

Samba Chula do Recôncavo Baiano

Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude!

Katharina Döring¹

Abstract

Der vorliegende Text behandelt Samba Chula aus dem Recôncavo Baiano als besondere Variante des Samba de Roda in seinen historischen, anthropologischen, musikalischen und szenischen Aspekten. Samba Chula wird hier in einen erweiterten Zusammenhang gestellt, der nach Verbindungen und Bedeutungen des Phänomens Musik-Tanz sucht, die in afro-brasilianischen Tanz- und Musikformen Brasiliens, wie in der ganzen afro-amerikanischen Diaspora zu finden sind. Nach einigen Überlegungen zu Musik, Tanz und Trance diskutiere ich das kulturelle Erbe Afrikas in Brasilien. Es folgt eine detaillierte Beschreibung des Samba Chula aus der heraus ich auf die außermusikalischen Wirkungen von Samba Chula im Sinne von Musik-Tanz eingehe, die psychologische, physiologische und synästhetische Entwicklungen miteinbeziehen.

1. Tanz, Musik, Trance.....

„Es gibt verschiedene Theorien über die Frage, warum der Mensch tanzt. 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. Hier muss der Tanz-Denker unvermeidbar Stellung zum Menschen selbst nehmen, muss sich auf das Feld ...der philosophischen Anthropologie begeben. (Günther; Schäfer, 1993:16)

Afrikanische, traditionelle Musik ist selten einfach **nur** Musik, afrikanische Musik ist gleichzeitig Körper und Seele in Bewegung. Handelt es sich um „Tanz“-Musik oder eher „Musik“-Tanz? Genau genommen, gibt es kein Wort

¹ Katharina Döring ist Musikethnologin, Dozentin für Kunst- und Musikpädagogik an der staatlichen Universität, Bahia und promoviert z. Zeit. im Fach Erziehungswissenschaft an der Uni Siegen, bei Frau Professor Dr. Dorle Klika, mit dem Thema „Wahrnehmung und Ausdruck in afrikanisch-brasilianischen Tanz- und Musiktraditionen – Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda – Bahia“. Sie hat als Forscherin an dem Inventar und Dossier des Samba de Roda teilgenommen, dass als Kandidatur zum Weltkulturerbe an die UNESCO eingereicht wurde und hat mehrere Projekte zum Thema Samba Chula entwickelt und koordiniert (u. a. www.cantadordechula.wordpress.com)

dafür in unserem Wortschatz, sowie es in den meisten afrikanischen Sprachen keine Wörter für Musik und Tanz gibt, sondern Wörter für die und die Tanz-Musik-Traditionen oder besser gesagt 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, die aber keine sichtbaren materiellen Spuren hinterlassen! Sie geschehen einfach in Raum und Zeit, bereiten sinnliches Erleben und sind dann nur noch 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 Spürhinterlassung in der äußeren Welt zunächst am und mit dem Körper geschieht, dürfte voraussetzen sein, doch damit sind die Grundlagen genannt, auf denen sich Erinnerung *ein*bilden und Veräußerung *aus*bilden 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 mensch eine innere Erregung und Beteiligung, die kaum in Worte zu fassen ist. Bewusste Bewegungen und musikalische Muster können wiederholt werden, aber sobald im und zwischen Menschen das Tanz-Musik-Erleben entsteht, findet echter Austausch statt, ist kein Moment mehr wie ein schon vorher gelebter. Wahrnehmung und Ausdruck sind wie die zwei Seiten eines Messers Schneide, sie bedingen sich gegenseitig und werden im und durch den Körper vollbracht, so wie die Musik, die malt und zeichnet, schreibt und rechnet mit und durch den Körper! Angefangen von Wippen, Klopfen, Gesten und Mimiken, über den ausgelassenen rhythmischen Tanz, bis hin zur ausgefeilten Choreographie, können wir Musik (nach-) empfinden und ausdrücken und für Momente räumlich umsetzen. Dadurch entsteht Kommunikation mit sich selber, sowie der Menschen untereinander, aber auch mit Geistern, Gottheiten und Ahnen, wie ursprünglich die meisten Tanz-Musik-Rituale in verschiedenen Kulturen der Menschheit in diesem Sinne durchgeführt wurden.

„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 die Einheit zwischen Tanz und Musik deutlich gemacht, obwohl Blacking Tanz und Musik in den Kulturen erforscht hat. Wenige, die Musik studieren, scheinen sich mit Tanz zu beschäftigen und umgekehrt. Möglicherweise eine Fortführung der im Westen gelebten tiefen Spaltung von Kopf und Körper, wobei Musik eher den „Kopfmenschen“ und Tanz eher den „Körpermenschen“ zugeschrieben wird, und damit wenige Chancen entstehen, die beiden zusammenzubringen. Diese Spaltung zwischen Kopf und Körper ist aber nicht nur eine Folge der westlichen, kartesisch orientierten Wissenschaften, sondern in erster Linie einer religiös verordneten Körperfeindlichkeit und dem vorangehend: eines tief verwurzelten Misstrauens und Hasses gegenüber der Möglichkeit des Geistes, mittels Körper, Musik, Tanz in Trance und Ekstase zu verfallen und seine materiell limitierten Dimensionen zu verlassen und somit „außer Kontrolle“ zu geraten – im Schamanismus eine selbstverständliche und für die ganze Lebensgemeinschaft überlebensnotwendige und sogar 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 nach Hengst, 2003:19)

Die Selbstverständlichkeit über Musik und Tanz aus sich herauszugehen, um in eine andere Dimension zu gelangen, ist historisch den christlich und wissenschaftlich orientierten Zivilisationen fast verloren gegangen und wurde gerade noch über die zwar erlaubte, aber oft 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 sollte, denn auch Spiel und Sex können eine andere Seinsdimension herstellen, und haben die Eigenschaft, den Menschen jenseits von Zeit und Raum zu befördern. Nur sind genau diese Bedeutungen aus dem westlichen Spiel und der westlichen Erotik kulturell weggefallen und die funktionalen Bedeutungen, auf das Individuum, das EGO zugeschnitten, haben die Führung übernommen. In den afrikanischen Zivilisationen und den Kulturen der afrikanischen Diaspora, finden wir im Gegensatz dazu, eine viel größere Präsenz und Harmonie von Geist, Seele und Körper die sogar den afroamerikanischen Sprachgebrauch deutlich im Alltag und in der musikalischen Poesie geprägt hat, denn *spirit*, *soul* und *body* sind ständig präsente Wörter, Begriffe, ja Dimensionen, die das Sein des Menschen in seinem alltäglichen Wohlgefühl und Miteinander bestimmen. Über populäre Musik und Film sind diese Wörter auch in den deutschen Sprachgebrauch und z. Teil Verhalten 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 und Stylings, und cooler Bewegungen. Es scheint für Afroamerikaner ein leichtes und lockeres Gefühl, sich seiner selbst bewusst zu sein, im Rhythmus zu sein und hat keinen esoterischen, schwergefühligen Beigeschmack, sondern ist ein Lebensgefühl, das in afrikanisch geprägten Kulturen überall zu finden ist – kein Ausnahmezustand, sondern das normale Seinsgefühl, mit sich selbst und anderen verbunden zu sein im Sinne von Körper-Geist-Seele. Der immer wieder belebende Motor ist Musik-Tanz oder Tanz-Musik! Viele Menschen haben es am eigenen Leib erfahren: die 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!

2. Afrika in Brasilien

Auch in Brasilien ist Tanzen, Singen und Musizieren afrikanischer Herkunft ursprünglich als Ganzheit eines ästhetisch-spirituellen Verhaltens zu betrachten, das 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. Die verschiedenen schwarzen Musik-Tänze, die sich in ganz Brasilien seit Anbeginn der Sklaverei regional ausbreiteten, wurden von einigen Musikforschern in der ersten Hälfte des 20. Jhdts. studiert: Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga, Renato de Almeida, Câmara Cascudo u. a., die sich bemühten, Begriffe für afro-brasilianische Tanz-Musik-Formen zu finden, z. B. *Batuque*, *Lundu* und Samba, die hauptsächlich aus dem Angola/Kongo Kulturkreis kamen und im Laufe der Zeit durch indianische und portugiesische Einflüsse regionale Veränderungen und Bereicherungen erfahren haben. Der *Lundu*, mit seinen eher portugiesisch anmutenden Melodien, der im 19. Jhd. unter Schwarzen sehr beliebt war, zeigt die Vermischung afrikanischer und portugiesischer Elemente, ohne dass die besonderen Eigenheiten der afrikanischen Musik verloren gingen, was durch Synkopisierung, veränderte Harmonik und perkussive Begleitung deutlich wird.

„Auch wenn man keine gerade Linie zeichnen kann, aus dem Zusammenfließen der verschiedenen Tänze und Rhythmen der Schwarzen zu einer typische urbanen Form (Der Samba carioca), so scheint es 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 in 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, 1998, *eigene Übersetzung*)

Der *Lundu* wird als Begriff zunehmend durch den *Maxixe* und später den Samba ersetzt, wobei schwer nachzuvollziehen ist, inwieweit es sich um eine choreographische und musikalische Veränderung gehandelt hat. Ebenso ist nicht zu rekonstruieren, welchen Einfluss der große Zufluss der westafrikanischen Sklaven im 19. Jhd. auf die Musik-Tänze der größtenteils von der Bantukultur geprägten Schwarzen in den Städten und ihrem Umland hatte. Aus historischen Quellen ist nachzuvollziehen, dass *Batuque* und Samba im 19. Jhd. 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 fast in Vergessenheit geriet.

„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 Reconcavo 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 Musik/Tanzformen anzusehen und gleichzeitig ein Symbol der nationalen Kultur, wie auch der brasilianischen Populärmusik, die ohne den Samba gar nicht denkbar wäre. Es gibt schon lange nicht mehr **den** Samba – sondern, so in etwa wie beim Jazz, eine Art Stammbaum mit vielen Ästen und Zweigen, der bei dem Stamm *Batuque* angefangen haben soll.

“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 schmalzt und die Finger schnippt, zur Begleitung eines monotonen Gesangs, und von anderen umgeben, die den Refrain wiederholen.“ (Rugendas,1940:196, *eigene Übersetzung*)

Der reisende Autor und Zeichner Rugendas, dem wichtige Bilddarstellungen über das Leben der Afrikaner in Brasilien im 19. Jhdt. zu verdanken sind, bewundert die Kraft der Schwarzen, die sich nach einem langen, harten Arbeitstag versammeln um zu tanzen – sogar von Samstag auf Sonntag die ganze Nacht. So kommt er zu dem Schluss, dass diese Tänze den Schwarzen Ruhe und Kraft geben und sie auch plötzlich in einem anderen Licht erscheinen lässt, denn: „es will uns nicht überzeugend scheinen, dass wir da Sklaven vor unseren Augen haben.“ (ebd:196) So wirkt es für ihn, als schüttelten die Afrikaner durch den Tanz ihr Sklavendasein ab und zeigten ihre wahre und kraftvolle Identität. Im 19.Jhdt. wird sowohl unter den Sklaven, als auch den schon 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 anzüglich. Und dieses Vergnügen dauerte manchmal bis zum Morgengrauen.“ (Koster, 1942:316, *eigene Übersetzung*)

3. Samba Chula aus dem Recôncavo

Samba de Roda aus Bahia, von der UNESCO im Jahre 2005 zum immateriellen Weltkulturerbe gekürt, findet im Recôncavo seine wichtigste Variante, nämlich den Samba Chula (auch Samba de Viola, Samba Amarrado, Samba de Parada genannt). Samba Chula hat eine etwas andere Form als der Samba *Corrido*, sowohl was die musikalische, als auch die Tanzstruktur betrifft, was schon in der Stadt Salvador nur noch wenigen bekannt ist. Samba Chula ist in der hier vorgestellten „klassischen“ Form in der Region um Santo Amaro vorzufinden, also den Dörfern und Kleinstädten

im Umkreis von ca. 100 km: S. Francisco do Conde, Maracangalha, São Braz, Acupe, Terra Nova, Amélia Rodrigues, Teodoro Sampaio, Saubara, Santiago do Iguape, Maragogipe.

Gesang

Der Samba Chula hat seinen Namen von *chula*, ein portugiesisches Adjektiv, das etwa vulgär oder grob bedeutet. Schon in Portugal wurde es zum Substantiv, um bestimmte Tanz- und Gesangsformen zu benennen. Nicht nur in Bahia, sondern auch in Rio Grande do Sul, Amazonas und São Paulo, werden damit unterschiedliche Tänze und poetische Gesangsformen bezeichnet. Im Samba Chula ist der Gesang eine Strophe, die aus 2 bis 4 Versen besteht, und von einem fast immer männlichen Gesangsduo (*Parelha* genannt) gesungen wird. Anders als im Samba *Corrido* wird der Vers nicht im Responsorialgesang vom Chor wiederholt oder beantwortet. Die Chula kann eine klare Aussage treffen oder auch symbolisch sein, als Metapher oder freie Poesie, deren tiefere Bedeutung in manchen Fällen schon verloren gegangen ist, bzw. nur noch von den Älteren verstanden wird. Üblicherweise wird die Chula von einem so genannten *Relativo* gefolgt, eine etwas kürzere Strophe, die von einem anderen Duo gesungen wird und die Chula auf eine oft lustige Weise kommentiert oder abschließt. Es kommt häufig vor, dass schon bekannte Chulas mit einem passenden *Relativo* abgeschlossen werden, wobei vielen Beteiligten die ursprüngliche metaphorische Bedeutung nicht mehr bekannt ist. In manchen Regionen des ländlichen Samba im Landesinneren von Bahia, werden die Gesänge im Samba immer noch aus dem Stegreif gedichtet, was im Recôncavo grösstenteils verloren ist.

“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 meisten 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 “pikant“ 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 noch eine andere wichtige Komponente des Samba Chula hervor, nämlich seine variationsreiche Choreographie, auf die noch eingegangen wird. Deutlich ist, dass die Chula eine poetische Funktion hat, mitunter pikante, ironische und lustige Stegreif-Kommentare übermittelt und neben Musik und Tanz ein weiteres Element bildet, das direkt in das kollektive Geschehen des Samba eingreift.

Die Gesänge sind schon zur Sklavenzeit entstanden, bei schwerer Arbeit auf den Zuckerrohrfeldern, als die Männer sich zu zweit eine Reihe Zuckerrohr vornahmen und als *Parelha* sangen, wobei sie Antwort von der nächsten *Parelha* aus der Nachbarreihe erhielten. Diese Praktiken wurden auch in der Folgezeit beibehalten, als die Männer zwar frei, aber arme Tagelöhner blieben, denen der Gesang die schwere Arbeit erleichterte. In diesen Zeiten wurden Chula und *Relativo* noch frei improvisiert, und so hat sich über zwei Jahrhunderte ein regionales Repertoire herausgebildet. Musikalisch entscheidend ist, dass der *Relativo* sofort der Chula folgt, kaum dass ein Sängerpaar geendet hat, was eine überraschende und häufig amüsante Wirkung. Heutzutage treten öffentlich keine zwei Sängerpaare mehr auf und so wird der *Relativo* von den Musikern und durch den Chor der Tänzerinnen übernommen, was einen besonderen Klang durch die meist sehr hohen Stimmen erzeugt und bei den Frauen beliebt ist:

„Der Sambador muss den Samba singen und die Frauen übernehmen den Relativo, damit es schöner wird. Wenn die Männer den Samba 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 Alves Santana, Teodoro Sampaio)²

Tanz

Ein weiterer Aspekt des Samba Chula ist seine Choreographie, die vorschreibt, dass eine Sambatänzerin in den Kreis geht, um alleine für ein paar Minuten zu tanzen. Zunächst singen die Männer die Chula und der Chor den *Relativo* und mit Beginn des instrumentalen Teils, betritt die Tänzerin den Kreis, den sie von Musiker zu Musiker entlang tanzt, *correr a roda* genannt. Danach gibt sie der nächsten Tänzerin eine *Umbigada*, eine Bewegung von

² (mündl. Aussagen der SambaspielerInnen während der Forschungen für das Dossiê Samba de Roda im Auftrag des IPHAN)

Bauchnabel zu Bauchnabel, die bedeutet, welche Frau als nächstes im Kreis tanzen wird. Diese wartet ab, bis die Männer die nächste Chula mit *Relativo* singen, nachdem die vorherige Tänzerin ihre Runde beendet hat. Es kann aber bei sehr langen Instrumentalteilen vorkommen, dass eine Tänzerin direkt die nächste ablöst, wie überhaupt in einer langen Sambanacht vieles geschieht, was nicht die Regel lehrt. Die Eleganz und der diskrete Charme der älteren Sambatänzerinnen ist auffallend, und jede Frau hat Raum und Zeit, um sich auf ihre Art tänzerisch und gestisch auszudrücken, mal schüchtern und verhalten, mal ausladend und aufreizend. Die Männer haben sichtlich Vergnügen, die Frauen in ihren Schritten und Gesten musikalisch zu begleiten und zu kommentieren, was sie mit rhythmischen und melodischen Improvisationen, mit Gesang, Zwischenrufen, sowie zustimmenden Geräuschen eifrig tun.

Der wichtigste Tanzschritt im Samba Chula ist der so genannte *miudinho*, der ein kleiner, schneller Schritt ist, aus den fast parallel gehaltenen Füßen herausgehend und ganz flach am Boden sich bewegend. Dieser geradezu unmerkliche und fließende Tanzschritt bildet die Basis für alle anderen Bewegungen, die im Körper stattfinden. Der *miudinho* ermöglicht ein sehr gutes Fortbewegen durch seine schnelle und leichte Schrittabfolge. Die Tänzerin kann so in jede Richtung tanzen, nach vorne, zur Seite und auch nach hinten. Durch ihre besondere Grazie 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, was oft unmerklich und nur noch ein Wink ist, z. B. ein auffordernder Blick, ein Stups mit dem Knie oder dem Fuß. Das Körpergewicht der Sambatänzerin ist gleichmäßig auf den Fußsohlen verteilt und die Beckenbewegung ist klein und beständig. Sie geht von den rhythmischen Fußbewegungen an das Becken weiter, in einem einzigen Bewegungsfluss. Gleichzeitig hat man den Eindruck dass das Schambein wie eine Schaukel sich hin und herbewegt, und in etwa ein kleines Stück unter Bauchnabelhöhe aufgehängt ist. Dies entspricht im Orient dem Hara oder Tantiem entspricht. Diese Bewegung wird von den älteren Sambatänzerinnen so meisterhaft und elegant ausgeführt, dass dabei der Oberkörper fast ganz unbewegt bleibt und der Blick mit leicht geneigtem Kopf nach unten geht. Die

altwürdigen Tänzerinnen mögen es nicht, wenn die jungen Mädchen direkt in die Mitte des Kreises gehen und da herumhüpfen, weil sie Samba mit *Pagode* verwechseln. Pagode ist zwar eine Art Abkömmling des Samba de Roda, ist aber vollständig kommerzialisiert und propagiert mit sehr hartem Rhythmus und lauten, kreischenden Klängen und Gesängen einen stark sexualisierten Tanz. Im Samba Chula tanzt die Sambatänzerin an der Musikerriege vorbei, als würde sie mit jedem einzelnen Musiker und seinem Instrument ein kleines Gespräch abhalten. Es ist tatsächlich ein ästhetischer Dialog, weil sie ihm zeigt, was sie tänzerisch kann und er es mit seinem Instrument ebenso macht und sich beide gegenseitig anspornen.

Die Sambatänzerin muss „mit den Füßen sprechen“ können, was nicht heißen soll, dass der ganze Tanz nur aus Fußbewegungen besteht, sondern dass die Füße das Bewegungszentrum sind, von dem aus sich die anderen Bewegungen oft spiralenartig oder wellenförmig fortsetzen. Der ganze Körper ist 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 dass das Herz bewegt, den Geist bewegt, unsere ganze Struktur bewegt.“ (Alva Celia Medeiros – Sao 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)³

Das erklärt auch, warum viele Sambatänzerinnen die Praxis Samba zu tanzen, als etwas betrachten, dass Freude bringt, Verjüngung und sogar Heilung. Die Fröhlichkeit und das allgemeine 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 den Ausführenden als auch bei den mitmachenden Zuschauern, die ansteckend ist und sich im Laufe eines längeren Samba-kreises aufbaut.

³ (mündl. Aussagen der SambaspielerInnen während der Forschungen für das Dossî Samba de Roda im Auftrag des IPHAN

Instrumente

Es ist 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 übernehmen können. Auch eines der ältesten Instrumente, aus der "Küchenimprovisation" entstanden, ist beliebter Bestandteil des Samba Chula, nämlich der *Prato-e-faca*, also der Emaille-Teller, meist von Frauen mit einem Messer gespielt, mal gestrichen und mal geklopft.

Für den Samba Chula war das wichtigste und klanglich schönste Instrument, die Viola *machete*, die in der Praxis leider fast ausgestorben ist, wobei es die ersten Anzeichen einer Wiederbelebung und neu erwachten Interesses an der Tradition unter den Samba Chula Gruppen gibt. Die Viola *machete* ist eine 10-saitige kleine Viola, (fünf Doppelsaiten), ähnlich der in ganz Brasilien verbreiteten Viola *caipira*. Sie zeichnet sich durch ein brillantes Timbre aus, das gut zum melodischen Chula-Gesang passt und ihm auch die Harmonien liefert. Die Viola ist portugiesischen Ursprungs und hat sich während der Kolonialzeit über ganz Brasilien ausgebreitet und entscheidend zum Klang der populär-brasilianischen Musik beigetragen, zu besonderen Klangfarben, Melodien und Harmonien. Die Viola *machete* wurde im Recôncavo von den afrikanischen Nachfahren auf eine spezielle Art und Weise in die Musik 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 „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 CD/DVD „Cantador de Chula“, 2009:22)

Die Viola *machete* war und ist hauptsächlich in genau der Region verbreitet, in der Samba Chula auf die schon beschriebene, traditionell überlieferte Art

gesungen und gespielt wird, also in den Gebieten, in denen das Zuckerrohr in großen Mengen angebaut wurde: Santo Amaro, São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Terra Nova, Teodoro Sampaio, Santiago do Iguape, Saubara. Es gab zur Zeit der Bestandsaufnahme für die UNESCO nur noch eine einzige Sambagruppe, in der die Viola *machete* ganz selbstverständlich gespielt wurde.⁴ Viele Violaspieler haben ihre Kunst aufgegeben, um in eine der neu-evangelischen Kirchen einzutreten, in der das Musikspielen und alle afro-brasilianischen Traditionen dämonisiert werden und alte Instrumente regelrecht auf dem „Scheiterhaufen“ landen. Es sind einige andere Saiteninstrumente im Samba de Roda populär geworden, vor allem die akustische Gitarre und das *Cavaquinho*. In einigen, vor allem am Rande des Recôncavo liegenden Regionen, kommt noch das Akkordeon hinzu, meist in seiner kleineren Version als *Sanfona* bekannt.

Unter den perkussiven Instrumenten ist das *Pandeiro* das wichtigste. Es ist ein runder Holzrahmen, auf dem eine getrocknete Schlangenhaut oder ein Ziegenfell und zusätzlich flache Metallschellen befestigt werden. Das *Pandeiro* wird mit der linken Hand festgehalten und mit der rechten Hand mit schnellen und variationsreichen Rhythmen geschlagen und wird hauptsächlich von den Chula-Sängern gespielt. Manchmal werden *Atabaques* gespielt, also die Trommeln aus dem *Candomblé*, die dort unterschiedliche Namen und Funktionen haben. In den meisten Gruppen werden heutzutage Kongas oder moderne, dem urbanen Samba entlehene Trommeln, mit Nylonhäuten und Metallspannungen versehen (Timbau), verwendet. Des Weiteren werden manchmal *Reco-recos* (Schrabstäbe), und *Chocalhos* (Rasseln) gespielt, die immer wieder in unzähligen Materialien und Formen entstehen. Das rhythmische Händeklatschen der Beteiligten ist auch musikalische Begleitung und ausgesprochen vitalisierend für den Samba de Roda. Da beim Samba Chula die Instrumente während des Gesangs zurückhaltender spielen, reiben sich die Frauen in diesem Moment die Hände und beginnen heftig rhythmisch zu klatschen, wenn der Instrumentalteil beginnt und eine Frau in den Kreis tritt.

⁴ Die Gruppe *Os Filhos da Pitangueira* aus São Francisco do Conde unter Leitung des Meisters Zeca Afonso

Vermittlung

Die Wissensvermittlung im Samba de Roda geschieht hauptsächlich durch Beobachtung und Nachahmung, wie es bei vielen mündlich überlieferten Kulturen der Fall ist. Die Kinder sind ja von Anfang an dabei, weil die Mütter den Samba tanzen, sowohl schwanger, als auch mit kleinem Baby auf dem Arm oder im Tuch. Die Kinder hören den Samba von klein an und beteiligen sich beim Tanzen, Hände klatschen und den perkussiven Instrumenten, wobei das leider durch Fernsehen, kommerzielle Musikformen und konsumorientiertes Verhalten immer seltener geworden ist.

“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.’” (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)⁵

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 die Bewegungen und Schritte der Frau nachahmen. Diese Lehrzeit im Kreis des Samba, wie auch 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 erotischer Ausstrahlungskraft auseinandersetzt, was noch durch Gespräche und Anspielungen der älteren Frauen verstärkt wird. Auch die Männer versuchen die Jungen und männlichen Jugendlichen in ihren Kreis zu ziehen, in dem sie ihnen die verschiedenen Instrumente beibringen, was meistens von Vater, Onkel und Großvater zu Sohn und Enkel weitergegeben wird. Die Familie, die aktiv am Samba teilnimmt, ist in den meisten Fällen der entscheidende Faktor für die Entscheidung des Jungen, Samba zu spielen, wobei es immer wieder vorkommt, dass ein Junge selbständig Freude am Samba findet, und von den Älteren sein besonderes

⁵ (mündl. Aussagen der SambaspielerInnen während der Forschungen für das Dossî Samba de Roda im Auftrag des IPHAN)

Talent für Gesang, Perkussion oder die Viola erkannt wird, oft gegen den Willen seiner Familie. Die Sambaspieler beklagen sich aber, dass die meisten Jugendlichen, die ein Instrument lernen, nur noch an den oberflächlichen Musikstilen interessiert sind, und kaum noch versuchen, die Viola *machete* und ihre Spielarten zu lernen. Das trifft auch auf den speziellen Chulagesang zu, für den es zur Zeit keine jüngeren Vertreter gibt, die sich bemühen, das Repertoire und den Gesangsstil der Alten zu lernen, denn es erfordert eigenes Interesse und Zeit an der Seite der alten Sambasänger zu verbringen, um die Poesie, die Melodie und die Gesangstechnik der Chulaverse zu lernen. In der Perkussion gibt es mehr jüngere Leute, da alle Kinder mit der Rhythmik aufwachsen, und sie spielerisch lernen und nachahmen, aber häufig mit dem Erlernten nur kommerzielle Musik, wie *Pagode*, *Axé-music* und *Arrocha* spielen wollen, was auch von den Älteren nicht grundsätzlich verurteilt wird, die zum Teil sogar selber Freude an modernen Musikstilen haben, aber sich vor allem gegen die stark pornographisch ausgerichteten Texte und Choreographien aussprechen.

4. Welche Kreise zieht Musik-Tanz?

„Viele Menschen, vor allem Tänzer, Musiker, Sportler und Meditierende – wussten schon immer, dass der Geist in jeder Zelle des Körpers ist.“ (Hayward, 1997: 134)

Mein Interesse betrifft „Die rituellen Wurzeln der Kreativität“⁶, die durch Ausübung und Weitervermittlung von Musik-Tanz gut nachzuvollziehen sind, nämlich dort, wo Kunst nicht in erster Linie ästhetischen, intellektuellen, modischen, medialen, kommerziellen oder politischen Zielen zu dienen hat. Der Samba de Roda erzeugt, wie viele Musik-Tänze ähnlichen Ursprungs, eine besondere Qualität, die sich weder in einen Kunstbegriff, noch in anthropologische Studien einordnen lässt. Meine Forschungen gehen über diese Kategorien hinaus und suchen nach den Eigenschaften, die von Zeit, Raum und Umständen losgelöst, Menschen verbinden, mit Lebensfreude erfüllen und kreatives Potential freisetzen:

„Unsere Kultur ist zutiefst davon überzeugt, dass Körper und Geist zweierlei

⁶ Untertitel des Buches „Tanz, Trance und Ekstase“ von Hengst, 2003.

sind. Unser Geist soll möglich rational sein, er soll denken, erkennen, verstehen können. Die Ausbildung der rationalen Seite geschieht durch Herumsitzen in stickigen Räumen, Stunde für Stunde, jahrein, jahraus. Das steht man nur durch, wenn man die Bedürfnisse des Körpers zu ignorieren lernt. Unseren Körper empfinden wir als ein notwendiges, aber manchmal auch peinliches Ding, das uns in die Nähe der Tiere rückt. Wir können tagelang derart in unseren Gedanken, unserer Geschäftigkeit aufgehen, dass wir den Körper kaum noch wahrnehmen. Wir töten unsere Gefühle ab.“ (Hayward, 1997:133)

Wie schon vorher angedeutet, ist die Trennung von Körper und Geist in der westlichen Kultur die „normale“ Seinshaltung, die auch durch Familie, Schule, Ausbildung und Universität weiter erhalten wird. Natürlich gibt es Alltagsinseln, Freiräume, Körper- und Kulturpraktiken, die aber (noch) wenig an der „verinnerlichten“ Spaltung verändern. Also müssen neue Wege erlernt werden, die eine andere Art von Lernen voraussetzen, das nicht nur die funktionalen und mentalen Kompetenzen benutzt und trainiert werden.

„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)

In diesen Fluss zu kommen, darum geht es doch letztlich, und das fließt nur über unser Sinne, jede einzelne Körperzelle und das Wahrnehmen und Bewusstwerden des Eins-Sein, die Einheit von Geist-Körper-Seele, von der schon eingangs gesprochen wurde. Bei Tanz und Musik kann dieses Gefühl erlebt werden, was auch den meisten Menschen bekannt ist, vor allem den Anhängern der Musik-Tanz-formen afrikanischer Herkunft. Der Tanz lockert seelische und körperliche Blockaden und ermöglicht die Berührung und das 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. Die Individualität des Tänzers verbindet sich in der Erfahrung des Rhythmus mit gemeinschaftlichen Bewegungsmustern. Der Rhythmus hilft Tänzern, Musikern und Umstehenden in eine synchrone Handlung und Haltung zu gelangen, was psychologisch eine Art Selbstaufgabe bewirkt, oder besser

gesagt, eine Loslösung vom Ego, das den Einzelnen im Alltag immer wieder mit seinen Forderungen und inneren Spannungen quält. Diese Art von energetischer Einheit und emotionaler Ausgeglichenheit unter den Menschen, die wir bei Tanz-Musik-Festen, wie dem Samba de Roda, erleben können, bewirkt seine Eigenschaft als Sozialfunktion, die ursprünglich noch durch das religiöse Element verstärkt wurde. Der Samba Chula war (z. T. noch heute) Bestandteil der vielen traditionellen Heiligenfeste, die zugunsten von Santo Antônio, Sao Roque, São Gonçalo, Cosme e Damião und Santa Barbara überall auf dem Lande abgehalten wurde. Auch hier finden wir wieder Einheit und Dialog statt Trennung: die religiösen feierlichen Ausdrucksformen gehen fließend in die vergnüglichen Tanz-Musik-Feste über, da sie von den Menschen der afrikanischen überlieferten Kulturen nicht als gegensätzlich, sondern zusammengehörig empfunden werden, verbunden über den Körper, was dem Ursprung des religiösen Zelebrierens überhaupt entspricht.

“Die grundlegende dualistische Struktur des menschlichen Wesens rührt daher, dass der Mensch nicht nur in einer Welt lebt, sondern seine kulturelle Kreativität von dem ihn bewegenden Glauben genährt wird, dass die physische Welt transzendierbar ist. Dies ist nicht allein eine philosophische Überlegung der so genannten Hochreligionen oder gar allein der abendländischen Philosophie, sondern eine Erfahrung, die *der Mensch* durch Jahrzehntausende hindurch in Gestalt verschiedener kultureller Ideen gewissermaßen mit Seele und Leib gemacht hat. Denn die physische Welt wird nicht allein durch kognitive Operationen transzendiert, worin es gewisse philosophische Strömungen zur Perfektion gebracht haben; vielmehr werden im religiösen Ritual transzendente Welten erschafft, bzw. erschlossen. Dies geschieht durch die Kulthandlungen, wobei der Tanz eine zentrale Rolle spielt, weil er Psyche und Körper in wechselseitiger Beeinflussung in einen Zustand versetzt, in dem sich der Mensch als Ganzes die transzendenten Welten erschafft, bzw. zugänglich macht.” (Hengst, 2003:17)

Wichtig ist aber nicht nur die soziale und religiöse Bedeutung des Tanzes und Musizierens, sondern auch die psychisch-physische Dimension für den Einzelnen. Es geschehen unzählige Prozesse gleichzeitig in allen Körperzellen, die nicht einfach nur mit Kognition zu erklären sind, eher mit der Wahrnehmungsleistung des komplexen Nervensystems durch seine verschiedenen Sinnorgane. Obwohl in den westlichen Kulturen historisch die Künste in Ausübung und Vermittlung, in der Regel getrennt waren, werden doch bei alltäglichen und besonders den ästhetischen Wahrnehmungen und Aktivitäten immer alle Sinne angesprochen. Die Auslese und Verarbeitung der empfangenen Informationen wird durch das Gehirn mitgeleistet, welches

aber, von Konstruktivismus und Neurobiologie nachgewiesen, wiederum dadurch konditioniert ist, nur bestimmte Auswahlmöglichkeiten zu erlauben. Die Kulturen, ihre Geschichten, Glaubensvorstellungen, Ausdrucksformen und Wertesysteme, lehren und begrenzen die Menschen gleichzeitig in ihren Wahrnehmungsfähigkeiten und der Deutung dessen, was er über die Sinne aufnimmt und wie die Wahrnehmungen in Begriffe umgewandelt wird.

„Die Menschen anderer Gesellschaften erzählen sich ganz andere Geschichten von der Welt als wir. Sie nehmen die Welt offenbar auch anders wahr, nämlich so, wie es in ihren Geschichten steht. (...) Die Geschichten, die uns als Kinder erzählt werden, sagen uns, was wir in der Welt als real zu erleben haben. Wir denken gern, unser Realitätsverständnis beruht auf dem, was wir sehen und hören. Doch das stimmt nur teilweise. Das Gegenteil ist genauso wahr: Was wir sehen und hören, ist bestimmt durch das, was wir für real halten.“ (Hayward, 19-20, 2006)

Anders ausgedrückt, in der westlichen Kultur sind die Möglichkeiten einer stärkeren Einbindung der Sinne in die verschiedenen Lernprozesse selten ernsthaft angewendet, sondern im Gegenteil diskriminiert worden, zugunsten einer einseitig rational ausgelegten Bildung und Lebensweise.

„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 Lernen aus 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. Sinnliche und rationale Erkenntnis müssen als gleichwertig erkannt werden, gerade auch weil sie nicht „Gleiches“ leisten.“ (Krieger, 2004:99)

Die Selbsterfahrung bei der lebendigen Interaktion verschiedener Sinne gleichzeitig, schienen in der rational orientierten Gesellschaft tiefe Ängste hervorzurufen, da sie auf Ekstase, Trance und Unkontrollierbarkeit verweisen, die den Lernmodellen und Bildungsidealen historisch entgegenstanden. Auf diesem Hintergrund werden immer noch die Möglichkeiten der synergetischen Effekte von sinnlichen Kombinationen, wie sie normalerweise in der Wirklichkeit vorkommen, zu wenig berücksichtigt, ob es sich nun um Alltags- oder Schulbildung handelt. Sinn-ästhetische Erfahrungen, Wahrnehmungen und Lernprozesse werden häufig in getrennten Schubladen abgespeichert, mal zum Thema Musik, Malen, Tanz oder Literatur erarbeitet, und weniger im

kreativen spielerischen Durcheinander.

„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 eine stroboskopische Zerrbild des Wahrnehmungsverlaufs zeichnet...“ (ebd: 181)

Das entspricht in etwa der aktuellen Situation in Brasilien, vor allem den Nordoststaaten, wo die letzten ästhetisch-ganzheitlichen Kulturformen, in Bildung und Medien durch analytisch-rationale und konsumorientierte Vorgehensweisen verzerrt werden, und somit die Möglichkeiten der synergetisch-sinnlichen Wahrnehmung und Ausübung immer geringer werden, während in der Schul- und Freizeitpädagogik der westlichen Welt schon längst wieder komplexe, ästhetische Lernmodelle angewendet werden und die Gesellschaft wieder auf der Suche nach „ursprünglichen“ kulturellen Ausdrucksformen ist. Noch sind sie deutlich zu spüren, die kreativen und lebensfrohen Auswirkungen der Tanz-Musik-Spiel-Kulturen der afrikanischen Nachfahren, die sich in Bahia und anderen Teilen Brasiliens weitgehend durchgesetzt haben. Jedoch ist zu beobachten - in der Stadt schon lange und auf dem Land immer deutlicher - dass aktives Erleben im Sinne von beteiligter, konstruktiver Wahrnehmung immer mehr zu einem passiven, distanzierten und rationalisierten Konsumieren wird, weil die Alten, die noch im gemeinschaftlichen Sinne singen und tanzen, keine Nachfolger mehr finden und die Gesellschaft ihren (Bildungs-)Wert nicht (an-) erkennt.

„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.“ (Rombach, 1994:17)

Literaturverzeichnis

Günther, Helmut; Schäfer, Helmut. 1993. *Vom Schamanentanz zum Rumba: Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*. 3. Aufl. Stuttgart: Verlag Franz Iffland.

Hayward, Jeremy. 2006. *Liebe, Wissenschaft und die Wiederverzauberung der Welt*. Freiamt, Arbor Verlag.

Hengst, Dirk Patrick. 2003. *Tanz, Trance und Ekstase. Die rituellen Wurzeln der Kreativität*. Bad Honnef: Horlemann.

Jacoby, Peter. 2000. *Die eigene Stimme finden. Stimmbildung durch organisches Lernen*. Essen: Verlag die Blaue Eule.

Koster, Henry. 1942. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Krieger, Wolfgang. 2004. *Wahrnehmung und ästhetische Erziehung. Zur Neukonzeptierung ästhetischer Erziehung im Paradigma der Selbstorganisation*. Bochum: Projekt-Verlag.

Melo, Guilherme de. 1947. *A Música do Brasil*. Rio de Janeiro.

Pinto, Tiago de Oliveira. 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.

Reis, João José. 2002. *A festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX*. in Pereira Cunha, Maria Clementina (org.). *Carnavais e outras f(r)estas*. Campinas: Editora da Unicamp, S. 101-148.

Rombach, Heinrich. 1994. *Der Ursprung. Philosophie der Konkreativität von Mensch und Natur*. Freiburg: Rombach Verlag.

Sandroni, Carlos (org.). 2004. *Dossiê de candidatura do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a terceira proclamação das obras primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade*, Brasília: IPHAN.

Rugendas, Johann Moritz. 1940. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo: Ed. Martins.

Seitz, Hanne. 1996. *Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis*. Essen: Klartext Verlag.

Sodré, Muniz. 1998. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.

Glossar

Arrocha – simple, populäre Musikform in Bahia, für Stimme und Keyboard

Atabaque – die handgemachten Trommeln aus dem Candomblé

Axé-music – Seit den 80ern populäre, afrobaianische Karnevalsmusik

Batuque – Oberbegriff für die Ursprungsformen der afrobrasilianischen Musik-Tänze

Caipira – ländlich, Landsmann

Candomblé – Oberbegriff für die afrobrasilianischen Religionen

Cavaquinho – ein Art Ukulele, viersaitig, klein und im Pagode und Samba beliebt

Chocalho – Rassel, geschlossen mit trockenen, harten Samen oder offen mit angebondenen Samen

Correr a roda – den Kreis abtanzen im Samba Chula, langsam an allen Musikern vorbei

Corrido – im Samba de Roda, die gängigste Sambaform – Responsorialgesang, ohne Instrumentalpausen und freier Entwicklung im Tanzstil, die Tänzerinnen wechseln sich ständig ab, und es wird meistens in Paaren getanzt

Lundu – erotische afrikanisch-portugiesische Tanzform aus dem 18./19. Jhdt.

Machete – kleine, handgemachte Viola aus dem Reconcavo, das traditionelle Instrument im Samba Chula

Maxixe – urbane Mischform von Polka und zukünftigem Samba in Rio de Janeiro

Miudinho – der kleine schwebende Tanzschritt der Frauen im Samba Chula

Pagode – z. Z. beliebte, kommerzielle Popmusik in Bahia, stammt vom urbanen Samba und vom Samba duro

Parelha – ein Sängerduo im Samba Chula

Prato-e-faca – Emailleteller mit einem Metallmesser rhythmisch gespielt

Reco-reco – z. B. Bambusrohr oder Kalebasse mit vielen Kerben, über die mit Holzstock geschabt wird

Relativo – eine Art Gegengesang und Antwortstrophe zur Chula im Samba Chula

Sanfona – das brasilianische Akkordeon, meisten kleiner und mit Knöpfen

Umbigada – Bauchnabel-stubbs von einer Sambatänzerin zur nächsten