird von Kindern in Hüpfspielen wie "Himmel und Hölle" zeichnerisch und kinästhetisch umgesetzt." (vgl. Maturana/Verden-Zöller 1994, 138f.). Sybille Moser. *Feel, Listen, Look, Speak. Think*. Digitale Festschrift für S. J. Schmidt, Martin-Luther-Universität Halle, 2006.

## 5.2. Rhythmus, Tanz und Spiel

*Alle Bewegung ist ein ewiger Wechsel zwischen Binden und Lösen, zwischen der Erschaffung von Knoten mit der zentrumsbezogenen und vereinigenden Kraft des Bindens, und der Erschaffung von gewundenen Linien im Vorgang des Lösens und Entflechten. Stabilität und Mobilität wechseln ohne Ende ab.*  
Von Laban

*Der Tanz ist unsere Mutterkunst, Musik und Dichtung verlaufen in der Zeit; den Raum formen Bild- und Baukunst. Tanz aber lebt in der Zeit und Raum zugleich. Noch sind Schöpfer und Geschöpf, sind Werk und Künstler Eines. Rhythmische Bewegung im Neben- und Nacheinander, gestaltendes Raumgefühl, lebendige Nachbildung erschanter und erahnter Welt – tanzend schafft sie der Mensch im eigenen Körper, bevor er Stoff und Stein und Wort zwischen sich und sein Erleben setzt.*  
Curt Sachs

*Spielein heißt in der Gegenwart sein. Ein spielendes Kind geht auf in dem was es tut. Spiel hat nichts mit Zukunft zu tun. Spiel ist keine Vorbereitung auf irgendetwas.*

Gerda Verden-Zöller

Rhythmus löst vielfältige Assoziationen aus: man denkt an Musik, Schlagzeug, Trommeln, Perkussion und fröhliche Momente, in denen Rhythmus zu Tanz und Lebensfreude bewegt. Vor allem seit dem 20. Jahrhunderts, in dem laut Geschichtswissenschaftler Eric Hobsbawm, der Jazz eine der größten Entdeckungen dieses Zeitalters war, also das gesamte musikalische, sich immer wieder neu erfindende Erbe der afrikanischen Nachfahren, das durch Popularisierung, Mischformen, Kommerzialisierung und die verschiedensten Medienträger inzwischen in der ganzen Welt verbreit wurde. Es ist nicht zu leugnen, dass die Faszination, die seit über 100 Jahren von afroamerikanischer Musik ausgeht, in erster Linie dem Phänomen der Polyrhythmen zu verdanken ist, und der daraus entstehenden Bewegung!

Rhythmus ist Bewegung und Markierung in der Zeit, und wenn die kinetische Ebene dazukommt, ist Rhythmus, Bewegung in Zeit und Raum. Kommt die kommunikative, rituelle und semantische Ebene hinzu, also, die sich aus einem Kreis oder einer Gruppe tanzender Menschen ergeben, dann entsteht aus der Summe von Rhythmus und Bewegung, von Zeit und Raum, eine weitere Dimension jenseits der Begrenzungen: Transzendenz von Zeit und Raum! Nach diesem Freiheitsgefühl sehnen sich Menschen, um dann wieder im alltäglichen und begrenzten Rahmen wirken zu können. Es mag gegensätzlich scheinen, dass es sich hierbei um etwas Elementares handelt - in dem Sinne elementar, als Rhythmus und Bewegung zu unserer biologischen Existenz zwingend dazu gehören, alle vitalen Prozesse bestimmen, und die Sehnsucht danach im rhythmischen Einklang mit dem Selbst und den Lebenszyklen zu leben, eine Art Ur-sehnsucht ist, die in jedem Wesen evolutionär angelegt ist. Es gibt eine Beziehung vom Selbst zur lebenserhaltenden Umwelt, die essentiell rhythmischer Natur ist, wie das seit Schwangerschaft und Geburt zwischen Mutter und Kind beobachten werden kann.

„Körperrhythmen, fließende Gestalten sensomotorische Korrelationen in engem körperlichen Kontakt zwischen der Mutter und ihrem Kind sind die Grundlage des menschlichen Bewusstseins. Zeitmuster, rhythmisch wiederkehrende Formen körperlicher Berührung und Bewegung lebt das Kind im Mutterleib. Geschützt und geborgen in einem pulsierenden, polyrhythmischen Geschehen entwickelt der Embryo seine eigenen Körperrhythmen im Zusammenspiel mit den Körperrhythmen der Mutter: Herzschlag, Atmung, Bewegung und Vibration der mütterlichen Stimme. Nach dieser unmittelbaren Beziehung zwischen dem heranwachsenden Fötus und der Mutter im Mutterleib ist die elementarmusikalische, hautnah vibrierende, saugende, streichelnde, tragende, sing-sprechende, wiegende Begegnung zwischen der Mutter und ihrem Kind der fundamentale epigenetische Prozess in der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins.“ (Maturana/Verden-Zöller, 1994:106)



Gerda Verden-Zöllner<sup>51</sup> hat sich jahrelang in der praktischen Arbeit an der *Forschungsstelle für Ökopsychologie der frühen Kindheit* engagiert, wo sie Kurse zur Bewusstmachung und Förderung der körperlich-emotionalen und rhythmisch-ästhetischen Konversation durchführte, die seit dem Heranwachsen im Mutterleib zwischen Mutter und Kind entstanden ist. Der Untertitel des Buches (*Die vergessenen Grundlagen des Menschseins*) verweist auf die philosophische Reflektion, die Maturana zum Thema matristische Kultur, patriarchale Gesellschaft und ihre Folgen für die Kindererziehung entfaltet und die dann von Verden-Zöllner anhand ihrer konkreten Arbeit mit Müttern und Kindern weitergeführt wird. Dabei legt sie grosse Aufmerksamkeit auf elementare Beziehungen und Verhaltensweisen zwischen Mutter und Kind, die im Idealfall im Einklang mit den von der Biologie vorgesehenen Rhythmen und Bewegungen stattfinden und Grundlagen für gesundes Selbstbewusstsein, Körpergefühl und ästhetische Wahrnehmungen und Ausdrucksformen bilden. Auch Jacoby erinnert an die Bedeutung dieser ersten Lebensphase, die lebensnotwendig für die psychisch-physische Entwicklung des Kindes ist, denn hier geschieht das Lernen im und mit dem Körper im sicheren und vertrauten Kontakt und Austausch mit einem anderen Körper.

„Die Interaktion mit der Mutter dient in diesem Stadium vor allem der Erfahrung und Regulation von Erregung und Ruhe, dem Rhythmus von Tätigkeit und Erholung. Die Interaktion mit einer einzigen Betreuungsperson ist in diesem Stadium und auch später unabdingbar, es ist einer der wichtigsten sensiblen Perioden in unserer Entwicklung. Hier kommt der Säugling zur Erfahrung eines Kern-Anderen, und zu der grundlegenden Erfahrung der rekursiven Interaktion mit einem anderen Menschen, zur Erfahrung einer sozialen Beziehung.“ (Jacoby, 2000:52)

Die allerersten Lebenserfahrungen sind an Rhythmen und Zyklen gebunden, in denen das Kleinkind schrittweise lernt, mit Spannungsverhältnissen umzugehen und seine Grenzen auszudehnen. Gerade weil sich das Schöpferische in der Kunst so verselbständigt hat, dass der „Ursprung“, weitgehend verloren gegangen ist, wird es umso wichtiger, an evolutionäre, biologische Verbindungen zwischen Pulsieren, Wachsen, Lernen, Aufnehmen-Abgeben, und die daraus entstehenden ästhetischen Wahrnehmungen und Ausdrucksformen zu erinnern.

„Nicht die pflegende Mutter nährt das Imaginäre und den Wunsch nach Verschmelzung, sondern die sprechende und singende. Die Zuwendung, die sie überträgt, zeugt von einem „Mehr“, die rhythmischen Körperspiele, die zeichnenden Hände auf der Haut des Kindes gehen schon immer über die notwendige und nährnde Pflege hinaus.“ (Seitz, 1996:122)

Hanne Seitz spricht hier mit den Worten der Psychoanalytikerin Julia Kristeva, die sich intensiv mit Entwicklungsprozessen kleiner Kinder und ihrer Beziehungsfasen zur Mutter auseinandersetzt, in der u. a. die Spiegelfase lebensnotwendig ist, für die Entwicklung des

---

<sup>51</sup> Erstaunlich ist, dass Verden-Zöllner, das Buch „Liebe und Spiel“ mit dem damals schon bekannten Neurobiologen und Denker Humberto Maturana herausgab, das seine Theorie der *Biologie der Liebe* untermauert. Ich habe mich oft gefragt, wie es zu dieser Begegnung gekommen ist, und wie sich das gemeinsame Buchprojekt entwickelt hat und keine Antwort bekommen, denn Gerda verstarb tragisch, im Jahr 2007, in dem ich in Deutschland mein Doktorstudium begann.

eigenen Ichs. Dieses Ich, das zunächst nur in der Identifizierung mit der Mutter existiert, in der es sich spiegelt, und die in ihm Wunscherfüllung und Begehren auslöst, lernt langsam, diese durch imaginäre Objekte zu ersetzen, was durch einen „Sinn in Aktion“ möglich wird, denn: „Dem Integrationsbegehren des Spiegelstadiums liegt eine Übertragungsbewegung zugrunde“ (ebd.:122). Diese Übertragungsbewegung verweist auf ein Hin und Her, wie ein Pendel oder eine Spirale: „Eher als von einer Übertragung könnten wir von einem `Hin und Zurück` von Eigenschaften sprechen“. (Eco, 1985, 142 in Seitz, 1996:123)

„Auch die ersten Laut- und Bewegungsspiele eines Kindes zeigen, dass es immer rhythmische und räumliche Markierungen sind, die der anfänglich expandierenden, grenzenlosen und unkoordinierten Bewegungsdynamik des Körpers gegenübergestellt sind – in gewissem Sinne Grenzziehungen. (...) „Rhythmus ist die Ordnung im Verlauf gegliederter Gestalten, die darauf angelegt ist, durch regelmässige Wiederkehr wesentlicher Züge ein Einschwingungsstreben zu erwecken und zu befriedigen.“ (Trier, zit. N. Röhrig 1979, 21) Als Wiederholung und Akzentuierung gliedert der Rhythmus einen undifferenzierten zeitlichen Verlauf; die Wiederholung stiftet Bekanntheit und die Betonung gibt Gewichtung. Der Rhythmus als Raum- und Zeitgestalt gestattet möglicherweise zuerst, dass sich eine Figur aus ihrem Grund abhebt.“ (Seitz, 1996:155)

Rhythmus und Bewegung sind Schlüsselbegriffe, um die Entwicklung der Babies und Kleinkinder verstehen und fördern zu können, sowie ein weiterer Begriff, der ebenfalls in der philosophischen Bedeutung und der ästhetischen Pädagogik gelitten hat: nämlich das **Spiel** und spielerisches Verhalten und Interagieren. „In den ersten Monaten und Jahren seines Lebens baut das Kind im Spiel d. h. durch die sensomotorischen Korrelationen seiner freien Spieltätigkeit, schrittweise sein operationales Körperbewusstsein auf.“ (Maturana/Verden-Zöllner, 1994:113) - so ist der Titel ihres Buches „Liebe und Spiel“ nicht zufällig ausgewählt. Verden-Zöllner entwickelt im Laufe ihrer Arbeit mit Kindern die Grundlagen von elementaren, rhythmischen Körpererfahrungen, die man als eine Art Alphabetisierung der Körpers in Zeit und Raum interpretieren könnte, und die in einem geeigneten Lebensumfeld, von dem Kind in Interaktion mit dem eigenen Körper, der Mutter und der näheren Umgebung selbständig gelernt wird. (ebd.:135):

- Rhythmus Fließende Formen sensomotorischer Korrelationen in Gestalt immer wiederkehrender Bewegungsmuster
- Gleichgewicht Schwingen um einen Mittelpunkt, Herstellung dynamischer Symmetrie, Suchen nach einer Mitte zwischen Extremen.
- Körperbewegung zunehmende Differenzierung der Bewegungen vom Kriechen bis zur aufrechten Haltung; Finden und Verlagern des Schwerpunktes des bewegten Körpers
- Die Konstruktion Elementarer Zeichen Das Tanzen des Körperwissens in den Hauptbewegungsrichtungen mit Füßen und Händen
- Konstruktion von Raum und Zeit Herstellung und Vermessung eines Bereiches von Handlungen und Handlungsbeziehungen durch singende und zählende rhythmische Wiederholung von Bewegungen; Hervorbringung von Raum und Zeit als unterschiedlich abstrakte Netzwerke sensomotorischer Korrelationen

Das Kind lernt ein Wissen, das keine Worte und keinen Lehrer benötigt, ein Wissen, dass so wesentlich ist, dass es selbst diese Kraft des Lernens, Wachsens und Veränderns spürt, denn es ist nicht der Applaus der Umstehenden, sondern sein eigenes Körpergefühl, das ihm signalisiert, wenn ihm eine rhythmisch-körperliche Entdeckung im Spiel gelungen ist. Wie ein Tänzer, der Bewegungen ausprobiert und studiert, so erfährt sich das Kind in der Erprobung neuer Formen, die in und um seinen Körper bleibende Spuren hinterlassen. Die einzelnen Lernschritte des Kindes, die oben beschrieben sind, gehen fließend ineinander über, und bilden die Grundlagen des Tänzers, der Raum und Zeit in der Dynamosphäre kombiniert:

„Wenn der Rhythmus dem Tanz seine Gestalt verleiht, geschieht dies immer durch Form, sei es die Form der sich fortbewegenden Körper im umliegenden Raum. (...) Rudolf von Laban unterscheidet in diesem Zusammenhang zwei Konzeptionen von Raum, deren Zusammenspiel eigentlich erst deutlich machen, dass Zeit eine Funktion des Raumes ist: die *Kinesphäre*, die den Raum um den Körper gestaltet und deren Bewegungsrichtung sich vereinfacht als hoch-tief, vorwärts-rückwärts und links-rechts bestimmen lässt, und die *Dynamosphäre*, die der Bewegung erst eigentlich Qualität zukommen lässt: leicht-stark (Kraft), krumm-gerade (Form), schnell-langsam (Zeit). „Kinesphärischer Raum wird erschaffen, indem Spurformen um den Körper herum gelegt werden. Wenn er den dynamischen Raum spürt, erfährt der Körper in erster Linie das Getriebensein durch immerfort wechselnde, dynamische Impulse (...). Diese einheitliche Wahrnehmung erfordert Übung; sie befähigt uns, geistig die neue Auffassung von Zeit zu assimilieren und die Bezüge zwischen Dynamosphäre und Kinesphäre klarer zu verstehen. (von Laban, 1991, 92f in Seitz, 1996:145)

Das Kind erlebt dieses Spurenlegen und Raumerfühlen in seinem Körper in permanenter Übung und Austausch mit dem Gegenüber und der Umgebung, ohne dass es sich dieser Anstrengung bewusst wird. Der Tänzer hingegen muss diese Herangehensweise wieder „erlernen“, da die „geometrische Verortung“ des Balletts seinen Körper „gebändigt“ und der „Willensäußerung“ beraubt hat, ihn in „absolute Formen und Positionen gepresst“ hat. (Günther 1962, 113f. in Seitz, 1996:140)

„Nach von Laban schafft erst die Verbindung zwischen Dynamosphäre und Kinesphäre die Form und damit auch den Inhalt – motion und emotion werden damit zum vorherrschenden Anliegen der tänzerischen Ausdrucksgestalt. Die verschiedenen Blickwinkel, mit deren Hilfe er die Bewegung untersucht – Körperperspektive, dynamisches Gefühl und Kontrollfunktionen – sind Teil eines Ganzen der Bewegung. „Es ist zweifelsohne so, dass eine solche Einheit in alten Zeiten existierte, nämlich in den Wegen der Gesten, die wir Spurformen nannten.“ (ebd. 18) Weil die Einheit nicht erklärbar war, erhielt sie seiner Meinung nach magische Bedeutung: „So werden Körperaktionen und Spurformen zu Mitteln, um Momente der Ekstase und der seherischen Konzentration hervorzubringen. Wir sollten nie vergessen, dass jede Geste und Handlung unseres Körpers ein tiefverwurzeltes Mysterium ist und nicht bloß eine äußerliche Handhabe oder ein Trick, wie es viele Leute der modernen Zeit haben wollen. So könnte das Purzelbaum-Schlagen oder das Kopfstehen einmal heiliges Spiel gewesen sein.“ (ebd.:61 in Seitz, 1996:145)

Die „alten Zeiten“ verweisen auf Völker und Traditionen, die ihre Spuren und Zeichen vor aller Worte schon der Nachwelt hinterlassen haben, und zwar nicht nur in Höhlen und auf Steinen, sondern in den Körper eingeschrieben durch Gesten und Bewegungen, die für sich

sprechen und tatsächlich in „magischen“ Tänzen und Spielen von Generation zu Generation ein geheimes Wissen weitergeben, deren Bedeutung Kinder wortlos erahnen, bevor sie in Sprach- und Formschablonen geprägt werden. Aus Rhythmus und Bewegung ergibt sich Musik und Tanz, eine erfahrbare Kontinuität, die im Samba de Roda für das Kind, das in diese Kultur hineingeboren wird, durch organisches Lernen geschieht. Es ist faszinierend zu sehen, wie kleine Kinder, die sich nicht beobachtet fühlen, am Samba teilnehmen, selbstvergessen, spielerisch und gleichzeitig konzentriert, sich dem Rhythmus hingeben und mit der Musik und den Beteiligten in Beziehung treten, auf unmittelbare, ganzheitliche Weise, die im Gesicht und am Körper abzulesen ist. Dieses Erleben ist nicht dem Samba de Roda vorbehalten, sondern in vielen Tanz-Musikformen Brasiliens, sowie anderer Kulturkreise zu finden, aber es scheint in der afrikanisch-abstammenden Kultur eine besondere Mischung der Elemente, Rhythmus-Bewegung, Musik-Tanz, zu geben, die etwas Ansteckendes hat, dass ohne Übersetzung zu verstehen und aus sich selbst heraus begründet ist.

Traditionelle afrikanische Musik ist selten einfach *nur* Musik, sie ist gleichzeitig Körper und Seele in Bewegung, ist „Tanz“-Musik oder „Musik“-Tanz. Es gibt kein Wort dafür in unserem Wortschatz, sowie es in den meisten afrikanischen Sprachen keine unterschiedlichen Wörter für Musik und Tanz gibt, sondern Begriffe für Tanz-Musik-Traditionen oder eben: Verhaltensweisen, Kulturformen, Rituale und Feste. Tanz und Musik haben etwas gemeinsam: es entstehen Wahrnehmungen, die anregend, belebend und befreiend für den menschlichen Geist-Körper-Seele sind, aber keine materiellen Spuren hinterlassen! Sie geschehen einfach in Raum und Zeit, bereiten sinnliches Erleben und fühlbare Erinnerung.

„Da die wichtigste Äußerung der viszeralen Sensibilität mit Rhythmen verbunden ist (...), liegt es nahe anzunehmen, dass die Wiederholung dieses viszeral gespürten Ineinanders von Kontinuität und Diskontinuität „Merkbarkeit“ evoziert. (...) Dass solches Merk-Malen vor jeder Spurbestand in der äußeren Welt zunächst am und mit dem Körper geschieht, dürfte voraussetzen sein, doch damit sind die Grundlagen genannt, auf denen sich Erinnerung *einbilden* und Veräußerung *ausbilden* wird – im Sinne der „Artikulation“, im Sinne der ästhetischen Geste.“ (Seitz, 1996:136)

Sowohl im selber Ausüben, als auch im Wahrnehmen und Genießen der Ausübung anderer, erfährt der Mensch wortlose Sinngebung, innere Erregung und Beteiligung. Gleichförmige Bewegungen und musikalische Muster können zwar mechanisch wiederholt werden, aber nur wenn im und zwischen Menschen das Tanz-Musik-Erleben entsteht, findet Austausch statt, ist jeder Moment einzigartig. Wahrnehmung und Ausdruck sind wie zwei Seiten einer Medaille, sie bedingen sich gegenseitig und werden im und durch den Körper und die Sinne vollbracht, so wie Musik, die mit und durch den Körper malt, zeichnet, schreibt und rechnet. Anfangen von Wippen, Klopfen, Gesten und Mimiken, über ausgelassenen rhythmischen Tanz, bis hin zur ausgefeilten Choreographie, können wir Musik (nach-) empfinden,

ausdrücken und für Momente räumlich umsetzen. Dadurch entsteht innere körperlich-geistige Kommunikation, Kommunikation der Menschen untereinander, aber auch mit Geistern, Gottheiten und Ahnen, wie ursprünglich die meisten Tanz-Musik-Rituale in verschiedenen Kulturen in diesem Sinne durchgeführt wurden und werden.

„Im ekstatischen Tanz zeigt sich der Mensch als ein Wesen, das über sich hinausgeht. Die wichtige Bedeutung dieses Verhaltens für den Menschen wird daran erkennbar, dass die Tanzkultur schon seit vielen tausenden Jahren bis heute vom Menschen gepflegt wird. Bereits John Blacking spricht dem Tanz eine wesentliche Rolle in der Entwicklungsgeschichte des Menschen zu und hält ihn für die primäre Kommunikationsform noch vor der Sprache. Die Tatsache, dass der Tanz bis heute weltweit in den Kulturen eine wichtige Rolle spielt, ist nach Blacking ein Hinweis darauf, dass im Tanz etwas ausgedrückt werden kann, das in keinem anderen Medium auszudrücken ist.“ (Hengst, 2003:18)

Leider wird hier nicht auf die Verbindung zwischen Tanz und Musik hingewiesen, obwohl Blacking, Tanz **und** Musik in verschiedenen Kulturen erforscht hat. Wenige, die Musik studieren, scheinen sich mit Tanz zu beschäftigen und umgekehrt. Möglicherweise eine Fortführung, der in den Wissenschaften praktizierten Trennung von Kopf und Körper, wobei Musik den „Kopfmenschen“ und Tanz den „Körpermenschen“ zugeschrieben wird, und beide selten zusammenkommen.<sup>52</sup> Dies ist aber nicht nur eine Folge des kartesischen Weltbildes, sondern auch einer religiös verordneten Körperfeindlichkeit und eines tief verwurzelten Misstrauens gegenüber der Möglichkeit des Geistes über Musik und Tanz in Trance und Ekstase zu verfallen und die materiell begrenzte Dimension zu verlassen und somit „außer Kontrolle“ zu geraten – im Schamanismus eine selbstverständliche und für die ganze Lebensgemeinschaft überlebensnotwendige und erlernbare Fähigkeit.

„In der Ekstase fühlt sich der Mensch für kurze Zeit als göttliches Wesen, das keine Bedingtheiten und Grenzen mehr kennt. In der Ekstase sucht und findet der Mensch einen Sinn für seine irdisch-profane Existenz. Darum war und ist die Ekstase auch heute noch in den nicht westlichen Kulturen ein normales, gesellschaftlich notwendiges und anerkanntes Phänomen. Nun aber werden ekstatische Zustände paradoxerweise stets erzeugt durch den an seine Grenzen gebundenen Körper. Der Tanz ist das Körperphänomen schlechweg, das der Schaffung von Ekstase dient. (...) Sowohl der westliche Rationalismus und Humanismus als auch die christliche Theologie stehen allen ekstatischen Phänomenen misstrauisch gegenüber. (...) Damit aber verbaut sich die europäische Wissenschaft, Philosophie und Theologie den Weg zum Verständnis aller frühen und nichtwestlichen Kulturen. In all diesen Kulturen ist nicht die Beherrschung und Gestaltung der Natur das höchste menschliche Ziel, sondern der ekstatische Ausbruch aus dieser Welt. Darum ist der Tanz kein ästhetischer Luxus, sondern existenziell-religiöse Notwendigkeit.“ (Günther, 1981:12 in Hengst, 2003: 19)

Die Selbstverständlichkeit über Musik und Tanz aus sich herauszugehen, um in eine bewusstseinsweiternde Dimension zu gelangen, ist der westlichen Kultur grösstenteils

---

<sup>52</sup> „Man wird den Verdacht nicht los, dass im Endeffekt doch die Flüchtigkeit, das fehlende handgreifliche Gegenüber, der Grund für die Nichtbeachtung ist. Der Körper als „Medium“ einer doch Gewissheit suchenden Wissenschaft scheint nach wie vor suspekt.“ (Fussnote, Seitz, 1996:150)

verloren gegangen und wird am ehesten über die zwar erlaubte, aber schräg angesehene Lustdimension erlebt: Freude an Musik und Tanz als spielerisch-ästhetisches und/oder erotisches Vergnügen - was nicht als gegensätzlich zur transzendenten Erfahrung verstanden werden soll, denn auch Spiel und Erotik können eine andere Seinsdimension begünstigen und die Grenzen von Zeit und Raum erweitern. Diese Bedeutungen sind aber kulturell aus Spiel und Erotik grösstenteils weggefallen und funktionale, einseitige Sinnzuschreibungen, wie z. B. die auf das Ego zugeschnittene, imediatistische Bedürfnisbefriedigung, die zur Zielscheibe marktwirtschaftlicher Interessen geworden sind, haben die Führung übernommen.

Etwas anders bei afrikanischen Völkern und deren Nachfahren in vielen Ländern Amerikas, die eine besondere Balance von Geist, Seele und Körper aufweisen, was z. B. den afroamerikanischen Sprachgebrauch im Alltag und in der musikalischen Poesie geprägt hat, denn *spirit*, *soul* und *body* sind ständig präsente Wörter, Begriffe, sogar Dimensionen, die das Sein des Menschen in seinem alltäglichen Wohlgefühl und Miteinander bestimmen. Über populäre Musik und Filme sind solche Begriffe auch in den deutschen Sprachgebrauch übergegangen, denn: „die Dinge und Ideen müssen *spirit* in sich tragen, Stimmungen und Gefühle sollten *soul* haben und der *body* ist der Mittelpunkt der Aufmerksamkeiten mit Pflegeprodukten, modischen Klamotten, Stylings und coolen Bewegungen“. Es scheint für Afroamerikaner ein leichtes und lockeres Gefühl, sich seiner selbst bewusst und im Rhythmus zu sein und hat keinen esoterischen, tiefschürfenden Beigeschmack, sondern ist ein Lebensgefühl, das in afrikanisch geprägten Kulturen überall zu finden ist – kein Ausnahmezustand, sondern das normale Seinsgefühl. Der immer wieder belebende Antrieb der Selbstbeziehung und der Beziehung zu Anderen ist Musik-Tanz oder Tanz-Musik! Viele Menschen haben es am eigenen Leib erfahren: afro-populäre Musik aus verschiedenen Kontinenten löst geistige Verkrampfungen, erfüllt die Seele mit Lebensfreude und gibt dem Körper ein standfestes, aber flexibles *Grounding*. Das geschieht spielerisch, tänzerisch, musikalisch... - keine komplizierten Leibesübungen und langwierigen Meditationen: einfach mitmachen, in den Rhythmus einschwingen, in den Kreis treten! Der Tanz lockert seelische und körperliche Blockaden und ermöglicht Berühren und Spüren des eigenen Körpers, wie auch des anderen Körpers. Tanz vermittelt Kraft, innere Beteiligung, Selbstwertgefühl und mehr Lebensfreude durch die Erfahrung seiner Wirkung auf andere und durch das Sich-selber-Spüren. Tänzer und Musiker übertragen sich gegenseitig ihre Anteilnahme und freudiges Bei-der-Sache-sein, was sich wiederum auf die ganze Gemeinschaft auswirkt und Gefühle von Zusammengehörigkeit verstärkt. Der Rhythmus hilft Tänzern, Musikern und Umstehenden zu übereinstimmenden Bewegungsmustern, was psychologisch eine Art

Selbstaufgabe bewirkt, oder anders gesagt, eine Loslösung vom Ego, das den Menschen im Alltag mit Forderungen und inneren Spannungen quält.

„Es ist nicht alleine so, dass Tanz eine höchst soziale, Unterschiede nivellierende Tätigkeit ist, die Menschen in Solidarität zusammen bringt ... Er stellt auch einen Kontrast her zum alltäglichen Leben, indem er die Tanzenden aus ihrer Routinestruktur heraushebt in ein Reich zeitlosen Zaubers. In der Ekstase geraten sie buchstäblich außer sich. (...) Vom Standpunkt einer Ekstasetheorie aus erscheint nun der Tanz als individuelles psychisches Ereignis und als Gruppenereignis. Beide Sichtweisen sind zwei Seiten ein und derselben Medaille; denn im ekstatischen Moment des Tanzes transzendiert sich der Mensch als Gruppenwesen und als Individuum.“ (Hengst, 2003:28)

Rhythmus und Tanz bringen Innen und Aussen des Menschen gleichzeitig in Bewegung und stellen somit einen sinnvollen Bezug her, der die Grenze von Innen und Aussen aufhebt. Es handelt sich nicht um einen Gegensatz, vielmehr um eine gegenseitige Ergänzung. So entsteht das transzendente Gefühl, das „ES“ geschieht („es geht“ - Rombach), oder mit ästhetischen Worten ausgedrückt: „es tanzt mich“, sowie „es singt mich“, es spielt mich“, usw. Dieses offene, unabgeschlossene (Mitein-)Beziehen beim Schöpferischen, beim sich Einlassen, dieses „Geschehenlassen“ ist ästhetischen Ausdrucks- und Ausbildungsformen westlicher Kulturen fremd geworden, aber in kleinen Spuren noch zu finden, wie z. B. in dem Ausdruck „es freut mich“ und „es gefällt mir“. In diesen Gefühlsbekundungen ist noch ein Rest von dem geblieben, was dem Unbewussten bekannt ist: es braucht die Begegnung mit dem Anderen oder mit dem Zu-fall - dem spielerischen Element.

Der Ansatz Spiel und Spielen, wenn es um Kreativität, Wahrnehmung und musisch-ästhetische Pädagogik geht, weist auf die notwendige Einbeziehung der unvorhersehbaren Lebenskraft hin, zu der die Freiheit des Willens, der „Zufall“, die Nichtkontrollierbarkeit, das Lustige und Launische, das Unberechenbare und die Brechung gehören, von der an anderer Stelle schon gesprochen wurde. Dies lässt sich am Besten im Spiel und durch spielerische Elemente und Verhaltensweisen erfahren. Das Spielerische ist ein Schlüssel um die Menschwerdung zu verstehen, sowie der Impuls des Kindes seine Umwelt zu erfassen und auf sie zu reagieren – Spielen ist Leben und Überleben! Im Spielen steckt die Welt der Möglichkeiten, der offenen Türen und Wege, die ausprobiert werden.

„Die Wiederaufnahme des kindlichen Lernens im Spiel, in Versuch und Irrtum hat viel von Meditation an sich. Wir bemerken, wie versunken Kinder in ihr Spiel sein können. Diese Absorption durch das eigene Tun ist nicht ein Vor-sich-hin-Träumen, sondern eine Wachheit, die unbewusste Interaktion in sich birgt. Es gibt viele Arten von Meditation. Hier gemeint ist eine Meditation, die sich mit der Erkenntnis dieser Welt und der eigenen Innenwelt befasst, die in der Gegenwart bleibt (nicht in Erinnerung und Erwartung abschweift) und die offen ist für alle Phänomene, die auftauchen (die keine Selbstwertung vornimmt).“ (Jacob, 2000:83)

Im Spielerischen ist die ganze Welt anderer Dimensionen in kleinen Samenkörnern zu finden, im Sinne der Konkreativität Rombachs, die es ermöglicht, über uns selbst zu lachen, zu

fühlen, menschlich zu sein. Im Mittelalter ist die Figur des Narren und Gauklers, ein wichtiges Element in der Volkskultur, das Ungerechtigkeiten und Schwere des Lebens für Momente wieder ins Gleichgewicht bringt, oder die Weltordnung durch allgemeines Lachen und buntes Treiben kurz aus den Angeln hebt. Im Zuge der Aufklärung und aufkommenden Rationalität wurde die lebendige Figur immer mehr an den Rand gedrängt und auf eine Art Pausenc clown reduziert, da sie in das Reich des Irrationalen gehörte, somit nicht kontrollierbar war. Das Künstlerische und Spielerische wurden unter Kontrolle gebracht, bedeuteten sie doch eine immanente Gefahr für die bestehende Ordnung. Die Kunst wurde in das Mäzenentum eingebunden und zur schönen Dekoration und Unterhaltung gezähmt, und das Spiel wurde langsam aber sicher, in die Pädagogik und den Sport übernommen, in didaktische und kompetitive Regeln gepresst, wo es dem kognitiven und funktionalen Lernen zu dienen hatte und wesentliche Aspekte des Spielens weggefallen sind.

„Damit geriet jedoch seine riskante, destruktive und leidenschaftlich-rauschhafte Seite an den Rand der Aufmerksamkeit (...) Diese Konzepte beschränkten in gewisser Weise das von Schiller geforderte lebendige Wechselspiel zwischen Verstand und Einbildungskraft, (...)“ (Wetzel, 2005:61)

Vom Wechselspiel und „Hin und Her“ wurde schon gesprochen, in dem Sinne, dass es neue Wege aufzeigt, im Lernen, Verstehen und Interagieren des Subjektes mit der Welt, in der Selbsterkenntnis und in der Schöpfung neuer Ideen, Werke und Wege. Es entsteht ein ständig lebendiger Gegensatz zwischen Spiel und Erziehung, zwischen Konstruktion und Destruktion, zwischen Kreativität und Funktionalität, mit dem viele Menschen nicht gut zurecht kommen, weil sie die Sicherheit der festgelegten Formen benötigen. Dies ist jedoch kein sich ausschliessender Gegensatz, sondern eine gegenseitige Bedingtheit und Anziehungs- bzw. Abstossungskraft von Ordnung und Chaos. Laut Tanja Wetzel hat die Kantsche Philosophie dazu beigetragen, das weite Gedankenfeld von Schiller und Goethe zu verengen und in ein Korsett zu packen, was langfristig Erziehung und Bildung geprägt hat.

„Diese Unabgeschlossenheit ästhetischer Begriffsbildung kollidiert in gewisser Weise mit der Auffassung einer pädagogischen Vermittelbarkeit des Ästhetischen, welche zwangsläufig die zweckgerichtete Adressierbarkeit und Erreichbarkeit des zu Vermittelnden voraussetzt und voraussetzen muss, ist sie doch den Diktionen von Bildung und Erziehung unterworfen. Für Kant musste deshalb die Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung ausgeschlossen bleiben, war doch für ihn die Erziehung mit der Pflicht verbunden und daher mit der Autonomie des Ästhetischen unvereinbar. Schiller befreite sich von der Ausschließlichkeit der kantschen Prämissen und argumentierte dagegen, dass sich gerade in einem solchermaßen vom Ästhetischen gebotenen offenen Wechselverhältnis zwischen Empirie und Rationalität die Möglichkeit von Humanität begründen könne, weil nur in dieser Offenheit die Spannung zwischen Zweckrationalismus und Eigennutz auszuloten sei. .... Damit etwas „Spiel bekommt“, benötigt man einen Zwischenraum, einen „Raum im dazwischen“, der die Struktur beweglich hält. Es wird also zu fragen sein, welche Konzeptionen ästhetischer Bildung diesen Zwischenraum eher zu verschließen drohen und welche ihn dagegen offen halten.“ (Wetzel, 2005:63-64)



Es ist müßig, die ganze Bandbreite der Dimensionen des Spieles aufzeigen zu wollen, die von mehreren Autoren unter verschiedenen Blickwinkeln beschrieben wurden, denn es geht darum, das spielerische Element in ästhetischen Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen zu ergründen. So beschreibt Wetzels das Spannungsverhältnis von Spiel, Spontaneität, und kreativer Unabgeschlossenheit einerseits und andererseits die Notwendigkeit von klaren Strukturen und definierten Inhalten, die der Forderung nach Vermittelbarkeit in Erziehung und Bildung entsprechen. Das Zulassen von „Zwischenräumen“ und „Spiel haben“ ist kein Gegensatz, sondern kann ästhetisches Erleben und Erlernen fördern, wenn diese Spannung als Teil des Lernprozesses angesehen und mit einbezogen wird, was eine veränderte pädagogische Haltung zu Wahrnehmung und Ausdruck des Edukanden voraussetzt.

„Dem entspricht eine Theorie der Wahrnehmung, die diese nicht durch Intentionalität oder Identifikation von etwas `als` etwas gegründet, sondern durch „Aisthesis“, Empfänglichkeit und „Aufnahme“ (als Augenblick der Fülle). Entscheidend dafür ist nicht, dass *etwas* ist, sondern dass etwas *ist*. Wahrnehmen als ein Aufmerksam-Werden, dass etwas geschieht.“ (Wetzels, 2005:77)

Also ist nicht das Objekt an sich das Wesentliche beim Lernen, sondern die Wahrnehmung des Objektes, wie auch die Interaktion mit dem Objekt, was für Lehrende und Lernende gilt. Dazu bedarf es einer grundsätzlichen Offenheit, sowohl zu Gegenständen, Begriffen, usw., als auch zu den am Prozess Beteiligten, denn die Lernsituation entsteht immer wieder neu durch Hinzukommende: „Das Spielen des Spiels bildet dessen ontologische Voraussetzung, weshalb der performative Akt und mit ihm das im Prozess selbst einsetzende Subjekt im gleichen Maß die Sinnbildung bestimmt, wie es von der Sinnbildung bestimmt wird.“ (ebd.:85) In das Spiel eintreten, ist immer ein unvorhersehbares Risiko: Deswegen spielt der Mensch, weil er über die „Illusion“ in Kontakt mit einer tieferen Sinnbildung seiner Existenz kommt, die ihn daran erinnert, dass nichts wirklich für immer festgelegt und vorbestimmt ist.

„Begründet es sich allerdings durch eine „Alterität und Pluralität“ von Erscheinungen, die in der Konstitution des Subjektes ihren Niederschlag findet, dann öffnet sich pädagogische Aneignung für die Performanz ästhetischer Erfahrung und wird damit zu einem konstitutiven Moment von Bildung.“ (ebd.:86)

Wetzels spricht von der „Aneignung mit der Unmöglichkeit der Bestandssicherung“ (ebd.:86), die in der Pädagogik eine flexible und schöpferische Perspektive eröffnet, die das Spielerische und Kreative als Grundhaltung miteinbezieht. Den „glücklichen Mittelweg“ zu gehen (Schiller), heisst demnach nicht, eine festgezogene Linie zu ziehen, die nicht nach links und rechts schaut, sondern im Gegenteil, beide oder mehrere Seiten zwischen Wahrnehmen und Ausdrücken, Empfangen und Weitergeben, auszuprobieren und mit einzubeziehen.

## VI. Ausgang

*Wenn ein gewisses technisches Können erreicht ist, verschmelzen Wissenschaft und Kunst gern zu Ästhetik, Bildhaftigkeit und Form. Die größten Wissenschaftler sind immer auch Künstler.*

Albert Einstein

*In dem Masse, wie in unserem geistigen Leben die Balance zwischen Kreativität und Tradition sich bewegen kann, geht unsere Evolution weiter.*

Peter Jacoby

Anliegen dieser Arbeit ist in erster Linie eine Brücke zu bauen, zwischen den Erfahrungen und potentiellen Möglichkeiten der Musik-Tanz-Traditionen Brasiliens, im Besonderen des Samba de Roda, und Erkenntnissen, Theorien und Forschungen zur Entwicklung ästhetischer Wahrnehmung und kreativen Lernprozessen, die nicht nur in Brasilien immer wieder neu erforscht und diskutiert werden.

„In den Grundfragen der raum-zeitlichen Kontinuität der Wahrnehmung eines bewegungsfähigen und bewegungsorientierten Lebewesens kann nur eine Theorie weiterführen, die komplexe Wahrnehmungsphänomene nicht in analytische Zustandsbilder zerlegt und damit gewissermaßen ein stroboskopisches Zerrbild des Wahrnehmungsverlaufs zeichnet, sondern die versucht, zeitliche und räumliche Differenzen von Ereignissen vor dem Hintergrund eines Maximums an Invarianzen zu rekonstruieren.“ (Krieger, 2004:181)

Auf der Suche nach einer Theorie, die nicht als fertiges Erziehungs- oder Lernmodell gedacht ist, sondern als Grundlagengerüst, das eine Neuorientierung zu ästhetischer Wahrnehmung und Ausdruck im Lehren und Lernen erarbeiten möchte, wurden im Samba de Roda, wie in vielen afro-brasilianischen Tanz-Musik-kulturen Bedingungen gefunden, die verschiedene Lernqualitäten und -situationen fördern, die für zeitgemässe, vielschichtige und integrierte Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeiten notwendig sind. Der erste Teil der Fragestellung,

- **Welche Erkenntnisse können wir aus den Lebensgeschichten und musisch-ästhetischen Praktiken von älteren SambaspielerInnen in Bahia gewinnen?**

verweist auf komplexe Lernerfahrungen und -strukturen, die SambaspielerInnen während ihres langen Lebens gemacht und entwickelt haben, trotz oder gerade wegen fehlender Bildungswege. Dazu wurde in Kapitel IV in einzelnen Forschungsschritten, das Leben der älteren SambaspielerInnen untersucht, anhand von Dichter Beschreibung, Leitfadeninterview und des narrativen biographischen Interviews. Es entstand ein lebhaftes und detailliertes Bild zu Lebensbedingungen und Eigenschaften der Menschen einer kulturellen und existenziellen Lebensform, die zwar so im 21. Jahrhundert kaum noch zu finden ist, aber die

Umgangsformen, Werte und Veränderungen dieser Menschen lebenslang geprägt hat. Die alltäglichen Lebensumstände und nachhaltigen Eigenschaften stehen in direkter Verbindung mit den im Folgenden erarbeiteten und aufgelisteten Kompetenzen und ästhetischen Lernprozessen, die organisch in den Alltag eingebunden sind und somit komplexere Lernerfahrungen anbieten, als es in schulpädagogischen Einheiten möglich wäre.

- **Ästhetisch-künstlerisches** Lernen - das Erleben und Praktizieren des Samba de Roda mit den verschiedenen Aktionsebenen kann als lebensbegleitende und in den Lebensalltag integrierte, vollständige, musisch-ästhetische Schulung betrachtet werden und beinhaltet vor allem folgende Kompetenzen:  
**Musikalisch** – Lautmalerei, Klangfarben, Rhythmik (elementar-rhythmisch und polyrhythmisch), Melodie, Harmonie, Dialog, Improvisation, Gesangs- und Instrumentaltechnik, Gedächtnistraining  
**Tänzerisch-szenisch** – Rhythmik, Koordinationsmotorik, Raumerfahrung, Choreographie, Bewegungsrepertoire, Szenenbewusstsein, Dialog, Improvisation  
**Poetisch** – Kreativität, Improvisation, Wortspiel, Metapher, Spontaneität, Dialog, Sinn und Interpretationsfähigkeit, Gedächtnistraining  
**Bildnerisch** – Symmetrie und Brechung, Farb- und Formkombinationen, Kreativität, manuelle Tätigkeit und Gestaltfähigkeit, Technik (Instrumentenbau und Kleider nähen), Materialkombinationen, Improvisation - Das Bildnerische ist wichtiger bei nahestehenden Kulturtraditionen (*Bumba-meu-Boi, Terno de Reis, Rancho* etc.);
- **Körperliches** Lernen – steht in Verbindung mit musisch-ästhetischem Lernen, da die Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen mit und durch den Körper geschehen und wie oben erwähnt, die motorischen, rhythmischen, gestaltenden und koordinierenden Aspekte umfassen. Speziell auf den Körper bezogen, werden lebensbegleitende Bewegungsformen gelernt, die positiv auf das körperliche Wohlbefinden wirken: Geschmeidigkeit, Flexibilität, Muskeltonus, Bewegungsdisposition, Ruhe- und Aktivitätsfasen, Reaktions-, Dialog- und Improvisationsfähigkeit, Körperbalance, zwischen Äusserlichkeit-Innerlichkeit, An- u. Entspannung, reife Sexualität (Begegnung mit dem anderen Geschlecht, spielerische Annäherung usw.);
- **Psychisch-emotionales** Lernen – die psycho-emotionale Dimension des Samba de Roda, sowie anderer ästhetischer Traditionen der afrobrasilianischen Bevölkerung sind in Tiefe und Reichweite nie näher untersucht worden, aber ähnlich wie bei den körperlichen Aspekten, können zur psychologischen und emotionalen Reifung des Menschen folgende Qualitäten erarbeitet werden: psychisch-emotionales Gleichgewicht, Selbstbewusstsein, Sicherheitsgefühl im Kreis (Gruppe): mal Zentrum sein, mal Anderen Zentrum geben, Aufgehoben- und Angenommensein, Herausforderung, Sich-Einlassen, Glücksfähigkeit, Kanalisation von Bedürfnissen und überschüssiger Energie, innere Reifung und Charakterstärke, Fähigkeit zum Dialog, situative Flexibilität, Spontaneität, Handlungsbereitschaft, reife Sexualität;
- **Sozial - Pädagogisches** Lernen – das Erleben in Ritualen und Festen, in die der Samba de Roda als fester Bestandteil integriert ist, trägt zum sozialen Lernen bei, weil Kinder als Teil der Gemeinschaft ihren Platz einzunehmen und andere Menschen in ihren verschiedenen Ausdrucksformen und Rollen wahrnehmen und respektieren lernen. Samba de Roda ist ein Moment der sozialen Integration der Gemeinschaft, Differenzen werden beiseite gelegt, oder ästhetisch ausgetragen und das

Zusammengehörigkeitsgefühl wieder neu bestärkt. Es findet ein organisches Lernen der Regeln in der Gemeinschaft statt, zu unterschiedlichen Alterstufen und dazugehörigen Respektformen, zu verschiedenen Pflichten, Aufgaben und Rechten, die feine Grenze zwischen freier und geregelter Entwicklung und Entfaltung, die u. a. vom eigenen Interesse, Verhalten und Engagement abhängig ist.

- **Kulturelles** Lernen – der Samba de Roda und andere kulturellen Traditionen bilden die kollektive Geschichte, im Sinne der *Oral History* und soziokulturellen Identität der Gemeinschaft. In diesen Momenten wird im direkten Erleben das Wissen der schwarzen Gemeinschaft in Brasilien weitergegeben, in integrierter Form von Worten, Rhythmen, Melodien, Bewegungen, Gesten und Dialogen, die alle diese Ausdrucksformen vereinen, die Kontinuität der afrikanischen Kulturen in der Diaspora unter Bereicherung der brasilianischen Geschichte und Identität.
- **Ökonomisches** Lernen – Ursprünglich nicht von direkter Bedeutung in der Geschichte der Bevölkerung des Recôncavo, nur indirekt, da verschiedene Rituale und Traditionen an die Erwerbstätigkeit geknüpft waren und an das Gedeihen und die Produktivität der Gemeinschaft, z. B. Fischfang, steht in Verbindung mit Meer, Wasser, und den Festen für die Meeres- und Flussgeister und –heiligen. Heutzutage hat der Samba de Roda und das Spielen desselben durchaus eine ökonomische Funktion, d. h. für viele Meister und traditionelle Gruppen wird durch das Präsentieren und Aufführen ein zusätzliches Geld verdient, was aber auch bedeutet, dass die Gruppen sich mit Produktionskenntnissen auseinandersetzen müssen, Formalitäten, Kommunikation usw.

Die jeweiligen Lernprozesse fallen in Intensität und Gewichtung bei den Einzelnen unterschiedlich aus, was sich dadurch ausgleicht, dass es sich um gemeinschaftliches Erleben handelt, in dem jede(r) seinen Platz je nach Interesse und Eignung finden kann. Es drängt sich die Frage auf, warum diesem ganzheitlich, ästhetischen Lernen und Ausleben der populären, afro-amerindischen und ländlichen Kultur Brasiliens in der allgemeinen und musisch-ästhetischen Pädagogik so wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird, obwohl die vielschichtigen Lernerfolge auf der Hand liegen. Aus dem Einleitungsteil ging hervor, dass u. a. die kulturelle Negierung und folklorisierende Verdrängung dieser Kulturformen zu einem schiefen Identitätsbild in Brasilien beigetragen hat, dass in der Massenkultur und im Bildungswesen überwiegend schlecht imitierte, euro-amerikanische Vorbilder hat. In der musisch-ästhetischen Pädagogik ist die Situation noch dramatischer, weil es nur wenige ernsthafte Diskussion zur Bedeutung und Notwendigkeit der ästhetischen Lernerfahrungen in –inhalte in den jeweiligen Altersstufen (Vor- und Grundschule, Mittelstufe usw.) in Brasilien gibt. Künstlerische Interessen werden als Privatsache behandelt: In der Regel nur zugänglich für eine elitäre Bürgerschicht, die es sich leisten kann, ihre Kinder z. B. in Ballet- oder Klavierunterricht zu schicken, und die erwartet, dass sie in formellen, herausgeputzten Aufführungen glänzen. In der brasilianischen Mittelschicht werden im Allgemeinen, künstlerische und kulturelle Aktivitäten als Vorwand benutzt, um den eigenen Nachwuchs

(und damit sich selbst) zur Schau zu stellen, also dem üblichen „Sehen und gesehen werden“. Es gibt kein breites Verständnis für Bedeutung und Notwendigkeit der musisch-ästhetischen Erziehung im Hinblick auf eine ganzheitliche Entwicklung der Kinder, die davon ausgeht, dass das musisch-ästhetische Fördern, allen Bereichen der Entwicklung und Intelligenzförderung zu Gute kommt. Das brasilianische Bildungsideal, das hauptsächlich auf kurzfristige, messbare Ergebnisse (*Vestibular*) ausgerichtet ist, setzt sich nur am Rand mit nachhaltiger Pädagogik auseinander, die zur ganzheitlichen Persönlichkeitsförderung und Bildung, die musisch-ästhetische Erziehung als Grundlage unabdingbar mit einbezieht.

Im Hinblick auf die Bildungspolitik haben in den letzten Jahren einige positive Veränderungen stattgefunden, die dazu geführt haben, dass Geschichte und Kultur Afrikas und der afro-amerindischen Brasilianer Pflichtfach geworden sind, was aber von den meisten Schulen noch nicht in die Tat umgesetzt wurde. Ausserdem wurde Musik nach jahrzehntelanger Abwesenheit als Fach gesetzlich aufgenommen, ohne den allgemeinen Kunstunterricht zu verdrängen, was jedoch Jahre dauern wird, bis die Schulen das Fach effektiv einführen. Grosse Unklarheiten zu Lehrinhalten und Methodologien dieser Unterrichtseinheiten, sowie Fachlehrer- und Materialmangel verdeutlichen, dass ein Gesetz allein keine Lösung ist, sondern der konkreten und schrittweise geplanten Umsetzung bedarf, was wiederum vom pädagogischen Verständnis und Credo der SchulleiterInnen und LehrerInnen der Schulen bis in die hinterste Ecke des grossen Landes abhängig ist. Dazu ist ein Gesetzestext nicht ausreichend, denn tiefsitzende Vorurteile gegen künstlerisch-ästhetisch-musikalisches Lernen und Schaffen einerseits und andererseits gegen die kulturell-ästhetische, ethnisch-religiöse Vielfalt der brasilianischen Bevölkerung können nicht durch eine Verordnung beiseite geräumt werden. Es müssen theoretische Diskussionsgrundlagen und Richtlinien formuliert werden, die praktische Wege aufzeigen, den ästhetischen Lernprozessen im Sinne der kulturellen Vielfalt und den körperlich-sinnlich-musischen Ausdrucksformen, gerecht zu werden, woraus sich der zweite Teil der Fragestellung ergibt.

- **Welche theoriebildenden Elemente und praktischen Grundlagen leiten sich daraus für eine sinn-ästhetische Pädagogik im heutigen Brasilien ab?**

Eine der wichtigsten Erkenntnisse ist die Feststellung, dass ganzheitliche Tanz-Musik-Kulturen afro-amerindischer Herkunft, nachhaltige, musisch-ästhetische Lernerfahrungen vermitteln, die vorbeugend, bildend und ausgleichend auf die kognitive, physisch-psychische und kreativ-sensible Entwicklung in allen Altersstufen wirken. Wie aus dieser Forschung hervorgeht, leisten die lebenslange Erfahrung und Praxis der SambaspielerInnen im Samba de Roda aus Bahia einen grundlegenden Beitrag für die pädagogische Einbindung der afro-

brasilianischen Tanz-Musik in die musisch-ästhetische Theorie und Praxis in Brasilien. Für die Theoriebildung ist entscheidend, dass interdisziplinär geforscht wird und dadurch aus verschiedenen Themenbereichen neue *Schnittmengen* entstehen, die für die Förderung von ästhetischer Wahrnehmung und Ausdruck einen ganzheitlichen Hintergrund bilden. Es ist notwendig aus verschiedenen Fachbereichen Grundlagen zu entnehmen und neu zusammensetzen, wie in dieser Arbeit geschehen:

- Afro-brasilianische Geschichte und Kultur, Musik/Tanzformen
- Qualitative Forschung (erziehungswissenschaftlich und biographisch)
- Konstruktivismus und Erkenntnistheorien
- Musisch-ästhetische Pädagogik (ganzheitliche, integrative, kreative Körper-, Rhythmus-, Spiel-, Tanz-, Musikarbeit - Reformpädagogik)
- Wahrnehmungsprozesse, Autopoiese und Konkreativität

Zielsetzung ist nicht nur (z. B. im Musikunterricht) das Erlernen, Trainieren und Ausüben von speziellen künstlerischen Techniken anhand des Samba de Roda, sondern musisch-ästhetische, sich ergänzende Kompetenzen, die in soziokultureller Einbettung, Zweck und Entfaltung finden und auf weitere Handlungs- und Lernbereiche übertragen werden können. Sambaschritte, rhythmische Gesänge oder *Pandeiro*-rhythmen werden **sinnvoll** gelernt, um sie **mit** Anderen auszuführen und damit ein ästhetisches Erleben und erweitertes Lernen zu erreichen, dass einerseits zu spezifischen künstlerischen Fähigkeiten führt, aber auch zu organischem und schöpferischem Wahrnehmen, Ausdrücken und Entwickeln. Diese simultanen und sich überlagernden Erfahrungen und Kompetenzen, die soziale und körperliche Gegenwärtigkeit, konkretes Handeln und Teilnehmen erfordern, spielen in der heutigen Pädagogik zunehmend eine wichtige Aufgabe, die nicht allein auf den musisch-ästhetischen *Spiel*-Raum verweist.

Der „Ursprung“, von dem Rombach spricht, mag an Romantik und anthroposophische Reformpädagogik erinnern, bezieht sich jedoch auf die lebendige Ursprünglichkeit des Samba de Roda, die weder als „Folklore“ noch als „Heiligtum“ gesehen werden, und die eine potentielle Offenheit und Flexibilität in sich tragen, sich die Menschen und ihre jeweilige Zeitumstände *einzuverleiben*, was u. a. an der weltweiten Verbreitung der Capoeira gesehen werden kann. Viele Erkenntnisse der Reformpädagogik und rhythmisch-musischen Ansätze jener Zeit sind diskussionswürdig und theorie-erneuernd für die musisch-ästhetische Pädagogik in Brasilien und könnten ihrerseits bereichert werden durch die lebendige, erneuerungsfreudige, afro-brasilianische Kultur, die selbstverständlich, rhythmisch,

körperlich, musikalisch und sozial betont ist: eine Situation, die zu jener Zeit in Deutschland nicht gegeben war<sup>53</sup>.

Afro-brasilianische Musik-Tanz-Kultur kann wichtige Beiträge zu einer umfassenden musisch-ästhetischen Früherziehung, Schulung und Bildung leisten, und neue Wege für die Ausformulierung von Inhalten, Lernmodellen und ästhetischer Didaktik in Brasilien öffnen. Zusätzlich zur sozialpolitischen Debatte um Inklusion der kulturellen und ethnischen Vielfalt, gesellt sich die Erkenntnis, dass das Zusammenspiel von verschiedenen ästhetischen und sozialen Wahrnehmungs-, Ausübungs- und Lernebenen einen *synergetischen Mehrwert* schafft, der kreatives Denken und Handeln fördert. Die *Synergität* der ästhetischen Wahrnehmung (nach Haken und Hansch) bezeichnet die dynamische Integration des Wahrnehmungsprozesses und damit auch die praktische Umsetzung des Musik-Tanz-Phänomens, wie im Samba de Roda: die Befähigung zu komplexen Ausführungsformen u. – weisen, da „Einzelphänomene mehrfach in solche Querverbindungen integriert und somit als „mehrdeutig“ erkannt werden“<sup>54</sup>. Dies bildet den Kern der ästhetischen Kreativität: „Sie fungieren als sinnvolle Einheiten auf mehreren, miteinander konkurrierende Ebenen der Bedeutungskonstruktion und verbinden durch diese Funktion wiederum andere Einheiten auf eine erstmalige Weise.“<sup>55</sup> Durch die in lebendigen Kontext eingebundene Simultaneität mehrerer ästhetischer Wahrnehmungs- und Ausdrucksebenen entstehen schöpferische Qualitäten, ein *Drittes*: Erlebnisse, die Lernmarkierungen setzen, die kognitiv, emotional und körperlich-sensitiv haften bleiben und die individuelle Erfahrung im sozialen Gefüge ermöglicht und verankert. Manche Erfahrungen können nur **in** der Gruppe gemacht werden: energetischer Austausch, physisch-psychische Resonanz, die auf den Einzelnen zurückwirkt. Das Erlernen und Ausüben von afro-brasilianischer Tanz-Musik ist durchweg von Eigenschaften gekennzeichnet, die diese Art von Beteiligt-Sein ermöglicht und erfordert.

- Natürlicher Fluss – „Flow“, (siehe Jacob)
- Durchlässigkeit, Flexibilität, Innen-Außen, Vorgehen-Zurückweichen
- Wechselbeziehung, Schaukeln: Öffnen - Schließen, Hin und Her
- Spontaneität, Handlungs- und Veränderungsbereitschaft
- Erleben und Ausüben von körperlich-kreativer Geschmeidigkeit und Kontinuität, aber auch Brüchen, Kontrapunkten, Variationen
- Empfindsamkeit, Teilnahme, Beteiligung, Aufmerksamkeit in Bezug auf sich, den Anderen, die Gruppe **und** die ganze Situation (Ich, Du, Wir, Es)

---

<sup>53</sup> Carl Orff hatte schon damals den Wert außereuropäischer Musik und Bewegung erkannt und in Inhalten und Methodik mit einbezogen, musste aber dem zunehmenden faschistischen Druck weichen.

<sup>54</sup> Hansch, 1997, S. 334. In Krieger, 2000.

<sup>55</sup> Ebenda. S. 334.

Das klingt bei Krieger ähnlich, der die kreativen Fähigkeitskomponenten (nach Guilford u. Landau) beschreibt, die hier zusammengefasst sind<sup>56</sup>:

- Geläufigkeit – Fähigkeit, in entsprechenden Situationen auf Wissensbestände zurückzugreifen;
- Flexibilität – Fähigkeit, mit den Wissenskomponenten „flüssig“ umzugehen, Kategorien zu verschieben, und an die jeweilige Problemlage anzupassen;
- Originalität/Transformationsfaktor – Fähigkeit, Perspektiven wieder aufzugeben und die Dinge auch anders sehen zu können;
- Elaboration – Fähigkeit, aus vorhandenen Wissenskomponenten neue Strukturen aufzubauen;
- Sensitivität – Fähigkeit, Problemstrukturen zu erkennen und Veränderungen in der Umwelt (auch infolge der eigenen Handlung) differenziert wahrzunehmen;
- Neudefinition – Fähigkeit, Situationskomponenten neu zu bewerten und ggfs. zu neuen Zwecken zu benutzen („funktionelle Rigidität aufzulösen)

Diese Fähigkeiten sind Ergebnis der ästhetischen Wahrnehmungs- und Lernprozesse, aber nicht auf die musisch-ästhetische Aktivität beschränkt, sondern von Bedeutung in vielen Situationen, sowohl bei persönlichen, sozialen, als auch beruflichen Herausforderungen, was wiederum das Anliegen der musisch-ästhetischen Pädagogik unterstützt und von der biographischen Forschung zu den SambaSpielerInnen bestätigt wird. Das einmal angelegte und lebensbegleitende Fundament der musisch-ästhetischen Wahrnehmungs-, Lern und Ausdrucksformen trägt zur Qualitätssteigerung des individuellen Lebens, sowie auch der Gemeinschaft bei und sollte als Grundlage für alle Menschen in Bildung und Lebensentwicklung angesehen werden, im Sinne der **Ästhetischen Erziehung als Erziehungsprinzip**: die zu erlernenden kognitiven, psychischen, physischen und ästhetischen Handlungskompetenzen benötigen der konkreten, sinnlichen, selbstbestimmten Erfahrung. In diesem Sinne besteht ein dringender Bedarf, die Curriculumsdiskussion in Brasilien zu beleben, unter Einbeziehung der sich weltweit verändernden Szenarien:

- Problematik Global-Lokal: Neue Technologien, Vernetzung, virtuelle Räume, Vereinheitlichung, Konsumdruck, Massengesellschaft einerseits, und andererseits Suche nach lokalen, kulturellen Identitäten, Anerkennung der Verschiedenheiten, ästhetischen Differenzierungen, individuelle und kollektive Identitätssuche, bzw. alten Wahrheiten, Erfahrungen, Traditionen;
- Kunst, Kultur, Kreativität – (Wieder)einbindung der Kunst in kulturelle Zusammenhänge durch anthropologische Erkenntnisse; Bedeutung musisch-ästhetischen Er- und Auslebens im Kindesalter, in Schule und lebensbegleitend, unter Einbeziehung körperbetonter,

---

<sup>56</sup> Krieger, Wolfgang. Wahrnehmung und ästhetische Erziehung. 2000, S. 522



spielerischer, rhythmisch-musikalischer, bildnerischer und szenischer Ausdrucksformen; prozessuale Kreativitätsentwicklung; psychosoziale Konfliktbewältigung.<sup>57</sup>;

- Paradigmenwechsel weltweit, über Naturwissenschaften durch das 20. Jhd. bis in fast alle geisteswissenschaftliche Bereiche, wozu qualitative Forschung wichtige Beiträge leistet, welche nicht zuletzt über vielfältigen Kulturkontakt neue Impulse erhält, zu weiteren Diskussionsfeldern und Theorien führt; Zum Paradigmenwechsel gehören auch Erkenntnisse zur Wahrnehmung, (Quantenphysik, Neurobiologie, Info- u. Medientechnologien, Erkenntnis- und Kommunikationstheorien);

Brasilien steckt im Dilemma, internationalen Bildungsstandard erreichen zu wollen, aber nicht genügend sozialpolitische, strukturelle, intellektuelle und materielle Voraussetzungen dafür zu haben. Dies führt u. a. dazu, dass europäisch/amerikanische Vorbilder wegen mangelnder kultur-historischer, struktureller Einbettung einseitig ausgelegt und nachgeahmt werden. Zwischen zwei Polen (1. Oberflächlich und kurzfristig angelegte Modernisierungs- und Nivellierungstendenzen; 2. geisteswissenschaftlich von der Praxis abgehobene Produktionen), werden Beiträge zu Kultur, Kunst, Ästhetik, als wichtiger Bestandteil von Erziehung und Bildung, in der Schulpraxis als überflüssig und irrelevant behandelt, obwohl sie in vielen Sozial- und Bildungsprojekten richtungsweisend sind und einen brasilianischen Weg zeitgenössischer Pädagogik in der Praxis aufzeigen und konsolidieren, der gesellschaftlichen Anforderungen **und** pädagogischen Bedürfnissen gerecht werden könnte. Es scheint jedoch, dass sich Diskussionen um Einordnung, Behandlung, Wertung, Qualifikation usw. der musisch-ästhetischen Fächer im Schulalltag wiederholen. Eine grundsätzliche Debatte über die ästhetische Erziehung als Erziehungsprinzip, das sich nicht auf die Funktion der Dekoration, *Event*-produktion oder Kompensation reduzieren lässt, wird durch neue Technologien und Medienrealität um so dringender:

„Das seltsame und bisher theoretisch übrigens kaum bedachte Zusammenwirken oder auch Gegeneinanderwirken der Einseitigkeiten medialisierter Wirklichkeitszugänge auf der einen Seite, entsinnlicher Wirklichkeitspräsentation auf der anderen Seite, das für Kinder und Jugendliche heute den Normalfall darstellt, hinterlässt denkbar schlechte Bedingungen für die Entwicklung personaler Handlungsmächtigkeit. In beiden Fällen stehen den Sozialisanden bildlich und sprachlich vorgefertigte Realitäten gegenüber, die sich von ihnen kaum beeinflussen lassen und denen man sich nur ganz oder gar nicht zuwenden kann. Bedeutungsvoll mit eigener Lebenserfahrung und in eigener Lebensgestaltung integrieren, lassen sich solche Realitäten nur, wenn sie der Wirkung eigener Handlungen ausgesetzt und dadurch veränderbar sind, wenn sie **unmittelbar sinnlich präsent** sind und gestaltet werden können...“<sup>58</sup>

Die Forderung nach unmittelbar sinnlichem Erleben und Erfassen der materiellen und immateriellen Wirklichkeiten in ihren unendlichen Ausdrucksformen, wird immer mehr zum „Luxus“ für Heranwachsende, die sich zunehmend im virtuellen Raum befinden und

---

<sup>57</sup> s. musisch-ästhetische Pädagogik bei sozialen Brennpunkten, mit kulturellen, ethnischen Minderheiten, sowie im heilpädagogischen und therapeutischen Bereich

<sup>58</sup> Krieger, Wolfgang. Wahrnehmung und ästhetische Erziehung. 2000, S. 475

„bewegen“, während körperlich-sinnliche Wahrnehmungen und Fähigkeiten atrophieren, bzw. schlimmer noch: sich gar nicht erst entwickeln können! Es geht eine Schere auseinander zwischen digitalen und komplexen Vorgängen, die Kinder und Jugendliche auf kognitiver Ebene mit Leichtigkeit nachvollziehen und den körperlich-emotionalen-sensitiven Prozessen, die nur im innerlichen, unmittelbaren, sinnlichen Erleben und Lernen entwickelt werden können und Arbeit, Anstrengung und Schweiß bedeuten. Erfolgserlebnisse und Frustrationen, die sich aus dem eigenen Tun ergeben, vor allem in der gemeinsamen Konstruktion mit anderen, sind Voraussetzung für die Persönlichkeitsförderung und allgemeine Entwicklung des Menschen. Jacoby benutzt den Begriff des **Organischen Lernens**, als das im Organismus verankerte Lernen, welches Körperbild und –rhythmus als Bewusstsein vom eigenen Organismus in Raum und Zeit gleichzeitig voraussetzt und anstrebt, in dem Sinne, dass es Wohlbefinden, Selbständigkeit, Handlungsmächtigkeit und soziale Kommunikationsfähigkeit fördert. Ausgehend von der Biologie und Funktion der drei Gehirnteile und der dazugehörenden Ebenen, wird Organisches Lernen, als jenes verstanden, das die Stufen der Evolution miteinbezieht und zwischen den Polen Geist und Körper und der sozialemotionalen Ebene als Schaltungspunkt und Vermittler der rekursiven Kommunikation interagiert, denn die Erkenntnis der Balance zwischen den Polen, repräsentiert Ordnungsfunktion und kann zum Lernen angewandt werden.

Im Samba de Roda kann man die komplementäre (Ent-) spannung zwischen den Polen gut beobachten, und vor allem, dass die innere Bewegung des Individuums seinen Raum hat, denn ohne diese innere, sozialemotionale Ebene werden, laut Jacoby, die Pole destruktiv, wie sich das z. B. bei den Extremen moderner Pagode (physischer Pol) und neuevangelische Kirchen (geistiger Pol) in der afrobrasilianischen Bevölkerung als Konflikt abzeichnet und von vielen SambaspielerInnen angesprochen wird. Ein wichtiger Aspekt nach Jacoby ist die Entwicklung der inneren Stimme, die sich aus spontanen Lautäußerungen und Gesten zu künstlerischen Ausdrucksformen heranreift und ihre integrative Rolle im Gesamten wahrnehmen, was anhand der Lebensgeschichten von Dona Zelita und Domingos Preto einfühlsam nachzuvollziehen ist.

Krieger kommt ebenfalls zur Schlussfolgerung, dass sich moderne Wissenschaften und Lebensformen von der elementaren, schöpferischen Basis entfernt und vergessen haben, dass Weltkonstruktion auf sinnlicher Wahrnehmung basiert und grundlegende Lernprozesse an den ästhetischen Erfahrungsmodus und die kreative Erfahrung des vorbegrifflichen und vorsprachlichen Denkens geknüpft sind. Der gesamte Wachstums- und Lernprozess ist ein schöpferischer Prozess, weshalb das Ästhetische in der konstruktivistischen Pädagogik ein unabdingbarer Bestandteil des Lernens ist. Die ästhetische und interaktive

Wirklichkeitsaneignung stellt die vorwiegend rezeptiv-passiven Methoden der Wissensvermittlung im schulischen Unterricht in Frage, ist jedoch im Samba de Roda und anderen afro-brasilianischen musisch-szenischen Traditionen eine beständige Kontinuität. Krieger betont, dass es nicht um die Polarisierung von Rationalität/Leistung und Emotionalität/Kreativität geht, sondern um sich ergänzende Kombinationen menschlicher Kompetenzen, Lern- und Leistungspotentiale. Anhand vielfältiger Dimensionen der Lebensgeschichten der SambaspielerInnen wird deutlich, wie unterschiedliche Erfahrungen, Entwicklungen und Entscheidungen miteinander verflochten ablaufen und der Samba de Roda als lebensbegleitendes und -bereicherndes Element einen wichtigen Anteil an der inneren und äusseren Reifung der Individuen im Gesamtkontext einnimmt. Solche Prozesse können durch die Theorie der Autopoiese besser verstanden werden, die Gehirn und Nervensystem als Selbstorganisatorisches System ansieht, dass Rekursivität und Selbstreferentialität voraussetzt. Von der Makroebene bis zur Mikroebene der einzelnen Neuronen ist ein zirkulärer Lernprozess im Gang, der zwischen Informationszugang, Bewusstsein und Hypothesenbildung in permanentem Austausch und Bewegung ist und an dem kognitive, physische und psychisch-emotionale Prozesse gleichwertig beteiligt sind. Diese Art von innerer/äusserer Dialog und ständiger (Re-)Konstruktionen kann im Samba de Roda erlebt und erlernt werden: Ausloten der eigenen und anderen Grenzen, Subjektivität und Objektivität, Innen und Außen, Zuschauen und Beteiligtsein, Ziehen und sich-Ziehen-lassen, Physisches und Psychisches - es weist immer in beide Richtungen, auf Objekte, Umwelt, Beteiligte und Beobachter. Das ästhetische Objekt sollte einerseits dem Wahrnehmenden Hilfe zur Orientierung geben muss, etwa durch harmonische und symmetrische Strukturen, andererseits der Selbstgenügsamkeit dieser Struktur etwas entgegensetzen, das über sie selbst hinaus zu erkennen ist und das den Bezug zwischen sich und dieser Struktur zur Aufgabe der Erkenntnis macht, worin die eigentlich schöpferische Erfahrung liegt.

Die grösste Herausforderung liegt heute darin, den künstlerischen und kulturellen Reichtum der afrobrasilianischen Tanz-Musik-Traditionen in eine zeitgenössische Pädagogik mit einzubeziehen, ohne dass ihre Essenz und Ganzheitlichkeit verloren geht. Dazu bedarf es einen Bewusstseinswandel in der Bildungstheorie und -praxis, sowie eine reformulierte LehrerInnen- und PädagogInnenausbildung, die nur sehr wenig an der lebendigen, ästhetisch vielfältigen Kultur Brasiliens ausgerichtet ist. Wenn die Pädagogen selbst nicht spielen, tanzen, singen, musizieren und improvisieren lernen auf dem Hintergrund des unerschöpflichen Repertoires der brasilianischen Populärkulturen, dann werden die Kinder Brasiliens irgendwann keinen Zugang mehr zu ihrer eigenen Kultur bekommen.

## Glossarium

**Acarajé** – ein Bohnenbällchen in rotem Dendeöl frittiert, mit allerlei Zutaten gereicht

**Adarrum** - ein bestimmter, schneller Rhythmus während des Candomblé-festes

**Agôgô** – metallene oder hölzerne Doppelglocke afrikanischen Ursprungs, wird im Candomblé, Capoeira und anderen traditionellen Musikformen benutzt

**Arrocha** – simple, populäre Musikform in Bahia, für Stimme und Keyboard

**Atabaque** – die handgemachten Trommeln aus dem Candomblé

**Axé** – die alles treibende Kraft, Vitalenergie im Candomblé

**Axé-music** – seit den 80ern, populäre, afrobaianische Karnevalsmusik

**Baiana** – Frauen, die Acarajé auf den Strassen in Bahia verkaufen, und im Candomblé geweiht sind und die typische Tracht tragen, weite Röcke und Blusen, weiss und auch bunt.

**Baianidade** – die baianische Identität vom Synkretismus geprägt, Soziabilität in der baianischen Kultur, typische Umgangs-, Lebens- und Ausdrucksformen, Alltagskultur, bis zu einem gewissen Grad zum Mythos stilisiert, z. B. der lebensfrohe, erotische Baiano...

**Barracão** – Gebäude im Candomblé, in dem die Feste zu Ehren der Orixás stattfinden

**Berimbau** – Musikbogen mit Kalebasse, im Capoeira gespielt, afrikanischer Herkunft

**Bumba-meu-Boi** – ein musikalisch-szenisches Spiel, in ganz Brasilien verbreitet, mit einem Ochsen als Mittelpunkt des Geschehens, der am Ende erlegt und zerteilt wird

**Caboclo** – im allgemeinen ein indianisch Abstämmiger, aber hier im Kontext eine spirituelle Entität, der einen indianischen Urahn im Medium manifestiert

**Caipira** – ländlich, Landsmann

**Canzá** oder **Ganzá** –längliche, oft metallene Rassel

**Candomblé** – Oberbegriff für die Religionen afrikanischer Herkunft in Brasilien

**Cantador de Chula** – der Chula-sänger, die Sambaspieler, die in Paaren die Chula singen

**Capoeira Angola** – ursprüngliche Capoeiraform, von Mestre Pastinha erneuert, mit tiefen, spielerischen und weichen Bewegungen, die vortäuschend eingesetzt werden

**Capoeira Regional** – moderne Capoeiraform, von Mestre Bimba kreiert, mit Bewegungen aus asiatischen Kampfstilen, insgesamt schneller, direkter und sportlicher

**Cavaquinho** – ein Art Ukulele, viersaitig, klein und im Pagode und Samba beliebt

**Caxambu** – eine Jongoform

**Chapada** – Chapada Diamantina, ein großes wunderschönes Landschaftsgebiet im Landesinneren von Bahia, zum Teil unter Naturschutz

**Chegança** – ein szenisches Spiel portugiesischer Herkunft, das den Kampf zwischen Sarrazenen, Moslems und den Portugiesen, Christen musikalisch nachspielt.

**Chocalho** – Rassel, geschlossen mit Samen oder offen mit angebundenen Samen

**Correr a roda** – den Kreis abtanzen im Samba Chula, langsam an allen Musikern vorbei

**Cuíca** – eine Art Reibetrommel afrikanischen Ursprungs, die sehr im urbanen Samba beliebt ist, die einen Stab im gespannten Leder befestigt hat, an dem gerieben wird

**Dendê** – rotes, afrikanisches Palmöl von der Dendê-palme, hier als Spitzname verwendet

**Enredo** – Geschichte, Erzählung, aber hier im Samba Enredo aus Rio, die Bezeichnung für den Stil der grossen Sambaschulen und ihrer Darbietungen im Karneval

**Erê** – eine Art Kindergeist, der den Orixá in seinem Medium vertritt, wenn der Mensch noch nicht aufwacht, sondern von einer kindlichen Persönlichkeit belebt ist.

**Exú** – ein wichtiger Orixá, dem immer zuerst gehuldigt wird, eine Art Götterbote, wie Hermes, der die Botschaften zu den Menschen bringt, voller Unberechenbarkeit und Launigkeit, dem Joker vergleichbar, Herr des Zufalls, der Kommunikation, des Sexuellen

**Fala Mulher** – ein Frauenradioprogramm in den 80er und 90er Jahren in Rio de Janeiro

**Feira de Santana** – Stadt am Ende des Recôncavo, 100 km, auch Tor zum Sertão genannt, weil hier schon die Kultur des eher trockenen Landesinneren bestimmend ist.

**Feitor** – Aufseher, Sklaventreiber, vom Gutsherr angestellt, sehr oft Schwarze

**Gunga** – das grösste unter den drei Berimbaus im Capoeira, sozusagen der Bass, und auch das Meisterinstrument, das Führungsinstrument, dass den Ton angibt

**Inquice** – die Götterboten, in Candomblé der Nationen Kongo und Angola

**Jeje** – bestimmte Nation im Candomblé von Bahia, wahrscheinlich aus der Region um Benin, von Fon-völkern abstammend

**Jogo de Búzios** – Kaurimuschelarakel im Candomblé Nagô-Ketu

**Jongo** – aneztraler Tanz der Schwarzen, die aus dem Bantukulturkreis stammen, hat Elemente vom Samba und Capoeira und im Umland von Rio de Janeiro zu finden

**Ladainha** – der leiernde Eingangsgesang beim Capoeira, der als Solo vom Meister vorgetragen wird bevor das Spiel beginnt.

**Lundu** – erotische afrikanisch-portugiesische Tanzform aus dem 18./19. Jhdt.

**Machete** – kleine, handgemachte Viola aus dem Recôncavo, im Samba Chula gespielt

**Mandinga** – komplexer Begriff im Capoeira, der mit Zauberkraft zu tun hat, mit der Fähigkeit den anderen durch anscheinend wirre Bewegung in den Bann zu ziehen, oder Dinge vorzutäuschen, vor allem bei den Capoeira Angola Spielern sehr wichtig

**Marisqueira** – Frauen, die Muscheln, Krustazeeen sammeln, verarbeiten und verkaufen

**Massapé** - lehmiger Boden im Recôncavo, bei starkem Regen sofort verschlammt

**Maxixe** – urbane Mischform von Polka und zukünftigem Samba in Rio de Janeiro

**Médio** – die mittler Berimbau in der Capoeira, spielt eher gleichmässig

**Mercado Modelo** – ein historisches Gebäude am alten Hafen von Salvador, direkt im Zentrum, in der Unterstadt gelegen, dass viele kleine Geschäfte berherbergt, die Andenken, Handwerk, Folklore usw. verkaufen, es gibt Restaurants und Capoeira.

**Minas Gerais** – Bundesstaat in Brasilien

**Miudinho** – der kleine schwebende Tanzschritt der Frauen im Samba Chula

**Muqueca** – afrobaianisches Fischgericht in rotem Dendêpalmöl angerichtet

**Movimento Negro** – die Bewegung der Schwarzen, die politische Organisierung der afrobrasilianischen Bevölkerung

**Nagô-Ketu** – Bezeichnung für Oberform des Candomblé der sich auf die Volksgruppen der Nagô und Ketu bezieht, die in etwa aus dem heutigen Nigeria stammen

**Nazaré das Farinhas** – Eine historische Stadt im Süden vom Recôncavo, die berühmt für seine Maniokmehl ist und für die traditionelle Handwerksmesse (*Feira de Caxixi*)

**Nordeste** – der Nordesten Brasilien, der eine eigene Geschichte und spezielle Kulturformen aufweist und zu dem die Bundesstaaten Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Sergipe gehören

**Ogan** – Oberbegriff für einen Mann, der im Candomblé nicht als Medium geweiht ist, sondern bestimmte Ämter und Verantwortungen während der Zerimonien und Rituale übernimmt, in der Hierarchie über den „Kindern“, also den Medien angesiedelt

**Olorum** – der Schöpfergott in der Kosmovision des Candomblé – Nagô-Ketu

**Oxente!** – Kraftausdruck, Staunen, Bekräftigung etc.

**Orixá** – die Götterboten oder Gottvermittler in der Kosmovision des Candomblé der Nationen Nagô-Ketu

**Oxum** – femininer Orixá, gelb und golden gekleidet, repräsentiert Schönheit, Weiblichkeit, Mutterschaft, materiellen Reichtum, Ästhetik usw.

**Pagode** – z. Z. beliebte, kommerzielle Popmusik in Bahia, stammt vom urbanen Samba mit sexuell sehr herausfordernden Tanzbewegungen und Liedtexten

**Pandeiro** – Handtrommel mit Rasseln

**Parelha** – ein Sängerduo im Samba Chula

**Porto de Minas** – Tor zu Minas, hier der Name eine Capoeiraschule

**Ponto** – wörtlich Punkt, aber hier ein Lied, eine rituelle Gesangsphrase, die traditionell weitergegeben wird, im Jongo, auch in der Umbanda

**Prato-e-faca** – Emailleteller mit einem Metallmesser rhythmisch gespielt

**Preto-Velho** – wörtlich, der schwarze Alte, eine spirituelle Entität, kommt vor allem in der Umbanda und auch im Candomblé de Angola vor, entspricht dem Geist eines afrikanischen Ahnen, der sich in einem Medium manifestiert.

**Quilombo** – Oberbegriff für Siedlungen der geflohenen Afrikaner und ihre Abkömmlinge, die neue Lebensformen entwickelten, während der Sklavenhalterzeit. Der berühmteste Quilombo war Palmares im 17. Jhdt., im heutigen Bundesstaat Alagoas gelegen.

**Rancho** – eine Art festlicher Umzug im Karneval, meist thematisch organisiert, daher die verschiedenen Namen, mit Musik, Perkussion, Verkleidung, und anderem Zubehör

**Reco-reco** – z. B. Bambusrohr mit vielen Kerben, über die mit Holzstock geschabt wird

**Relativo** – eine Art Gegengesang und Antwortstrophe zur Chula im Samba Chula

**Requeijão** – brasilianischer Weichkäse vom Land, auch als Streichkäse zu erhalten, hier als Spitzname verwendet (so eine Art individueller Taufname in der Capoeira Regional)

**Sanfona** – das brasilianische Akkordeon, meistens kleiner und mit Knöpfen

**Saudação** – wörtlich Begrüssung, der Wechselgesang im Capoeira, der direkt nach der Ladainha beginnt.

**Semi-árido** – Halbtrockene Region im Landesinneren des Nordosten von Brasilien

**Terno de Reis** – musikalisch-szenisches Spiel, wird um die Weihnachts- und Neujahrzeit von Haus zu Haus gespielt, entspricht der Tradition der drei Könige aus dem Orient

**Terreiro** – Candomblé – Haus mit allem was dazu gehört, das Festgebäude, das Gelände, die Pflanzen, die verschiedenen Häuser der Orixás, evtl. Wohnhäuser usw.

**Timeline** – eine rhythmische Zeiteinheit in der afrikanischen perkussiven Musik, streckt sich oft über mehrere „Takte“ hin, nach der europäischen musikalischen Zeitmessung, die es aber so in der afrikanischen, traditionellen Musik nicht gibt.

**Umbanda** – afrobrasilianische Religion, vom Candomblé abstammend, aber auch mit indianischen, christlichen und spiritistischen Elementen angereichert.

**Umbigada** – Bauchnabel-stubbs von einer Sambatänzerin zur nächsten

**Urucungo** – alte Bezeichnung für das Berimbau, wahrscheinlich auch anderes gespielt

**Vestibular** – brasilianisches Abitur, als Zulassung für die jeweilige Universität zu leisten

**Vodun** – die Götterboten im Candomblé der Nation *Jeje*

**Xiré**– die Eröffnungstanzrunde im Candombléfest, an dem alle Söhne und Töchter des Hauses teilnehmen, und in dem mehrere Lieder für alle Orixás gespielt werden, nach einer bestimmten Reihenfolge

**Zambé** – der Schöpfergott in der Kosmvision der Bantu-Nachfahren, also im Sprach- und Kulturfeld von Kongo, Angola, etc.

**Zé do Vale** – Ein musikalisch-szenisches Spiel aus Bahia und Nordesten, fast ausgestorben

# Bibliographie

## Bibliographie - Brasilien und Bahia

Abreu, Frederico José de. Capoeiras. Bahia, Século XIX. Salvador: Inst. Jair Moura, 2005.

Albuquerque, W. R. Algazarra nas ruas – Comemorações da independência na Bahia (1889-1923). São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

Armstrong, Pier. Cultura popular na Bahia & estilística cultural pragmática. Feira de Santana: Ed.UFES, 2002.

Aurélio Luz, Marco. Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995

Avé-Lallement, Robert. Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe. 1859. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

Brandão, Maria de Azevedo (org.) Recôncavo da Bahia – sociedade e economia em transição. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado / Academia de Letras da Bahia/ Universidade Federal da Bahia, 1998.

Canclini, Nestor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

Carneiro, Edson. Folguedos Tradicionais. Rio de Janeiro, 1982.

Carvalho, Jorge. “Globalização, Tradições, Simultaneidade de Presenças” em Mendes, Candido (coord.). Pluralismo Cultural, Identidade e Globalização. Rio de Janeiro: EDUCAM, 2001. pp. 431-479.

Faria, Hamilton. Políticas públicas de cultura e desenvolvimento humano nas cidades. In: Brant, Leonardo (Org.). Políticas culturais. São Paulo: Manole, 2003. p.35-51.

Ferreira Filho, A. H. Desafrikanizar as ruas: Elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). In Rev. Afro-Ásia. Salvador: CEAO, 1999, n. 21-22, pp. 239-256.

Forquin, Jean Claude. Escola e cultura. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

Fry, Peter u. a. Negros e brancos no carnaval da Velha República. in Reis, J. J. (org.), Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro na Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 19-30.

Kazadi, wa Mukuna. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira, São Paulo, 1979.

Koellreutter, Hans J.: Caderno de Estudo: Educação Musical 6, UFMG. Editora Atravez: São Paulo, 1997.



- Kubik, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- Laclau, Ernesto. Universalismo, particularismo e a questão da identidade. In: Mendes, Candido (Org.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.229-250.
- Landes, Ruth *A cidade das mulheres*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- Leal, G. da Costa. *Pergunte a seu avo. Histórias de Salvador Cidade da Bahia*. Salvador: Gráfica da UFBA, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Salvador: Gráf. Santa Helena, 2000.
- Lobo da Silva, Eusébio. *O corpo na Capoeira*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- Lopes, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: Partido Alto, Calango, Chula e outras Cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- Lühning, Angela. *A Música no Candomblé Nagô-Ketu. Estudos sobre a Música Afrobrasileira em Salvador*. Tese de Doutorado, FU Berlin. Hamburg: Beiträge zur Musik – ethnologie, 1990.
- Mariano, Agnes. *A invenção da Baianidade*. São Paulo: Anna Blume, 2009.
- Marcondes, Marcos Antonio (ed.) *Enciclopédia da Música Brasileira, Erudita, Folclórica, Popular*, São Paulo, 1977.
- Mason, Rachel. *Por uma arte-educação multicultural*. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- Morais Filho, Melo *Festas e Tradições Populares no Brasil*. São Paulo: Ediouro, 1945.
- Pierson, Donald *Branços e Pretos na Bahia*. São Paulo: Nacional, 1971.
- Pinto, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.
- Price, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2000.
- Queiros Mattoso, Kátia M. *Bahia – século XIX – uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- Querino, Manoel. *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso, 1955.
- Ramos, Artur. *O Folclore negro na Brasil*. São Paulo: Editora Casa do Estudante, 1954.
- Reis, João José. *A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX*. in Pereira Cunha, Maria Clementina (org.). *Carnavais e outras f(é)stas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002, pp. 101-148.

Reis, Letícia Vidor de Sousa. Negro em “terra de branco”: a reinvenção da identidade. In: Schwarcz, Lília Moritz e Reis, Letícia Vidor de Sousa. *Negras Imagens*. São Paulo, Edusp. 1996, pp.11-29.

Risério, Antonio. *Uma História da Cidade da Bahia*, Versal Editores:

Sansone, L. e Santos, J. T. dos. *Ritmos em trânsito, Sócio-anthropologia da Música na Bahia*. São Paulo: Dynamis, 1998.

Santos, Milton. A rede urbana do Recôncavo, in: Maria de Azevedo Brandão (org.) *Recôncavo da Bahia*, 1998, p.62.

Serra, Ordep. *O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2000.

Skidmore, Thomas. *Preto no Branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Sodré, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Tavares, Odorico. *Bahia – imagens da terra e do povo*. Rio d. J.: Civilização Brasileira, 1961.

Teles dos Santos, Jocélio. *Divertimentos Estrondosos: Batuques e Sambas no Século XIX*. In: Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs.): *Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis Editorial, 1998.

Tinhorão, J. R. *Historia social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Verger, Pierre *Notícias da Bahia*. Salvador: Corrupio, 1981.

Vianna, A. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador: Museu do Estado, 1950.

Waddey, Ralph C. *Viola de Samba and Samba de Viola in the Recôncavo of Bahia*. in *Latin American Music Review*, 1980/81, vol. 1 (2), pp. 196-212; vol. 2 (2), pp. 252-279.

Yeda Linhares, Maria. *História Geral do Brasil*, Ed.Campus, 1990.

## **Bibliographie - Methodologie**

Baacke, Dieter u. Schulze, Theodor (Hrsg.). *Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens*. Neuausgabe. Weinheim und München: Juventa Verlag, 1993.

Bohnsack Ralf u. Marotzki, Winfried. (Hrsg.). *Biographieforschung und Kulturanalyse. Transdisziplinäre Zugänge qualitativer Forschung*. Opladen: Leske + Budrich, 1998.

Danner, Helmut: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in die Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München 3. Aufl. 1994. 1. Auflage 1979.

Ecarius, Jutta. *Biographieforschung und Lernen*. In Krüger, H. & Marotzki, W. *Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Ecarius, Jutta. Qualitative Methoden in der historischen Sozialforschung. In Friebertshäuser, Barbara u. Prengel, Annedore (Hrsg.). Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim: Juventa Verlag, 2003.

Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick, S. 13-29. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Flick, Uwe. Konstruktivismus. S. 150 - 164. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Friebertshäuser, Barbara. Interviewtechniken – ein Überblick. In Friebertshäuser, Barbara u. Prengel, Annedore (Hrsg.). Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim: Juventa Verlag, 2003.

Friebertshäuser, Barbara u. Prengel, Annedore (Hrsg.). Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim: Juventa Verlag, 2003.

Geertz, Clifford. Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1983

Gottowik, Volker. Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentationen. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1997.

Honer Anne. Lebensweltanalyse in der Ethnographie. S. 194 – 204. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Jacob, Gisela. Das narrative Interview in der Biographieforschung. In Friebertshäuser, Barbara u. Prengel, Annedore (Hrsg.). Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim: Juventa Verlag, 2003.

Kron, Friedrich W.: Wissenschaftstheorie für Pädagogen. München 1999.

Krüger, H. & Marotzki, W. (Hrsg.) Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Kumoll, Karsten. From the Native's Point of View. Kulturelle Globalisierung nach Clifford Geertz und Pierre Bourdieu. Bielefeld: Transcript, 2005.

Loch, Werner. Der Lebenslauf als anthropologischer Grundbegriff einer biographischen Erziehungstheorie. In Krüger, H. & Marotzki, W. (Hrsg.) Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Lüders, Christian. Pädagogische Ethnographie und Biographieforschung. In Krüger, H. & Marotzki, W. (Hrsg.) Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Lüders, Christian. Beobachten im Feld und Ethnographie. S. 384 – 401. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Marotzki, Winfried. Entwurf einer strukturalen Bildungstheorie: biographietheoretische Auslegung von Bildungsprozessen in hochkomplexen Gesellschaften. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1990.

Marotzki, Winfried. Forschungsmethoden und –methodologie der Erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung. In Krüger, H. & Marotzki, W. (Hrsg.) Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. Opladen: Leske & Budrich, 1999.

Marotzki, Winfried. Qualitative Biographieforschung. S. 175 – 186. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Rittelmeyer, Christian u. Parmentier, Michael. Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

Rosenthal Gabriele und Wolfram Fischer-Rosenthal. Analyse narrativ-biographischer Interviews. S. 456 – 468. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

Schneider, Ilona Katharina. Erziehung unter Einfluss konträrer Weltanschauungen, Weinheim: Beltz, Deutscher Studienverlag, 1998.

Wolff, Stephan. Clifford Geertz. S. 84 – 96. In: Flick, U., Kardorff, E. von, Steinke, I.(Hg.). Qualitative Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000.

## **Bibliographie – Pädagogik, Ästhetik, Wahrnehmung**

Aissen-Crewett, Meike. Ästhetische- aistische Erziehung. Zur Grundlegung einer Pädagogik der Künste und der Sinne. Potsdam: Univ.-Bibliothek, Publikationsstelle, 2000.

Bachmann, Anita u. Schaeffer, Michael. Neues Bewusstsein, Neues Leben. Bausteine für eine menschliche Welt. München: Heyne Verlag, 1988.

Basso, Theda und Pustilnik, Aida. Corporificando a consciência. São Paulo, 2000.

Bateson, Gregory. Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981

Bergmann, Brigitte. Lernen durch Tanzen. Ein körperorientierter Lernansatz für Kinder nach Montessori. Weinheim: Beltz Verlag, 2006.

Bittner, Günther. Kinder in die Welt, die Welt in die Kinder setzen. Eine Einführung in die pädagogische Aufgabe. Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1996.

- Dürr, Hans Peter. Traumzeit: über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Frankfurt a. M.: Syndikat, 1978.
- Flitner, Andreas. Reform der Erziehung. Impulse des 20. Jahrhunderts. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 2001.
- Foerster, Heinz von. Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2002.
- Gebauer Karl, Hüther Gerald. Kinder brauchen Spielräume. Perspektiven für eine kreative Erziehung. Düsseldorf: Patmos Verlag, Walter Verlag, 2003.
- Girg, Ralf. Die integrale Schule des Menschen. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2007.
- Habiba Kreszmeier, A. u. Thomas, K. Systemische Erlebnispädagogik. Kreativ-rituelle Prozessgestaltung in Theorie und Praxis. Augsburg: Ziel Verlag, 2007.
- Haeffner, Gerd. In der Gegenwart leben. Auf der Spur eines Urphänomens. Stuttgart: Kohlhammer, 1996.
- Hayward, Jeremy. Liebe, Wissenschaft und die Wiederverzauberung der Welt. Freiamt, Arbor Verlag, 2006.
- Heckmair, B. u. Michl, W.: Erleben und Lernen. Einführung in die Erlebnispädagogik. München: Reinhardt Verlag, 2004.
- Hinz, Jan-Olav. Empfindungsorientiertes Lernen in der Kunstpädagogik. Meezen: Verlag Christa Limmer, 2000.
- Hüther, Gerald. Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Krieger, Wolfgang. Wahrnehmung und ästhetische Erziehung. Zur Neukonzeptierung ästhetischer Erziehung im Paradigma der Selbstorganisation. Bochum: Projekt-Verlag, 2004.
- Maturana. Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Bern und München: Scherz-Verlag, 1987.
- Maturana, H. u. Verden-Zöller, G. Liebe und Spiel. Die vergessenen Grundlagen des Menschsein. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 1994.
- Pearce, Joseph Chilton. Die magische Welt des Kindes und der Aufbruch der Jugend. Freiamt im Schwarzwald: Arbor Verlag, 2005.
- Pörksen, Bernhard. Abschied vom Absoluten. Gespräche zum Konstruktivismus. Heidelberg: Carl-Auer-System-Verlag, 2001.
- Reich, Kersten. Systemisch-konstruktivistische Pädagogik. Einführung in die interaktionistisch-konstruktivistische Pädagogik. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 2005.
- Renner, Erich. Kinderwelten. Weinheim: DSV, 1995.

- Ribke, J. Elementare Musikpädagogik. Persönlichkeitsbildung als musikerzieherisches Konzept. Regensburg, 1995.
- Rittelmeyer, Christian. Kindheit in Bedrängnis. Zwischen Kulturindustrie und technokratischer Bildungsreform. Stuttgart: Verlag Kohlhammer, 2007.
- Rombach, Heinrich. Der Ursprung. Philosophie der Konkreativität von Mensch und Natur. Freiburg: Rombach Verlag, 1994.
- Rora, Constanze: Ästhetische Bildung im Musikalischen Gestaltungsspiel. Augsburg: Verlag Wissner, 2001.
- Schäfer, Gerd. E. Bildungsprozesse im Kindesalter. Weinheim: Juventa Verlag, 1995.
- Scheuerl, Hans. Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen. Band I + II., Weinheim + Basel : Beltz Verlag, 1990.
- Schuhmacher-Chilla, Doris. Ästhetische Sozialisation und Erziehung. Zur Kritik an der Reduktion von Sinnlichkeit. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1995.
- Seitz, Hanne. Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Essen: Klartext Verlag, 1996.
- Senge, Scharmer, Jaworski, Flowers. Presença. Propósito humano e o campo do futuro. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.
- Sheldrake, Rupert. Das Gedächtnis der Natur. Das Geheimnis der Entstehung der Formen der Natur. Bern: Scherz Verlag, 1993.
- Skiera, Ehrenhard. Reformpädagogik in Geschichte und Gegenwart. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2003.
- Wetzel, Tanja. Geregelt Grenzüberschreitung. Das Spiel in der ästhetischen Bildung. München: kopaed, 2005.
- Winkler, Christian. Die Kunst der Stunde – Aktionsräume für Musik. Augsburg: Wissner Verlag, 2002.
- Wulf, Christoph. Anthropologie der Erziehung. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 2001.
- Zacharias, Wolfgang et al. (Hg). Pädagogik des Spiels – Eine Zukunft der Pädagogik? Beiträge zur Spielkultur, Spieldidaktik, Spielpraxis, Spielpolitik. München, 1990.
- Zimmer, Renate. Handbuch der Sinneswahrnehmung. Grundlagen einer ganzheitlichen Erziehung. Freiburg: Herder Verlag, 1995.