

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Trommeln nur für die Götter?
Afro-brasilianische Trommeln im religiösen und säkularen Kontext.

verfasst von / submitted by

Mag. Dr. Franziska Röszl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 800

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Religionswissenschaft / Religious Studies

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ. Prof. Dr. Hans Gerald Hödl

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Methodenwahl	2
1.1. Extended-Case-Study	2
1.2. Teilnehmende Methode	3
1.3. Das problemzentrierte Interview	3
2. Betrachtung der Trommeln aus verschiedenen Blickwinkeln	3
2.1. Ursprung und Bauart der Schlaginstrumente und deren Einsatz in religiösem und weltlichem Kontext	3
2.1.1. Rahmentrommel - die Trommel der Göttinnen	4
2.1.2. TaKe-TiNa - die Kunst der Trommelsprachen in Indien	4
2.1.3. Schamanentrommel - eine Reise mit dem Pferd zu den Geistern	5
2.1.4. Afrikanische Trommeln - im Zentrum des Lebens	7
2.1.5. Im Sambarhythmus - eine bewegende Erfahrung	8
2.2. Zusammenfassung	9
3. Geschichte Brasiliens: Von der Sklaverei zur Identitätsfindung	10
3.1. Deportation von Afrikanern nach Amerika	10
3.1.1. Herkunft der afrikanischen Sklaven in Brasilien im Überblick	13
3.1.2. Der wirtschaftliche Überblick bis zur Abschaffung des Sklavenhandels	14
3.1.3. Ein Leben in Gefangenschaft in Brasilien	15
3.1.4. Die Lebensbedingungen im Alltag	16
3.1.5. Im Schutz der katholischen Heiligen	18
3.2. Capoeira - eine Kunst der Verteidigung	19
3.3. Zusammenfassung	22
4. Trommeln im Kontext afro-brasilianischer Religionen	23
4.1. Forschungsergebnisse über die afro-brasilianischen Kulte	23
4.2. Die Wurzeln des Candomblé	24
4.2.1. Im Pantheon des Candomblé	25
4.2.2. Familiäre Strukturen im Candomblé- Kulthaus	28
4.3. „Heilige“ Trommeln im Candomblé	29

4.3.1. Maracatu - Musikstil im Candomblé	30
4.3.2. Im Trommelrhythmus zur Trance	31
4.3.3. Heilungsritual in Ekstase	34
4.3.4. Konzept eines Heilungsrituals im Candomblé	35
4.4. Umbanda - eine monotheistische Religion.....	36
4.4.1. Umbanda - eine Welt der Geister	37
4.4.2. Häuser im Umbanda- Kult.....	38
4.4.3. Durch Initiation zum neuen „Ich“	38
4.4.4. Tranceritual im Umbanda Ritual.....	39
4.5. Spiritistische Ideen - eine Philosophie von Allen Kardec	40
4.5.1. Heilung durch kardecistische Séancen	41
4.6. Zusammenfassung	41
5. Karneval - eine musikalische Vielfalt und deren Bedeutung zur Identitätsfindung der unteren Schichten	42
5.1. Vom Entrudo zum Karneval.....	42
5.1.1. Die wilden Sitten des Entrudo.....	43
5.1.2. Großer Karneval versus kleiner Karneval	43
5.2. Karneval - eine Form der Präsentation afrikanischer Kultur.....	44
5.2.1. Alles über Samba - vom Hinterhof ins Rampenlicht.....	45
5.2.2. Musikalische Vorformen der Samba	45
5.2.3. Trio Eléctrico - der andere Karneval in Salvador da Bahia.....	48
5.3. Kulturelle Bewegungen der Blocos Afros.....	49
5.3.1. Blocos de Indio.....	49
5.3.2. Olodum do Pelô.....	50
5.4. Zusammenfassung	51
6. Der Transfer afro- brasilianischer Kultur in unsere Breiten und deren profaner Einsatz in soziokulturellem Kontext	51
6.1. 1984 - Gründung des Österreichisch- Brazilianischen Vereins „Sambaschule Rot - Weiß - Rot“ zur Förderung der brasilianischen Kultur“	51
6.1.1. Ricardo und Antonio - die Stützen dieser Gesellschaft.....	52

6.1.2. Samba - Veranstaltungen im Unterhaltungsbereich	53
6.1.3. Veränderungen mit starken Emotionen	54
6.2. Zusammenfassung	55
7. Exkurs: Trommeln in der Schule	56
7.1. Interkulturelle Musikerziehung - ein Beitrag zum „globalen Musikverständnis“	56
7.1.1. Kulturvermittlung in multikulturellen Klassen ab 1978	56
7.1.2. Die Sambaschule „Zuckerhut“ in der Öffentlichkeit ab 1987	57
7.2. Zusammenfassung	58
8. SambAttac - im Einsatz von Demonstrationen und im Unterhaltungsbereich	58
8.1. Attac - eine regierungskritische Organisation	58
8.1.1. Wer sind die Leiter der SambAttac-Gruppe in Wien?	59
8.1.2. SambAttac - eine Fallstudie	60
8.1.3. Reaktionen über SambAttac	62
8.1.4. Rhythms of Resistance (Berlin)	62
8.2. Csíkszentmihályi: das Phänomen von Flow-Gefühlen	64
8.3. Intrinsische versus extrinsische Motivation	67
8.4. Victor Turner: Struktur und Anti-Struktur	67
8.5. Zusammenfassung	71
9. Resümee	72
10. Literaturliste	79
11. Anhang - Reaktionen über SambAttac	84

Vorwort

Mein grundsätzliches Interesse für die Kultur anderer Länder, vor allem aber für deren Musik, führte mich noch vor meinem Studium der Völkerkunde in verschiedene ferne Regionen, wie bspw. nach Indien, wo ich Sitar und Tablas studierte.

Die Vorliebe für Perkussionsinstrumente intensivierte sich weiterhin in Wien. Nach dem Studium der meditativen Klänge der Tablas folgte zwischenzeitlich das Erlernen afrikanischer Trommeln, deren Rhythmen mich zu den erdverbundenen Tänzen motivierten. Im Rahmen der ersten Tanzwochen in Wien faszinierten mich die brasilianischen Tänze. Angespornt durch meine intensive Beschäftigung im Rahmen der brasilianisch-österreichischen Gesellschaft, befasste ich mich eingehend mit der brasilianischen Kultur und entschloss mich zu einer wissenschaftlichen Arbeit über die erste Sambaschule in Wien: „Rot-Weiß-Rot“. In meiner Forschungsarbeit am Fallbeispiel „SambAttac“ mit dem Titel „Daixa falar - Lasst uns sprechen“ interessierten mich besonders die brasilianischen Rhythmen und deren allgemein energetisch positive Auswirkung auf Menschen, die mittlerweile nicht nur in unseren Breiten großen Anklang gefunden haben, sondern auch europaweit bei Feiern und Demonstrationen effektiv eingesetzt werden.

Neben meiner Vorliebe für Musik war auch Religion ein bevorzugtes Thema, das ich durch das Studium der Religionswissenschaft kennen lernen wollte. Im Rahmen dieses Studiums beeindruckte mich die große Bandbreite interessanter Seminare und Vorlesungen, besonders jene von Prof. Hödl. Spezielle Themen über afro-brasilianische Religionen mit ausführlich ethnografischem Anschauungsmaterial, sowie auch andere umfassende religionswissenschaftliche Themen, entsprachen meinem Interesse. Ich möchte mich an dieser Stelle bei Professor Hödl bedanken, für seine Hilfestellung und Geduld bei Verständnisfragen und sonstigen Problemen. Allgemein herrschte im Institut für Religionswissenschaft ein sehr freundliches und inspirierendes Klima und die Vortragenden (Prof. Heller, Prof. Reiss, Prof. Baier, u.a.) waren im Umgang mit Studierenden durchwegs verständnisvoll. Die altersbedingte hohe Bandbreite der Studierenden wirkte sich mehrheitlich durch eine hohe Hilfsbereitschaft äußerst positiv aus.

Einleitung

Meine Überlegung über die Trommel im religiösen und soziokulturellen Kontext zu schreiben, lag einerseits an meinem besonderen Interesse für die brasilianische Kultur im Allgemeinen und andererseits für die Trommel im Speziellen. Von meinen Lebenserfahrungen ausgehend, möchte ich mich in dieser Arbeit mit der Musik und den „Grenzerfahrungen“ in den brasilianischen Religionen am Beispiel von Candomblé befassen. In weiterer Folge werde ich auch speziell auf den Einsatz brasilianischer Musik im profanen Bereich in unseren Breiten eingehen. Im ersten Kapitel beschäftige ich mich zunächst mit Herkunft, Bauweise und Form der Schlaginstrumente, welche hauptsächlich aus dem afrikanischen Raum stammen. Durch den Sklavenhandel kamen diese Instrumente nach Brasilien und in die brasilianischen Religionen, sowie auch in die profane Volkskultur. Mein Interesse gilt besonders dem Einsatz der Trommeln im religiösen Bereich, wie es in Candomblé sichtbar wird.

Im zweiten Kapitel gehe ich auf die brasilianische Geschichte und die Deportation der Sklaven aus Afrika ein. Dabei möchte ich ein besonderes Augenmerk auf den Stamm der Yorúbá setzen. Laut Koch-Weser soll es nach 1770 größere Sklavenkontingente nach Brasilien gegeben haben, deren Zahl sich auf sieben Millionen beziffern lässt und weitere vier Millionen Sklaven dieser Region, welche erst im 19. Jahrhundert Sklaven aus dieser Region nach Brasilien verschifft wurden. (vgl. Koch-Weser 1976: 78) In diesem Zusammenhang wird auf die Strategien des Widerstands durch die Entstehung von Quilombos hingewiesen, die sich im Hinterland Brasiliens befanden und eine Art von Fluchtburgen darstellten. Durch ihre rasante Verbreitung stellten sie eine Gefahr für das koloniale Herrschaftssystem dar.

In weiterer Folge gehe ich auf Capoeira ein. Es handelt sich dabei um eine Form der Selbstverteidigung, welche sich für Außenstehende wie ein Tanz darstellt, die aber hauptsächlich der Selbstertüchtigung für den Kampf gegen die Sklavenhalter diene.

Der eigentliche Hauptteil befasst sich mit dem Ablauf von religiösen Zeremonien, in deren Kontext die Trommeln effizient zum Einsatz kommen. Besonders wichtig ist die tranceinduzierende Wirkung dieser Instrumente, die eine Kommunikation zwischen den verschiedenen Orixás¹ und den afrikanischen Gottheiten ermöglicht. Daran anschließend befasst sich ein weiterer Schwerpunkt mit dem Aufgabenbereich der verschiedenen Orixás in den unterschiedlichen Zeremonien, sowie in den neuen religiösen Ausformungen, wie etwa in Umbanda und Macumba.

Allgemein werde ich mich mit der Wirkung der Trommel als tranceinduzierendes Instrument befassen, die nicht nur im religiösen Kontext ihren Niederschlag findet, sondern auch im profanen Bereich bis in die Gegenwart Menschen fasziniert.

¹ Geistwesen - Vermittler zwischen den Menschen und den Gottheiten.

Im weiteren Verlauf werde ich speziell auf die Wirkungsweise der brasilianischen Schlaginstrumente im öffentlichen Raum als Unterhaltungsfaktor hinweisen, sowie auf deren Einsatz bei Demonstrationen. Hierbei lässt sich der ursprüngliche Protestcharakter aus der brasilianisch stammenden Volkskultur bis nach Europa verfolgen, der sich allorts publikumswirksam etablierte. Der mitreißende Rhythmus etwa von Samba animiert häufig misstrauische Bürger zum Tanzen und lässt sie anfänglich vorhandene Ressentiments leichter vergessen.

Mit einem Resümee beende ich die Arbeit, die auf folgende vier Forschungsfragen Antwort geben soll:

- 1.) Welche Funktionen erfüllen Trommeln allgemein im soziokulturellen und religiösen Kontext?
- 2.) Inwieweit bilden geschichtliche Ereignisse den Hintergrund zur Entwicklung afro-brasilianischer Religionen? Welche Formen des Widerstands zur Identitätsfindung entwickelten sich daraus?
- 3.) Inwiefern hat sich die brasilianische Kultur in unserer Region sowohl als Unterhaltungsfaktor wie auch als Zeichen einer Widerstandskultur etabliert?
- 4.) Welche gruppendynamischen Prozesse entwickelten sich in diesem Bereich? Inwiefern motivieren „Flow- Gefühle“ (Glücksgefühle) zur Teilnahme an öffentlichen Auftritten?

1. Methodenwahl

Meine Arbeit wird im ersten religionsbezogenen Teil hauptsächlich auf einer historiographischen Methode basieren, deren spezifische Literatur sich auf die Geschichte und die Religion Brasiliens bezieht. Andererseits werden in ihr auch biographische Interviews von Spezialisten einfließen, in denen auf die Bedeutung von Trommeln im religiösen Kontext eingegangen wird. Auch Musiker der Unterhaltungskultur sollen dabei zu Wort kommen.

1.1.Extended-Case-Study

Die Extended Case Methode (ECM) ist vor allem aktions-, handlungs- und prozessorientiert. Sie bietet sich daher in Bereichen an, wo soziale und politische Prozesse, rechtliche Probleme und rituell wiederkehrende Abläufe auftreten und ist überall dort anzuwenden, wo Handlungen eine wichtige Rolle spielen (vgl. Rottger/ Rössler 2003: 147; Röszi 2011: 14).

Im zweiten Teil meiner Arbeit wird die Methode teils aus sachbezogener Literatur, wie auch aus teilnehmender Beobachtung, ethnografischen Aufzeichnungen und aus qualitativen Interviews bestehen. Meine Informanten stammen aus unterschiedlichen Berufen und Regionen Österreichs sowie auch aus anderen Ländern.

1.2. Teilnehmende Methode

Bei der teilnehmenden Methode, die durch Bronislaw Malinowski schon seit dem vorigen Jahrhundert bekannt ist, steht der Forscher in direkter Beziehung zum Menschen und nimmt auch an sozialen Situationen teil (vgl. Mayring 1998: 80f.).

Im sozialen Forschungsfeld ist sowohl eine teilnehmende Nähe als auch Distanz wichtig, was sich durch ein widersprüchliches Verhalten äußern kann. Zur physischen Präsenz gehören nicht nur alle Sinne, sondern auch die körperliche und seelische Bereitschaft, sich vollends auf die Menschen einzulassen (vgl. Hauser-Schäubling 2003: 38f.; Röszi 2011: 14f.).

1.3. Das problemzentrierte Interview

Dieser Begriff wurde von Witzel (1982, 1985) geprägt, der darunter alle Formen von offenen halbstrukturierten Interviews versteht. Im problemzentrierten Interview geht es um ein Thema, das jedoch kein Problem sein muss, deshalb ist hier der Begriff „themenkonzentriert“ passender (vgl. Schlehe 2003: 78).

Bei dieser Interviewform kann der Befragte möglichst offen sprechen. Der Interviewer hat vorher bestimmte Aspekte erarbeitet und führt das Gespräch bei Abschweifungen immer wieder auf das vorgegebene Thema zurück (vgl. Mayring 1998: 67; Röszi 2011: 18).

2. Betrachtung der Trommeln aus verschiedenen Blickwinkeln

In diesem Kapitel möchte ich nun ein möglichst breites Spektrum von Schlaginstrumenten aus verschiedenen Kulturen vorstellen und zwar bezüglich Herkunft, Bauart und Verwendung im religiösen und im profanen Kontext.

2.1. Ursprung und Bauart der Schlaginstrumente und deren Einsatz in religiösem und weltlichem Kontext

Zunächst werde ich auf die Rahmentrommel eingehen, die in Verbindung mit Göttinnen gesehen wird und nicht nur wegen ihrer religiösen Bedeutung erwähnt werden soll. Als nächstes stelle ich die indischen Tablas vor, die gemeinsam mit anderen Instrumenten im religiösen und im weltlichen Leben eine große Bedeutung haben. In einem Exkurs beschäftige ich mich auch mit der Bedeutung der Schamanentrommel und mit deren tranceinduzierender Wirkung. Einen wichtigen Platz nehmen hier

die afrikanischen Trommeln ein, die im Kontext Brasiliens eine besondere religiöse Bedeutung erlangen. Zuletzt befaße ich mich mit den Sambatrommeln, die hauptsächlich im weltlichen Bereich eingesetzt werden.

2.1.1. Rahmentrommel - die Trommel der Göttinnen

Zu den ältesten Trommeln zählt die Rahmentrommel, die in vielen Kulturen zu finden ist und die bis heute in jedem Volksmusik - Ensemble in Irland zu hören ist. Ihre Form ist reifenförmig und der Durchmesser größer als die Tiefe. Sie wird mit einer Hand gehalten und mit der anderen gespielt (vgl. Redmond 1999: 11). In den keltischen Riten der Getreidegöttin Brigid, wird ein Tablett aus Haut oder auch ein Sieb mit dem *Bodhran*, einer irischen Rahmentrommel, verglichen. Noch heute werden in Sizilien Rahmentrommeln und Getreidesiebe von denselben Handwerkern hergestellt (vgl. Redmond 1999: 70). In der Antike wurden viele Göttinnen mit Rahmentrommeln abgebildet. Bei den Hellenen wurde der Trommel und der Flöte zur Herbeiführung von Donner und Regen magische Kraft zugesagt. Eine Rahmentrommel war auch das Instrument der Erdgöttin Rhea, später wurde es zum Instrument der Satyren des Dionysos, des Gottes des Weines und der Trunkenheit. In der römischen Kultur stellte die Priesterin mittels einer Trommel die Vermittlung zwischen den Göttern und den Menschen her. Es wurden auch Leiern, Harfen, Zimbeln und Sistrum (Rasseln) verwendet. Die Flöten wurden aus Metall und Schilf hergestellt (vgl. Redmond 1999: 36ff.; Menzel 2000: 4; Röhl 2003: 11f.).

Im Gebiet der Yorùbá Sprachigen in Nigeria kennt man die sogenannten *juju*-Trommeln. Es sind dies sechseckige Instrumente mit Schellen aus Flaschendeckeln. Wie ihr Name vermuten lässt, kommen sie überwiegend bei der populären *juju*-Musik² zum Einsatz (vgl. Mayer Andreas 1997: 225).

Im nächsten Abschnitt möchte ich auf die Indischen Trommeln hinweisen, die im alltäglichen Leben der Menschen sowohl im religiösen als auch im weltlichen Kontext eine hohe Bedeutung haben.

2.1.2. TaKe-TiNa - die Kunst der Trommelsprachen in Indien

Auch in der indischen Musik wird die Rahmentrommel eingesetzt. Laut Flatischler ist die *Kanijira* eine Rahmentrommel mit einer Schelle, deren Fell beim Spielen befeuchtet wird (vgl. Flatischler 1997: 78). Die *Pakhawaj* ist die älteste Trommel der nordindischen klassischen Musik, die Transversaltrommel ist beidseitig mit einem Spielfell versehen (vgl. Flatischler 1997: 78).

² Die nigerianische Genrebezeichnung *juju* ist laut Waterman nicht mit dem westafrikanischen Wort Zauberei verwandt (vgl. Waterman 1986: 153).

In Nordindien sind heute die Tablas die gebräuchlichsten Trommeln in der klassischen Musik. Eine dieser Tablas *Dayan* besteht aus Holz und wird auf einen Grundton gestimmt, die Mitte des Felles ist mit einem schwarzen großflächigen Punkt versehen. Die kesselförmige Basstrommel *Baya* wird meist aus Metall gefertigt, deren Fell ähnlich dem der *Dayan* gleicht. Die „Sprache“ der Tablas entwickelte sich seit Jahrhunderten, die ihr Repertoire von Silben der Traverstrommel *Pakhawaj* und anderen Trommeln bezog. Sie griff dabei auf eine ähnliche Silbensprache des Tanzes und des Gesangs zurück. Ihr Vokabular baut auf ca. 25 Silben auf. Einer Legende nach kann diese Silbensprache der Tablas bis zu den Trommelkünsten des Gottes Shiva zurückverfolgt werden (vgl. Ruckert 1997: 28; Röbl 2003: 13).

In der indischen Religion sind bis heute Rituale zur Verehrung von Göttinnen erhalten, zu der Methoden gehören, die das Bewusstsein durch Trommeln und rhythmisches Singen verändern. Dadurch können geübte Musiker innere energetische Zentren der Zuhörer berühren und ein spirituelles Erwachen bewirken (vgl. Redmond 1999: 91f.).

In der indischen Volkskultur nimmt die Musik eine prägnante Stellung ein, deren unterschiedliche Rhythmen und Spielweisen „Ragas“ genannt werden. Sie bestimmen die Tagesabläufe, welche meist auch mittels der Tablas, *Sitar* und *Santura* gestaltet werden. Die *Sitar* ist ein Saiteninstrument mit meist 18 Saiten, wobei nur eine Saite bespielt wird, alle anderen dienen als Resonanzkörper. Die Bünde können während des Spiels variabel verschoben werden. Die *Santura* ist ein Saiteninstrument, das mit vier Doppelsaiten bespannt ist und als Begleitinstrument verwendet wird.

Die vielen unterschiedlichen Trommeln und auch andere Instrumente werden bei den zahlreichen religiösen Festen für die große Anzahl der Götter und Göttinnen eingesetzt, die tage- und auch wochenlang andauern können und vom gesamten Volk einer Region gefeiert werden.

Im nächsten Kapitel möchte ich mich nun mit der Besonderheit der Schamanentrommel auseinandersetzen.

2.1.3. Schamanentrommel - eine Reise mit dem Pferd zu den Geistern

Eine besondere Stellung unter den Trommeln nimmt jene des Schamanen ein. Diese wird ausschließlich von ihm gespielt, um durch monotone Schläge in Trance zu geraten.

Das Wort „Schamane“ stammt aus der Sprache der Tungusen Ostsibiriens. „Sama“ war hier als Bezeichnung für männliche und auch weibliche Schamanen üblich und auch bei Nachbarvölkern gebräuchlich. Die Wurzel könnte aus „sa“ herrühren und von „denken“, „wissen“ abgeleitet oder entlehnt sein (vgl. Müller 1997: 34). Der Schamane ist ein religiöser Spezialist, der in der Lage ist, bewusst einen Zustand der Ekstase herbeizuführen, um mit Geistern kommunizieren zu können. Shirokogoroff definiert den Schamanen als jemanden, der in seiner sozialen Position als Herr oder

Herrin über die Geister verfügt, die er unter Kontrolle hat. Eliade hingegen definiert Schamanismus nur über die Seelenreise und grenzt die Inkorporation von Geistern aus. Das spezielle Element ist nicht die Inkorporierung von Geistern durch den Schamanen, sondern die Ekstase, welche durch die Reise in verschiedene Welten herbeigeführt wird. Für ihn ist Schamanismus keine Religion, sondern eine Technik, die in verschiedenen Religionen und Kulturen praktiziert wird. Im Schamanismus besteht der Kosmos aus drei Welten, in der Geister und andere Glaubensvorstellungen vorhanden sind (vgl. Schmidt 2008: 150f.). Die Aufgabe des Schamanen ist es, die eigene Bevölkerung zu beschützen und über den Tod hinaus die Seele der Verstorbenen am Leben zu erhalten. Starb ein Schamane, brach Angst und Verzweiflung aus. Nachfolgende Schamanen stammen meist aus dem Verwandtschaftsverband oder aus der Nachbarschaft (vgl. Müller 1996: 25f.). Die Berufung erfolgt meist zwischen dem 15. und dem 30. Lebensjahr, kann aber auch erst später stattfinden und wird durch eine Art Initiation vollzogen (vgl. ebd.: 54).

Der Schamane versetzt sich mit Hilfe seiner Trommel, die mittels Knochen oder Stab geschlagen und als Pferd bezeichnet wird, in Trance (vgl. ebd.: 20). Der Trommelschlag hält dabei die Verbindung zum Alltag aufrecht und beschwört die Energien der Geister. In ihrer Eigenschaft als Heilende erfahren Schamaninnen und Schamanen ekstatische Zustände, die durch das Trommeln und dem Einsatz von Rasseln zu Trancezuständen führen. Im religiösen Kontext nimmt die Trommel im Schamanismus einen besonderen Stellenwert ein, weil sie als Gefäß spiritueller Wesen gesehen wird. Eine wichtige Bedeutung fällt außerdem der *Rassel* zu, die zur Gruppe der Idiophone zählt (vgl. Hirschberg 1988: 391). Beide Instrumente sind bedeutende Hilfsmittel zum Eintritt in den schamanischen Bewusstseinszustand (vgl. Harner 2002: 92).

In der Mongolei konnte ich 2002 während einer Studienreise eine schamanische Séance erleben, die sehr beeindruckend war. Der Schamane in seiner signifikant bunten Tracht schlug unentwegt monoton die Trommel. Es folgte ein wilder Tanz mit bald langsamen, bald hüpfenden Schritten und raschen Drehbewegungen. Dabei flüsterte, sprach oder schrie er unverständliche Worte. Die ganze Zeremonie erschien in der rasch hereinbrechenden Dunkelheit eindrucksvoll gespenstisch und unheimlich. Ich bezweifle jedoch, ob es tatsächlich eine schamanische Trance war, oder doch nur eine Performance für uns Studierende?

Interessant ist, dass es in der mongolischen Musikkultur keine Trommeln gibt. Die rhythmische Begleitung eines Musikstückes wird mittels Geigenbogen auf der dreisaitigen *Pferdekopfgeige* gespielt (vgl. Röbl 2003: 18).

Im nächsten Kapitel gehe ich auf die Trommeln in Afrika ein, die sowohl in religiösem Kontext wie auch im Alltag wichtig sind.

2.1.4. Afrikanische Trommeln - im Zentrum des Lebens

In Afrika stehen die Trommeln im Zentrum des alltäglichen Lebensbereichs. In manchen Fällen werden sie als Behausungen der Götter gesehen und dementsprechend regelmäßig mit Speisen versorgt. Beim Spielen wird darauf geachtet, dass die Wesenheiten der Trommel zum Sprechen bereit sind. Besonders in sakralen Königreichen Afrikas haben sich zahlreiche Trommelbräuche herausgebildet. Der Trommel wird Kraft und Macht zugehört und dient deshalb oft als Symbol der Königswürde, welches nur von den Oberhäuptern besessen werden darf und nach deren Tod vernichtet werden muss (vgl. Flatischler 1997: 72).

Trommelrhythmen messen den Ablauf des täglichen Lebens und verbinden die Menschen in der gemeinschaftlichen Arbeit, wodurch sie Kraft spenden. Einerseits dient die Trommel als Sprachvermittlung zwischen den Dörfern, andererseits wird sie als rhythmische und kraftspendende Begleitung von Liedern bei Arbeitsvorgängen eingesetzt. Noch heute werden telegraphisch Rhythmen als Botschaften innerhalb einer Gemeinschaft von Dorf zu Dorf transportiert (vgl. Redmond 1999: 36f.).

Kremser beschreibt in einem Artikel über die *Azande* (eine ethnische Gruppe im Norden Zentralafrikas) über eine kleine Schlitztrommel *Umba Gugu*, die mit ihrem hellen Ton, die am Uele - Fluss gemeinsam mit der großen Schlitztrommel und der *Konus*-Trommel als „sprechende Trommel“ beim Beschneidungsritual und bei Totentänzen eingesetzt wird (vgl. Kremser 1982:297).

Meist werden die Trommeln aus massiven Holzklötzen geschnitzt, die von Eisenringen zusammengehalten werden, vergleichbar wie bei uns die Weinfässer. Ebenso werden irdene Gefäße wie Schalentrommeln verwendet. In Ghana und in Kenia sind Ölfässer und Blechbüchsen gebräuchlich. Obwohl es eine Vielzahl von Trommeln gibt, verwendet jedes Volk nur eine kleine Anzahl davon. Die Bauart von auffallend geformten Trommeln ist auf bestimmte geografische Bereiche konzentriert (vgl. Kwabena 1991: 113ff.). Laut Hornbostel und Sachs werden in der brasilianischen Religion Candomblé „*Atabaques*“ verwendet. Es sind ein-fellige Fasstrommeln, die unten offen sind und aus dem Gebiet der Yorùbá- Sprachgruppe stammen. Einer neueren Untersuchung zufolge, scheinen diese Instrumente aus dem Gebiet der „Anglo-Ewe“ sprechenden Bevölkerung Westafrikas, dem heutigen Ghana und Togo, zu stammen (vgl. Oliveira 1991: 188).

Der weibliche oder männliche Akzent der Trommel unterscheidet sich nachfolgenden Kriterien: Hohlkörper der Trommel ist mit einem dumpfen Klang weiblich - lunar, aber das Schlagen wird als phallische Tätigkeit - als Zeugungskraft - bezeichnet, wie das bei der Schlitztrommel der Fall ist.

Mennel beobachtete bei ihren Forschungsaufenthalten 1994/95 in Senegal, dass in der Populär- und Religionsmusik hauptsächlich Männer die Trommel verwenden, während die Frauen durch Klatschen, Singen und Tanzen teilnehmen. In ihrer freien Zeit trommelten die Frauen selbst auf Kübeln und tanzten dazu. Der Autorin fiel bei Trommel-Seminaren in Senegal eine große Anzahl von

europäischen Frauen auf, die sich für das Trommeln auf Djemben interessierten (vgl. Mennel 2000: 2; Röbl 2003: 13).

Im nächsten Kapitel werden die Samba-Trommeln besprochen, die hauptsächlich im profanen Kontext verwendet werden und sowohl im Unterhaltungssektor als auch bei Demonstrationen eingesetzt werden.

2.1.5. Im Sambarhythmus - eine bewegende Erfahrung

Zu Beginn der Kolonisation Brasiliens waren die Musikinstrumente der drei ethnischen Communities (Amarinder,³ Afrikaner und Europäer), in denen vorerst isoliert voneinander musiziert wurde, auf unterschiedlichem Niveau entwickelt. Die Afrikaner brachten eine Vielzahl von Perkussionsinstrumenten und einfachen Melodieinstrumenten wie Fideln ein. Im Zuge der Akkulturation ergänzten Amarinder und Afrikaner ihre Instrumente mit europäischen Importen und ahmten auch die Orchestrierung der iberischen Musikkapellen nach (vgl. Schreiner 1985: 83, 102).

In Brasilien sind sowohl ein- und zweifellige Trommeln, als auch Idiophone zu finden.

(1) Zu den ein-felligen zählen die kleinen Rahmentrommeln, die *Tamborims*, die mit flexiblen Kunststoffroten gespielt werden. Ihre Herkunft ist unbekannt (vgl. Oliveira / Ticci 1992: 53). Die *Pandeiros* sind Schellentrommeln, die unter asiatischem Einfluss nach Europa und unter spanisch-portugiesischem Einfluss nach Südamerika gelangt sind. Es sind größere ein-fellige, Rahmentrommeln, die mit Klingelplättchen bestückt sind und mit der Hand gespielt werden. Das Fell wird durch Schraubmechaniken gespannt, um die Trommel genau stimmen zu können (vgl. Flatischler 1997: 74). Zu den ein-felligen Trommeln gehört auch die *Cuica*, die eine längliche konische Form hat, in deren Mitte ein Stab fixiert ist, der mit einem feuchten Tuch gerieben wird und damit außergewöhnliche Laute hervorbringen kann. Die sogenannte Reibetrommel findet man auch in Afrika, Lateinamerika und in Europa. Sie sind seit dem frühen Mittelalter bekannt (vgl. Oliveira / Ticci 1992: 79).

(2) Zu den zwei-felligen Trommeln europäischer Herkunft gehören die *Caixas*, wobei es sich um gängige Marschtrommeln handelt, die an der Unterseite mit einer Schnarrrsaite bestückt sind und mit zwei Schlägeln gespielt werden. Bekannt sind sie meist aus den Militärkapellen (vgl. ebd.: 77). Die zwei-fellige große Zylindertrommel, die *Surdo*, ist in der *Bateria-de-Samba* (Trommler-Formation) von großer Bedeutung. Der Korpus kann sowohl aus Aluminium als auch aus Holz bestehen. Die Felle bestehen aus Tierhaut, oder aus synthetischem Material. Es gibt drei Größen, wobei in der Samba-Gruppe die größte die „Einser“ und die mittlere die „Zweier“ kontrastierend den Grundrhythmus spielen, während die kleinere Trommel, als „Dreier“ bezeichnet, variierend eigenes rhythmisches Muster spielt (vgl. ebd.: 53f.). Die *Repinique* wiederum ist eine kleinere, zwei-fellige

³ Ethnische Gruppe indianischer Abstammung in Brasilien.

Zylindertrommel, die im Samba-Ensemble als Solo- und Leitinstrument mit einem Stock und der Hand gespielt wird. Sie gehört höchst wahrscheinlich zu den europäischen Samba-Instrumenten. Für das *Repinique*-Spiel sind kurze verzierungsartige Spielfiguren kennzeichnend. Mit einem kurzen rhythmischen Muster, das „*breques*“⁴ genannt wird, bereitet der Leiter den Einsatz für die Trommler vor (vgl. ebd.: 69 ff.).

(3) Zu den Schlagidiophonen zählt der *Agogô*: seine Form gleicht einer Kuhglocke und stammt aus Afrika. Dabei handelt es sich um eine Doppelglocke, die mit einem Metallstab geschlagen wird und deren Tonintervalle von einer kleinen Terz bis zu einer Quint reichen. In den Sambaschulen wird der *Agogô* oft auch von den *Passistas*⁵ gespielt, die meist mit akrobatischen Tanzschritten der *Bateria-de-Samba* vorangehen. (vgl. ebd.: 73).

(4) Die beliebteste Form der Schrapidiophone (Reibehölzer mit Rillen) ist der *Reco-reco* bestehend aus Holz oder Metall. Dieser wird oft in traditionellen Volkstänzen wie dem Volks-Samba, der Congada, aber auch in den Ensembles der Rhythmusgruppe im Karneval eingesetzt. Die doppelseitige „*Ganzá*“ besteht meist aus Metall.

(5) Schließlich sind noch die *Chocalhos* zu erwähnen, die zum Bereich der Schüttel- und Schlagrasseln zählen. Sie werden in unterschiedlicher Gestalt und Größe, sowie auch aus verschiedenen Materialien hergestellt (vgl. Flatischler 1997: 79; Rößl 2003: 20f.).

2.2. Zusammenfassung

Dieses Kapitel ging ausführlich auf die Trommeln aus verschiedenen Regionen ein. Hierbei versuchte ich, ihre Beziehung zum religiösen, wie auch zum profanen Kontext darzustellen. In Folge wurden die jeweiligen Kulturräume, sowie die Funktionen der Trommeln im entsprechenden Kontext noch näher erklärt. Wichtig war es mir auch, auf die unterschiedliche Bauart und Form dieser Instrumente einzugehen, die in manchen Kulturen sehr ähnlich sind. Ein Schwerpunkt war dabei auch auf die Wirkung der Trommeln in der Praxis hinzuweisen.

Die Rahmentrommel als älteste Trommel, lässt sich in unterschiedlichsten Größen und Bestückungen in beinahe allen Kulturen wiederfinden. Am Beispiel Indiens wird die Rahmentrommel in Form der *Kanjira* eingesetzt, die neben der ältesten Traverstrommel, der *Pakhawaj*, besonders in der nordindischen klassischen Musik von Bedeutung ist. Die gebräuchlichsten Trommeln sind jedoch das Trommel-Paar der Tablas *Dayan* und *Baya* zu erwähnen, deren Silbensprache sich seit Jahrhunderten entwickelte und sich bis zu den Trommelkünsten des hinduistischen Gottes Shiva zurückverfolgen lässt. Im zentralasiatischen Schamanismus wird die Rahmentrommel als signifikante „Schamanen-

⁴ Breques dienen dem Frage-Antwort-Spiel zwischen dem Leitinstrument und den anderen Instrumenten.

⁵ Passistas werden die Tänzer und Tänzerinnen genannt.

Trommel“, als Trance induzierendes Instrument verwendet. Durch die besonders vielfältig angebrachten Utensilien, wie Spiegeln, Federn, Perlen, Tierfellen und Stoffbändern, sowie durch ein stabiles Holzkreuz an der Innenseite des Rahmens, unterscheidet sie sich in ihrer Form signifikant von den übrigen Rahmentrommeln.

In der brasilianischen Volksmusik, bei Samba-Umzügen, findet man, unter anderen vielfältigen Trommelformen, die Rahmentrommeln: die mit Schellen bestückten *Pandeiros* und in einer abgewandelten kleineren Form die *Taborims*, die in der Gruppe laut zu hören sind. Auch bei Capoeira-Vorstellungen, werden die Rhythmen mit *Pandeiros* und anderen Instrumenten, wie *Rasseln*, musikalisch begleitet. Im Gebiet der Yorùbá- Sprachgruppe in Nigeria kennt man die *juju*-Trommeln, die an brasilianische *Pandeiros* erinnern (vgl. Mayer Andreas 1997: 225). In der brasilianischen Religion Candomblé werden nur ein-fellige Fasstrommeln (*Atabaques*) verwendet, die aus dem Siedlungsgebiet der Yorùbá - Kultur stammen und auf die ich im Hauptartikel noch näher eingehen werde.

3. Geschichte Brasiliens: Von der Sklaverei zur Identitätsfindung

In diesem Kapitel möchte ich auf die Geschichte Brasiliens eingehen, in der sich afrikanische Religionen im Schutz der katholischen Kirche erhalten konnten.

3.1. Deportation von Afrikanern nach Amerika

1482 erreichten die Portugiesen über die Mündung des Kongo-Flusses das Inland Mbanza Kongo. Somit bekamen sie zunehmend Einfluss am Hof des Königs Nzinga, der zum Christentum konvertierte und als Baptist King Joao I. bekannt war. Der Kongo wurde gleichermaßen „christianisiert“, weshalb viele Missionare das Land besuchten.⁶ (vgl. Collins 2009: 214).

Der portugiesische Seefahrer Pedro Alvarez Cabral nahm im Auftrag seines Königs Manuel I., der auf einer erfolglosen Suche nach Gold und Gewürzen war, das als „Brasilien“ genannte Land für Portugal in Besitz. In einer neuerlichen Expedition 1502 wurde entlang der Küste eine Holzart entdeckt, aus der man roten Farbstoff gewinnen konnte.⁷ Der sogenannte Brasilholz- Zyklus währte von der Entdeckung etwa 50 Jahre (vgl. Guimarães 1952: 47). Schon im Jahr 1516 begann man Zuckerrohr in Brasilien anzupflanzen. Der sogenannte Zuckerrohrzyklus erstreckte sich von ca. 1530 bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vgl. Guimarães 1952: 47).

⁶ Das kongolesische Christuskreuz wurde mit vier betenden afrikanischen Figuren geschmückt.

⁷ Die Bezeichnung leitet sich vom portugiesischen Wort „brasa“ ab (Kohlenglut wegen seiner Farbe). Diesem Holz verdankt das Land seinen Namen (vgl. Guimarães 1952: 47).

Um die Produktion des Zuckerrohrs auf brasilianischem Territorium voranzutreiben, benötigte man Arbeitskräfte. Die politischen Entscheidungen über Brasilien wurden jeweils in Lissabon getroffen, wobei man keine Unabhängigkeitsbestrebungen Brasiliens zuließ. Der eigentliche Beginn des Sklavenhandels in Brasilien ist nicht mit Sicherheit festzustellen, da die diesbezüglichen Dokumente auf Anweisung des damaligen Finanzministers Rui Barbosa verbrannt wurden, um die unliebsamen geschichtlichen Tatsachen Brasiliens zu verschleiern (vgl. Becker 1995: 28; Armbruster 1994: 481). Zu Beginn kamen die Kolonialherren mit eigenen Sklaven nach Brasilien, die aus verschiedenen Teilen Afrikas stammten, mehrheitlich aber aus São Tomé und Angola, wo die Portugiesen weitere Kolonien besaßen. Die Kolonialherren, die von der katholischen Kirche unterstützt wurden, hatten große individuelle Machtbereiche inne.

Die Jesuiten wanderten 1549 in Brasilien ein und gründeten 1553 die Jesuitenprovinz mit dem Sitz in Salvador unter Manuel de Nóbrega. 1587 wurde ein Teil der indigenen Bevölkerung direkt dem Orden unterstellt. Die Jesuiten übernahmen die geistige Führungsrolle in der Kolonie und verfügten auch über Sklavenschiffe. Als Plantagenbesitzer die einheimische Bevölkerung als Sklaven einsetzen wollten, gerieten sie in Konflikt mit den Jesuiten, die im 16. Jahrhundert mehrmals von den Machthabern vertrieben wurden. Die Geistlichen stuften die Indios als zu schwach für die Sklavenarbeit ein. In „*Reduções*“ sollte eine „göttliche Gesellschaft“ auf Erden verwirklicht werden, die unter der Leitung der „*Companhia de Jesus*“ stand (vgl. Hofbauer 1995: 65; Hegmanns 1998: 15; Röbl 2003: 26).

Die Indios lebten in kleinen, nicht sesshaften Gruppen auf Subsistenzwirtschaftsbasis und leisteten Widerstand gegen die grausame Unterdrückung. Sie hatten gegen die eingeführten Krankheiten von Europäern und Afrikanern keine Abwehrkräfte, dadurch dezimierte sich rapide die Zahl der ansässigen Bevölkerung bis Mitte des 16. Jahrhunderts (vgl. Collins 2009: 216). Gegen die Versklavung der Indios protestierte bald auch Papst Paul III., der in der Bulle „*veritas ipsa*“ 1537 die Sklaverei verurteilte. Diese wurde schließlich durch den Staat Portugal verboten. Der dadurch entstandene Arbeitskräftemangel wurde danach durch die Einfuhr von Afrikanern ausgeglichen (vgl. Berkenbrock 1995: 36f.). Die Afrikaner waren billiger als die Europäer, weil sie auch das tropische Klima besser ertrugen. Bis Ende des 16. Jahrhunderts kamen 80% der afrikanischen Sklaven nach Amerika, meist nach Brasilien. Während der ersten zwei Dekaden des 16. Jahrhunderts deportierte das Königreich Kongo jährlich 2000 - 3000 Sklaven, diese Zahl erhöhte sich später auf über 5000 Sklaven pro Jahr. Zwischen 1450 und 1600 wurden demnach insgesamt 410 000 bzw. 2 700 Sklaven pro Jahr aus Afrika exportiert. Das ergab vorerst einen relativ geringen Prozentsatz von 3,6 % des 350 Jahre dauernden Atlantiksklavenhandels. In den Jahren danach kamen die Sklaven hauptsächlich mit königlichem Export auf die Inseln von Sao Tomé und die Bucht von Biafra, wo sie auf den portugiesischen Zuckerplantagen versklavt wurden, oder nach Madeira, Cap Verde und Elmina, wo sie für den Goldabbau eingesetzt wurden (vgl. Collins 2007:214ff.).

Die Holländer kontrollierten den Sklavenhandel von der Mitte des 17. Jahrhunderts an. Ihre Rivalen waren die Engländer und die Franzosen. Im 18. Jahrhundert übernahmen teilweise private britische und französische Händler, u.a. von Liverpool und Nantes aus, den Sklavenhandel. Der Höhepunkt fand im 18. Jahrhundert statt, bei einem jährlichen Transport von etwa 61 330 Sklaven. Der Atlantikhandel verlagerte sich von Senegambia, wo er begonnen hatte, nach Ober Guinea, der Windwardküste, und weiter zur Goldküste und zur Bucht von Benin und Biafra, aber auch nach West-Zentralafrika, teilweise auch nach Angola. Der Sklavenhandel fand nun in West-Zentralafrika statt, in der Bucht von Benin und Biafra und in Süd-Ost Afrika, wo in der Zeit von 1801 - 1866 90 % von 3 874,000 Sklaven exportiert wurden (vgl. Collins 2007: 216ff).

Durch den Krieg in Europa und der Restrukturierung des Handels folgte die Abschaffung Sklavenhandels durch die Engländer im Jahr 1808. Bald danach zogen sich auch andere Länder aus dem Sklavenhandel zurück, sodass dieser nach 1807 um mehr als ein Drittel zurückging.

Die Goldküste verlor nach 1807 ihre Bedeutung für den Sklaventransport. Nach 1850 bis 1860 fiel der Handel rapide mit mehr als 225 000 Sklaven ab, bevor er schließlich beendet wurde (vgl. Lovejoy 2012: 140). Als der König Portugals Johannes VI. mit seiner Familie 1808 vor dem Einmarsch der Franzosen nach Rio de Janeiro floh, unterschrieb er unter dem Druck der Engländer einen Vertrag, der die Abschaffung des Sklavenhandels sowohl aus humanitären als auch aus handelspolitischen Gründen vorsah. Dieser wurde jedoch von den Brasilianern umgangen, die an einer Aufgabe des Sklavenhandels kein Interesse hatten (vgl. Berkenbrock 1995: 42f; Becker 1995:30).

Die Sklaverei war in Dahomey und in den östlich davon gelegenen Yorùbá-Staaten ebenso wichtig wie in Asante, von wo Sklaven in den 1840er Jahren nach Amerika transportiert wurden. Die Palmöl-Produktion gewann in diesen Jahren an Bedeutung und es gab viele Plantagen rund um die Hafentstädte Ouidah und Porto Novo in der Nähe der Hauptstadt von Dahomey, Abomey⁸. Die Produktion und der Transport von Palmöl zur Küste erforderte eine hohe Anzahl von Sklaven, die nur wenigen Sklavenherren unterstanden. Diese betrieben nicht nur Handelsbeziehungen mit staatlichen Stellen, sondern auch mit der ansässigen Bevölkerung und mit Fremden (vgl. Lovejoy 2012: 172).

Exkurs: Die Sklaverei in Afrika

Die Sklaverei in Afrika trat in verschiedenen Formen auf, so wie es den Sklaveneigner entsprach. Im Gegensatz zum transatlantischen Sklavenhandel, wo junge, kräftige Männer die begehrtesten Sklaven waren, hatten in Afrika Frauen und Mädchen einen höheren Preis als Männer und Buben im selben Alter. Frauen mussten ihren Herren sexuell dienlich sein und Kinder aus diesen Verbindungen galten

⁸ Abomey war vom 16. Jahrhundert - 19. Jahrhundert die Hauptstadt von Dahomey und wird heute als Republik Benin bezeichnet.

als deren Eigentum. Nach den Eunuchen waren die Frauen die wertvollsten Sklaven, da man sie überall einsetzen konnte, sei es im Haushalt, auf den Feldern oder als Konkubinen. Die Sklaveneigner kontrollierten die Sklavinnen nicht nur was ihre Sexualität und Nachkommenschaft betraf, sondern auch das physische und mentale Leben. Sklavinnen hatten im 18. Jahrhundert nur ein bis zwei Kinder, während freie Frauen in jener Zeit drei und mehr Kinder hatten. Eine Mutterschaft war für sie nicht wünschenswert, da ihre Kinder ebenfalls in der Sklaverei aufwachsen mussten. Im 19. Jahrhundert hatten die Frauen in Kongo und Westafrika noch weniger Kinder. Ihre besondere Bedeutung lag in ihrem Beitrag zur afrikanischen Wirtschaft, denn Frauen in Afrika leisteten 60 - 70 % der Landarbeit, aber auch Arbeit in Haushalten, sowie im Kunsthandwerk, wie etwa im Weben u.a. (vgl. Collins 2007: 208f).

3.1.1. Herkunft der afrikanischen Sklaven in Brasilien im Überblick

Als sich der Sklavenhandel etablierte, versuchten die Europäer mit den afrikanischen Herrschern zusammen zu arbeiten. Die Versklavten waren Kriegsgefangene oder „gejagte Beute“. Viele Herrscher verkauften unangenehme Rivalen und Knechte und tauschten ihre Ware gegen europäische Güter wie Tabak, Zuckerrohrschnaps u.a. ein. Laut Koch-Weser war das Verhältnis der afrikanischen Herrscher zu den Europäern durch Kooperation geprägt (vgl. Koch-Weser 1976: 81). Die Zuckerrohrplantagen konzentrierten sich anfangs in den Provinzen Bahia und Pernambuco im Nordosten Brasiliens. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts breitete sich der Sklavenhandel auch auf Paraspíba, Alagoas und Sergipe aus. Nicht nur Brasilien stand im Interesse der portugiesischen Sklavenhändler, sondern auch die spanischen Kolonien in Amerika, die bessere Preise für Sklaven zahlten (vgl. ebd.: 83). In der ersten Periode, die als Guinea-Zyklus bezeichnet wird, wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Sklaven aus Teilen Afrikas deportiert, wie dem heutigen Nigeria, Togo, Ghana, Benin und Liberia. Die zweite Periode umfasste das 17. Jahrhundert und wird als Angola- und Kongo-Zyklus bezeichnet. In dieser Zeit wurden Sklaven aus dem heutigen Kamerun, Zaire, Gabun und der zentralafrikanischen Republik nach Brasilien verschleppt (vgl. Berkenbrock 1995: 46). Die dritte Periode, als Mine-Küste-Zyklus bezeichnet, betrifft die ersten drei Viertel des 18. Jahrhunderts. Die Sklaven kamen aus Regionen der ersten zwei Perioden des Sklavenhandels mit dem Schwerpunkt Nigeria und Benin. Die vierte Periode betrifft das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts und den Sklavenhandel des 19. Jahrhunderts einschließlich jener des illegalen Handels. In diesem Zyklus wurden hauptsächlich Sklaven aus Nigeria und Benin verschleppt: Etwa 50% der Sklaven von Salvador kamen 1810 aus der Benin-Bucht. 1835 erhöhte sich dieser Anteil auf 60%.

Die vier Hauptgruppen der nach Brasilien verschleppten Sklaven waren (1) Sudanesische Gruppen (Yorùbá und Dahomeaner), (2) Islamische Gruppen, besonders Peuhls, Mandingas und Haussa, (3) Bantu der Angola- und Kongo-Gruppen und Bantu-Stämme der Gegenküste, sowie (4) Bantu der

Mozambik-Gruppen (vgl. Koch-Weser 1976: 77; Hochsteiner 1992: 29). Laut Koch-Weser erfolgte der Nachschub von Afrikanern aus dem Gebiet der Yorùbá-Sprachgruppen bis zum Ende der Sklaverei 1888, wodurch Kenntnisse afrikanischer Religionen aufgefrischt wurden (vgl. ebd.: 91).

3.1.2. Der wirtschaftliche Überblick bis zur Abschaffung des Sklavenhandels

Die Portugiesen erfanden den sogenannten „Dreieckshandel“, indem sie billige Produkte gegen Sklaven tauschten, die man nach Amerika schiffte und dort gegen Rohstoffe handelte, die dann nach Lissabon gebracht und zu Höchstpreisen verkauft wurden. Auf diese Weise erwirtschaftete Europa Rohstoffe, die durch Sklaven als Zahlungsmittel beglichen wurden (vgl. Hoffmann 1995: 105; Becker 1995: 27). Im 18. Jahrhundert intensivierte sich der Sklavenhandel in Brasilien durch die Entdeckung von Gold.⁹ Die gesamte Goldproduktion wurde durch die Sklavenarbeit aufrechterhalten. Hierbei spielte der Hafen von Bahia eine große Rolle. Der Goldrausch flachte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar ab, es kamen jedoch zahlreiche Europäer, hauptsächlich Portugiesen, nach Brasilien, die völlig auf die Arbeit der Afrikaner angewiesen waren. Sie bildeten mit 66% die Mehrheit der Bevölkerung in Brasilien, obwohl ihre Lebenszeit sehr kurz war. Ein neuerlicher Bedarf von schwarzen Arbeitskräften wurde durch den Rohstoff Kaffee hervorgerufen. Weiterhin wurden noch Sklaven in den Minen und auf den Zuckerrohrplantagen bis zur Abolition eingesetzt¹⁰ (vgl. Berkenbrock 1995: 41).

Während der Kolonialzeit bestand ein sogenannter „*padroado*“ eine Art Allianz zwischen Kirche und Krone. Dadurch wurden kaum kritischen Stimmen gegen die Sklaverei laut (vgl. ebd.: 69; Hofbauer 1995: 111). Als biblische Begründung für die Sklaverei galt die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, die nun mühsam die Erde zu bebauen hatten. Im christlichen Sinn stellten die Sklaven die Verwirklichung dieser Verdammung des Menschen durch Gott dar. Eine andere Erklärung stützte sich auf Gen 4,8-16, wo die „Schwarzen“ als die Nachkommen Kains galten, der seinen Bruder Abel erschlagen hatte. Der Herr gab Kain ein Zeichen, welches im christlichen Volksglauben als Hautfarbe der Afrikaner gedeutet wurde. Angesichts solcher Beispiele rechtfertigten Christen die Sklaverei als Vorsehung Gottes (vgl. Berkenbrock 1995: 70). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war aus Sicht der Jesuiten das Leben als Sklave eine „Erlösung“ für die Afrikaner, denn von einigen Ausnahmefällen abgesehen, würden sie in Brasilien besser behandelt werden als in Afrika, wo sie ohne Gesetz in permanentem Kriegszustand der Willkür der Despoten ausgesetzt wären (vgl. Costa 1989: 356; Hofbauer 1995: 72).

⁹ Der Zyklus des Goldes und der Edelsteine beherrschte das gesamte 18. Jahrhundert (vgl. Guimarães 1952: 47).

¹⁰ Der Kaffee-Zyklus begann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dauert bis heute an (vgl. Guimarães 1952: 47).

3.1.3. Ein Leben in Gefangenschaft in Brasilien

Die Sterberate auf den Schiffen war sehr hoch, da die Reise unter extremen Bedingungen mehrere Monate dauerte und die Versorgung der Gefangenen schlecht war. Die Versteigerung der Sklaven fand unmittelbar nach der Ankunft meist im Zusammenhang mit dem Verkauf von Arbeitstieren wie Eseln und Pferden statt. Der Preis hing vom körperlichen Zustand der Sklaven ab. Zum Großteil waren es Männer, die eineinhalbmal teurer als Frauen waren. Schwerkranke wurden über Bord geworfen, um Ansteckungen zu verhindern. Leichtere Krankheitsfälle wurden kurzfristig „kuriert“: Bei Fällen von Ruhr wurde bspw. der Darmausgang verstopft.

An den drei wichtigsten Sklavenmärkten von Salvador, Rio de Janeiro und Recife wurden die Afrikaner aus unterschiedlichen Ethnien bewusst gemischt, um einer Solidarisierung vorzubeugen. Aus geschäftlichen Gründen versuchten die Sklavenhändler den Zusammenschluss von pseudo-ethnischen Gruppen, den sogenannten *nações*, zu fördern, diese wurden von den Plantagenbesitzern beibehalten (vgl. Kubik 1979: 10). Mit Erfolg versuchten die Kolonialherren somit die Rivalität zwischen den *nações* zu schüren, um die Gefahr eines drohenden Aufstandes der Sklaven gegen ihre Besitzer zu verhindern (vgl. Kolm 1994: 11). Um diesem Schicksal zu entrinnen, gab es nur zwei Möglichkeiten: die der Flucht oder die des Freitodes. Obwohl letzteres in den Herkunftsländern selten vorkam, galt er in Brasilien als Form des Widerstands. Nach Bastide würde durch den Suizid eine religiöse Rache vorgenommen, in der sich der Sklave in einen bösen Geist verwandeln würde und dem weißen Mann Schaden zufügen könne.

Eine Krankheit, die vor allem neuankommende Sklaven überfiel, wurde *Branzo* genannt und stellte eine Art Heimweh dar, die eine religiös-mystisch-gesellschaftliche Bedeutung hatte und sich in Apathie auswirkte. Die Kranken reagierten nicht mehr auf äußerlich einwirkende Schmerzen, Strafen, oder Hunger. Diese Sklaven wurden streng überwacht, um sie am Suizid durch die Einnahme von Erde oder giftigen Maniok zu hindern (vgl. Berkenbrock 1995: 49f.).

Eine andere Möglichkeit der Marter zu entkommen war die Flucht. Die Sklaven versuchten außerhalb der Siedlungen durch Raub und Überfälle zu überleben und wurden häufig von Waldkapitänen, den *Capitanes-do-mato*, ausgeliefert. Erfolgreich war nur eine organisierte Flucht in entlegene Gebiete. Schon im 17. Jahrhundert bauten sich entlaufene Sklaven kleine Wehrdörfer, die sie später in der Föderation der „Quilombos“ vereinigten. Das bekannteste unter ihnen war der Quilombo von Palmares im Nordosten Brasiliens, der über zwei Generationen Bestand hatte (vgl. Schreiner 1985:28). Bis zu seiner Zerstörung durch die Militärexpedition von Domingos Jorge Velho regierte hier *Zumbi*, der oft mit einem König verglichen wurde. Es gibt zwar kaum schriftliche Aufzeichnungen über diesen afrikanischen Staat im kolonialen Brasilien, doch ist es gewiss, dass Palmares zwischen den heutigen Bundesstaaten Alagoas und Pernambuco lag. Palmares war der größte Quilombo, der sich aus einer erfolgreichen Revolte in Pernambuco Ende des 16. Jahrhunderts entwickelte und Zufluchtsort für Menschen aller Schichten war. Palmares war eine wirtschaftlich und militärisch

unabhängige starke „Regierung“ mit mehr als 20 000 Bewohnern, also ca. 15% der Gesamtbevölkerung Alagoas und Pernambucos. Die bestehenden Quilombos, in denen sich eine alternative und funktionierende afrikanische Gesellschaft bildete, wurden verfolgt und exemplarisch hart bestraft.

Die Kirche hatte zwar die Bedeutung der Quilombos als Zeichen des schwarzen Freiheitswillens erkannt, ihn jedoch als Gefahr für die Gesellschaft bekämpft (vgl. Becker 1995: 40; Armbruster 1994: 482). Die Regierung Brasiliens befürchtete, dass Palmares Schule machen könnte und bekämpfte es mit allen Mitteln. Zwischen 1670 und 1695 wurde Palmares mehrmals angegriffen und unterlag schließlich einem Angriff von Streitkräften aus Sao Paulo (vgl. Schoen 1990: 21; Röbl 2003: 26). Der Anführer *Zumbi* konnte zwar mit einer Gruppe entkommen, wurde jedoch ein Jahr später ermordet. Obwohl Palmares gänzlich zerstört wurde, blieb es ein Denkmal der Resistenz und *Zumbi* wird bis heute als Held gefeiert (vgl. Armbruster 1994: 481; Hegmanns 1998: 19). Es gab vielerorts Quilombos, die immer mehr Unterstützung fanden, je stärker die Ablehnung der Sklaverei zunahm. Erst die Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1888 beendete diese Zeit der Quilombos. Entscheidend für Identität, Kultur und Ziele der Organisationen der Afro-Brasilianer ist heute der mythisch-symbolische Gehalt dieser Geschichte des Widerstandes (vgl. Armbruster 1994: 482; Hochsteiner 1992: 40; Röbl 2003: 27).

3.1.4. Die Lebensbedingungen im Alltag

Grundsätzlich galt körperliche Arbeit für die weiße Bevölkerung als unwürdig und war deshalb auf die Arbeit der Sklaven angewiesen, diese wurden in allen Lebensbereichen, wie Hausarbeit, Manufaktur, Reparatur, Landwirtschaft usw. eingesetzt (vgl. Berkenbrock 1995: 42). Für die Sklaven im Haushalt waren die Arbeiten weniger anstrengend als für die auf den Plantagen. Daneben bot sich die Möglichkeit zu zwischenmenschlichen Beziehungen in begrenztem Maße. Unter den Sklaven in der Stadt fanden sich Handarbeiter, Haussklaven, Facharbeiter und die *Negros de ganhos*¹¹. Die Sklaven, die in den Städten lebten, hatten ein verhältnismäßig besseres Leben als die Sklaven auf dem Land, denn ihnen wurden einige Freiheiten gegönnt, die ihnen den Spielraum gaben, ihre Kultur weiter zu tradieren.

Die Behandlung der Sklaven war je nach ihrem Einsatz sehr unterschiedlich. So wurden zwei Drittel der Sklaven in der Landwirtschaft und zur Goldgewinnung und anderem eingesetzt, deren Arbeit von einer harten Routine geprägt war. Der Arbeitstag begann um ca. 5 Uhr und endete nach Sonnenuntergang. Hauptmahlzeiten gab es zu Mittag und am Abend. Laut Ramos bekamen Sklaven

¹¹ „Gewinnsklaven“, weil sie sich relativ frei im öffentlichen Raum bewegen konnten.

ein Stück Fleisch und eine Tasse geröstetes Maniokmehl. Die Nächte verbrachten die Sklaven in Sklavenhütten (*senzales*), die eher einem Stall oder einem Gefängnis glichen.

Für die Weitergabe afrikanischer Traditionen war nur eine große Anzahl von Sklaven an einem Ort von Vorteil. Vor allem in den Städten bot sich die Möglichkeit einer Zusammenkunft von Menschen ethnisch gleicher Herkunft. Durch die größere Freizügigkeit unter diesen besonderen Arbeitsverhältnissen, erkannten die Sklaven bspw. die Gesänge ihrer Landsleute im Hafengebiet und auf Märkten. Es fanden Versammlungen in Hütten von frei gekauften Sklaven statt. Hier konnten sich afrikanische Kulte erhalten (vgl. Gebert 1970: 19f.; Berkenbrock 1995: 51). Das Überleben unter unmenschlichen Bedingungen bringt eine kreative Widerstandskraft hervor, die nicht so sehr vom physischen Überleben der Individuen abhängt, sondern von der geistigen Erinnerung kollektiver Vorstellungen (vgl. Schmidt 2008: 169). Es entstand so eine Art von Sub-Gesellschaft, die im begrenzten Raum die afrikanische Ordnung wiederherstellte und durch die *Negros de ganhos* gepflegt wurde. Während des Tages verdienten sie Geld, das sie abends ihrem Besitzer zum Teil abliefern mussten. Geschickte Händler konnten so für sich kleine Ersparnisse sammeln, um sich ihren Freiheitstitel kaufen zu können. Diesen freien Schwarzen kam eine besondere Rolle zur Erhaltung und Weitergabe der afrikanischen Religionen in Brasilien zu, indem sie kleine Gemeinschaften in einfachen Häusern bildeten und für religiöse Führungskräfte sorgten. Zu freien Schwarzen gehörten hauptsächlich die in Brasilien geborenen Sklaven. Nur wenige der verschleppten Afrikaner erlangten in Brasilien den Freiheitstitel.

Frauen und Kinder konnten sich freier bewegen. Die Frauen boten sich als Hausmädchen, Köchin oder auch als Prostituierte an, wodurch sie Kontakte zu anderen Menschen pflegen konnten. Vermutlich liegt hier der Grund, dass afro-brasilianische Kult-Häuser hauptsächlich von Frauen geführt wurden, sehr im Gegensatz zu ihren Herkunftsländern, wo meist die Männer die Führung innehaben (vgl. Hochsteiner 1992:39).

Die Geburtenziffer der Schwarzen in Brasilien war sehr niedrig, was einerseits am Frauenmangel und andererseits an der hohen Anzahl von Schwangerschaftsabbrüchen lag. Weiße Herren missbrauchten oft Sklavinnen, deren Kinder „Mulatten“ genannt wurden, die bestenfalls den Freiheitstitel vom Vater bekamen. Diese Kinder waren jedoch die einzigen, denen der Aufstieg in die Gesellschaft gelang und die dadurch eine bessere Ausbildung erhielten. Der Aufstieg gelang jedoch nur, wenn sie ihre afrikanischen Werte ablehnten und sich den Idealen der Europäer anschlossen. Die Zahl der freien Schwarzen stieg besonders im 19. Jahrhundert an (vgl. Koch-Weser 1976: 87; Berkenbrock 1995: 55f.; Becker 1995: 39; Hochsteiner 1992: 37).

Die Abschaffung der Sklaverei erfolgte durch ein Gesetz am 13. Mai 1888, das als das „Goldene Gesetz“ bekannt wurde. Die tatsächliche Abschaffung vollzog sich nur schrittweise und betraf zunächst nur wenige Sklaven (5,6% der gesamten Bevölkerung von Brasilien). In diesem kurzen Gesetzestext befand sich keine Regelung in Bezug auf das Leben der befreiten Sklaven (vgl. Hofbauer 1995: 78). Die erreichte Freiheit brachte den ehemaligen Sklaven keine wesentliche Verbesserung ihrer

Lebensqualität und führte nur zur Entstehung eines „Lumpenproletariats“ (vgl. Koch-Weser 1976: 87; Berkenbrock 1995: 59; Schaeber 2003: 122; Rößl 2003: 44).

Die letzten *nações* (Nationen)¹² in Rio de Janeiro lösten sich auf und an deren Stelle wurden im Hafen mehrere Arbeiterorganisationen gegründet, wie etwa die Widerstandsgemeinschaft der Kaffeelagerarbeiter. Laut Mora nahmen diese an einem *Bloco*¹³ am Karneval im Bezirk Saúdade teil (vgl. Kolm 1994: 15).

3.1.5. Im Schutz der katholischen Heiligen

Die einzige offizielle Religion in Brasilien war der Katholizismus. Man versuchte durch die Vermittlung von Grundkenntnissen der christlichen Lehre, wie bspw. durch das Erlernen von Gebeten, die Sklaven auf ein Leben im Einklang mit der katholischen Religion vorzubereiten. Die Kontrolle hierfür fehlte allerdings weitgehend. Auf Grund der sprachlichen Schwierigkeiten wurde eine tatsächliche Konversion auch nicht angestrebt, es wurde nur auf das richtige Verhalten während der Messe und des Abendgebets Wert gelegt. Voll Sorge um das Seelenheil wurden die Sklaven schon vor der Einschiffung getauft, denn kein Sklave sollte vor seiner Taufe sterben. Ein Kaplan wurde vom Staat verpflichtet, am Schiff Glaubensunterricht zu geben, der bei Unterlassung streng bestraft wurde. Der König war in erster Linie für die Verbreitung des Glaubens verantwortlich. Er war für die Oberaufsicht der Kirchengemeinde verantwortlich, für die Ernennung der Bischöfe und verwaltete die Kirchengelder (vgl. Berkenbrock 1995: 60f.).

In vielen Bruderschaften war der Eintritt für „Farbige“ untersagt. Das galt besonders für aristokratische Bruderschaften, wie den 3. Orden des Hl. Franziskus. Daraufhin gründeten die „Schwarzen“ ihre eigenen Bruderschaften. Somit gab es eine „weiße“ und eine „schwarze“ Kirche. Dadurch entstanden Kontroversen in der Rangordnung bspw. bei Beerdigungen (vgl. Schaeber 2003: 123). Die Organisation der „schwarzen“ Bruderschaften, die sich auf der Suche nach den eigenen Schutzpatronen zu einer Art Volkskatholizismus entwickelten, trug allmählich zu einem steigenden „Rassenbewusstsein“ bei. Der Volkskatholizismus der „Schwarzen“ verehrte nicht nur die Heiligen in den Kirchen, sondern überwiegend die Heiligen in ihren Häusern. Bruder- bzw. Schwesternschaften spielten im afro-katholischen Synkretismus eine bedeutende Rolle. Die Grenze zwischen orthodoxen und unorthodoxen Riten in den Bruderschaften war nicht zu kontrollieren, da die Sprache einen Schutz bildete. Die Priester konnten somit nicht verfolgen, worum es bei diesen Versammlungen ging. Laut Bastide konnten sich deshalb die afrikanischen Religionen in diesen Bruderschaften erhalten (vgl. Berkenbrock 1995: 63ff.).

¹² Ethnische Subgruppen verschiedener Nationalitäten in den Lagern.

¹³ *Bloco* bezeichnet eine Gruppe von Personen, die von Musikern begleitet an einem Karneval teilnehmen.

Die Zwangschristianisierung blieb an der Oberfläche, da die Priester auch anderen Berufen nachgingen. Vor den bescheidenen Altären der Sklavenhütten durften die „Schwarzen“ ungestraft ihre rituellen Stammestänze aufführen. Wie von den „Weißen“ vermutet, geschah dies nicht zur Ehre der Jungfrau Maria oder von anderen christlichen Heiligen. Die rituellen Tänze zeichneten die Mythen der Orixás und Voduns¹⁴ auf dem Lehm Boden und verschafften dadurch ein kollektives Bewusstsein (vgl. ebd.: 66f). Die Arbeit wurde für die Sklaven an Sonn und Feiertagen eingestellt. Durch das Erlernen ritueller Formen im Rahmen der kirchlichen Feste wie Weihnachten und Ostern, konnten sich die Afrikaner zu ihrem Vorteil anpassen. In Folge identifizierten die Sklaven ihre afrikanischen Götter und Geister mit den katholischen Heiligen: Changó wurde z.B. zur Heiligen Barbara und Ochún zur Jungfrau Maria (vgl. Schmidt 2008: 170f.). Die Religion diente nicht zuletzt als Mittel zur Disziplinierung in den Fazendas (Plantagen) die sich auf zwei Säulen stützte: dem Feitor und dem Kaplan.¹⁵

Hohe Bedeutung erlangte auch eine spezielle Form der Verteidigung, die auf eine körperliche Ertüchtigung abzielte und im Ernstfall effizient als Kampfstrategie eingesetzt wurde.

3.2. Capoeira - eine Kunst der Verteidigung

Zur Volkskultur der Afro-Brasilianer zählt wie die Religion „Candomblé“ zweifellos auch die „Capoeira“. Die Anfänge dieses Kampfspiels liegen im Dunkeln. Es wird aber vermutet, dass es eine eigene Schöpfung der Sklaven aus Afrika in Brasilien darstellt. Laut Tiago de Oliveira war Capoeira in Recôncavo im Umfeld der großen Zuckerrohrplantagen als rituelle Kampfpraxis und Geschicklichkeitstraining der jungen Männer in der Sklaverei angesiedelt (vgl. De Oliveira 1991: 43; Nestor 2000: 32; Röbl 2003: 34). Durch die meist aus Afrika stammenden Tänze, Rituale und Musikelemente entwickelte sich eine Körpertechnik, die sich zur Verteidigung gegen die Gewalt der Herrscher richtete.

In der gegenwärtigen Form präsentieren sich zwei Gegner innerhalb einer „roda“¹⁶ in akrobatischen und harmonisch auf die begleitete Musik abgestimmten Figuren, die sich scheinbar ständig mit „golpes“ (Schlägen) attackieren und sich verteidigen, ohne sich jedoch zu berühren. Kubik meint hier, dass es sich hier nicht um einen Tanz handelt, sondern um ein Spiel, da es „o jogo“ de Capoeira und nicht „a dança“ heißt. Um diese Tänzer bildete sich ein Kreis von Musikern und Sängern, der die Kämpfenden vor neugierigen Blicken schützte. Vor Misstrauen wurde der Kampf dadurch als harmloses Ritual wahrgenommen (vgl. Hegmanns 1998: 32; Nestor 2000: 32f.; der Kubik 1991: 128).

¹⁴ Vodun (auch Voudoun) leitet sich aus dem Wort der westafrikanischen *Fon* ab - der Sprache der *Dahomeyer*.

¹⁵ Der Feitor kontrollierte die Arbeit mit der Peitsche, der Kaplan schwächte den Widerstand mit dem Kreuz.

¹⁶ *Roda* wird durch eine im Halbkreis stehende Rhythmus- und Capoeirista- Gruppe gebildet.

Im 19. Jahrhundert wurde Capoeira unter D. Joao VI. per Gesetz verboten. Die Ursache für dieses Verbot war, dass man das Entstehen eines gemeinsamen „Nationalgefühls“ der Sklaven unterbinden wollte. Capoeira festigte die Vereinigung in kleinen Gruppen und schuf dadurch wirksame, gefährliche Kämpfer. Trotz des Verbots wurde die Capoeira weiterhin in gewalttätiger Form durch den Einsatz von Messern betrieben, in Rio und Recife bspw. als ritueller Kampftanz und in Bahia mit afrikanischen Elementen (vgl. Nestor 2000: 31; Schaeber 2003: 112; Armbruster 1994: 558).

Nach dem Ende der Sklaverei bildeten sich Banden von Capoeirista, die als „Gewaltakte von Vagabunden“ verurteilt wurden, weil sie ihre Rivalität gewaltsam austrugen. Viele Persönlichkeiten aus der Oberschicht und selbst Politiker rekrutierten später ihre Leibwächter aus Capoeira-Schulen. Die Entkriminalisierung und Reglementierung des Capoeira setzte erst in den 30er Jahren ein. Heute sind Capoeira-Schulen weltweit verbreitet (vgl. Nestor 2000: 36; Schaeber 2003: 112; Schreiner 1985: 58¹⁷).



Capoeira-Show in Schrems 2007 (Foto: Franziska Röszl)

Man unterscheidet zwei Hauptrichtungen der Capoeira - Kampfkunst.

Die erste ist die traditionelle *Capoeira de Angola*, die afrikanische Wurzeln hat. Ihre Anhänger sehen sie als identitätsstiftende Initiation, als Ritual und Praxis einer afro-brasilianischen Widerstandskultur. Bei der *Capoeira de Angola* werden Spiel und Ritual meist durch bodennahe, zeitlupenartige Ausweichfiguren geprägt. Sie wird meist abseits der großstädtischen Zentren als Straßen- und Marginalkultur praktiziert (vgl. Hofbauer 1995: 164; Hegmanns 1998: 92; Schaeber 2003: 112).

Die zweite Richtung wird als *Capoeira regional* bezeichnet. Diese *Capoeira*-Schulen öffneten auch den „Weißen“ der Mittel- und Oberschicht, den Militärs und der Polizei ihre Pforten. Durch zahlreiche akrobatische Luftsprünge wird auf Leistung bezogenes Kampfgeschehen erkennbar, die begleitende Musik bleibt trotzdem erhalten. Heutzutage werden auch Elemente fernöstlicher Kampf- und Verteidigungstechniken integriert. Von Vertretern der *Capoeira de Angola* wird diese Entwicklung

¹⁷ Laut Schreiner (1985) brachten Bantu-Sklaven aus Angola Capoeira nach Brasilien.

abgelehnt, weil sie historische und ethnische Grundlagen ausblende (vgl. Hofbauer 1995: 164; Kubik 1991: 127f.; Schaeber 2003: 111; Röbl 2003: 35).

1932 eröffnete Mestre Bimba die erste Capoeira-Schule und war auch der Erste, der einem brasilianischen Präsidenten Capoeira vorführte. Der populistische Präsident Getúlio Vargas soll Capoeira als „einzigem wirklichen Nationalsport“ bezeichnet haben. Als Teil der Volkskultur eignet sich Capoeira zum Aufbau eines nationalen Symbols (vgl. Schaeber 2003: 111; Armbruster 1994: 558).

Gegenwärtig existieren mehrere Mischformen beider Richtungen, wobei die *Capoeira de Angola* geschichtlich afro-brasilianischen Ritualen verbunden bleibt. Durch Capoeira-Schulen versucht man heutzutage Straßenkindern und straffällig gewordenen Jugendlichen eine Chance zur Resozialisierung zu bieten (vgl. Armbruster 1994: 559).

Als weiteres ähnliches Spiel ist die *Makulele* zu nennen, die wie die Capoeira auf der Zweikampf-Technik basiert und von der männlichen Jugend aus West-Zentral afrikanischen Initiationsschulen (*mukanda*, *ekwenje* etc.) praktiziert wird. In diesem stehen sich zwei Jugendliche gegenüber, die mit Stöcken einen fiktiven Kampf im Rhythmus von zwei hoch gestimmten Trommeln ausführen. Das ganze Geschehen findet innerhalb eines großen Kreises von Zuschauern statt (vgl. Kubik 1991: 128).

Die musikalische Basis der Capoeira

Der bestimmende Ton wird heute von mindestens einem Kalebasse-Bogen (*Berimbau*) angegeben, dessen Saite mit einem Holzstäbchen (*baqueta*) angeschlagen und meist mit einer Münze (*dobrão*) oder einem Stein verkürzt wird. Jene Hand, welche die Saite anschlägt, bewegt außerdem eine kleine Korbrassel (*Caxixi*). Der Spieler presst den Kalebassenkörper gegen seinen Körper oder hält ihn entfernt und verändert so das Timbre der zwei Töne. Die meisten brasilianischen Idiophone sind indianischer und afrikanischer Herkunft. Zusätzlich können *Agogô*, *Reco - Reco*, *Tamburin*¹⁸ oder auch große stehende Trommeln eingesetzt werden. Ein „Capoeirista“ verfügt über ein großes Repertoire an „*golpes*“, „*toques*“, „*cantigas*“ und „*ladainhas*“, welche die musikalische Basis des Capoeira darstellen (vgl. Hofbauer 1995: 160; Flatischler 1997: 74; Hegmanns 1998: 32; Röbl 2003: 36).

¹⁸ Siehe Kapitel 2.

3.3. Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden die Wurzeln der brasilianischen Geschichte und der daraus resultierenden Entwicklungen ausschließlich aus vorliegender Literatur behandelt. In Zahlen und Fakten wird das enorme Ausmaß der Deportationen von afrikanischen Sklaven nach Amerika und speziell nach Brasilien aufgezeigt und die wirtschaftlichen Gründe dafür beleuchtet. Ausführlich wurde auf die Herkunft der Sklaven aus Afrika hingewiesen und der Einsatz dieser in unterschiedlichsten Regionen Brasiliens. Die afrikanischen Sklaven aus angestammten Communities wurden willkürlich in „Nationen“ eingeteilt, um einerseits die Verständigung untereinander und andererseits Aufstände gegen die Sklavenherren zu unterbinden. Selbst die katholische Kirche kollaborierte mit den Sklavenherren auf Grund biblischer Interpretationen, aufgrund welcher der Sklavenhandel in der Verdammung Adams und Evas aus dem Paradies durch Gott begründet wurde. Ausführlich wurde auch auf die Lebensbedingungen der Sklaven auf dem Land, auf den Zuckerrohrplantagen und in der Stadt eingegangen. Die Sklaven versuchten hauptsächlich durch Flucht der Sklaverei zu entkommen und gründeten funktionierende Quilombos, die von der Obrigkeit gefürchtet und schließlich von ihr zu Fall gebracht wurden. Der Anführer des berühmtesten Quilombos von Palmares, *Zumbi*, wird bis heute von den Brasilianern verehrt. Durch frei gekaufte Sklaven, *Negros de ganhos*, entstanden „schwarze“ Bruderschaften, die von den „weißen“ Bruderschaften ausgeschlossen waren. Im Schutz der katholischen Kirche konnten die Sklaven in den Hinterhöfen der Candomblé- Kulthäuser ihre afrikanische Religion praktizieren. Auf die politischen Hintergründe, die 1888 zur Abschaffung der Sklaverei führten, die allerdings nur für 5,6% der Sklaven galt, wurde genau eingegangen. In einem Exkurs wurde ansatzweise auch auf die Unterschiede der Sklaverei in den Herkunftsländern von Afrikanern und der brasilianischen Variante hingewiesen. Im Gegensatz zu Brasilien erlangten hier Frauen und Mädchen einen höheren Preis als Männer und Buben. Sklavinnen brachten 60 - 70% Arbeitsleistung in der Landwirtschaft, sowie auch in Haushalten, und Kunsthandwerk, ein. Besonders wertvoll waren auch die Eunuchen, die überall einsetzbar waren.

Abschließend ging ich ausführlich auf den rituellen Kampftanz Capoeira ein, der während der Gefangenschaft auf den Zuckerrohrplantagen im Nordosten Brasiliens als Verteidigungsstrategie diente.

Im nächsten Kapitel wird ausführlich auf religiöse afrikanische Einflüsse in Brasilien eingegangen, in deren Kontext der Einsatz von Trommeln und deren Wirkung derselben stehen.

4. Trommeln im Kontext afro-brasilianischer Religionen

Hofbauer weist in seinem Artikel darauf hin, dass die Sklaven schon auf den Plantagen Vorformen des Candomblé¹⁹ und anderen religiöse Praktiken betrieben (vgl. Hofbauer 1995: 174).

Im Ritual von Candomblé zeigt sich am deutlichsten die Verbindung zu den afro-brasilianischen Religionen. Diese sind in ihren Formen und Symbolen vielschichtig und ambivalent. Im Zentrum steht die Betonung des Widerstands der Afro-Brasilianer gegen den Rassismus der „Weißen“, die sie verfolgten, aber auch der Assimilation, des Synkretismus und der Synthese. Besonders betont wird die Präsenz Afrikas in Amerika (vgl. Hegmanns 1998: 36).

Im Zentrum von Candomblé steht die Aufrechterhaltung des Kontaktes mit den Vorfahren. Das Einbeziehen ihres Wissens und der Respekt vor der Natur ist der lebendige Ausdruck der Orixás. Sie verkörpern sich in den Initiierten durch die Trance und können somit an der Welt der Vorfahren teilhaben (vgl. Lühning 1990: 66).

4.1. Forschungsergebnisse über die afro-brasilianischen Kulte ²⁰

Die Erforschung der afro-brasilianischen Kulte begann 1896 durch Nina Rodrigues. Er verglich kulturelle Äußerungen der „Schwarzen“ in Brasilien und in Afrika, um ihre afrikanische Herkunft festzustellen (vgl. Gruber 1996: 9). Die Trance war für ihn eine Manifestation der Hysterie. Manuel Querino, ein „schwarzer“ Autodidakt, vertrat 1938 die Wichtigkeit des afrikanischen Beitrags zur brasilianischen Zivilisation, wobei er jedoch manchmal übertrieb. Arthur Ramos als Nachfolger von Rodrigues versuchte 1932 die religiöse Voreingenommenheit und die „Rassenvorurteile“ abzubauen. Sein Verdienst war die methodische Bearbeitung der Kulte. Sein Schüler Edison Carneiro veröffentlichte 1948 das Buch „Candomblé de Cabôclo“. 1942 kam der Kulturanthropologe Melville J. Herskovits nach Bahia und bezog seine funktionalistische Auffassung auf die Kultur, indem er das religiöse Leben als integrierten Teil im Alltag der „Schwarzen“ verstand. Er untersuchte 1958 in Salvador da Bahia, wie sich durch Candomblé die wirtschaftliche Produktion auswirkte (vgl. ebd.: 23). Herskovits hatte Einfluss auf einen „Schwarzen“ aus Maranhão Octavio da Costa Eduardo und auf den Arzt René Ribeiro. Der Soziologe Roger Bastide (1958) befasste sich mit afro-brasilianischen Kulturen als autonome Realität. Für ihn war Candomblé eine geheimnisvolle Welt, in die man nur langsam eindringen konnte. Der Fotograf Pierre Verger war viele Jahre in einem Kulturzentrum tätig und

¹⁹ Candomblé - ist eine mündlich überlieferte Religion.

²⁰ (vgl. Kasper 1988: 13f.).

schrieb über die Kulte der Orixás, der Voduns und des Pantheons der Gottheiten. Er forschte mehrmals in Afrika und Brasilien und leistete 1957 einen wertvollen Beitrag zu afro-brasilianischen Studien (vgl. ebd.: 25f.). Die Sozialwissenschaftlerin Olga Cacciatore verfasste ein ausführliches Nachschlagewerk über afro-brasilianische Kulte. Renato Ortiz verfasste eine Arbeit über die Integration der Religion Umbanda für eine in Klassen gegliederte Gesellschaft. In deutscher Sprache zeigte der Soziologe Emil Figge 1973 in Untersuchungen eine neue Betrachtungsweise soziopsychologischer Aspekte der Kulte: diese ermöglichen den Menschen Rollen zu spielen, die sie im Alltag nicht ausleben können. Der Soziologe Manfred Woehlke interpretierte in seiner Dissertation 1970 die Marginalisierung der afro-brasilianischen Kulte.

4.2. Die Wurzeln des Candomblé

In Brasilien breiteten sich verschiedene afrikanische Traditionen aus, die man grob in zwei Gruppen unterteilt: in die Bantu- und die Yorùbá- Gruppen. Die Bantu- Gruppen schienen kulturell flexibler zu sein und wurden als robust eingestuft, weshalb sie sich eher als Feldsklaven eigneten. Die Yorùbá - Sprachgruppe blieben im Gegensatz dazu gegenüber äußeren Einflüssen verschlossen und wurden deshalb als Haus- und Dienstsklaven angeboten (vgl. Reuter 2003: 74).

In den „schwarzen“ Bruderschaften, die von den Kolonialherren und der katholischen Kirche kontrolliert wurden, schlossen sich die Sklaven verwandter Herkunft zusammen und blieben unter sich, wodurch sich Subgruppen, die sogenannten *nações* (Nationen), bilden konnten. Somit gibt es heute verschiedene Candomblé - Richtungen, wie etwa die Nationen *nagô*, die eine gängige Bezeichnung für Yorùbá und *jeje sind*, außerdem die Mischform *jeje-nagô*, ferner den *candomblé-ketu*, sowie den *nagô-ketu* usw. Die Bantu - Gruppen waren durch die Nationen Angola und *angola-congo* vertreten. Etymologisch leitet sich der Begriff „Candomblé“ vermutlich aus einer Bantusprache ab. Er bezeichnet die Religion sowie auch die Kultstätte als portugiesisch „*terreiro*“ (Gelände). Die afrikanischen Religionen dürften sich unmittelbar nach der Ankunft der Sklaven begründet haben, doch die Kultstätten ließen sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachweisen (vgl. Reuter 2003: 75f.; Berkenbrock 1995: 130).

Die Gründung der Nation *nagô-ketu* in Bahia, der „Candomblé Casa Branca do Engenho Velho“ (Weißes Haus der Alten Zuckermühle), erfolgte durch drei befreite Sklavinnen. Es ist der älteste Candomblé Brasiliens, der heute noch besteht und sich eines hohen Ansehens erfreut. Die Gründerinnen waren Mitglieder der Schwesternschaft „*Nossa Senhora da Boa Morte*“ (Unsere liebe Frau vom Schönen Tod), in welcher Yorùbá - Sklavinnen organisiert waren. Zur gleichen Zeit entwickelte sich in Recife eine dem Candomblé verwandte Religion: der volkstümlich *Xangô* - Kult. In Brasilien gilt *Xangô* als wichtiger Orixá. Das liegt an der Legende, dass durch den Verfall des Oyo-Reiches im 19. Jahrhundert dessen mythischer König er war, viele Sklaven nach Brasilien kamen (vgl.

Becker 1995: 142; Schaeber 2003: 115). Im Laufe dieses Jahrhunderts nahm die Zahl der afro-brasilianischen Kultstätten immer mehr zu. Zwischen den Candomblé- Häusern wurden verwandtschaftliche Beziehungen zwar gepflegt, dennoch kam es trotz Versuchen nie zu einer Dachorganisation. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Legalisierung aller Candomblé - Stätten angestrebt, denn in einem Strafgesetz von 1890 war Candomblé als Zauberei und Magie klassifiziert worden und wurde infolge dessen auch verfolgt. Erst allmählich wurden die Repressionen beendet; die Meldepflicht für eine Candomblé - Mitgliedschaft wurde aber erst 1976, zur Zeit der Militärdiktatur, endgültig abgeschafft (vgl. Reuter 2003: 76f.; Berkenbrock 1995: 131; Schaeber 2003: 115).

Im nächsten Abschnitt gehe ich auf das Weltbild der Yorùbá ein, indem zahlreiche afrikanische Götter vorkommen und deren unterschiedliche Charaktereigenschaften dargestellt werden.

4.2.1. Im Pantheon des Candomblé

„Der Candomblé ist eine Religion, die allein durch die mündliche Überlieferung überlebt hat. Bis heute werden die Legenden der Orixás, die religiösen Praktiken und Regeln des Zusammenlebens überwiegend mündlich weitergegeben. In den traditionellen Häusern geschieht dies bis heute überwiegend in den afrikanischen Sprachen, vor allem in Yorubá.“ (Schaeber 2003: 114).

Der Kosmos für die Yorùbá besteht aus zwei verschiedenen Hälften, die untrennbar miteinander verbunden sind. *Òrun* ist der unsichtbare geistige Bereich der Ahnen, Götter und Geister und *ayé* ist die sichtbare Welt der Menschen. Beide Teile stellen eine Einheit dar, deren Hälfte in einander passen. In religiösen Ritualen werden Kalebassen verwendet, die den Kosmos symbolisieren.

Der alles umfassende Begriff aus der Sicht der Yorùbá - Tradition, ist die Lebenskraft *axé*. Diese Lebenskraft *axé* geht von *Olódùmare* aus, der höchsten Gottheit des Pantheons und existiert in jedem Lebewesen. Alle Dinge und Lebewesen auf der Welt besitzen *axé*, angefangen von den Göttern, den Ahnen, den Geistern, den Menschen, den Tieren, den Pflanzen bis hin zu den Lobgesängen und den Gebeten. Die Gebete und die Opfer sind deshalb so wichtig, weil sie im Zentrum der religiösen Aktivitäten stehen und immer mit *axé* verbunden sind (vgl. Hödl 2000: 105f.).

Im Gegensatz zu den regional begrenzten an Familien gebundenen Orixá - Kulturen in Afrika, werden in Brasilien sämtliche bekannte Orixás in einem „*terreiro*“ zu einem Komplex zusammengefügt. Dennoch ist jeder Orixá dem Candomblé - Kult in einer besonderen Weise verpflichtet. In einem größeren *terreiro* spiegelt sich die einstige Trennung der Kulte wider. Kult-Leiterinnen und Gläubige wohnen in der Nähe vom *barracão* (großer Schuppen), dem Festsaal, in dem die Zeremonien stattfinden. Dort befinden sich auch die Wohnstätten der Orixás. Diese Bauten wurden in traditioneller Lehmbauweise errichtet und dienen als Aufbewahrungsort der Kultobjekte sowie als Veranstaltungsort für die Praktizierung bestimmte Rituale (vgl. Reuter 1998: 77f.).

Im Candomblé ist die höchste Gottheit *Olorum*²¹, der im Gegensatz zu den anderen *Orixás* ohne geschlechtliche Bestimmung ausgestattet ist. *Olorum* wird als der Ursprung der drei Kräfte *iwá*, *axé* und *abá* angesehen, die das Prinzip des Universums aufrechterhalten. Diese drei Kräfte werden durch die *Orixás* vermittelt und müssen durch verschiedene religiöse Handlungen gestärkt werden. *Iwá* ist die Kraft der Existenz, die durch die Atmosphäre und das Atmen erhalten wird. *Axé* ist die zweite Kraft und das wichtigste Element für die Existenz. *Abá* ist die dritte Kraft von *Olorum*, die das System von *Orum* und *Aiye* aufrecht hält. *Olorum* wird mit dem Gottesbegriff der christlich-jüdischen Tradition verglichen. Er wird jedoch nicht bildlich dargestellt, nur sein Name wird in Gebeten und Redewendungen verwendet (vgl. Koch-Weser 1976: 180).

Oxalá nimmt unter den *Orixás* auf Grund seiner Rolle für die Erschaffung der Menschen eine Sonderstellung ein und erscheint, in Anbetracht dessen, dass ein *Orixá* konträre Eigenschaften besitzen kann, einerseits als ein alter, nur Ruhe und Frieden suchender, andererseits aber auch als junger kriegerischer Mann. *Oxalá* wird im afrokatholischen Synkretismus oft mit Jesus verglichen und der Farbe Weiß zugeordnet. Er ist der Vater aller übrigen *Orixás*, die er mit der alten Göttin *Nanã*²² und *Iemanjá*²³ gezeugt hatte (vgl. Koch-Weser 1976: 188; Schaeber 2003: 113).

In der Mythologie werden *Oxalá* und *Iemanjá* dem Wasser und *Oxalá* außerdem noch dem Element Luft zugeordnet (vgl. Kasper 1988: 38). Mit *Nanã* zeugte dieser *Omolu*, der für epidemische Krankheiten verantwortlich ist und stets mit einer Maske aus Stroh auftritt, um seine Narben zu verbergen. *Oxumarê* gilt als Gott des Regenbogens und ist der Diener *Xangô*s. Er wird mit einer Schlange dargestellt und hält während des Tanzes zwei eiserne Schlangen in den Händen, die symbolisch die Verbindung zwischen Himmel und Erde darstellen. In Bahia hat er nur eine marginale Bedeutung im Gegensatz zu andern Regionen Brasiliens (vgl. Koch-Weser 1976: 193; Becker 1995: 149; Schaeber 2003: 113).

Nanã, *Omolu* und *Oxumarê*²⁴ sind Götter der Erde (*Orixás da terra*), die sich immer in einem Haus aufhalten, das sich abseits von den anderen Häusern des *terreiros* befindet (vgl. Kasper 1988: 38). *Iemanjá* ist die Mutter der übrigen *Orixás*, sie versinnbildlicht die Mutterliebe und wird mit der christlichen Maria, der Mutter Gottes, gleichgestellt. Zugleich ist sie jedoch kokett und eitel und wird als Meeresgöttin oder oft als Meerjungfrau dargestellt. *Lemanjá* ist eine der beliebtesten *Orixás*, deren Festtag unter großer Anteilnahme gefeiert wird. Es werden Boote mit Schmuck, Konfekt und Bittbriefen aufs Meer hinausgefahren und dann die Gaben dem Meer übergeben. Man kann das ganze Jahr hindurch Menschen bei rituellen Opfergaben am Strand beobachten. Von den Kindern *lemanjas* wird *Xangô* beauftragt, der Blitz und Donner beherrscht und in mythischer Vorzeit einer der

²¹ *Olorum* wird bei verschiedenen Autoren unterschiedlich geschrieben. Allgemein variiert die Schreibweise der Götter bei Koch-Weser wesentlich.

²² Sie ist alt und müde, ihr Tanz ist schleppend, sie genießt aber höchsten Respekt.

²³ *Iemanjá* hat viele Söhne und Töchter. Der Meereskult hat sich auch bis Rio de Janeiro und São Paulo verbreitet.

²⁴ *Osumarê* ist das Yorùbá-Wort für „Regenbogen“ (lt. Idowu).

bedeutendsten Könige der nigerianischen Stadt Oyó war (vgl. Reuter 2003: 80; Koch-Weser 1976: 190; Berkenbrock 1995: 185f.).

Xangó, der eine Lanze trägt, wird mit dem Hl. Georg verglichen, aber auch mit dem Hl. Hieronymus, da sein Königsstatus den Löwen symbolisiert. *Xangó* ist temperamentvoll, gerecht, machtbewusst und wird auch mit einer Doppelaxt dargestellt. *Xangó* befindet sich mit den drei Königinnen *Lansã*, *Ogum* und *Obá* zusammen in einem Teil des Hauptgebäudes, das an den *terreiro* anschließt. *Lansã* wird wie *Xangó* dem Element Feuer zugeordnet, ist die Herrscherin über Sturm und Blitz und gilt als Bezwingerin des Todes. Die Wassergöttin *Obá* und die Süßwassergöttin *Oxum* (auch Muttergöttin), stehen für Fruchtbarkeit, Schwangerschaft und Geburt (vgl. Kasper 1988: 38; Berkenbrock 1995: 176; Becker 1995: 142). *Oxum* war mit *Xangó*, mit *Oxóssi*, dem freiheitsliebenden Gott der Wälder und der Wildnis, und mit dem mutigen Krieger *Ogum* liiert (vgl. Reuter 2003: 80).

Oxum ist eine Lieblingsfrau von *Xangó* und gilt als Tochter von *Oxalá*, sie ist die Göttin des gleichnamigen afrikanischen Flusses. *Obá* gilt als hässlichste und deshalb unglückliche Frau dieses Gottes. *Lansã* hat männliche Charakterzüge und wenig Interesse an ihren Kindern. Sie ist Kämpferin und eine weibliche Form von *Xangó*. In Bahia ist sie als Göttin des Sturmes und Windes bekannt (vgl. Koch-Weser 1976: 190f.). Des Weiteren sind die Zwillinge, die kindlichen *Ibeji*, zu erwähnen, die mit dem katholischen Heiligenpaar Kosmas und Damian assoziiert werden. Diese Kinder benehmen sich bei der Inkorporation sehr ungezogen und trotzig und sind zu jedem Schabernack aufgelegt und mögen besonders gerne Süßigkeiten. In ihrem Schrein befinden sich Spielzeug und Plastikfiguren. Beim *Ibeji* - Fest fallen die in Trance befindlichen Erwachsenen scheinbar unkontrolliert in kindliches Verhalten und werden hemmungslos (vgl. Koch-Weser 1976: 195; Olivera 1991: 199).

Exú ist eine Spielernatur, ein Trickster mit Sinn für Humor, unberechenbar, eifersüchtig und oft auch intrigant. Er trinkt, liebt Zigaretten und hat Macht über das Magische. Im katholischen Brasilien wird er oft mit dem Teufel identifiziert (vgl. Reuter 2003: 80; Berkenbrock 1995: 170f.). *Exú* ist der Vermittler zwischen den Göttern und den Menschen, deshalb gebührt ihm auch das erste Opfer vor jeder rituellen Handlung (*das padé*²⁵), das aus Schnaps, Maniokmehl und Palmöl besteht, außerdem mag er schwarze Hähne und Ziegenböcke. Er wird vor jeder Zeremonie angerufen, weil er das *axé* kontrolliert, ohne welches es kein Leben gäbe (vgl. Olivera 1991: 173; Becker 1995: 118; Schaeber 2003: 113).

Das Opfer hat im Candomblé eine besondere Bedeutung und unterliegt strengen Regeln. Der Opfernde, der *Axogum*, hat eine verantwortungsvolle Aufgabe. Er muss bestimmte Zeremonien durchmachen, um eine *mao-de-faca* (Messerhand) zu erwerben, damit er Opfertiere töten darf, wobei die Opferung von vierfüßigen Tieren höher eingeschätzt wird, als die von zweifüßigen (vgl. Becker

²⁵ Ritual für die Übermittler- und Trickstergottheit *Exú*. *Iá* ist die Leiterin des Rituals. In Yorùbá bedeutet „*padé*“ treffen (vgl. Rowlands 1969: 272; Becker 1995: 69).

1995: 72). Die positive Energie *axé* liegt in den Kräften der Natur. Die Kenntnisse über die Pflanzen sind deshalb für medizinische und religiöse Zwecke besonders wichtig und gelten als geheime Praktiken, die im Candomblé bis heute praktiziert werden. Die Kulthäuser der Candomblé werden als respektierte und gefürchtete Orte wahrgenommen (vgl. Schaeber 2003: 114).

Axé besitzen nicht nur die Orixás, sondern sie befindet sich auch in materiellen Substanzen, symbolischen Handlungen, in Tieren, in Pflanzen und anorganischer Materie. Es wird als Symbol für die Tradition gesehen, die von den Vorfahren überliefert wurde. In konzentrierter Form ist *axé* in den Eingeweiden der Tiere und im Blut vorhanden. Das erklärt die Bedeutung der Tieropfer und weshalb rituelle Gegenstände und Körperteile der Gläubigen damit benetzt werden. Durch Rituale wird das *axé* der Orixá gestärkt und auf die Menschen übertragen. Das Ziel der rituellen Handlungen reicht über das Tieropfer hinaus und inkludiert auch die Speisung der Orixás, die zur Initiation und letztendlich bis zur Trance führen kann (vgl. Reuter 2003: 81; Berkenbrock 1995: 195; Koch-Weser 1976: 194).

Der Jäger *Oxóssi*, der Herr der Pflanzen, verdankt seine Beliebtheit in ganz Brasilien der Verschmelzung mit der indianischen Tradition der Ureinwohner Brasiliens. Er ist Gott des Waldes und der Jagd und wird in den *terreiros* in synkretistischer Form als Indianer mit einem Federschmuck auf dem Kopf, sowie mit Pfeil und Bogen in der Hand dargestellt. *Oxóssi* hat jugendliche Züge, über seine Verwandtschaft ist nichts bekannt (vgl. Koch-Weser 1976: 194; Schaeber 2003: 113; Olivera 1991: 165ff.).

Die Charaktere der Orixás und die allgemeine Bedeutung im sozialen Leben hängen mit dem jeweiligen *axé* der Orixás zusammen (vgl. Reuter 2003: 81). Die Zahl der Gottheiten der Yorùbá ist in Brasilien kleiner als in Westafrika. In der *nagó*-Gruppe der Yorùbá werden bis zu sechzehn Orixás verehrt (vgl. Olivera 1991: 166).

4.2.2. Familiäre Strukturen im Candomblé- Kulthaus

Die Beziehungen der Mitglieder im Candomblé sind streng hierarchisch strukturiert. Initiierte werden *Filhas* - bzw. *Filhos - de - santo* (Töchter bzw. Söhne im Kult der Heiligen) genannt. Die Kulthäuser stehen meist unter der Führung von Frauen, der *Mãe - de - santos* und werden im yorùbáischen Kontext *Ialorixá* genannt. Die männlichen Kultleiter werden als *Pai - de - santos* oder *Babalorixá* bezeichnet. Trotz der vorwiegend weiblichen Autorität wird dem männlichen Orixá eine höhere spirituelle Macht zugesprochen. Die Ursache dafür geht auf die Zerschlagung afrikanischer Familienstrukturen auf Grund der Sklavendepotationen zurück (vgl. Reuter 2003: 83f.; Armbruster 1994: 488; Spinu / Thorau 1994: 63).

Dem Oberhaupt eines Candomblé - Hauses obliegt die Verantwortung für alle öffentlichen und geheimen Feste. Die *Mãe - de - santo* überwacht die Unterweisungen der Initianten, dafür benützt sie das Kaurimuschel-Orakel, um den Willen der Orixás zu erfahren. Um zu ermitteln, welchem Orixá

zukünftig eine Person zustehen wird, wirft die *Mãe - de - santo* die Kaurimuscheln und liest daraus das Ergebnis. Wurde für die jeweilige Person ein Orixá gefunden, ist diese ihr Leben lang an die Verpflichtungen ihm gegenüber gebunden. Die *Ogãs* haben in einem Candomblé - Haus einen besonders hohen Rang. Sie fungieren in der Gemeinde als eine Art Ehrenmitglied und als Botschafter der Kultstätte. Die Aufgaben der *Ogãs* sind administrativer Art und unterstützen das Candomblé - Haus meist auch finanziell. Jedes geweihte Orixás - Candomblé-Haus kann die eigenen Regeln des Glaubens entwickeln. Nach der Zeit der Verfolgung afro-brasilianischer Religionen konnten diese sich auch in anderen sozialen Schichten etablieren. Heute finden in den Großstädten auch zunehmend „Weiße“ Zugang zu dieser Religion, da ein Candomblé - Haus nicht nur religiöse, sondern auch wichtige soziale Funktionen erfüllt. Hier können Alltagsprobleme besprochen und Kranke geheilt, sowie soziale Beziehungen geknüpft werden.²⁶

Der *Peligã* ist der *Ogã* des *peji* (Altar). Dieser Altar ist nach katholischem Muster mit einer weißen Decke, Kerzen, Blumen und katholischen Heiligenfiguren geschmückt. Am auffälligsten und größten ist meistens jene Figur, welche die synkretistische Entsprechung für jenen Orixá darstellt, der in diesem *terreiro* als Hausherr („Dono da Casa“) gilt. Roger Bastide meint, dass dieser Altar eindeutig auf den Einfluss der katholischen Kirche im Candomblé zurückzuführen sei (vgl. Becker 1995: 73). Im folgenden Kapitel gehe ich auf die besondere Bedeutung der Musik im Candomblé - Ritual ein, welche unter Umständen zu einer sogenannten Besessenheitstrance führen kann.

4.3. „Heilige“ Trommeln im Candomblé

Im Candomblé ertönt Musik zu unterschiedlichen Anlässen und wird mit verschiedenen Funktionen belegt. Sie dient nicht nur als Mittel zur Verherrlichung des Göttlichen, wie es etwa im Katholizismus bekannt ist, sondern ermöglicht vielfach einen direkten Kontakt mit der transzendenten Sphäre (vgl. Olivera 1991: 179). Musik im Candomblé beruht immer auf einer gemeinschaftlichen Aktion im Zusammenspiel mit den drei Fasstrommeln „*Atabaques*“, *Rum Rumpi* und *Lé* und der Doppelglocke *Aogô* oder auch der *Gã*, wenn nur eine Glocke gespielt wird. Im Candomblé unterliegt auch die Lehre im Trommelspiel bestimmten Vorschriften, junge Männer proben vor dem eigentlichen Fest die „*toques*“. Nach anfänglichem Lernen durch Imitation, erfolgt die Einweisung durch einen *Alebê* (oberster Musiker). Es wird allgemein im Candomblé angenommen, dass die Trommeln sprechen („*a fala dos atabaques*“). Außerdem besteht der Glaube, dass sie sakralen Wesen ähneln, da ihnen viele Kräfte zugeschrieben werden, weshalb sie jährlich bei bestimmten Anlässen gefüttert werden, indem

²⁶ (vgl. Stefan Schmelzer Artikel „Candomblé - eine afro-brasilianische Religion“ Sommer/Herbst 2000/ Ausgabe 28/29 in „Brasilien 500 Jahre Zukunft“ Internet am 13.6.2016)

ihnen Speise- und Trankopfer zur Verehrung dargebracht werden (vgl. Béhague 1984: 145). Beim öffentlichen Fest werden sie mit einem farbigen Tuch (*ojá*) überzogen. Im Festsaal (*barracao*) werden sie nach Abschluss der Feier auf einen Ständer gestellt und dürfen nie horizontal platziert werden. Nur eingeweihte Musiker (*Ogãs* und *Alabê*) dürfen sie spielen. Mit ihrer dynamischen Macht erreichen sie die übernatürliche Welt, in der sich auch das *axé* der Orixás befindet (vgl. Olivera 1991: 179).

Der oberste Musiker ist der *Alabê* des Candomblé - Orchesters. Er spielt die große Trommel *Rum* und muss die Fähigkeit haben, die anderen Spieler zu korrigieren, weil er die spezifischen Rhythmen der Orixás kennt. Außerdem muss er den Zyklus der Lieder bei öffentlichen Festen und auch die Lieder für Ehrengäste aus anderen *terreiros* kennen. Der *Alabê* ist ein *Ogâ* (Ehrenmitglied), dem während des Rituals Ehrungen zuteilwerden, die seine wichtige Funktion im *terreiro* hervorheben. Die Trommler sitzen auf einer erhöhten Plattform, wo sie von allen *Ogãs* und Ehrengästen begrüßt werden. Die in Trance gefallenen Medien tanzen nie mit dem Rücken zu den Musikern. Ist jedoch das Ritual beendet, werden die *Alabês* mit weniger Wertschätzung als andere *Ogãs* (finanzielle Unterstützung) bedacht (vgl. Becker 1995: 75).

Das spezifische Klangmuster wird durch die Vereinigung zwischen dem weiblichen Element der Trommel mit dem als männlich empfundenen Trommelschlegel (*agdavi*) erzeugt. Das gemeinsame Spiel beginnt nach einer solistischen Phrase, oder mit der Phrase des Vorsängers und der Glocke, die mit ihrem „*time - line - Pattern*“ (rhythmisches Muster im Candomblé) einsetzt, dies geschieht manchmal auch mit der *Lé* Trommel.

Die Trommeln *Lé* und *Rumpi* spielen immer ein festes, oft identisches Pattern ohne freie Gestaltung, während mit dem späteren Einsatz der *Rum* die Struktur der *toques* markiert, verändert und variiert wird. Das fortwährende Spannungsverhältnis zwischen den hoch und stark klingenden Trommeln *Lé* und *Rumpi*, wird durch die mit der Hand geschlagenen, tief klingenden, *Rum* erzeugt (vgl. Olivera 1991: 179; Flatischler 1997: 74.).

Die Trommeln gelten als heilig, weil sie den ersten Kontakt mit den Orixás herstellen und gleichzeitig die Gottheiten aus Afrika heraufbeschwören (vgl. Hofbauer 1995: 247).

4.3.1. *Maracatu* - Musikstil im Candomblé

Der *Maracatu* ist ein besonderer brasilianischer Tanz- und Musikstil aus dem Bundesstaat Pernambuco im Norden Brasiliens, der auf die traditionellen afrikanischen Musikformen zurückreicht. Im Lauf der Kolonialzeit entwickelten sich die Musikstile und vermischten sich mit der traditionellen Kultur der afrikanischen Sklaven aus dem ehemaligen Königreich Dahomey und den Einheimischen. Die erste Verbreitung fand in Bahia statt, in der die afrikanischen Wurzeln noch heute im Vergleich zum Rest Brasiliens am Deutlichsten zu erkennen sind. Vom Hafen von Porto Novo im damaligen Königreich Dahomey mit der Hauptstadt Abomey (Benin), exportierten die Portugiesen Angehörige

der Völker der Fon, Nagô²⁷, Adja, Ewe und Mina nach Südamerika. Mit den Sklavendeportationen kamen somit auch die Orixá - Kulte Yorúbás nach Brasilien und brachten ihre religiösen Riten, Tänze und ihre Sprache ein. Mit der abgelegten alten Bekleidung ihrer Herrschaften kostümierten die Sklaven Ihre „eigenen Könige und Königinnen“ im Tanz und Gesang. Daher ist die *Maracatu* - Tradition auch eng mit dem Samba und dem Karrneval²⁸

Hier möchte ich einen authentischen Bericht der Journalistin Ulla Ebner aus Pernambuco einfügen!

Radiokolleg, Montag, 19. Jänner 2015, 9:45 Uhr in Ö1

Maracatu mit dem Segen der katholischen Kirche „Igreja do Pina“ in Recife, der Hauptstadt des nordostbrasilianischen Bundesstaates Pernambuco:

Der katholische Priester segnet die anwesende Menschenmenge: die BesucherInnen, die TrommlerInnen, die Tänzerinnen. Neben ihm ein gekröntes Königspaar in Festkleidung der *Maracatu – Nation Porto Rico*. Nach einem „Vater unser“ marschiert der Festzug, begleitet von etwa 100 Trommlern und Trommlerinnen, in die nahegelegene Favela do Pina, dem Sitz der *Maracatu – Nation Porto Rico*. Hier werden die afrobrasilianischen Götter, die Orixás, angerufen. Die vier ältesten Yalorixas der Favela, Priesterinnen des Candomblé, eröffnen offiziell die „Noite do Dendê“, die Nacht des Palmöls. Nach dem Königspaar und den Standartenträgern tanzen die „Damas do Paço“, die Hofdamen. Sie tragen in ihren Händen kleine Puppen, die sogenannten Calungas. Diese symbolisieren die verstorbenen Königinnen der jeweiligen *Maracatu – Nation*. „Wenn sich zwei *Maracatu – Gruppen* auf der Straße begegnen, halten sie der anderen Gruppe ihre Puppe entgegen. Das ist wie eine spirituelle Konfrontation: Die Kräfte der einen gegen die Kräfte der anderen. Jede Nation zeigt der anderen, dass sie auch Axé hat“, erklärt Nilton Junior, ein Musiker aus Recife.

4.3.2. Im Trommelrhythmus zur Trance

Ekstase wie auch Trance werden als außergewöhnliche Zustände des Bewusstseins definiert, die sich durch verminderte Empfänglichkeit für Sinneseindrücke auszeichnen (vgl. Becker 1995:228). Der Trance-Zustand wurde zunächst von ersten Forschern der afro-brasilianischen Religionen als pathologisches Phänomen der Hysterie interpretiert. Später wurde er von Soziologen als sozial bedingt eingestuft. Trance und Ekstase sind veränderte Bewusstseinszustände, die durch äußere Einwirkung verursacht werden. Sie können durch Fasten, rhythmische Musik, Tanz, Hyperventilation oder durch Drogenkonsum hervorgerufen, aber auch selbst induziert werden (vgl. Pollak-Eltz 1995: 18; Röhl 2003: 30). Die Besessenheitstrance etwa ist ein Zustand, bei der die Person von einem Geist besetzt wird, der als Medium für die von außen eingedrungene Macht wirkt. Das Medium lernt das von ihm

²⁷ Nagô ist in Brasilien die Bezeichnung für Yorùbá.

²⁸ (vgl. 19. Mai 2015 von [marcusbruehmann](#). Im Internet)

erwartete Verhalten als Empfänger einer überweltlichen Wesenheit. In allen afroamerikanischen Religionen ist der Glaube an Besessenheit durch Geister vorhanden (vgl. Becker 1995: 232). Die Trance ist die intensivste Form der Kommunikation mit den Göttern. Sie wird nur im rituellen Kontext der Feste praktiziert. Der Begriff Trance wird im Candomblé als „in den Heiligen verwandeln“ verstanden. Sie ist somit nicht nur eine individuelle Besessenheit, sondern auch eine kollektive rituelle Erzählung vom Leben der Orixás (vgl. Reuter 2003: 88f.) In der Besessenheitstrance des Candomblé manifestiert sich eine Gottheit. Dadurch wird die Individualität des Menschen ausgeschaltet, um sich in einem heiligen Akt der Gemeinschaft zu offenbaren (vgl. Spinu / Thorau 1994: 78).

Die Initiation im Candomblé, wie auch im Vodun und in der Santeria, ist ein mehrstufiger Prozess, in dem die Initianden den Sitz des persönlichen Orixás im Kopf empfangen. Die Trance dient also dazu eine enge mystische Verbindung aufzubauen, die zum Empfang eines bestimmten Orixás entsteht (vgl. Reuter 2003: 86). Eine besondere Bedeutung kommt somit dem Kopf (*ori*) eines Menschen zu, da der Kopf der Sitz des inneren Wesens einer Person ist, womit auch der Charakter *iwa*, oder auch sein *axé* gemeint ist. Dies drückt sich in künstlerischen Darstellungen der Yorùbá - Kultur oft in einer konischen Form des Kopfes aus, die vergrößert oft im Verhältnis 1:4 oder 1:5 stehen. In der Kultur der Yorùbá wird zwischen inneren und äußeren Aspekten einer Person unterschieden, wobei die inneren die äußeren Aspekte beherrschen sollten. Ein Ausdruck dafür kann sich durch Ruhe und Selbstbeherrschung zeigen. Allerdings kann die äußere Erscheinung die innere auch verdecken. Im idealen Fall erscheint die äußere Form vornehm und würdig und entspricht somit dem inneren Wesen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Namen für die Yorùbá-Sprachgruppe, deren Bedeutung durch ihre Nennung hervorgehoben wird. In Ritualen werden kleine Lobpreisungen *oriki*, auch unter dem Einsatz einer sogenannten „*talking drum*“ (sprechende Trommel) vorgetragen, durch diese Lobpreisungen wird eine Person charakterisiert. Von Bedeutung sind bestimmte Namen, die eine Beziehung zu den Ahnen oder den geistigen Kräften des Kosmos hervorheben. Durch das Vortragen der *oriki* wird der Kopf jener Person charakterisiert auf die sie sich bezieht. Somit stellt der Kopf die Verbindung der Person zu den kosmischen Kräften dar, deren mehrfache Bedeutung durch Darstellungen der Skulptur ausgedrückt wird. Die konische Form hat eine besondere Bedeutung bei den abstrakten Objekten *ibori*, die im Schrein aufbewahrt werden (vgl. Hödl 2000: 110).

Im Folgenden möchte ich zum besseren Verständnis gewisse rituelle Vorgänge darstellen:

Im Ablauf einer Candomblé - Séance spielt die Musik eine bedeutende Rolle. Im Candomblé ertönt die Musik zu den unterschiedlichsten Anlässen und wird mit den verschiedensten Funktionen verbunden. Sie dient nicht nur als Mittel zur Verherrlichung des Göttlichen, sondern ermöglicht auch einen direkten Kontakt mit der transzendenten Sphäre (vgl. Oliveiro 1992: 172). Mit Hilfe von Musik wird eine Trance herbeigeführt, die jedoch nur jene Menschen erfassen kann, die auch zur Trance fähig sind. Der Orixá zeigt durch den Akt der Besessenheit an, dass er einen bestimmten Menschen als sein „Pferd“ benützen will, was zugleich als ein Akt der Kommunikation im Candomblé zu verstehen ist (vgl. Becker 1995: 190). Die *Filhas* werden psychomotorisch geschult, um auf spezifische Stimuli

hin in Trance zu fallen. Dazu gehört das Wiedererkennen unterschiedlicher Rhythmen und Lieder, die das Leitmotiv des jeweiligen Orixás repräsentieren (vgl. Reuter 2003: 88).

Bei den Candomblé Festen manifestieren sich nur die Götter, zu deren Ehre das Fest ausgerichtet ist. Zum Beispiel erscheinen bei einem Fest für *Xangô* auch seine drei Ehefrauen. *Oxum*, *Iansã* und *Obá*. Vor dem öffentlichen Teil eines Festes werden Rituale veranstaltet, die dem Publikum nicht zugänglich sind, dazu zählen Tieropfer und das Opfer für *Exú* (*padê*). Das eigentliche Fest beginnt mit den Trommelrhythmen des bestimmten Orixá. Der Festsaal (*barracão*) des *terreiro* wird mit Blumen, Blättern, Girlanden und Insignien des Orixá ausgeschmückt. In ihm nehmen die *Mãe – de – santo*, oder der *Pai - de - santo*, die Musiker mit ihren Instrumenten, sowie die Ehrengäste und Zuschauer Platz. Im ersten Teil des Festes werden die Orixás nach vorgeschriebener Abfolge²⁹ mit den dazu gehörigen Trommelrhythmen und mit je drei Liedern geehrt, die tänzerisch von den *Filhas* und *Filhos* gestaltet werden. In der Folge manifestieren sich die Orixás und werden mit Gesängen (*cantigas*) begrüßt. Mittels einiger Helferinnen werden die Besessenen in einen seitlichen Raum geführt und mit der signifikanten Festkleidung der Orixás ausgestattet (vgl. ebd.:90).

Die Orixás zeigen sich der Gemeinde am eindrucklichsten durch den Tanz ihrer „Kinder“. *Die Filhas – und Filhos - de - santo* bewegen sich in der Mitte des Zeremonienraumes im Kreis gegen den Uhrzeigersinn und drücken durch den Tanz die Mythen der Orixás aus. Sie geben nun ihre eigene Persönlichkeit auf und überlassen ihren Körper ganz ihrem *dono de cabeça* (Kopf). Sie tanzen mit geschlossenen Augen und werden von Gesängen und Trommelrhythmen begrüßt. Zwischendurch werden andere Teilnehmer umarmt. Dieser Tanz ist keine bloße Folge festgesetzter Bewegungen, sondern dramatisiert das Wesen des Orixá und bringt so die Energien und die Mythenwelt, die mit diesem Wesen verbunden sind zum Ausdruck (vgl. Oliveiro 1992: 194). Der Tanz ist Ausdruck der Kommunikation und somit eine Gruppenerfahrung mit kathartischer Wirkung (vgl. Becker 1995: 205). Er ist einer der ältesten Ausdrucksformen, die sich positiv auf die Psyche des Menschen auswirkt (vgl. Kasper 1988: 132).

Der Tanz entspricht dem Charakter des jeweiligen Orixá. So tanzt beispielsweise der aussätzig *Omolu* eine Choreografie des Leidens. Die übrigen Orixá bilden einen respektvollen Kreis um ihn, während die stolze *Iansã*, die Herrscherin über Sturm und Blitz, mit einem Pferdschwanz in der Hand energische Bewegungen als Zeichen ihrer Würde ausführt. Ihr Gesicht ist mit Perlen besetzten Fransen verdeckt (vgl. Olivera 1991: 203).

Während es für die Männer keine Kleidungs Vorschriften gibt, tragen die Frauen Unterröcke und darüber aufgebauschte lange weiße Röcke mit einer mit weißer Spitze verzierten Bluse und ein um den

²⁹ Zunächst erklingen die Gesänge (*cantigas*) für *Exu*, dann für *Ogung*, *Oxóssi*, *Omolu*, *Osaim*, *Nanã*, *Oxum*, *Obá*, *Iansã*, *Lemanjá* und *Xangô*. Bei *Xangô* erscheinen alle Santos (Heiligen) und es wird denjenigen „Rum“ (Trommel) gegeben“ (*dar rum*), die am Fest teilnehmen (vgl. Olivera 1991: 172).

Oberkörper geschlungenes Tuch. Auf dem Kopf tragen sie einen weißen Turban. Die Halsketten (*contas*) werden in den Farben des Orixá getragen (vgl. Reuter 2003: 89; Berkenbrock 1995: 149; Kasper 1988: 61f.).



Candomblé- Ritual (Röszl 2011: 60, Foto: Quelle: unbekannt)

Hier möchte ich auf ein Beispiel Hofbauers hinweisen: In Richtung zu den drei Trommlern führen Initiierte, mehrheitlich Frauen in weiten farbigen Röcken, ausgelassen Tanzschritte aus. Durch einen plötzlichen Rhythmuswechsel beginnt eine junge Frau zu zucken und wankt, sie wirkt benommen in ihrer Trance. Zum Eingang des Kultzentrums hin stößt sie einen Schrei, den *ilá*, aus, der die Anwesenheit von einem Orixá verkündet (vgl. Hofbauer 1995: 173). Die Besessenen werden zurück in den Seitenraum geführt, wo die Trance unter Ausschluss der Öffentlichkeit mit Hilfe bestimmter Techniken wieder aufgelöst wird. Während des Festes und zum Abschluss wird allen Anwesenden Essen gereicht, das unter anderem aus dem Fleisch der Opfertiere besteht. Das Essen ist genauso wichtig wie die Trommeln, der Tanz und die Lieder der Orixás, denn der Glaube besagt, dass alles voller *axé*, der Lebenskraft, sei (vgl. Reuter 2003: 90; Berkenbrock 1995: 150; Spinu / Thorau 1994: 60ff.).

4.3.3. Heilungsritual in Ekstase ³⁰

Im Candomblé ist die Ekstase ein kollektives Heilungsritual, an dem alle Gruppenmitglieder teilnehmen, während sich die klassische Psychoanalyse am Individuum orientiert. Im Candomblé trachtet man danach, den Einzelnen wieder durch die Herstellung der ursprünglichen archaischen Situation in die Gruppe einzugliedern, indem er Mythen, Chaos und die kosmische Ordnung durchlebt (vgl. Kasper 1988: 134).

³⁰„Im Gegensatz zur Trance wird die Ekstase mit Gefühlssteigerungen bzw. Gefühlsausbrüchen in Verbindung gebracht, die sich im Verhalten durch hohe motorische Aktivität äußern. Für beide Phänomene nimmt man endogene wie exogene Ursachen an, während nur die endogene Form der Ekstase notwendigerweise als „krankhaft“ angesehen wird“ (Becker 1995:228).

In der Yorùbá-Kultur sind körperliche und psychische Beeinträchtigungen im Leben auf die bewusste (durch Verwünschung) oder auf eine unbewusste gestörte Interaktion innerhalb des kosmischen Gleichgewichts zurückzuführen (vgl. Augras 1979: 71, Spinu, Thorau 1994: 58).

Zu den hauptsächlichen Ursachen von Krankheiten zählen neben Hexerei die göttlichen Strafen. Dazu zählen die Vernachlässigung der religiösen Pflichten und die Weigerung, die eigene Gottheit zu verkörpern.

Die göttliche Aufforderung zur Initiation zeigt sich durch unerklärliche Krankheitssymptome und Krisenzustände, die bis zu psychotischen Schüben führen können, denn die Götter wählen denjenigen unter den Menschen, durch den sie sich der Gemeinschaft mitteilen wollen, das passiert oft schon in der frühen Kindheit. Wer diesem Ruf nicht Folge geleistet, begibt sich in Gefahr.

Ursprünglich ist die Initiation (*fazer o santo, fazer cabeça*) - „den Heiligen machen“, ein langwieriger Prozess, der heute in Brasilien von einem Jahr über mehrere Monate bis auf 17 Tage verkürzt wird. Dabei werden meist Frauen im traditionellen Ritual - und im Kräuterwesen unterwiesen. Mit Tieropfern wird die Gottheit im Kopf (*ori*) fixiert (*Assentamento*).³¹ Die gesamte Initiation ist ein Übergangsritus, die mit der Rückführung abschließt (vgl. Spinu, Thorau 1994: 59).

Wenn eine Person ihren Orixá als mythisches Verhaltensmodell erlernt, weiß sie sich ihren Dispositionen entsprechend rollenkonform zu verhalten.

4.3.4. Konzept eines Heilungsrituals im Candomblé

Thoreau (1994:62f) berichtete von einem Heilungsritual, das im Oktober 1987 im *terreiro* in Santo Amora an einem elfjährigen Jungen durchgeführt worden ist, der an epileptischen Anfällen litt.

Als Medium fungierte eine ältere Initiierte des Hauses. Die *Mãe de santo* fragte sie nach dem Grund der Krankheit. Diese Wesenheit antwortete trotzig, dass die Krankheit bestellt wurde, um es der Mutter des Kindes heimzuzahlen. Die *Mãe de santo* versprach der Wesenheit ein Hahnenopfer, wenn es die Krankheit heilt. Das Medium ging auf das Angebot ein.

Das Medium - die ältere Frau - verfiel schnell in einen veränderten Zustand, der von der Klubchefin mit einem Glöckchen indiziert wurde. Das Medium wandte sich verkrampft in Zuckungen und stieß für (*Caboclos*) indianische Geister typische Laute aus. Während des Vorgangs hielt das Medium die Augen geschlossen. Bei Nennung des Namens des verantwortlichen Orixá ging ein angstvolles Zucken durch das Medium, das den Kopf in den Händen verbarg. Auf die Diagnose folgte eine komplizierte Heilungszeremonie mit Pflanzen und Tieropfern, in welche die Eltern und der jüngere Bruder mit einbezogen wurden (vgl. Spinu, Thorau 1994: 62f).

³¹ Symbolisch ist es die sichtbare Vertretung von Orixá.

Im Rahmen der afro-brasilianischen Religionen werde ich auch auf die Religion „Umbanda“ eingehen, die laut der Encyclopedia of Religions und in anderen Nachschlagwerken zu den afro-brasilianischen Religionen zählt und starke afro-brasilianische Einflüsse aufweist.

4.4. Umbanda³² - eine monotheistische Religion

Die Funktion der höchsten Wesen der „Obersten Trinität“ scheint von der katholischen Trinität herzurühren. Die drei Orixás der Yorùbá-Tradition normalerweise *Obatalá*, *Oxalá* und *Ifá* wurden hervorgehoben und bekamen in der Umbanda neue Bedeutungen, so wird *Obatalá* mit Gott Vater identifiziert und als erste Person der Göttlichen Trinität vorgestellt.

Oxalá wird mit Jesus Christus gleichgestellt. Die dritte Figur der Göttlichen Trinität ist *Ifá*, die mit dem Heiligen Geist identifiziert wird. Allerdings besteht keine Ähnlichkeit zwischen diesen drei Personen der Göttlichen Trinität und der Dreifaltigkeit der katholischen Kirche. Im Glauben an die Existenz von Geistern zeigt sich der Synkretismus. Zu den zahlreichen Geistwesen der Bantu-Religion gehören Geister der Verstorbenen der Afrikaner, der Indianer, der alten Sklaven, der Kinder und der Verstorbenen anderer Kontinente etc. (vgl. Berkenbrock 1995: 111f; Spinu, Thorau 1994: 75).

Die religiösen Aktivitäten spielen sich in der Beziehung zwischen den Geistern und den Menschen ab. Es gibt gute Geister des Lichts und schlechte Geister, die den Menschen Schaden zufügen können.

Der hauptsächliche Zweck dieser Kontakte ist jedoch die Nächstenliebe.

Manche Geister haben die Vollkommenheit erreicht, wie die *Pretos-Velhos*³³ und die *Caboclos*, die nicht in einem Körper wiedergeboren werden. Andere Geister werden wiedergeboren und können durch Verdienste des Lebens einen perfekten Zustand erreichen. Im schlechtesten Fall müssen sie durch ihr Fehlverhalten in der vorherigen Inkarnation büßen (vgl. Berkenbrock 1995: 113f; Hofbauer 1995: 186).

In der Umbanda³⁴ verehrt man die Orixás des Candomblé, wovon nur acht geblieben sind. Des Weiteren werden auch die „*Egun*“, die Geister der Verstorbenen, die „*Cabôclo*“, die Geister der Indianer, die „*Pretos Velhos*“- die früheren schwarzen Sklaven, sowie auch die „*Crianças*“ - die entwickelten Geister der Kinder, verehrt. Man unterscheidet hier sieben Linien, diese Zahl ist eine kabbalistische Zahl, die Geheimnisse einschließt. Matta de Silva zeigt die sieben Linien der Umbanda

³² „Das umbandistische Universum ist monotheistisch und „Gott“ wird die Funktion zugeschrieben, die Fundamente der Religion und die Existenz des Universums zu begründen, worauf er sofort vergessen wird“ (Ortiz 1978:72).

³³ Die *Pretos Velhos* werden wegen ihrer „Menschlichkeit“, ihrer Gutherzigkeit und Nachgiebigkeit geschätzt. Im Ritual gehen sie gebückt oder sitzen auf Bänkchen, rauchen eine Pfeife, hören dem Fragsteller andächtig zu, bevor sie sanftmütig ihren Ratschlag erteilen. Sie erinnern an die Ahnen der Afrikaner, aber auch an „espíritos“ untertänig arbeitende Sklaven“ (vgl. Hofbauer 1995: 187).

³⁴ Umbanda ist ein Bantu-Wort das allgemein in Angola den Chef des Kultes benennt.

wie folgt auf: Die Linie von *Oxalá, Iemanjá, Xangô, Ogum, Oxóssi, Crianças und Pretos Velhos*³⁵. Die Götter sind Chefs der „*sieben Linien der Vibrationen*“, wobei jede Linie aus sieben Legionen zusammengesetzt wird. In diesen findet man indianische, afrikanische und portugiesische Namen. Orixás und Geister werden in eine komplexe Hierarchie von sieben Legionen, *Phalangen* mit Subchefs und diese wiederum in *Subphalangen* usw. eingeteilt (vgl. Kasper 1988: 28).

Mittels Vibrationen nehmen die Götter Einfluss auf die *Phalangen*, an deren Ende „*Guas*“ (geisterhafte Boten) ein Medium verkörpern und in Zeremonien magische Handlungen ausführen, sowie auch Heilpraktiken anwenden.

Der Geburtsort dieser Religion, die nun auch in São Paulo verbreitet ist und auch schon in den USA und in Argentinien ihre Anhänger fand, ist Rio de Janeiro (vgl. Kasper 1988: 29; Spinu, Thorau 1994: 73ff).

4.4.1. Umbanda - eine Welt der Geister

Ende des 19. Jahrhundert trafen sich in den Wäldern von Minas Gerais Espirito Santo und Rio de Janeiro Schwarze zu geheimen Handlungen, die sie „*engira*“ oder „*mesa*“, namentlich „*embanda*“ nannten. Im Kerzenlicht traten Initiierte während des Rituals mit Geistern oder *Pretos Velhos* in Verbindung. Dieser „*cabula-Kult*“ übernahm bald Elemente der „*jeje-nagô*“ Tradition und kreierte in Rio de Janeiro die Kulturpraxis namens „*Macumba*“. Europäische Einwanderer und die weiße Mittelschicht interessierten sich für diesen Kult (vgl. Hofbauer 1995: 186).

Nach der Gründung einer Dachorganisation 1939 wurde der erste Umbanda-Kongress einberufen. In diesem wurde das Wort „*Umbanda*“ auf eine der alten Sprachen - auf Sanskrit - zurückgeführt. Der Ursprung der afrikanischen Magie wurde in der Verbindung zwischen dem afrikanischen Kontinent und Indien gesehen. Laut Ortiz, ist die Umbanda keine Ansammlung von Fetischen und sektiererischen Glaubensvorstellungen ungebildeter Völker ist, sondern die bedeutendste Denkform der Welt, die seit Jahrhunderten existiert. Eine zweite Gruppe, die sich rund um Tancredo da Silva Pinto formierte, vertrat hingegen die These, dass das Wort ausschließlich afrikanischen Ursprungs ist (vgl. Hofbauer 1995: 189f; Rößl 2003: 32).

Zu dieser Religion gehört der Glaube an die Erschaffung der Welt durch ein höchstes Wesen. Einige abgeänderte Namen sind in Brasilien bekannt: *Zâmbi, Ganga Zumba, Zambiapongo* oder *Zambuipombo*. Es gibt zahlreiche gute und böse Götter oder Geister.

³⁵ Als Festtag der „*Preto Velhos*“ gilt bis heute der 13. Mai, der Tag der Abschaffung der Sklaverei.

Die Entwicklung der Umbanda ist im Zusammenhang mit den Urbanisierungsprozessen im Südosten des Landes wie in Rio de Janeiro zu sehen, wodurch kulturelle und religiöse Traditionen, die bspw. in den *Kardecismus*,³⁶ einfließen.

In den 30er Jahren wird diese Gruppe schon „Macumba“ genannt. Diese Bezeichnung wird oft als negativer Begriff im Sinne des „*schwarzen Zaubers*“ benutzt. Langsam beeinflusste die Yorùbá-Kultur die Macumba-Gruppe. Die Bantu-Geister wurden durch die Orixás Yorùbás ersetzt (vgl. Gebert 1970: 44; Berkenbrock 1995: 106; Schaeber 2003: 114).

Der Einfluss dieser Candomblé-Elemente in die Macumba beschleunigte den Synkretismus mit den katholischen Heiligen. Die Lehre von Alan Kardec bekräftigte nicht nur die Existenz der Geister, sondern auch die Organisation der Geisterwelt, dadurch gab es eine Unterscheidung von Orixás (Naturgeister) und Bantu-Geister (Geister der Verstorbenen), sowie eine Unterscheidung zwischen höheren und niederen Geisterwesen (vgl. Berkenbrock 1995: 107).

Aus diesem synkretistischen Bantu-Kult der Macumba haben sich in den modernen Großstädten Brasiliens, besonders aber in Rio de Janeiro und São Paulo, jene Kultpraktiken entwickelt - welche auch unterschiedslos die alten Kulte der Schwarzen mit einschließen - die unter Macumba bekannt sind (vgl. Gebert 1970: 44).

4.4.2. Häuser im Umbanda- Kult

Die Kulthäuser befinden sich meist in entlegenen Gegenden, da das laute Trommeln und die Gesänge in dicht verbauten Gebieten verboten sind. Deshalb haben *terreiros* meist ihren Platz im Wald, wo sie mehrmals im Jahr ihre großen Feste für einen Orixá abhalten und wo auch die Tieropfer stattfinden. In diesem Rahmen finden auch die Feste für die Wassergottheiten *Oxum* und *Iemaniá*, statt, die besonders in Prozessionen am Strand verehrt werden (vgl. Koch-Weser 1976: 333).

Das Blutopfer gilt noch als beste Sicherung eines *terreiros*, welches wie im Candomblé aus verschiedenen Tieren mit Kräuterkombinationen stammt, woraus auch das *axé* gewonnen und dadurch das Gebäude so zu einem heiligen Ort wird (vgl. Koch-Weser 1976: 335).

4.4.3. Durch Initiation zum neuen „Ich“

Laut Ribeiro entspricht die Initiation in der Umbanda wie in der Yorùbá-Kultur dem neuen Ich. Sie muss keine Geheimnisse beinhalten und erschafft hauptsächlich eine zweite Persönlichkeit, einen unbewussten mystischen Doppelgänger. Die Initiation fällt in ihrer Form sehr unterschiedlich aus, die

³⁶ Kardecismus - Alan Kardec - Gründer einer neuen Religion

von wenigen Tagen bis zu einem Jahr dauern kann und durch ein Orakel bestimmt wird (vgl. Koch-Weser 1976: 340f). In der Initiationszeit wird der Ritus und die Lehre des Kultes vermittelt; sowie die Fixierung eines Gottes auf den Kopf des Initianten. In diesem Zusammenhang zählen dazu bestimmte Essens- und Sprechverbote. Der Initiation wird von der Außenwelt abgeschieden durchgeführt. Die Kultbekleidung in der Umbanda ist weiß. Die meisten Medien tanzen barfuß, es sind aber Turnschuhe oder auch Sandalen erlaubt. Den Besuchern ist das Tragen von Schuhen im sakralen Raum verboten. Sowie im Candomblé ist in der Umbanda der direkte Kontakt zur Erde notwendig, indem auf zementierten Boden stellvertretend Seesand gestreut wird (vgl. Koch-Weser 1976: 346f; Spinu, Thorau 1994: 79).

4.4.4. Tranceritual im Umbanda Ritual

Zu Beginn einer Zeremonie werden alle Anwesenden im *terreiro* mit Weihrauch von bösen Einflüssen mit indianischen und afrikanischen Kräutern gereinigt, was auch an die katholische Tradition mit Weihrauch erinnert.

Am Beginn der Sitzung werden *Exú* und ihm nahestehende Geister mit einer geöffneten Flasche Schnaps und einer Kerze nahe dem Eingang befriedet. Die Kultmitglieder erweisen ihm Referenz und schützen sich gleichzeitig durch das Entgegenstrecken der Handinnenflächen. Die Besucher suchen sich einen Sitzplatz in der Nähe ihres Geistes (vgl. Koch-Weser 1976: 346).

Exú ist nicht mehr der Trickster, sondern wird in diesem Zusammenhang ausschließlich negativ dargestellt und mit Luzifer gleichgesetzt. Sein Schicksal ergibt sich aus der Tatsache, dass er als einstiger Engel rebellierte und dadurch von Gott in die Hölle kam (vgl. Hofbauer 1995: 188; Becker 1995: 202).

Unter Gesängen der Medien (Vermittler) von Trommeln begleitet, erscheinen die Medien einzeln vor dem Altar, wo sie sich auf einem weißen Tuch niederwerfen und mit ihrer rechten und linken Schulter den Boden berühren. In Trommelrhythmen bewegen sich die Medien im Kreis, singen die von einem Vorsänger oder Vorsängerin gesungenen Lieder für die einzelnen Orixás.

In der Regel fällt meist der Kultleiter zuerst in Trance, der den Führergeist inkorporiert hat. Die nach und nach von den Medien inkorporierten Geister müssen den inkorporierten Geist ehrenvoll begrüßen. Sie geben sich durch ein Rollenverhalten auf Grund der Kreidezeichen auf dem Boden zu erkennen (vgl. Koch-Weser 1976: 348).

Die musikalische Begleitung von unzähligen Liedern ohne Wiederholungen, ist während der ganzen Zeremonie aufrecht zu erhalten. Es werden portugiesische Texte mit eingestreut afrikanischen Worten gesungen, der mit Händeklatschen begleitet wird, um ein Harmoniegefühl zu erzeugen. Dazu werden drei Trommeln in verschiedenen Größen eingesetzt. Das Ende der Trance wird durch den Klubchef eingeleitet, indem er sich vom inkorporierten Geist verabschiedet, was einige Zeit in Anspruch nimmt,

bevor er zur Realität zurückfindet. Im Abschluss werden alle Geister mit Gesängen verabschiedet. Wenn alle Medien ihren Normalzustand erreicht haben, wird ein Abschlussgebet gesprochen (vgl. Koch-Weser 1976: 350; Spinu, Thorau 1994:79).

4.5. Spiritistische Ideen³⁷ - eine Philosophie von Allen Kardec

Laut Ramos hat der Spiritismus einerseits manche Richtungen der afro-brasilianischen Religionen beeinflusst und wurde andererseits von afro-brasilianischen Religionen interpretiert und verändert (vgl. Berkenbrock 1995: 101).

Die spiritistischen Ideen von Allen Kardec fanden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Brasilien rasche Verbreitung. Es gab zwei Arten des Spiritismus, den der Intellektuellen und die des Kleinbürgertums, die ihn als Wissenschaft verstanden haben in Richtung der Experimente mit paranormalen und parapsychologischen Phänomenen. Die andere Form war der Spiritismus der kleinen Leute, der verbreiteter ist und wo das Evangelium von Kardec gepredigt wird. Hier beschäftigt man sich mit dem Leben nach dem Tod, bzw. wie man mit den Toten in Kontakt treten kann. Hauptsächlich wird aber auf die Suche nach psychischer und physischer Gesundheit Wert gelegt (vgl. Berkenbrock 1995: 102).

Das Ziel in diesem System ist die spirituelle Entwicklung, die als eine religiös definierte „Soll und Haben“ verstanden wird. Nach Bastide gilt das karitative Handeln als das wichtigste Kriterium. Viele traditionelle kardecistische Tempel finanzieren Spitäler, Schulen und Kinderkrippen (vgl. Hofbauer 1995: 186; Spinu, Thorau 1994: 72f).

Krankheiten können durch unästhetisches Verhalten der eigenen Person und anderen Menschen gegenüber verursacht werden, aber auch durch Vernachlässigung der eigenen (medialen) Entwicklung. Sowie in den afrikanischen Religionen (im Candomblé) die Götter ihre „Kinder“ durch Krankheiten zur Ordnung rufen, wenn sie ihre religiösen Pflichten vernachlässigen oder Tabus verletzen, so stellt im Spiritismus der Ausbruch von psychischen Krankheiten die Aufforderung, sich zum Medium auszubilden. Das kardecistische Streben nach unaufhörlicher individueller Entwicklung und spiritueller Vervollkommnung entspricht dem Gebot der Nächstenliebe (vgl. Spinu, Tholau 1994: 68f).

³⁷„Ein wesentlicher Glaubenssatz des kardecistischen Spiritismus ist die Reinkarnation, die die frühchristliche Wiedergeburtsvorstellung des Origenes aufgreift und im Sinne des buddhistischen Karma- Glaubens ausbaut. Damit verbunden ist der Glaube an die Aufwärtsentwicklung des Individuums und der Menschheit. Alles Geschehen folge dem Gesetz von Ursache und Wirkung. Jeder Mensch sei für seine Taten voll verantwortlich (Fortsetzung) und müsse daher im Zuge seiner Entwicklung zur Vollkommenheit unzählige Existenzen durchlaufen, bis die auf Erden angesammelte Schuld abgetragen sei“ (Spinu, Tholau 1994:65f).

4.5.1. Heilung durch kardecistische Séancen

Die spiritistischen Gruppentreffen finden in Centros aber auch in Privatwohnungen statt. Die weiß bekleideten Medien sitzen um den Tisch herum (*mesa espírita*) oder (*centro de mesa*). Leise erklingt die Orgelmusik „Ave Maria“ von Gounod und der Sitzungsleiter liest in kardecistischer Version einen Evangelien-Text, dann wird gebetet und danach die Lichter gelöscht.

Der Leiter richtet nun formelhafte Bitten an die Geistwesen. Die Anwesenden konzentrieren sich durch ein stilles Gebet. Die Medien reichen sich die Hände, indem sie einen „Stromkreis“ (*correia*) bilden. Einige Medien beginnen am Tisch plötzlich schwer zu atmen, zu stöhnen und scheinen von Schüttelkrämpfen gepackt zu sein. Die Medien teilen nun die empfangenen Geistbotschaften mit, indem sie sprechen, zeichnen oder schreiben. Hilfreiche Geister beraten und ermahnen nun durch die Medien und behandeln sie mit „Mesmerschen“ Strichen (*passes*), welche die negativen Fluiden aus dem Körper ableiten sollen. Zum Abschluss werden wieder Gebete gesprochen. In manchen Gruppen konzentrieren sich die Anwesenden auf leidende Personen, deren Namen auf Zettel aufgeschrieben wurden (vgl. Spinu, Tholau 1994: 72).

4.6. Zusammenfassung

In diesem Hauptkapitel bin ich durch die vorhandene Literatur ausführlich auf die afro-brasilianischen Religionen Candomblé, Umbanda, Kardecismus und marginal auch auf Macumba eingegangen. Über den Wurzeln des Candomblé wurde über die verschiedenen Richtungen der Religion berichtet, die sich aus den verschiedenen Herkunftsorten der Sklaven ergeben hat. Im Abschnitt des Pantheons der Götter des Candomblé habe ich mich mit allen wichtigen Orixás und deren Eigenschaften auseinandergesetzt und bin auf die Bedeutung von *axé* und vor allem auf die Sicht des Kosmos als Kalabasse eingegangen. Besonders wurde der Kopf (*orí*) beachtet, der als inneres Wesen einer Person gesehen wird. Auch auf die Bedeutung der Kulthäuser und ihre Bewohner, sowie auf ihre wichtige Funktion im Candomblé wurde hingewiesen. Besonders ausführlich wurde die Bedeutung der Trommeln im Candomblé-Ritual beschrieben, die sakralen Wesen ähneln und über zahlreiche Kräfte verfügen. Eine ebenso große Bedeutung kommt den Musikern zu, die die Basis des musikalischen Ritus bilden und die niemals in Trance fallen können. Am Rande wurde auch auf *Maracatu*, dem Tanz- und Musikstil aus Pernambuco eingegangen, der sich aus der Tradition der Afrikaner entwickelt hatte und nicht nur als enge Verbindung zu Candomblé gesehen wird, sondern der auch einen direkten Bezug zur Samba-Kultur und dem Karneval hat.

Im folgenden Abschnitt befasste ich mich speziell mit der Trance im Candomblé und vor allem mit der Bedeutung der Musik im Candomblé-Ritual. Anschließend wurde auf die Umbanda und den zahlreichen Geistern hingewiesen, in der das Blutopfer als beste Sicherung des *terreiros* gilt. Die

spiritistischen Ideen von Kardec und die Heilungsrituale bilden den Schluss dieses Kapitels über afro-brasilianische Religionen.

In diesem religiösen Umfeld entwickelte sich auch eine einmalige prägnante Musikkultur, die im folgenden Kapitel einen Beweis für die ungebrochenen Widerstandsbewegungen einer ursprünglich entwurzelten Community darstellt. Die verschiedenen Formen des Karnevals stellen dabei einen Hauptfaktor in der musikalischen Verbreitung brasilianischer Kultur dar.

5. Karneval - eine musikalische Vielfalt und deren Bedeutung zur Identitätsfindung der unteren Schichten

In diesem Kapitel werde ich hauptsächlich auf die Entwicklung der afro-brasilianischen Musik im profanen Kontext Brasiliens eingehen, in der sich der Widerstandsgedanke einer ursprünglichen unterdrückten Gesellschaftsschicht deutlich erkennen lässt.

5.1. Vom Entrudo zum Karneval

Historisch gesehen kann der brasilianische Karneval aus dem portugiesischen Entrudo abgeleitet werden, der bis ins 20. Jahrhundert eine primär europäisch beeinflusste bürgerliche Veranstaltung war. In Brasilien wird seit der Kolonialzeit ähnliche Feste in den Karnevalstagen gefeiert, wobei sich der Charakter des Festes den jeweiligen Lebensumständen angepasst hat. Nach Simson unterscheiden brasilianische Forscher meist drei Phasen: (vgl. in Vieira 1995: 9).

Erste Phase: Vom Beginn der Kolonialzeit bis ca. 1850, wurde der Entrudo mit *lusitanischem*³⁸ Charakter während der Karnevalstagen in Brasilien gefeiert.

Zweite Phase: Von 1850 bis 1920, wurde der als „venezianische“ oder bürgerliche Karneval mit Maskenbällen und Umzügen innerhalb der großen Karnevalsgesellschaften bezeichnet, bei denen sich die unteren Schichten als Publikum vergnügten.

Dritte Phase: Der moderne Karneval, der sich seit 1920 als das größte populäre Fest des Landes bestätigt hat, stellt dessen wichtigsten Charakter, die *Escolas de samba* in Rio de Janeiro, dar.

Es lassen sich drei weitere gegenwärtig verschiedene Typen des Karnevals unterscheiden, wie zum Beispiel: der Karneval von Salvador da Bahia, der berauschend durch die *Trios elétricos* bestimmt wird. Sowie der Karneval von Olinda, der von *Frêvo*, durch eine Mischung aus Quadrille, Polka, *Maxixe* und afrikanischem *Lundu* geprägt ist. Samba hat hier weniger Bedeutung. Ein Bläserorchester aus Tumbas und Posaunen mit einer Trommlergruppe führt hier die tanzenden *Blocos* durch die engen

³⁸ Lusitania - Provinz in Portugal - lusitanische Sprache im 12. Jahrhundert n. Chr.

Straßen, dabei gibt es mehr Teilnehmende als Publikum. Neben den Clubs und *Blocos* wird das Karnevalsgeschehen von verschiedenen afro-brasilianischen und indianischen Tanz- und Spielgruppen, wie den Maracátus, Bumba-meu-bois und Caboclinho, bestimmt (vgl. Kolm 1994: 13; Armbruster 1995: 552f; Schaeber 2003: 95f; Rößl 2003: 37).

5.1.1. Die wilden Sitten des Entrudo

Die Portugiesen brachten die Sitten des Entrudo in den Karnevalstagen nach Brasilien. Dieser hatte sich bereits vor Beginn der Fastenzeit des 17. Jahrhunderts etabliert. Beim Entrudo ging es darum, andere Menschen mit Wasser, aber auch anderen unangenehmeren Flüssigkeiten zu bespritzen, oder mit Mehl und Mais zu bewerfen. Die Hierarchie des Entrudo-Spiels wurde durch die gesellschaftliche Elite bestimmt. So durften die Weißen alle bewerfen, während die freien Schwarzen nur ihres gleichen oder Sklaven bewerfen durften. Die Sklaven wurden als Helfer bei der Ausstattung und der Organisation des Entrudo eingesetzt und stellten die mit Wasser gefüllten aus Wachs bestehenden Orangen als Wurfgeschosse her (vgl. Schaeber 2003: 96).

5.1.2. Großer Karneval versus kleiner Karneval

Durch die wiederkehrenden turbulenten Ausschreitungen und Auseinandersetzungen wurde der Entrudo 1853 gesetzlich verboten. Zu diesem Zeitpunkt begann sich der „Venezianische“, auch als „Großer Karneval“ bezeichnet, mit europäischen Musiktraditionen wie Walzer, Polka und Marsch, zusehends zu etablieren. Der 1. Karnevalsumzug 1855 in Rio de Janeiro fand unter Anwesenheit der Königsfamilie statt. Zu dieser Zeit blieben die Bälle und Feierlichkeiten nur der weißen Elite vorbehalten, die sich nach der öffentlichen Präsentation in ihre Salons zurückzog.

Mit zeitlicher Verzögerung wurde der Karneval im entfernten Salvador eingeführt. Ab 1940 veranstaltete die hellhäutige Elite ihre ersten Karnevalsballs mit prächtiger Kleidung und Maskierungen, während die Teilnahme am Entrudo für Sklaven bei Androhung körperlicher Strafen verboten war. 1884 brachte der Karnevals-Club Cruz Vermelha erstmals einen Karnevalswagen (Idee-Wagen) auf die Straße, der von da an zu einem fixen Bestandteil für Umzüge wurde. 1887/88 ersetzte man den Entrudo durch den venezianischen Karneval.

Die Afro-Brasilianer organisierten ihre eigenen Karnevalsfeste, die allgemein als *Afoxés* bezeichnet wurden, um in der Öffentlichkeit ihr eigenes traditionelles Erbe darzustellen.

Die Trennung zwischen der feinen Gesellschaft und dem Volk fand räumlich statt, indem sie ihre Umzüge im Stadtzentrum zwischen Campo Grande und Rua Chile wählten, während das Volk den Karneval zwischen *terreiro* de Jesus und Baixa de Sapateiros in den bevölkerungsreichen Stadtvierteln

feierten. Der Karneval der Elite zog sich bald von der Straße in geschlossene Clubs zurück. Während die Weißen paarweise tanzten, tanzten die Schwarzen in Gruppen und stellten laut Bastide das Gemeinsame dar (vgl. Schaeber 2003: 97f).

Im nächsten Kapitel werde ich auf die Entwicklung der Karneval- Kultur eingehen, in deren Mittelpunkt die Samba steht, welche dem profanen Kontext zuzuordnen ist.

5.2. Karneval - eine Form der Präsentation afrikanischer Kultur

Der gegründete Karnevalsverein *Embaixada Africana* 1895 nahm mit prächtigen Kleidern und mit einem König an der Spitze am Umzug teil. Er verstand sich als Vertretung Afrikas und inkorporierte afrikanische Elemente, die sich an den Vorbildern der europäischen Karnevalsclubs orientierte. Die schwarzen Karnevalsvereine konkurrierten erfolgreich mit den großen Karnevalsclubs der Weißen um die Gunst des Publikums, deren Sympathie sich in der zeitgenössischen Presse widerspiegelte. Die Intoleranz der Weißen gegenüber den afro-brasilianischen Karnevalsvereinigungen, führte 1905 dazu, dass schwarze Karnevalsvereine verboten wurden. Viele von ihnen umgingen diese Verbote, indem sie andere Namen wählten. Vermehrt tauchten Gruppen auf, die sich auch mit der Kultur der Indios beschäftigte (vgl. Schaeber 2003: 100f).

Die Themen des Karnevals werden heute in Rio de Janeiro vorgegeben, nicht so im Straßenkarneval in Bahia, wo sich jede Gruppe nach eigenen Ideen präsentiert. Bei den *Blocos de Trio* richtet sich die Musik nach kommerziellen Aspekten aus. Anders ist es bei den *Blocos Afros und Afoxés*, die oft mit zahlreichen Musikern in farbenprächtigen afrikanischen Kostümen auftreten und Themen bezogen sind. Beispielsweise sind die Kostüme des *Bloco Afro Ilê Aiyê*, die gegen die rassistische Diskriminierung protestieren, immer in den Farben Rot, Schwarz, Weiß und Gelb. Die Männer des *Afoxé Filhos de Gandhi* tragen immer weiße Gewänder und Turbane. Im *Bloco Afro Muzenza* ist es eine Gruppe mit Rasta-Männern. Bei den *Blocos Afro und Afoxés* sind es Themen, die Bezug zur afrikanischen Herkunft, zur afro-brasilianischen Geschichte oder zur afrikanischen Schwarzen Bewegung und schwarzer Kultur haben (vgl. Schaeber 2003: 172; Armbruster 1994: 554f).

5.2.1. Alles über Samba - vom Hinterhof ins Rampenlicht

Durch die wirtschaftlichen Verhältnisse war Rio de Janeiro ein Gebiet von verarmten Migranten aus dem Nordosten Brasiliens, wo sie sich auf den schwer zugänglichen Hügeln, den *Morros*, angesiedelt hatten. Bis heute werden diese Siedlungen noch *Favelas*³⁹ genannt.

Die wichtigsten Treffpunkte der Migranten wurden die Häuser der *Tias*, der „Tanten“. Es waren Frauen, die aus Bahia nach Rio de Janeiro gekommen waren. Viele dieser Frauen, die *Baianas*⁴⁰ etwa, waren Priesterinnen (*Mães de santo*) im Candomblé, oder hatten eine enge Beziehung zum Orixá-Kult, der zu dieser Zeit noch streng verboten war. In den Häusern der bahianischen *Tias* saß man zusammen, plauderte, musizierte, sang und tanzte. Bald dominierte unter den Rhythmen der Samba, der zu jener Zeit in der Öffentlichkeit noch von der Polizei verfolgt wurde. Die Candomblé-Kulthäuser boten hier einen gewissen Schutz vor dem Zugriff der Polizei. Daher existierte eine enge Verbindung zwischen Samba und der afro-brasilianischen Religion, die vom kultischen Bereich der *terreiros* bis zu den Samba-Schulen weit verbreitet war und noch bis heute besteht (vgl. Olivera 1992: 17). Die Mestizen wurden zum typischen Element der brasilianischen Nation. „Der Sieg der Samba war auch der Sieg des Projekts der Nationalisierung und Modernisierung der brasilianischen Gesellschaft“, meint Hermano Vianna in einer Studie über die Transformation der Samba von einer Volkskultur zum Ausdruck nationalen Stolzes und auch der Eliten (vgl. Vianna 1995: 127; in Schaeber 2003: 103).

5.2.2. Musikalische Vorformen der Samba

Die Samba und ihre musikalischen Vorformen gehören zu den wichtigsten Beiträgen afrikanischer Kultur. Der älteste Hinweis auf die afrikanischen Tänze in Brasilien wurde durch den Franzosen Pyard de Laval am 8. August 1610 bekannt. So durften die Sklaven an Sonn- und christlichen Feiertagen mit Erlaubnis ihrer Herren tanzen.

Batuque ist eine Bezeichnung für eine Vielzahl von rituellen kollektiven Rundtänzen aus Afrika. Laut Ramos stammt der Begriff „*Batuque*“ aus Portugal, was schlagen (*port. bater*) heißt. Der *Batuque* wird vom Vorsänger, von Musikern und von Frauen und Männern in Reihe- oder Kreis aufstellung in kollektiven Schritten und Bewegungen getanzt. Vor allem wird der solistische Tanz einzelner von den anderen mit Chorgesang und rhythmischem Händeklatschen unterstützt, während der Vorsänger zu konstanten Refrains des Chors Verse improvisiert (vgl. Schreiner 1985: 56; Rößl 2003: 38).

³⁹ Favela ist der Name einer Kletterpflanze.

⁴⁰ *Baianas* sind ältere, in weiten Kostümen bekleidete Frauen, die man in jeder Samba-Schule antrifft und in der Hierarchie der Kultstätten eine hohe Position einnehmen.

Wie schon erwähnt, dominierten vorerst die Eliten den Karneval in der damaligen Hauptstadt Rio de Janeiro, das änderte sich jedoch grundlegend in den 20er Jahren. Zu Beginn des Jahrhunderts feierten die Afro-Brasilianer an Tagen auf der Straße, an denen die Oberschicht den „*Großen Karneval*“ beging. In *Blocos* oder *Ranchos* wurde auf der Straße musiziert und getanzt, man bezeichnete diese Umzüge als „*Kleiner Karneval*“.

1928 wurde die erste Samba-Schule „*Estação Primera de Manqueira*“ gegründet, die sich wahrscheinlich aus den *Blocos carnavalescos* entwickelt hatte. Vorerst war es den *Blocos* und *Escolas* verwehrt, auf den Straßen Rios aufzutreten (vgl. Schaeber 2003: 102).

Mit zunehmendem Bekanntheitsgrad wurden die Sambistas, Sambatänzerinnen und Musikerinnen als *Malandros* bezeichnet. *Malandros* gehörten einer niedrigen Klasse an, die meist auf den Hügeln wohnte. Ihnen wurde nachgesagt, dass sie arbeitsscheu und faul wären. Außerdem wurden sie der Gaunerei bezichtigt und traute ihnen auch eine gewisse Schläue und List zu, wie Aurélio meinte. Sie lebten am Rande der Gesellschaft und waren mobil. Laut Matos war das eine Verteidigungsstrategie, um dem Druck des Systems zu entkommen (vgl. Kolm 1994: 17; Röhl 2003: 41).

Dank der Unterstützung der Presse wurde ihnen vom Bürgermeisteramt zugestanden, am Rande der Stadt in der Nähe des Hafens den Karnevalsumzug durchzuführen. Die Presse spendete Preise für die gelungenste Darbietung. In den folgenden Jahren nahmen immer mehr Samba-Schulen am Umzug teil. 1933 wurden die Darbietungen der Samba-Schulen in das staatliche Programm der Tourismusorganisation aufgenommen. Zunehmend fand die Elite Gefallen am Fest der Ausgeschlossenen. Zum bürgerlichen Karneval gesellte sich zusehends der Karneval der unteren Schichten, die mehrheitlich von Afro-Brasilianern abgehalten wurde. Thematisch wurde die Geschichte Brasiliens zum Inhalt, allerdings waren politische Proteste streng verboten.

Es gab strukturelle Vorschriften: So musste jede Samba-Schule eine *Porta-estandarte*, eine Fahnenträgerin und einen *Mestre-sala*, den Tanzmeister, ebenso eine Gruppe *Bahianerinnen*, (*Baianas*) angeschlossen haben, die auch heute noch in der Punktwertung beim Wettkampf der Samba-Schulen zählen. Die *Baiana* stellt die Wurzel der Sambahschule dar, deren Kostüm für das Ursprüngliche steht. Sie trugen eine typische Tracht mit einem zum Turban gebundenen Tuch auf dem Kopf und einen langen weiten Rock mit zahlreichen bunten Ketten um den Hals in den Farben der Orixás (vgl. Hochsteiner 1992: 254). In den *Escolas* durften des Weiteren keine Blasinstrumente gespielt werden. Erst 1940 wurden den Samba-Schulen die Umzüge auf den Avenidas im Zentrum Rio de Janeiros erlaubt (vgl. Schaeber 2003: 103; Oliveira 1992: 19; Röhl 2003: 41f).

Jede Samba-Schule stellt ihre Kostüme, die allegorisch geschmückten Umzugswagen und den Text ihres Samba-Liedes (*Samba-enredo*) in einem übergeordneten thematischen Zusammenhang her.

Noch in den 30er Jahre lieferten brasilianische Volksbräuche aus den verschiedenen Landesteilen die Themen und stellten ihr afro-brasilianisches Milieu dar (1991, *tributo á vaidade*).

Neue Vorschriften bestimmten, dass die Karnevalsgruppen ab 1935 die *enredos* aus Episoden aus der brasilianischen Geschichte und Kultur zu thematisieren sind, eine kommerzielle Werbung war durch die Androhung des Punkteverlusts oder sogar des Ausschlusses untersagt.

In den 50er und 60er Jahren erlebten nationalistische *enredos* ihren Höhepunkt, da sie die politischen Verhältnisse des Landes widerspiegeln.

In dieser Zeit erlangten die Samba-Schulen die volle gesellschaftliche Anerkennung, da sie das Recht erwarben, ihren Umzug auf den Hauptstraßen im Zentrum Rios abzuhalten. Es entstanden *enredos*, die deutlich die Verachtung der schwarzen Kultur durch die Elite zum Thema hatten (vgl. Oliveira 1992: 21).

Mit der Zeit fand eine Umkehrung der Werte statt, indem die Mittel- und Oberschicht nun die perfekt inszenierte Farbenpracht der schwarzen *Passistas* (SambatänzerInnen) während des Karnevalszugs bewunderte. Selbst die Polizei, die sonst die Afro-Brasilianer verfolgte, wurde nun zu deren Schutz und Beistand eingestellt. Im Jahr 1962 errichtete die Tourismusbehörde in der breiten Avenida Rio Branco Tribünen von Oscar Niemeyer und forderte Eintrittsgeld für die Karnevalszüge und setzte außerdem 1970 zeitliche Beschränkungen für die Vorführungen einer *Escola de samba* fest (vgl. Olivera 1992: 22).

Zu der Zeit folgte auch die erste Fernsehübertragung. Zwei Nächte lang präsentieren sich 14 der besten Samba-Schulen der *Grupo Especial*, die ihren über das ganze Jahr vorbereiteten Umzug der 5000 Mitglieder umfasst. Zehn unterschiedliche Kriterien führen zum Urteil über die beste Samba-Schule. Gleich danach wird schon für das nächste *Sambódromo*⁴¹ - Spektakel vorbereitet und geprobt (vgl. Schaeber 2003: 105; Armbruster 1994: 553).

Der Tourismusverband verpflichtete schließlich die *Escolas de samba*, das ganze Jahr über sich dem Tourismus zur Verfügung zu stellen, damit wurden Proben zu öffentlichen Veranstaltungen, für die Eintrittsgelder verlangt werden. Die *Escolas de sambas*, die heute im *Sambódromo* auftreten, sind ein straff organisierter Verein und eine der Sehenswürdigkeiten Rios. Neben dem Zuckerhut, der Christusstatue auf dem Corcovado-Gipfel und der Copacabana ist der *Sambódromo* die vierte große Sehenswürdigkeit (vgl. Oliveira 1992: 23).

Die Akzeptanz der Samba wurde auch durch den Zuzug von europäischen Immigranten stark beeinflusst, auf die man jedoch skeptisch reagierte. Bis heute sind die Samba-Schulen in den Favelas beheimatet, obwohl zunehmend Menschen aus der Ober- und Mittelschicht am Umzug teilnehmen. Die Mehrzahl der Perkussionisten (*Bateria* und der *Passistas*), sowie auch die Komponisten kommen aus den Favelas. Das Leben in den Hügeln der Stadt ist allerdings seit den 80er Jahren von Gewalt durch die Drogenbanden geprägt (vgl. Schaeber 2003: 104).

⁴¹ Straßenabschnitt - drei Kilometer lang wo der Karneval-Umzug stattfindet und die Jury die Bewertung der besten Sambaschule vornimmt.

In den Favelas kommt es zur Identitätsbildung, auch wenn es sich um Migranten aus verschiedenen Teilen Brasiliens handelt und keinerlei Verbindungen zu Religion, Hautfarbe oder Beschäftigung bestehen. So tragen besonders die lokalen Sambaschulen weitgehend zur Identitätsfindung bei, denn hier spielen die gemeinsame Lebenssituation und die Stigmatisierung der Favelas als Ghetto von außen gesehen eine bedeutende Rolle (vgl. Hochsteiner 1992: 64f).

(Ein authentischer Bericht von Marion, einem aktiven Mitglied der Sambaschule wird im Anhang eingefügt ebenso ein Bericht von Ernst, einem Perkussionisten (S:89).

Eine veränderte Form der Karnevalsgruppe in Bahia führte hier nun zunehmend zu einer Demokratisierung der Umzugsvorschriften für alle Mitwirkenden.

5.2.3. Trio Eléctrico - der andere Karneval in Salvador da Bahia

Nach dem Vorbild der *Cariocas*, der Einwohner von Rio de Janeiro, wurden auch Mitte der 60er Jahre Samba- Schulen in Bahia gegründet, die weniger glanzvoll als in Rio de Janeiro ausfielen. Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre wurde das *Trio Eléctrico* gegründet, das auf einer fahrbaren Bühne mit Lautsprechern durch die Straßen fuhr.

Als der Mechaniker Dodô (Adolfo Nascimento) und der Techniker Osmar Macedo, die 1950 in einem improvisierten Karnevalswagen (*carro*)⁴² am Umzug teilnahmen, stellten sie die Weichen für den bahianischen Karneval. Sie spielten mit ihrer Gitarre und Cavaquinho *Frêvo* aus Pernambuco auf einem LKW. Ein Jahr später erweiterte sich die „*Dulpa Eléctrica*“ zum „*Trio Eléctrico*“ und wurde am Boden von Perkussionisten begleitet. Damit wurden die passiv beiwohnenden Beobachter am Karneval durch die aktiv Tanzenden ersetzt. Die kulturelle Bewegung des „*Tropicalismo*“ wird in enger Beziehung zum *Trio Eléctrico* gesehen. Dieses Trio bewirkte eine „Demokratisierung“ des bahianischen Karnevals, denn hinter dem Musik-LKW tanzten die Menschen auf der Straße.

Zunehmend wurden auch Angehörige der Mittel- und Oberschichte zum Karneval auf der Straße eingeladen. Es kamen neue Karnevalsleiter, die eine Privatisierung des Karnevals auf der Straße um das *Trio Eléctrico* einleiteten. Damit die Karnevalsteilnehmer in Ruhe feiern konnten, markierten die Organisatoren mittels eines Seils die Gruppenzugehörigkeit, das von Helfern getragen wurde. Somit begann die Entwicklung der heutigen *Blocos de Trio*. Die Veränderungen der letzten 30 Jahre waren deutlich, da musikalisch die Blas- und Perkussionisten Orchester durch die *Trio Eléctrico* ersetzt wurden. Auch die aufwändigen Kostümierungen wurden durch einfache bunte T-Shirts abgelöst. Das Durchschnittsalter sank und die Vereinssitze der Karnevalsgruppen wurden in die Viertel der oberen Mittelschicht verlegt (vgl. Schaeber 2003: 106f; Armbruster 1994: 552).

⁴² Der Wagen durfte von keinem Tier gezogen werden.

Ich möchte nun einen Einblick über die Vielfalt der verschiedenen Musikgruppen und deren politischen Bezüge geben, die in weiterer Folge gegenwärtig nachhaltig eindrucksvoll praktiziert werden.

5.3. Kulturelle Bewegungen der *Blocos Afros*⁴³

Nach São Paulo und Rio de Janeiro ist Salvador da Bahia mit 2,5 Millionen Einwohnern die drittgrößte Stadt Brasiliens, in dieser Stadt leben 80% Afro-Brasilianer. Die Stadt liegt an der Bahia de Todos os Santos, der Allerheiligenbucht, (der zweitgrößten Bucht) deshalb sagt man auch Salvador da Bahia. Salvador war die erste Hauptstadt der portugiesischen Kolonie und dreihundert Jahre das Zentrum des Sklavenhandels (vgl. Schaeber 2003: 165).

Um eine Kultur zu kreieren, mussten sich die Schwarzen in Brasilien dem afro-brasilianischen Denken annähern. „Die Musik ist die Waffe, mit der ein „*Negro*“ ein ihm nicht erlaubtes Territorium zu erobern vermag, so der Anthropologe Muniz Sodré im Interview mit Ulla Ebner (am, 27.12.94).

Die *Blocos Afros* waren afrikanisch und Ausdruck ethnischer Bestätigung im Bewusstseinsprozess der *Blackidade baiana*, deren Wurzeln in der Gegen-Revolution der 60er Jahre liegen: der Bewegung der Black Panthers, der Musik Jimmy Hendrix und James Browns, sowie der Haltung schwarzer Sportler wie bspw. Cassius Clay, später Muhammad Ali, sowie Martin Luther King Malcolm X und Angela Davis (vgl. Morales 1991: 78; in Schaeber 2003: 171).

Die *Blocos Afros* stellen eine mythische oder konkrete Beziehung zu Afrika her, die sie in ihren Liedern thematisieren, sowie die afro-brasilianische Geschichte und deren Helden der nationalen und internationalen Schwarzen-Bewegung (vgl. Schaeber 2003: 172).

5.3.1. Blocos de Indio

Die *Blocos de Indio* sind Bindeglieder zwischen den *Afoxés* der Jahrhundertwende und den *Blocos Afros*, die durch Veränderungen in den Samba-Schulen laut Santos entstanden sind, geprägt durch einen neuen Freizeitsinn mit Symbolen der modernen Kulturindustrie.

⁴³„1975 tauchte im Karneval von Salvador der erste politische *Afro-Block* auf: *Ilé Aiyé*. Eine Gruppe junger Schwarzer mit bunten Gewändern ging da plötzlich durch die Straßen, trommelte afrikanisch anmutende Rhythmen und sang davon, dass schwarze Menschen schön seien“. (...) Musikalischer Leiter von *Ilé Aiyé* war Neginho do Samba [*negíyo do samba*]. (...) 1983 wechselte er zu einem neuen Afro-Block, der sich wenige zuvor gegründet hatte: Olodum. Der *Samba Reggae* wurde zu DER Musik der Schwarzenbewegung in Salvador da Bahia (...). Olodum - und andere Samba Reggae Gruppen – hielten öffentliche Proben ab. Hier trafen sich Woche für Woche politische Aktivisten und Jugendliche aus den Armenvierteln“ (Ulla Ebner – Radiokolleg 26.6.2010).

Die Rhythmen und die Art des Umzugs der Samba-Schulen wurden übernommen, man wählte als Vorbild die Kostüme der nordamerikanischen Indianer, wie man sie aus den Kinofilmen her kannte. Die *Blocos de Indio* gehörten in den 70er Jahren zu den wichtigsten Karnevalsvereinigungen, die vorwiegend von schwarzen jugendlichen Bahianern gestaltet wurden. Obwohl sie die Symbole einer anderen Kultur nutzten, wurden diese zu Trägern der schwarzen Musik, nämlich der Samba gemacht. In den Jahren 1973/74 wurde auch auf Themen der afro-brasilianischen Geschichte zurückgegriffen. (vgl. Schaeber 2003: 107).

5.3.2. Olodum do Pelô

Olodum wurde am 25. April 1979 im Maciel/Pelourinho gegründet, der heute ein wichtiger Platz in Salvador da Bahia mit engen Gassen, Ecken mit versteckten Winkeln, Barock-Kirchen und Bürgerhäusern darstellt. In diesem heruntergekommenen Viertel lebten in den 80ern fast nur Menschen der unteren Gesellschaft, wie Diebe, Prostituierte, Drogendealer, einige arme Künstler und viele Musiker.

Olodum wird von „*Olodumaré*“ hergeleitet und bedeutet in der Yorùbá-Kultur der „Gott der Götter“. Der *Karnevalsbloco Olodums* wurde zunächst wenig beachtet, deshalb trennte sich ein Teil der Mitglieder und gründet den *Bloco Afro Muzenza*. Nach dieser Schwächung des *Blocos* setzte im selben Jahr eine Wiederbelebung als *Grupo Cultural Olodum* ein, allerdings mit personellen Veränderungen, die vom *Bloco Afro Ilê Aiyê*, durch João Jorge Rodrigues dos Santos und seiner Schwester Cristina und Antônio Luis Alves de Souza und Nequinho do Samba getragen wurden. Nequinho do Samba übernahm die Leitung der Musikgruppe und spielte eine Art Musik, die später als *Samba-Reggae* bekannt wurde.

Den sonoren Klang der Musik *Olodums* prägen die großen zweifelligen *Surdos*. Die *Repinique* mit ihrem hohen Ton ist das auffälligste Instrument, daneben die schnarrende *Caixa*, oder auch die mit Händen gespielte *Timbaus*. Der Bandleader spielt die *Timbales*, zwei unterschiedlich große Rahmentrommeln auf einem Metallständer. Die Trommeln *Olodums* sind in Rot, Gelb, Grün und Schwarz gehalten. Diese Farben symbolisieren den Pan-Afrikanismus, der *Rastafari*- Bewegung und die des *Reggae*s, es sind die Farben der schwarzen Diaspora. Die Farbe Grün deutet auf die Urwälder Afrikas hin und das Gelb stellt das Gold des afrikanischen Kontinents dar. Die Farbe Rot hingegen weist auf das Blut des afrikanischen Volkes hin und Schwarz soll den Stolz der AfrikanerInnen symbolisieren. Die Gruppe identifiziert sich mit dem Universum, wodurch auch das Ausmaß der Globalisierung schwarzer Identität deutlich wird (vgl. Schaeber 2003: 189).

5.4. Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde speziell auf die Musikkultur Brasiliens eingegangen, in der besonders die historische Komponente eine große Rolle spielt und die im Zusammenhang mit der Bereitschaft der ehemaligen Sklaven zum Widerstand zu sehen ist.

Der Beginn zur Identitätsfindung der ehemaligen Sklaven basiert nicht zuletzt auf die afro-brasilianischen Religionen wie bspw. dem Candomblé und den damit verbundenen verschiedenen Schlaginstrumenten, hauptsächlich den Trommeln, ohne die keine Candomblé-Zeremonie stattfinden kann. Auf die Bedeutung der Kulthäuser des Candomblé, in denen sich eine Musikkultur entwickeln konnte, die vorerst verboten war und erst später bis in die Gegenwart zum kulturellen Höhepunkt führte, wurde speziell eingegangen. Durch die Entwicklung der *Afros Blocos* entstand eine Bewegung, die eng mit der Geschichte der afrikanischen Kultur zu sehen ist, gesellschaftspolitisch im religiösen Rahmen den Menschen eine neue Perspektive bot und damit ihr Selbstwertgefühl erstarben ließ, um indirekt zum politischen Widerstand aufzurufen. Dabei beziehen sie sich auf die afro-brasilianische Geschichte und auf die Helden der Schwarzen Bewegung der 60er Jahre mit dem Slogan: „*Black is beautiful*“. Einige dieser musikalischen Formationen verbreiteten sich global auch auf Europa, wo sie bis heute große Zustimmung finden und in unterschiedlichen Kontexten, wie bei Demonstrationen und in der Unterhaltungskultur, praktiziert werden. Nur die Musikrichtung „*Olodum*“ bezieht sich direkt auf *Olodumaré* und die Religion Candomblé und ist demnach dem religiösen Kontext zuzuordnen.

Im nächsten Kapitel möchte ich auf den Transfer der brasilianischen Musik-Kultur nach Österreich eingehen, die ausschließlich in weltlichen Bereich zu finden ist und zur Gründung des Vereins der „*brasilianisch- österreichischen Gesellschaft*“ geführt hat.

6. Der Transfer afro- brasilianischer Kultur in unsere Breiten und deren profaner Einsatz in soziokulturellem Kontext

Meine Arbeit befasst sich nun mit dem Transfer brasilianischer Musik nach Österreich. Mit der Gründung der 1. Sambaschule in Wien durch den Musiker Ricardo Mateus aus São Paulo entwickelte sich ein familiärer Club, der für alle offen war und viele Brasilianer und Brasilianerinnen nach Wien führte, die sich integrieren konnten.

6.1. 1984 - Gründung des Österreichisch- Brasilianischen Vereins „Sambaschule Rot - Weiß - Rot“ zur Förderung der brasilianischen Kultur“

In dem lateinamerikanischen Lokal „Andino“ im sechsten Wiener Gemeindebezirk gab Ricardo 1984 seine ersten Trommelkurse, wo sich immer mehr Interessierte für die brasilianische Musik begeistern konnten.

In diesem Zusammenhang möchte ich authentische Interview von den zwei wichtigsten Personen dieses Vereins einfügen, die in ihrer Stellung als die „Stützen der dieser Gesellschaft“ bezeichnet werden können. Ricardo Mateus und Antonio Cavallho (beide ca. 47 Jahre alt)

6.1.1. Ricardo und Antonio - die Stützen dieser Gesellschaft

Ricardo Mateus (ca. 47) Gründer der Sambaschule (Aera,⁴⁴ 7. 10. 02)

Ricardo stellt seine Lebensphilosophie sich wie folgt vor:

Ich stamme aus einer Arbeiterfamilie in São Paulo. Ich komme aus dem Proletariat und habe als Schwarzer eine besondere Erfahrung (...) Schon bei den Tanzwochen hatte ich auf Grund meiner Hautfarbe Schwierigkeiten mit manchen Österreichern. Ich glaube aber, dass die Gesellschaft durch die Medien langsam toleranter wird und in den letzten Jahren sogar multikulturell geworden ist, was sehr wichtig für die jungen Leute ist. (...) Wie ich meine, ist Samba eine Sache für die ganze Familie, wo sich alle zugehörig fühlen. Hier im Ausland habe ich die Bedeutung der Energie von Samba erfahren. Hier in der Sambaschule habe ich auch meine spätere Frau Ruth kennen gelernt. Wir haben eine 12-jährige Tochter, namens Juna. Die Ehe besteht allerdings nicht mehr (Rößl 2003:72).

Antonio Cavalho (ca. 47) Organisator und Tänzer (Aera, 14. 10. 02)

Antonio gewann als Tänzer und vor allem als Organisator mit originellen, fantaisievollen Ideen hohe Anerkennung. Er stellt sich wie folgt vor:

Ich komme aus Mina Gerais und bin seit 1982 in Wien. Ich habe in Brasilien Elektrotechnik studiert und bin Diplomingenieur. In Österreich habe ich außerdem den Doktor in Elektrotechnik gemacht, weil es hier im deutschsprachigen Raum das beste Angebot gegeben hat. In Brasilien habe ich beim Faschingsumzug als Tänzer teilgenommen. Organisator einer Sambaschule wurde ich erst in Wien. Ich habe Rosana, eine Brasilianerin und ihren österreichischen Mann Dodo Gumberger kennen gelernt, mit ihnen wurde die Sambaschule gegründet (Rößl 2003:74).

Zum Verein zählten in erster Linie BrasilianerInnen, die sich in dieser Club-Atmosphäre wohl fühlten und eine Fröhlichkeit ausstrahlten, die auf alle ansteckend wirkte. An den Vereinsabenden kamen die charakterlich unterschiedlichsten Menschen in das Lokal und genossen das brasilianische Ambiente, das meist bis nach Mitternacht dauerte und ein fixer Punkt im Leben aller Mitglieder wurde. So kamen sich im Club und zu anderen Anlässen Brasilianer und Österreicher oft näher, was mitunter zum

⁴⁴ Aera ist ein lateinamerikanisches Lokal im Ersten Wiener Gemeindebezirk.

Entstehen von Freundschaften und zur Gründung von Familien führte, die allerdings unterschiedlich lang hielten.



Sambaschule R-W-R in AERA 2002 (Foto: Manfred Vaclavek)

6.1.2. Samba - Veranstaltungen im Unterhaltungsbereich

Die ersten Auftritte fanden in Einkaufszentren und bei Geburtstagsfeiern statt, gelegentlich auch als spontane Demonstration auf der Straße. Oft wurde auch für humanitäre Zwecke in Kinderheimen, Kirchengemeinden u.a.m. gespielt. Die Reaktionen auf diese Veranstaltungen waren vielfältig und mit verschiedenen Emotionen verbunden.

Reaktionen auf die brasilianische Kultur in unseren Breiten

.) Beim Sambaumzug 1987 durch den Prater fiel die Lautstärke der Trommeln besonders auf, was einerseits mit Begeisterung aufgenommen wurde, aber andererseits zu Unmutsäußerungen der Zuschauer führte.

.) Bei einer Sambashow als Mitternachtseinlage bei einem Finanzball 1988 in Salzburg trafen kulturelle Unterschiede aufeinander, besonders als unsere schwarze Sambatänzerin spärlich bekleidet auftrat. Die Menschen reagierten teils belustigt, teils schockiert.

.) Die jährlichen Karnevalsumzüge: ab 1988 bis Mitte der 90er Jahre im Rahmen der Wiener Wirtschaftstreibenden auf der Ringstraße abgehalten wurden, fanden meist bei eisigen Temperaturen im Februar statt. Dieses bunte Treiben war ein Treffpunkt für alle Brasilianer und Brasilianerinnen aus ganz Österreich, deren Familien und ihre zahlreichen Freunde zu diesem bunten Festival in Rot-Weiß-Rot nach Wien reisten, um heimatliche Gefühle erleben zu können. Dieser Umzug mit ca. 200 Personen verlief nach Vorbild der Karnevalsumzüge in Rio de Janeiro (vgl. Rößl 2003: 55 und 58).

.) Eine besonders enge Beziehung bestand seit jeher zwischen Fußball und Samba. Beim Freundschaftsspiel Brasilien gegen Österreich 1986 im Prater Stadion fand ein Umzug statt, der sogar in den brasilianischen Medien erwähnt wurde. Zu Fußballspielen (1988, 1994, 2004) traf sich die

zahlenmäßig umfangreiche Samba- Gesellschaft, wo die Tore sehr emotional erlebt und durchgehend trommelnd gefeiert wurden. Besonders aufregend gestalteten sich Auftritte im Ausland bspw. beim einwöchigen internationalen Samba-Festival in London, bei dem ca. 700 TrommlerInnen und TänzerInnen aus ganz Europa durch die Stadt zogen. So ähnlich vollzog sich der Umzug auch beim mehrtägigen Samba-Fest in Coburg in Deutschland, wo erstmalig über die ausufernden Samba-Finzen durch brasilianische Mestres zu einem unschönen Thema wurde (vgl. Röbl 2003: 68).

6.1.3. Veränderungen mit starken Emotionen

In den Vereinssitzungen kam es meist wegen finanziellen Problemen zu heftigen Emotionen. In den Anfängen der Sambaschule wurden die Auftritte unentgeltlich von motivierten Mitgliedern bestritten. Als kleine Beträge als Anerkennung gezahlt wurden, kam Unzufriedenheit auf.

Aus finanziellen Gründen fand ein Wechsel des Lokals, ins Aera, ein Lokal im ersten Bezirk statt, das größer war und der Lautstärke unserer Trommeln standhielt. Der Bekanntheitsgrad der Sambaschule steigerte sich, was in Folge zu zahlreichen Aufträgen führte. Das Interesse an brasilianischen Tänzerinnen nahm ständig zu. Sie organisierten sich schließlich mehrheitlich ihre Shows erfolgreich selbst. Ohne sie schwand das Interesse des Publikums an unseren Shows mit wechselnden österreichischen Tänzerinnen.

Auch die brasilianischen Musiker traten später nur mehr gegen Bezahlung auf. Es entstand die Idee, eine österreichischen Rhythmusgruppe zu gründen, die vorerst durch das „*Vienna Samba-Projekt*“ in die Tat umgesetzt wurde, später folgten weitere Samba-Formationen wie: „*Vento sul*“, „*Batala*“, u.a.m.

Das Klima in der Sambaschule änderte sich besonders, als nach Ricardos Abgang einige brasilianische Musiker die Sambaschule jeweils nur für kurze Zeit bis zum finanziellen Ruin leiteten. Mit neuen motivierten Sambaschülern unter dem strengen Leiter Edison Tadeus aus Brasilien, änderte sich die interne Struktur der Sambaschule von ungezwungenen Zusammenkünften zu einer strengen Ordnung, die viele Samba-Mitglieder ablehnten (vgl. Röbl 2003: 60f).

Edison Tadeu da Silva (ca. 45) Samba- Leiter (Aera, 21. 10 02)

Ich komme aus São Paulo und finde das Leben hier sehr kalt. Ich bin Tänzer und Trommler und habe schon viele Kurse gegeben. (...) Ich war Sambaleiter, als Ricardo nicht da war, ca. ein Jahr lang. In Rio de Janeiro habe ich auch in einer Sambaschule unterrichtet. (...) Die Leute studieren hier nicht ernsthaft genug. Sie kommen nur zum Spaß, sie gehen und kommen, wann

sie wollen. Ich habe eine andere Idee von der Führung einer Sambaschule und meine, dass die Leute jedes Instrument lernen und dabei ernsthafter bei der Sache sein sollten (Röbl 2003: 77).

Nach dem 25-jährigen Jubiläum, zu dem Ricardo nicht erschienen war, existierte die Sambaschule nur noch mit kleinem Bestand an Mitgliedern der dann unter Edisons Schwiegersohn Flavio erfolgreich noch einige Jahre lang bei vielen Festivitäten auftrat. Nach neueren Informationen finden nun selbst diese Shows nicht mehr statt. So ging ein erfolgreiches Projekt der Integration von brasilianischen Künstlern und Künstlerinnen in Österreich zu Ende.

6.2. Zusammenfassung

Der Transfer des Fremden in unsere Breiten in der Gestalt der Trommel hat allgemein einen wirkungsvollen Eindruck hinterlassen, was sich in Form einer Aufbruchsstimmung äußert.

Im Rahmen der geschilderten Entwicklung kommt dem Jahr 1984 eine besondere Bedeutung zu. In Wien wurde nicht nur die erste Sambaschule Rot-Weiß-Rot gegründet, sondern es fand auch das erste Black-Musik-Festival in Wiesen statt. Der Schwerpunkt dieses Festivals lag auf afrikanischer und lateinamerikanischer Musik, die beim Publikum großen Anklang fand und nun bis heute jährlich stattfindet. Seitdem nahm auch die Zahl der Trommelworkshops und Tanzstudios beachtlich zu. In der afro-amerikanischen Musik besteht ein enger Zusammenhang zwischen Musikhören und Tanzen. Die afro-brasilianischen Workshops im Rahmen der Tanzwochen finden in Wien nun zweimal jährlich statt und sind eng mit der Person Ivo Ismails, (einem brasilianischen Tänzer und künstlerischen Leiter aus Rio de Janeiro), verbunden. Das Interesse für diese Musik konnte man auch in der Sambaschule erfahren, wo eifrig getrommelt und intensiv getanzt wurde, was für die Teilnehmenden Ausdruck unbändiger Lebensfreude ist, wie wir im wöchentlichen Klub erfahren konnten.

Brasilien wird mit Karneval, Samba und tanzenden Menschenmassen verbunden, allerdings sieht die Realität durch Armut, Drogen und Verbrechen anders aus. Trotz dieser widrigen Umstände scheint die Lebensfreude der BrasilianerInnen ungebrochen zu sein. Die positive Lebenseinstellung der BrasilianerInnen änderte sich trotz ihrer teils schwierigen Lebensumstände in Österreich nicht, wie narrative Interviews in meiner Diplomarbeit 2003 bewiesen. Ein Thema war auch die Stigmatisierung auf Grund der Hautfarbe, wovon der Großteil der Afro-Brasilianer betroffen war. Diesen latenten Rassismus gibt es sowohl in Brasilien als auch in Österreich.

Die Erfahrung mit Samba fand auch im Schulalltag einen Niederschlag, wie der folgende Artikel zeigt, der erfolgreich zur Integration von ausländischen Schülern führte und introvertierten schwachen Kindern Stärke und Selbstbewusstsein verlieh. In Folge möchte ich einen Einblick in mein erfolgreiches Projekt bieten.

7. Exkurs: Trommeln in der Schule

7.1. Interkulturelle Musikerziehung - ein Beitrag zum „globalen Musikverständnis“

In den 70er Jahren begann der Zuzug von Schülern aus anderen Nationen, vorrangig aus dem ehemaligen Jugoslawien und der Türkei. Das Liedgut wurde in der Schule dementsprechend international, um die Kinder besser integrieren zu können. Manche uns bekannte Melodien waren mit fremdem Text versehen und fanden besonders mit rhythmischer Begleitung hohen Zuspruch. Auch die Tänze aus Jugoslawien und der Türkei⁴⁵ gepaart mit österreichischen Volkstänzen wurden allgemein begeistert aufgenommen (vgl. Merkt 1993: 143; Rößl 2003: 108).

7.1.1. Kulturvermittlung in multikulturellen Klassen ab 1978

Die schwarz-afrikanische Musik entspricht dem körperlichen Bewegungsdrang der Kinder und Jugendlichen und wird ähnlich der Rock- und Popmusik von ihnen bevorzugt oder sogar stärker als diese angenommen. Die Förderung des gemeinsamen Instrumentalspiels, des Singens, des Hörens und besonders in der Bewegung liegt im Zentrum eines Musikunterrichts (vgl. Böhle 1996:135; Rößl 2003: 114).

Das Sammeln von Trommeln in allen Größen wurde für den Musikunterricht notwendig. Die besondere Bedeutung dieser Instrumente als Mittel zur integrativen Erziehung war offensichtlich. Es kamen talentierte Kinder wie bspw. Yücel, der sich kaum in den Schulalltag integrieren ließ und erst durch seine Kenntnisse auf der Tarabuka⁴⁶ Bewunderung erlangte und sich dadurch in die Klassengemeinschaft besser integrieren konnte. Auch manche schwierigen Kinder konnten mit dem Trommeln erfolgreich im Klassenverband mitwirken (Rößl 2003: 216).

Musik im multikulturellen Rahmen trägt zum Verständnis und Empathie für Schüler aus anderen Kulturen bei und ermöglicht einen toleranten Umgang im Alltag (vgl. Böhle 1991: 132).

Den Schülern konnten essentielle Glücksgefühle durch rhythmische Übungen mittels Körperinstrumenten (Singen, Klatschen, Klopfen und Stampfen usw.) vermittelt werden. Das Vor- und Nachsingen von Rhythmen war die effizienteste Methode der Vermittlung (vgl. Rößl 2003: 116).

⁴⁵ Türkische Mädchen zeigten Bauchtänze, dessen Begriff der Imam schon als obszön ablehnte.

⁴⁶ Tarabuka ist eine türkische Bechertrommel.

7.1.2. Die Sambaschule „Zuckerhut“ in der Öffentlichkeit ab 1987

Da Sambarhythmen in Wien noch nicht so bekannt in der Schule waren, stieg die Nachfrage nach unseren Auftritten mit ca. 20 bis 25 Mitwirkenden, wobei der Großteil der Kinder trommelte und einige tanzten. Ohne technische Hilfsmittel war die Gruppe sehr flexibel, was im Rahmen bei vielen Festen und Sportveranstaltungen vorteilhaft war. Es kam anfangs auch zu Diskussionen, ob diese Musik im Unterschied zur gängigen Pop-Musik auch anderen gefallen würde, denn bei gleichaltrigen SchülerInnen ist in der Pubertät das Gruppengefühl von großer Bedeutung, bei dem sich Einzelne kaum durchsetzen können.



Sambagruppe „Zuckerhut“ in Liesing 1997 (Foto: Günther Hecher)

.) Der erste große Auftritt 1989 im Fernsehen wurde sogar im ORF 2 im Vorprogramm im TV gezeigt, wo wir eine Mini Sambaschule in Rot-Weiß-Rot geschmückt darstellten. Selbst die hauptsächlich wichtigsten Personen der *Porta bandeira* und des *Mestre sala*⁴⁷ fehlten nicht.

.) In der Partnerschule in Budapest zogen 1990 zwölf Samba-Kids zum gegenseitigen Kennenlernen durch die Musikhauptschule, wobei selbst die sonst strengen Lehrer belustigt an diesem fröhlichen Spektakel teilnahmen.

.) Fünf Samba-Kids aus der Schule durften 1992 sogar am großen Faschingsumzuge auf der Wiener Ringstraße mit Rasseln teilnehmen. Den stundenlangen Umzug bewältigten sie bravurös (vgl. Rößl 2003: 120f).

In Brasilien werden in einer Sambaschule während des Jahres auch Kinder und Jugendliche im Umfeld des Wohngebietes mit in die Samba-Kultur einbezogen, um ihre Talente auszubilden und sie vor allem von der Straße zu holen. Die Sambaschule Manqueira ließ 1934 sogar eine Kindergruppe mit einer *Porta bandeira* und einem *Mestre sala* am großen Umzug teilnehmen (vgl. Kolm 1994: 127).

⁴⁷ Fahnenrägerin und Begleiter, der sie fortwährend hoffierend umtanzt.

7.2. Zusammenfassung

Die Integration ausländischer Kinder in unseren Schulen ist eine vorrangige Aufgabe, die einer sensiblen Vorgangsweise bedarf, wie sich auch einige Autoren darüber äußerten. In Form von musikalischen Projekten werden vorherrschende Vorurteile abgebaut und zur Toleranz zwischen den Kindern aufgerufen. Musik ist dazu ein erfolgreicher Weg, denn sie spricht alle Sprachen. Der Einsatz der Trommel in der Schule diente oft als Mittel zur leichteren Integration von schwierigen Kindern, die durch ihre Talente die Achtung der anderen Schüler erwarben. So manchen schüchternen Kindern verlieh die Trommel Kraft und stärkte ihr Selbstvertrauen, was besonders ersichtlich bei diversen Auftritten in der Öffentlichkeit war. Eine Begegnung der Kulturen besonderer Art findet auch in Wien in Form des Halamasch - Umzugs statt, es ist das „Fest der Kulturen“. Hier marschieren die Volksgruppen aus verschiedenen Ländern über die Mariahilfer-Straße bis zum Heldenplatz, wo eine bunte Vielfalt von kulturellen Darbietungen aus allen Regionen der Welt geboten wird. Diese Art der Veranstaltungen braucht Wien, damit die Menschen zunehmend Gefallen an einer multikulturellen Gesellschaft finden und dadurch aufgeschlossener werden und ihr Misstrauen dem Fremden gegenüber verlieren. Sambarhythmen haben nicht nur Erwachsene sondern auch Kinder erreicht und so zu einem lockeren Umgang mit einer fremden Musikkultur geführt und haben Spaß an den ungewöhnlichen Tanzstilen gefunden.

Im letzten Kapitel werde ich auf den Zusammenhang von brasilianischer Karnevalskultur und ihrem unterschiedlichen Einsatz in unserer Region eingehen, die sich hier hauptsächlich im weltlichen Kontext wiederfindet.

8. SambAttac - im Einsatz von Demonstrationen und im Unterhaltungsbereich

In diesem Kapitel möchte ich mich mit der Samba-Gruppe von „SambAttac“ beschäftigen, der ich seit 2006 anhöre und über die ich 2011 eine Dissertation geschrieben habe.

8.1. Attac - eine regierungskritische Organisation

Wofür steht Attac?

Attac (association pour une taxation des transactions financières pour l'aide aux citoyens, dt. „Vereinigung für eine Besteuerung von Finanztransaktionen zum Nutzen der Bürger“) ist eine globalisierungskritische NGO (Nicht-Regierungs-Organisation), die am 3. Juni 1998 in

Frankreich gegründet wurde. Den Anstoß zur Gründung gab ein Leitartikel von Ignacio Ramonet, der im Dezember 1997 in der Zeitung *Le monde diplomatique*, veröffentlicht wurde und die Gründung einer Association pour une taxe pour l'aide aux citoyens (deutsch: „Vereinigung für eine Topin-Steuer⁴⁸ zum Nutzen der Bürger“) vorschlug. Attac hat nach eigenen Auskünften weltweit 90 000 Mitglieder und agiert in 50 Ländern (hauptsächlich) jedoch in Europa⁴⁹ (Röszl 2011:100).

Attac Österreich wurde am 6. November 2000 gegründet und von ca. 50 Personen aus allen Gesellschaftsbereichen vorbereitet und unterstützt. Zu den wichtigsten Anwesenden zählen Susan Georg (Attac Frankreich), Stephan Schulmeister (WIFO) und Brigitte Unger (Wirtschaftsuniversität Wien), sowie ca. 300 Interessenten.

Es ist ein unabhängiger bundesweit eingetragener Verein und untersteht keiner Partei. Getragen wird diese Organisation von freiwilligen Aktivisten (vgl. Röszl 2011: 100). Christian Felber war einer der Gründungsmitglieder von ATTAC!

SambAttac ist eine Subgruppe der von Attac Österreich, die besonders bei Demonstrationen brasilianische Karnevalsmusik im globalisierungskritischen Kontext einsetzt. Diese Aktion hat zum Ziel, Aufmerksamkeit für Attac- Anliegen aufzuzeigen und im Umfeld eine positive Stimmung zu erzeugen. Die Samba-Rhythmen finden besonders im Unterhaltungssektor begeisterte Anhänger (vgl. Lederbauer 2008: 172f).

8.1.1. Wer sind die Leiter der SambAttac-Gruppe in Wien?

Mit Edison, unserem ersten Leiter, erfuhren wir eine strenge Führung, die manchen Mitgliedern nicht gefiel. Nun übernahm der Musiker Stefan die Leitung von SambAttac.

Hier möchte ich zwei Wortmeldungen über den Wechsel der Mestres vorbringen.

Stefan: (30.6.2010) „Man hat mich ermutigt die Gruppe zu leiten, nachdem Edison gegangen ist, bzw. gegangen wurde, es war niemand da, da ergab sich die Chance für mich, weil mir die Leute und die Philosophie sehr gefallen hat.“

⁴⁸ Topin erfand diese Steuer auf Geldtransaktionen.

⁴⁹ (<https://de.wikipedia.org/wiki/Attac/> 22.8.2016)

Worin bestand der Unterschied zwischen Edison und Stefan als Mestre?

Susanna:10.6.2010) „Edison hat bewirkt, dass Frust ganz klar auf ihn produziert wurde, dass sich innerhalb der Gruppe zwei, drei Sprecherinnen herausgestellt haben, die sich immer wieder in Konfrontation zu ihm gestellt haben“

8.1.2. SambAttac - eine Fallstudie

Die aktiven Mitglieder sind hauptsächlich Studierende und Berufstätige aus Wien, seltener Leute aus dem Ausland. Ihre Motivation zum Beitritt war einerseits das Erlernen der afro-brasilianischen Musik, vorrangig war jedoch der Einsatz für politische Anliegen. Bekannt wurde diese Gruppe im öffentlichen Raum bei Demonstrationen und bei verschiedenen Festivitäten, aber auch durch Bekannte der Mitwirkenden.

Bei SambAttac agieren derzeit sehr engagierte Mitglieder und bewältigen viele bezahlte aber auch unbezahlte Aufträge. Im Unterhaltungsbereich beziehen sich Auftritte im festlichen Rahmen von ATTAC bis hin zu privaten Geburtstagsfeiern in kleinerem Kreis. Die wöchentlichen Proben finden im Kindergarten in Wien 12, Sonnergasse statt. Seit kurzem sind wir in den Proberaum im dritten Bezirk in die Markhofgasse 19 umgezogen. Bei schönem Wetter wird in Parkanlagen geprobt, wo auch das Publikum mitwirken kann. In jährlichen mehrtägigen Sommerakademien an entlegenen Orten werden Vorträge meist über gesellschaftspolitischen Themen und verschiedene Workshops angeboten. In Interviews zeigte sich, dass das gemeinsame Trommeln ein Gruppenerlebnis besonderer Art für alle ist. Viele Aktivitäten fanden meist aus zeittechnischen Gründen mit unterschiedlicher Anzahl von Mitwirkenden statt, die trotzdem im Umfeld freudig aufgenommen wurde, besonders im Rahmen von den Umwelt- bzw. Menschenrechtsorganisationen von Global 2000 oder Amnesty international. Die Thematik befasst nicht nur gesellschaftspolitische Anliegen. Demonstrationen sind eine Form für kritische Bürger, sich an politischen Prozessen zu beteiligen, um auf bestehende Missstände im sozialen Bereich aufmerksam zu machen. Bei manchen Demonstrationen wirken divergierende Gruppen mit gruppenspezifischen Prozessen, die deshalb keine homogene Einheit bilden und deshalb einen irritierenden Eindruck für Außenstehende vermittelt (Canetti 1980) in (vgl. Lederbauer 2008: 154; Röszl 2011: 114). Eine Demonstration ist nicht nur eine Ausdrucksform, sondern sie ist auch als Ritual zu sehen. Sie kann trotz allem ein Gemeinschaftsgefühl der Mitwirkenden vermitteln und eine direkte alternative Öffentlichkeit erzeugen, es ist eine Art Spektakel, das Menschen gefühlsmäßig bewegt (vgl. Leberbauer 2008: 154f; Röszl 2011: 128). Für Turner werden Zeremonien oft sichtbar auf Konkurrenz oder auch auf Konflikte hin angelegt, um damit die Welt in ein „*wir und die anderen*“ einzuteilen, wie das bei Demonstrationen und anderen

Zusammenkünften zutage tritt. Jede Macht jedweder Art kann Ursache für Konflikte, aber auch Lösung dieser Konflikte sein (vgl. Lederbauer 2008: 155; Röszl 2011: 153).

Eine bedeutende Funktion haben Sambarhythmen neben dem Unterhaltungssektor im Rahmen von Demonstrationen, um die Wichtigkeit eines öffentlichen Anliegens markant zur Geltung zu bringen. Daraus lässt sich die Vermutung schließen, dass dieses Ritual aus der ursprünglichen Form des Widerstands der *Blocos Afros* zu kommen scheint.



Beschwingt in Schwaz 2008 (Foto: Franziska Röszl)

Sambarhythmen sollen durch ihre lebendig fröhlich wirkende Ausstrahlung gegen andere Gewaltbereite Gruppen innerhalb der Demonstration abgrenzen. Schwarz gekleidete Autonome verhindern oft eine friedliche Demonstration, um chaotische Zustände hervorzurufen, die in der Öffentlichkeit vom Großteil der Menschen abgelehnt wird (vgl. Lederbauer 2008: 188). Die Musik innerhalb einer Gruppe ist Teamwork und ein Gemeinschaftsprozess. Wenn eine Aufführung gelingt, freut sich die Person und vermittelt der Gruppe ein Gefühl der Gemeinschaft (vgl. Lederbauer 2008: 194; Röszl 2011: 204).

Bei einer friedlichen Demonstration gegen den G8-Gipfel in Rostock (2007), konnte jedoch selbst unsere Musik die anfängliche Ordnung des Demonstrationszuges mit einer hohen Anzahl von fröhlichen Mitwirkenden ein plötzlich eintretendes Chaos durch Gewaltbereite nicht verhindern. Schwarz gekleidete Autonome lieferten sich mit der bewaffneten Polizei einen erbitterten Kampf. Auf der einen Seite bewarfen die Autonomen die PolizistInnen mit Pflastersteinen, auf der anderen Seite zielten die PolizistInnen mit Wasserwerfern auf alles was sich bewegte. Wir rannten mit unseren Instrumenten von einer zur anderen Seite, wehe den, der versehentlich zwischen diesen beiden Parteien geriet.

8.1.3. Reaktionen über SambAttac

Die Reaktionen bzgl. SambAttac waren unterschiedlich, aber durchaus durchschnittlich positiv. Hier ein kleiner Auszug aus den Interviews.

Was bedeutet dir SambAttac? (Zitate siehe (...) ab Seite 84/89)

Werner: ein langjähriges aktives Mitglied von Attac (E-Mail 12.8.2010) für ihn hat die Samba-Gruppe eine wichtige Bindefunktion bei Demonstrationen, die besonders bei den Attac-Sommerakademien zum Ausdruck kommt. **(1)**

Lisi: (E-Mail 9.11.2010) meint in ihrem Mail, dass SambAttac ein einzigartiger Ausdruck von Lebensfreude und Protest ist. Mit ihrem Aktivismus macht sie auf Themen lautstark aufmerksam. **(2)**

Tanja: (D) (35) (17.7.2010 Braunau) Engagiert sich für eine Veränderung der Welt und ist überzeugt, dass dies in der Diversität der Gesellschaft in kleinen Nischen möglich ist. Große Systeme könnten sich allerdings nicht ändern. **(3)**

Seit 2006 verringerte sich die Anzahl der Mitglieder aus unterschiedlichen Gründen. Einerseits waren dafür familiären Verhältnisse oder berufliche Veränderungen ausschlaggebend, doch andererseits, erfolgte durch die Gründung von RoR (2010) Österreich, deren Idee sich aus der Bewegung von den *Blocos Afros* Brasiliens verstand, ein gravierender Mitgliederschwund bei SambAttac.

8.1.4. Rhythms of Resistance (Berlin)

„Wir sind die Action Samba Band Berlin, Teil des transnationalen Netzwerks Rhythms of Resistance (RoR). Wir setzen Samba und andere Rhythmen ein, um auf der Straße für eine bessere Welt zu kämpfen.“

Geschichte: Die Berliner Band gibt es seit Juli 2004 als selbstorganisierte Gruppe von etwa 30 Leuten in wechselnder Besetzung. Wir sehen uns in der Tradition der Afro-Block-Trommelgruppen, die in den 1970er Jahren in Brasilien aufkamen. Diese entwickelten sich aus den ärmsten Stadtteilen und wurden zu einer Bewegung des Widerstandes und einer Quelle des Selbstvertrauens. Wir bauen auf dieser Aktionsform auf, sind uns aber im Klaren darüber, dass

das Ausmaß und die Struktur dieser Ausbeutung und Unterdrückung nicht vergleichbar sind in unserer westlichen Welt“⁵⁰(Röszl 2011:152f).

SambAttac zählt zu den Demonstrations-Baterias⁵¹ im Stile von „Rhythms of Resistance“, die auf verschiedenen antikapitalistischen Kundgebungen übernational auftritt, so auch beim G8-Gipfel 2007 in Rostock in Deutschland (vgl. Lederbauer 2008: 163).

Gibt es einen Unterschied zwischen Attac und RoR?

Laida (24) (D) (6.7.10) Hauptuniversität: Findet den Wechsel der Führung gut, obwohl nicht alles so perfekt verläuft. Die Musik wechselt schnell der Situation entsprechend durch tausend Breaks, die bewusst gestaltet werden. Wichtig ist auch ein Bodysystem zum Schutz der Mitglieder. **(9)**

Was hat dich an der RoR-Gründung gestört?

Julia Weiderander (E-Mail 21.11.2009) kreidet die unsoziale Verhaltensweise an, die persönliche Interessen in den Vordergrund stellen und damit Menschen verletzen. Für sie schließen sich gleichsam einem Führer an, ohne ihr Handeln zu hinterfragen. **(10)**

Meiner persönlichen Meinung nach erschien diese Gruppe wie ein Geheimbund, der Außenstehende ausschloss. Ihre international bekannten Rhythmen wie bspw. „Kalaschnikow“ waren für mich nicht nachvollziehbar. Das Body-System, bei der die Personen auf einander aufpassen, damit alle Mitglieder vor polizeilichen Zugriffen geschützt werden können. Das war auch durch ihr äußerst provokantes Auftreten bei Polizeieinsätzen verständlich.

Für Lederbauer können die Rhythmen SambAttacs Verhältnisse zum Tanzen bringen. Mittels Musik ist es möglich, gesellschaftliche Zustände nicht nur zu kritisieren, sondern auch eine emotionale Alternative zu schaffen. „*SambAttac ist gekommen, um zu bleiben!*“ (vgl. Lederbauer 2008: 199). Im Zusammenhang mit Musik wird der Begriff des „*Flow-Empfindens*“ interessant, der ein Glücksgefühl unter gewissen Voraussetzungen und speziell beim Trommeln vermittelt. Die Kriterien dafür werden etwa über die Theorien von Csikszentmihalyi vermittelt.

⁵⁰ (<http://www.Rhythms.of.Resistance>, 12.7. 2010);

⁵¹ Eine Sambagruppe wird wegen der Anordnung Bateria bezeichnet.

8.2. Csíkszentmihályi: das Phänomen von *Flow*-Gefühlen

Flow-Gefühle bedingen Glücksgefühle: Was versteht man unter diesem Begriff?

Zum Beispiel definiert Aristoteles den Glücksbegriff wie folgt:

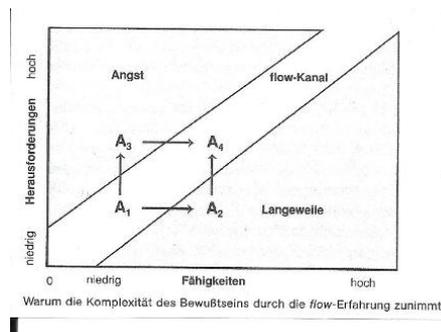
- 1) Glück heißt, gut und richtig leben, tugendhaft tätig sein.
- 2) Glück ist das einzige Gut, das um seiner selbst angestrebt wird, also in sich das Ziel ist.
- 3) Glückliches Leben ist in sich selbst genügend („autark“), ist ein vollendeter und selbständiger Zustand; es müssen keine weiteren Lebensinhalte dazu treten (vgl. Mairing 1991: 18).

Anfang der 70er Jahre wurde erstmals von Mihály Csíkszentmihályi, einem Psychologen in Chicago USA, im Rahmen der Erforschung kreativer Prozesse die außergewöhnliche Erfahrung des völligen Aufgehens in einer Tätigkeit umfassend untersucht (vgl. Burzik 2002: 112f).

Flow ist der psychologische Fachbegriff für eine außerordentliche Erfahrung des selbstvergessenen Eintauchens in eine Tätigkeit. Das Handeln im *Flow* zeichnet sich durch Mühelosigkeit und Effektivität aus, die mit einer Reihe psycho-physiologisch günstigen Wirkungen verbunden sind.

Menschen, die eine tief empfundene Freude erfahren, erwähnen oft acht spezifische Merkmale, die sie bei Aktivitäten im Beruf und besonders in der Freizeit intensiv erleben, wie folgende Punkte beweisen:

1. Klare Ziele: es wird ein definiertes Ziel vorgegeben, das eine unmittelbare Rückmeldung beinhaltet.
2. Die subjektive Fähigkeit entspricht den gegebenen Herausforderungen-
3. Die Aufmerksamkeit entsteht durch das Verschmelzen von Handeln und Bewusstsein.
4. Durch die Konzentration auf die Aufgabe verschwinden unwichtige Reize aus dem Bewusstsein.
5. Es besteht eine potentielle Kontrolle.
6. Durch die Selbstversunkenheit werden eigene Grenzen überschritten, die das Gefühl vermittelt, Teil eines größeren Ganzen zu sein.
7. Das veränderte Zeitgefühl lässt die Zeit schneller vergehen.
8. Auto-telisches Erleben ergibt sich, wenn mehrere beschriebene Voraussetzungen erfüllt sind. Das Handeln wird auto-telisch, in der man in der Aktivität aufgeht (vgl. Csíkszentmihályi 1995: 235f).
9. Das Wort stammt aus dem Griechischen und bedeutet das Ziel in sich. (auto -selbst, telisch - Ziel).



Flow-Kanal zwischen Angst und Langeweile (Csikszentmihályi: 1992:107).

Die *Flow* - Erfahrungen sind Ausdruck einer tranceartigen ganzheitlichen Vorgangsweise im Gehirn. Die Ergebnisse in der neurophysiologischen Tranceforschung geben Ansätze, die eine hohe Attraktivität des *Flow*- Erlebens, die positive psychophysische Eigenschaft und die starke Beziehung zu kreativen Prozessen erklärt. Gedanken, Absichten, Gefühle und alle Sinne sind auf das gleiche Ziel gerichtet. Wenn diese *Flow*- Episode vorbei ist, fühlt man sich innerlich „gesammelter“ als zuvor (vgl. Csikszentmihályi 1992: 64).

Das Hören von Musik beginnt mit einer sinnlichen Aufnahme von Tönen, auf die von unserem Körper, ausgehend von unserem genetisch veranlagten Nervensystem, angenehm reagiert. Kulturell abhängig reagieren Menschen auf bestimmte Harmonien, die als angenehm empfunden werden, besonders sind dabei Rhythmen von Trommeln oder auf den Beat der Rockmusik hervorzuheben (vgl. Csikszentmihályi 1992: 151; Röszl 2011: 104).

Bei heutigen Live-Vorstellungen, wie bspw. bei Rock-Konzerten erlebt das Publikum rituelle Elemente. Es sind Orte, wo sich viele Menschen versammeln und die gleiche Information verarbeiten. Diese gemeinsame Aktivität ruft einen Zustand hervor, welcher vom französischen Soziologen Emil Durkheim als „kollektives Sprudeln“ bezeichnet wurde und den Menschen das Gefühl vermittelt, zu einer konkreten wirklichen Existenz zu gehören. Für ihn war dieses Gefühl die Wurzel religiöser Erfahrungen (vgl. Csikszentmihályi 2007: 150).



Kephas-Gemeinde beim Lobpreis in Wien 2005 (Foto: Franziska Röszl)

Nach diesen *Flow*-Gefühlen wurden auch Mitglieder von SambAttac befragt. Hier ein kleiner Ausschnitt.

Inwiefern hast du *Flow*-Gefühle beim Trommeln erlebt?

Susanna: (10.6.2010) Für Susanna ist es pure Lebensenergie, die zum Fließen kommt und sie aktiviert, da hatte sie auch intensive Erfahrungen, speziell bei SambAttac und auch anderswo beim Trommeln. **(16)**

Lisi: (E-Mail 9.11.2010) findet besonders *Flow*, wenn sie einen neuen Rhythmus erlernt und der dann erstmals gelingt und überhaupt dann, wenn sie Surdo (Trommel) spielt, weil es Schwingungen gibt beim öffentlichen Auftritt, vor allem, wenn bei einem Auftritt der Funke auf die Menge überspringt und alle nur mehr tanzen und jubeln“. **(26)**

Chris: (17.10.2010) Für Chris ist es ein Schwingen in der Gruppe und auch in ihm, es gibt ein Fließen des Rhythmus, es ist ein erdiges Gefühl für ihn, einer Verwurzelung gleich und geht auch nach oben. Er spielt gern konzentriert, das steigert das Glücksgefühl. **(18)**

Was könnte dieses *Flow*-Gefühl stören?

Nicola: (24.6.2010) Es stört sie, wenn sie überanstrengt ist gegen Schluss, sich nicht mehr konzentrieren kann, dann kann kein *Flow*-Gefühl aufkommen. **(19)**

Susanna: (10.6.2010) Für sie ist ein bestimmtes musikalisches Niveau erforderlich, weil sie sehr schnell in ein hohes Niveau reinkommt und es ausleben will. **(20)**

Claus: (E-Mail 23.6.2010) Manchmal ist es schwer, in den *Flow* zu kommen, je erbitterter man darum kämpft, desto mehr entfernt man sich. Man muss es nur lassen nicht tun, Wut, Verzweiflung und Aggression hindern dich daran. **(21)**

Des Weiteren interessierte mich auch, welche Motivationsgründe für das Mitwirken an einen Kräfte raubenden Demonstrationszug zugrunde liegen. Dies soll im nächsten Kapitel anhand von intrinsischer und extrinsischer Motivation besprochen werden.

8.3. Intrinsische versus extrinsische Motivation

Seit den 50er Jahren hält man an der Unterscheidung zwischen *intrinsischer* und *extrinsischer* Motivation fest, wobei die *intrinsische* allgemein im englischen Sprachgebrauch wie „innerlich, eigentlich oder wahr“ und *extrinsisch* wie etwa „äußerlich - nicht wirklich dazu gehörend“ - verstanden wird.

Das allgemeine Verständnis in der Motivationspsychologie wurde auf unterschiedliche Sachverhalte angewandt. So lässt sich ein Verhalten, das von innen ausgelöst wird, als *intrinsisch* bezeichnen, also wenn die Person aus eigenem Antrieb heraus handelt. Durch eine befriedigende Tätigkeit gewinnen wir eine wichtige Motivationsform als Kraftquelle (vgl. Csikszentmihályi 1996: 20). Dem Verhalten entsprechend wird bei einer *extrinsischen* Handlung die Person von außen gesteuert. Die restriktivste Definition von *intrinsischer* Motivation stammt von Mc Reynolds (1971). Reynolds unterscheidet zwischen einer *intrinsisch* motivierten Handlung, die aus eigenem Willen heraus ausgeführt wird und von einer *extrinsisch* motivierten Handlung, die auf einen von außen wirkenden Anreiz von Zielen und Ereignissen beruht (vgl. Rheinberg 1995: 150).

Gemeinsame Aktionen, wie man sie bspw. bei Demonstrationen oder auch bei anderen Ereignissen im Gruppenverband erleben kann, können als eine Art des Ausbrechens aus dem Alltagstrott aufgefasst werden, aus welcher Kraft geschöpft wird. Im Zusammenhang von gruppenspezifischen Prozessen, die in gemeinschaftlichen Aktionen von besonderer Bedeutung sind, haben besonders der Sozialanthropologen Viktor Turner und der Philosoph Martin Buber bemerkenswerte Theorien aufgestellt.

8.4. Victor Turner: Struktur und Anti-Struktur

Viktor Turner (1920-1983) studierte britische Sozialanthropologie und wurde Vertreter der „Manchester School of Anthropology“, wo Konflikte, Prozesse und rituelle Integration im Mittelpunkt standen. Er forschte mehrere Jahre mit seiner Frau Edith Turner in *Mukanza*, einem Dorf der matrilinearen *Ndembu* im heutigen Sambia. In dieser Zeit wurde auch eine aktions- und handlungsorientierte Methode die „*Extended-Case-Study*“ entwickelt. Viktor Turner erkannte 1974, dass in verschiedenen Kulturen die täglichen sozialen Rollen zeitweise durch Rituale, wie bspw. Initiationsriten, Pilgerreisen oder Karneval u. a. aufgehoben werden. Die Teilnehmer erleben in solchen Situationen ein Gefühl der „*Communitas*“⁵², wo sie emotional eine befriedigende Nähe erfahren, die von sonst zwanghaften sozialen Rollen relativ frei erlebt wird. Durch diese Gefühle

⁵² Turner zieht den Begriff „*Communitas*“ dem der Gemeinschaft vor.

werden soziale Kontakte im Leben gestärkt, wodurch das Prinzip des Flow-Erlebens einen besonderen Einfluss im alltäglichen Leben gewinnt (vgl. Csíkszentmihályi 1991: 21).

In seinem Hauptwerk „*Ritual*⁵³ - *Struktur und Anti-Struktur*“ 1989 kommt Turner zum Ergebnis, dass der Wechsel von Ordnung (Struktur) und Unordnung (Anti-Struktur) als Prozess zu verstehen und für den Menschen wichtig ist (vgl. Benzing 2007: 71). Es ist ein dialektischer Prozess, indem durch die „*Communitas*“ der Struktur vorübergehend entsagt wird. In Übergangsriten werden Menschen von der Struktur befreit und kehren durch diese Erfahrungen revitalisiert zur Struktur zurück (vgl. Turner 1989: 126). Für Turner ist die Phase dazwischen interessant, wo ein Individuum von einem Stadium abgelöst ist und erst vor dem Eintritt in die neue Gruppe steht. Arnold van Gennep, ein französischer Ethnologe, teilte (1909) als erster Ritualforscher die Übergangsriten in drei Phasen. In der ersten Phase erfolgt die Trennung, von der ursprünglichen Gruppe. In der zweiten Phase befindet sich die Person in der *liminalen* Phase.⁵⁴ In der dritten Phase wird die Person mit verändertem sozialem Status in eine neue Gruppe integriert (vgl. Schmidt 2008: 130). Gemeinsam mit Clifford Geertz ein amerikanischer Ethnologe (1926 - 2006) bewirkte Turner, dass Rituale im Kontext größerer gesellschaftlichen und psychologischen Prozessen angenommen wurden und nicht als isolierte Ereignisse dargestellt wurden (vgl. Schmidt 2008: 131f). In ethnologischen Zeremonien geht es nicht mehr nur um Rituale und Festivals, sondern um ähnliche spektakuläre Handlungen, die durch ihre andersartige Struktur oft ausgeschlossen werden, wie etwa der Zustand der Besessenheit. Armindo Biao (1950 - 2013) beschreibt die Trance im Candomblé als zentrales Kulturelement in Salvador da Bahia und fordert, sich mit brasilianischer Religion zu beschäftigen (vgl. Schmidt 2008: 132).

Turner sieht in jeder Art der kulturellen Darstellung - Ritual, Zeremonie, Karneval, Theater u.a. als eine weitere Entfaltung des Lebens. Seiner Meinung nach hat jedes Erlebnis einen Wahrnehmungskern, der Freude oder Schmerz intensiver empfinden lässt als bei alltäglichen Verhaltensweisen. Es tauchen vergangene Erlebnisse auf, deren Stärke sich durch die Empfindung und Energie auszeichnen. So rufen vergangene Erlebnisse solange keine Reaktionen hervor, solange die ursprünglich damit verbundenen Gefühle nicht neu erlebt werden. Die produktive Bedeutung zwischen den vergangenen und gegenwärtigen Erlebnissen erfolgt durch das „einfühlende“ Nachsinnen über die bestehenden Zusammenhänge. Ein Erlebnis ist erst abgeschlossen, sobald es anderen mitgeteilt wurde (vgl. Turner 1989; 17f; Neuauflage 2009).

Durch seine Erfahrungen während seiner Forschungen entschied Turner 1969 drei unterschiedliche *Communitas*, die sich nicht aufeinander folgen müssen. Es sind diese die spontane, die ideelle und die normative *Communitas*. Innerhalb der spontanen *Communitas* herrscht laut Turner, ein

⁵³ Ritual und Ritus sind etymologisch mit der indogermanischen Wurzel „ri“, verwandt, welche „fließen“ bedeutet demnach mit z.B. Rhythmus, Reim und den englischen „river“ verwandt (Turner/Turner 1978, 243-244) die das geordnete Fließen von Wörtern, Musik und Wasser bezeichnen.

⁵⁴ *Liminalität* ist ein Schwellenzustand zwischen erster und dritter Phase.

Interaktionsstil, der sich durch die wesenhafte *Wir-Erfahrung* auszeichnet und der etwas *Magisches* an sich hat, wo er an Buber anschloss (vgl. Benzing 2006: 100).

Martin Buber versteht unter spontaner *Communitas* ausdrücklich eine Gemeinschaft, die nicht dauerhaft ist und keine institutionalisierte Struktur besitzt. Seiner Meinung nach können sich Gemeinschaften bilden wie die Kibbuzim in Israel, die den Geist für Gemeinschaften am besten erhalten können. Wesentlich ist die Form der Beziehung zwischen dem „*Ich*“ und dem „*Du*“, die in unmittelbarer Begegnung entsteht, wenn jeder das Sein des anderen erfährt (vgl. Turner 1989: 124).



Glücklich beim Pflasterspektakel in Linz 2008 (Foto: Alexander Wurditsch)

Die spontane *Communitas* ist keinem dauerhaften Zustand unterworfen, sondern ist ein Zustand des Augenblicks und meist mit angenehmen Gefühlen verbunden. Die Unmittelbarkeit ist dem Anti-Strukturellen zuzuschreiben und ist nicht normativ. Im strukturellen Alltag ist der Mensch den strengen Regeln unterworfen, denen er kurze Zeit zu entgehen versucht (vgl. Turner 1989: 135; Benzing 2006: 74).

Aus einer spontanen *Communitas* kann eine normative *Communitas* entstehen, welche eine Sub-Gruppe darstellt, die Beziehungen einer spontanen *Communitas* auf ein eher dauerhaftes soziales System zu lenken und aufrecht zu erhalten versucht. Laut Turner entfremdet sie sich dadurch von sich selbst, da die spontane *Communitas* „theologisch“ gesehen eine Sache der „Gnade des Gesetzes“ ist (vgl. Turner 1989: 77). Einer normativen Gruppe, egal woraus sie sich gebildet hat, haftet etwas wie Freiheit, Befreiung oder Liebe an (vgl. Turner 1989: 77; Neuauflage 2009).

Für den Einzelnen bedeutet die Freizeit die Freiheit von festgesetzten geregelten Arbeitszeiten und damit die Möglichkeit, die eigenen biologischen Rhythmen wieder zu erlangen und zu genießen. Es ist eine Freiheit zum Erleben neuer symbolischer Werte der Unterhaltung, des Spiels und der Zerstreuung jeglicher Art, sowie Freiheit für Ideen und Phantasien im Rahmen von sozialen Beziehungen (vgl. Turner 1989: 55; Neuauflage 2009).

„*Communitas* dringt in der Liminalität durch die Lücken der Struktur, in der Marginalität an den Rändern der Struktur und in der Inferiorität von unterhalb der Struktur ein.“ Sie gilt beinahe überall auf der Welt als sakral oder „heilig“, vielleicht, weil sie die Normen, die

strukturierte und institutionalisierte Beziehungen leiten, überschreitet oder aufhebt und von der Erfahrung beispielloser Kraft begleitet ist“ (Turner 1989: 125).

Der Karneval ist ein *liminoides*⁵⁵ Phänomen und eine Form des Freizeitvergnügens, das keinem obligatorischen Ritual entspricht. Es ist ein Spiel, das von der Arbeit getrennt zu sehen ist. Der Unterschied zwischen dem *Liminalen* und dem *Liminoiden* ist die Freiwilligkeit und die kollektive Bedeutung des Handelns. Wird das *Liminale*⁵⁶ mit Pflicht verbunden, rechnet es Turner den geschlossenen Gemeinschaften zu (vgl. Benzing 2006: 92).

Wenn die Menschen gleiche Handlungen ausführen, entsteht menschliche Gemeinschaft, denn das Sammeln und Konzentrieren schafft in diesem Moment eine kollektive Erfahrung, die Durkheim das „*Heilige*“ nennt. Das Gefühl der Gruppe wird dadurch belebt und durch die Teilnahme von neuen Mitgliedern erstmals als das kollektive Empfinden erfahren (vgl. Bergesen 2006: 50; Röszi 2011: 175).



TimbaViena beim Ethno-Fest 2010 (Foto: Alexander Wurditsch)

Die Versammlung von Menschen im rituellen Prozess schafft vorübergehend eine soziale Einheit, wobei die Identität der Gruppe vom Einzelnen als das „*Eigene*“ erlebt wird. Eine kollektive Identität kann nur im rituellen Prozess angenommen werden, wo alle im gemeinsamen Empfinden versammelt sind, um ein Gruppengefühl zu erfahren. Außerhalb des Rituals weiß der Mensch zwar um seinen persönlichen Beitrag zum Gemeinschaftsgefühl, aber erst während des Rituals wird er selbst zur Gruppe (vgl. Bergesen 2006: 50; Röszi 2011: 75).

Diese Ausführungen möchte ich erneut mit einigen Interviewauszügen belegen.

Reaktionen über Gruppengefühle

Gudrun Redl: Die Gruppe besteht aus unterschiedlichen Charakteren und das führt oft zu Spannungen, doch schafft es die Gruppe immer wieder, die Konflikte auszuräumen. Durch das Zusammenspiel entsteht viel Energie und Lebensfreude und hält dadurch die Gruppe zusammen. (13)

⁵⁵ *Liminioid* - freiwilliges Teilnehmen ohne Gruppenzwang

⁵⁶ *Liminalität* - ist ein Schwellenzustand bzgl. der Anti-Struktur; siehe Turner (1989: 95).

Susanna: (23.6.2010) findet den Austausch zwischen den Mitgliedern, damit Gemeinschaft und damit viel Neues und Größeres entstehen kann, sehr wichtig. Sie erfährt durch diese Musik tranceähnliche Zustände und empfindet rein intuitiv, dadurch auch reinigend - im Bewusstsein irgendwo. **(14)**

Klara: (16.6.2010) meint, dass es nur mit einer guten Gruppendynamik funktioniert, an der man selbst beitragen kann. Es geht auch vom Instrument und von dieser Musik aus und fühlt sich zu Hause, da sie keine Familie hier hat. Diese Runde ist deshalb sehr wichtig. **(15)**



Euphorische Stimmung beim WS mit Tiago, Wien 2006 (Foto: (Ulla Ebner))

SambAttac hat sich mittlerweile über die Grenzen Österreichs auch nach Deutschland verbreitet, denn im Herbst 2006 formierte sich auch in Braunschweig eine Samba-Gruppe, die als Untergruppe im Rahmen von Attac spielt und die auch als österreichisches Pendant den gleichen Namen trägt (vgl. Lederbauer 2008: 197; Röszl 2011: 259).

8.5. Zusammenfassung

Die Dissertation von Lederbauer beschreibt die SambAttac-Gruppe aus der Sicht Außenstehender. Meine Intention zu dieser Arbeit war in erster Linie eine Langzeitstudie über die Gruppe SambAttac zu erforschen, der ich als teilnehmende Beobachterin seit 2006 angehöre und über sämtliche Aktivitäten wie Demonstrationen, Festen, Feiern und Proben aus meiner Sicht beschreibe. In diesem Zusammenhang stand für mich auch das Gefühl eines *Flow*-Erlebens beim Trommeln zu erfahren im Zentrum, was ich durch Interviews in einem kurz gehaltenen Leitfaden festhielt, wodurch sich eine überschaubare Perspektive über das *Flow*-Erleben und auch das Gegenteil eines *Anti-Flow* - Gefühls ergab. Die Glücksgefühle über ein *Flow*-Erleben konnten meine InterviewpartnerInnen teilweise nachvollziehen und haben einzelne Punkte erwähnt, die *Flow*-Gefühle hervorrufen können. Diese sind etwa: die Selbstvergessenheit, der Zeitverlust, die Einheit von Handeln und Bewusstsein, jegliche Ablenkung von außen und nicht zuletzt die Ausgewogenheit zwischen Fähigkeit und Anpassung. Negative Gefühle bzgl. eines empfundenen *Flow*- Gefühls entstanden mitunter im Zusammenhang mit

einem Instrument, das nur schlecht beherrscht wurde, oder persönliche Unstimmigkeiten innerhalb der Gruppe, die schon durch eine Person ausgelöst werden konnte. Ein ausgeglichenes musikalisches Niveau in der Gruppe wird deshalb als besonders wichtig erfahren (vgl. Röszl 2011: 273).

Bei Demonstrationen und Festivitäten im öffentlichen Raum kommt dem Publikum eine wichtige Rolle zu. Speziell bei Demonstrationen, wenn normalerweise alle Mitwirkenden an einem Strang ziehen und Zuschauer jubelnd mit den Musikern mitziehen, können plötzlich autonome Gruppen einen friedlichen Demonstrationzug stören, das wirkt sich sehr negativ auf die Gruppe aus. Nur die härtesten Spieler würden unter solchen Umständen weiterspielen, wie das bspw. auch in der Mayday-Demo in Wien 2008 der Fall war. Der brutalste Ablauf einer Demonstration fand allerdings beim G8-Gipfel (2007), in Rostock statt, wie ich im Interview berichtete, als sich die Ereignisse plötzlich überstürzten und die Polizeieinsatzkräfte massiv Ordnung herstellen mussten. Leider berichten die Medien vorrangig über solche Aktionen und vermitteln dadurch einen destruktiven Eindruck einer sonst friedlichen Demonstration

Im Rahmen von Festivitäten hingegen war die Stimmung meist locker, denn die Reaktionen des meist tanzbegeisterten Publikums spornten die Mitwirkenden von SambAttac zu Höchstleistungen an. Allerdings wirkten sich allzu lange Wartezeiten auf unsere Auftritte durch verfehlte Organisation eher demotivierend auf die Gruppe aus und ließen ein *Flow*-Erleben erst spät, wenn überhaupt aufkommen. Hinsichtlich der Motivation würde ich die Mitglieder mehrheitlich als *intrinsisch* motiviert einschätzen, da sowohl bei Demonstrationen als auch im Unterhaltungsbereich die Begeisterung für die Sache und für die Musik vorhanden ist. Abschließend kann man feststellen, dass sich die Gruppe durch eine starke innere Dynamik auszeichnet, die zwar nach außen hin abgegrenzt scheint, aber doch offen für jeden Interessenten bleibt.

In Bezug auf Victor Turners Klassifikation über Gruppen, würde ich die Gruppe von SambAttac, die sich offensichtlich aus einer spontanen Gruppenkonstellation heraus entwickelt hat und sich im Laufe der Zeit durch strukturelle Formen auszeichnet, zu einer normativen Gruppe zählen. Trotz Fluktuation besteht die Gruppe doch aus ein paar engagierten Personen, die das Gruppengefüge stabilisieren. Im Sinne Turners kann man diese Gruppe auch als Anti-Struktur im Gegensatz zur traditionellen Struktur bezeichnen. Somit ist ein regelmäßiges Oszillieren der Gruppenmitglieder zwischen beiden Formen gegeben, da der Hauptteil des Lebens doch in der vorgegebenen Struktur gelebt wird. Diese Arbeit erforderte in jeder Hinsicht einen hohen Einsatz und bereitete mir viel Freude (vgl. Röszl 2011: 277).

9. Resümee

Diese Arbeit erforscht die afro-amerikanischen Religionen, in denen der Trommel eine besondere Bedeutung zukommt. Als Einstieg habe ich hauptsächlich Trommeln in Verbindung im göttlichen Zusammenhang dargestellt. Eine Ausnahme bilden hier die Sambatrommeln, die vorrangig im weltlichen Zusammenhang zu sehen sind.

Begonnen habe ich mit der ältesten Rahmentrommel, die laut Redmond in der Antike als Attribut von Göttinnen dargestellt wird. In der römischen Kultur diente diese Trommel auch der Vermittlung zwischen den Göttern und den Menschen. Die Rahmentrommeln kann man in unterschiedlichen Formen beinahe in allen Kulturen vorfinden.

In Indien werden unterschiedlichen Trommeln mit anderen Instrumenten in zahlreichen religiösen Festen zur Götterverehrung verwendet. In der Volkskultur bestimmen „Ragas“ mit unterschiedlichen Rhythmen und Melodien den Tagesablauf. Eine spezifische Rolle nimmt die Schamanentrommel ein, welche es dem Schamanen ermöglicht sich in Trance zu versetzen. Mit seinem „Pferd“ vermag er mit Hilfe der Geister in der Ober- und Unterwelt, den Menschen zu helfen. Besonders wichtig erscheinen mir die afrikanischen Trommeln, die im religiösen Kontext eine bedeutende Rolle spielen und oft als Behausungen der Götter gesehen werden. Trommeln sind auch Ausdruck von königlicher Würde und Kraft. Im Alltag dienen sie als Kommunikationsmittel und zur rhythmischen Begleitung im Arbeitsbereich. Eine besondere Bedeutung haben die *Atabaques*, die im Ritual der afro-brasilianischen Religion Candomblé die Ankunft der Orixás ankündigen.

Den Schluss dieses Themas bildet die Vielzahl der Sambatrommeln, deren Herkunft aus verschiedenen Ethnien stammt. Geschichtlich kommt ihnen jedoch eine besondere Bedeutung zu, die letztendlich nun auch in unseren Breiten in unterschiedlichen Bereichen Eingang gefunden hat. In der brasilianischen Volkskultur spielen sie heute im Unterhaltungssektor eine wirtschaftlich bedeutende Rolle.

In Fortsetzung folgt die geschichtliche Darstellung der jahrhundertlang andauernden Deportation von AfrikanerInnen aus wirtschaftlichen Gründen, die nach Amerika, besonders nach Brasilien gebracht wurden, wo zwischen 1450 und 1900 nachweislich mehr als sechs Millionen Menschen davon betroffen waren. In Zahlen und Fakten wurde auf das Ausmaß der 350 Jahre währenden Sklavendepotationen hingewiesen und die Sklaverei in der afrikanischen Region von Dahomey ansatzweise gesellschaftspolitisch aufgezeigt. In Brasilien entkamen die Sklaven der Unterdrückung nur durch den Freitod, der in den Herkunftsländern nicht bekannt war, oder durch die Flucht in entlegene Gebiete Brasiliens. In zahlreichen Wehrdörfern, bildete sich durch den Zusammenschluss der Quilombos ein eigener „Staat“, der von *Zumbi* jahrelang regiert wurde und der bis heute als Symbol der Widerstandsbewegung gefeiert wird.

Um körperlich im Nahkampf bestehen zu können, entwickelten die Sklaven eine Kampftechnik, die „Capoeira“, die von außen als Spiel gesehen werden konnte. Die Capoeiristas wurden vorerst verfolgt, jedoch in späterer Zeit von der Regierung zur Bekämpfung von Kriminalität eingesetzt.

Die Sklaven aus verschiedenen Gebieten wurden in sogenannten *Nationen* gehalten, um Aufstände gegen die Herrscher zu verhindern. Im Laufe der Zeit konnten sich manche Sklaven in Städten freier bewegen und sich mit Menschen aus der eigenen Community treffen.

Da es keinen Zutritt zu weißen Bruderschaften gab, bildeten die Menschen eigene schwarze Bruderschaften. In diesen pflegten sie unter dem Schutz des Katholizismus, ihre eigenen religiösen

Traditionen. Daraus entwickelte sich ein Synkretismus zwischen afrikanischen Religionen und dem Katholizismus. In diesem Kontext führten hauptsächlich Frauen, die sogenannten „*Tias*“, die religiösen Kultstätten.

Im darauffolgenden Kapitel habe ich mich mit meinem Hauptthema, der afro-brasilianischen Religion „Candomblé“, in der sich die Yorùbá-Kultur am besten erhalten hat, auseinandergesetzt. Im Pantheon wird auf den Zusammenhang der Beziehungen der Orixás untereinander hingewiesen. Im Ritual werden dem geweihten Orixá eines Kulthauses, Speisen, Getränke und Tiere geopfert. An der Kleidung und dem Schmuck erkennt man ihre Zugehörigkeit zu Regionen und Naturerscheinungen. Während einer Zeremonie geben die tänzerischen Bewegungen initiiertes *Filhas* und *Filhos* in Trance Aufschluss über die Zugehörigkeit zu ihren jeweiligen Orixá. Die konisch geformten Trommeln, den *Atabaques*, stehen hier im Mittelpunkt des Rituals. Auf dem *Rum* wird rhythmisch improvisiert, auf der mittleren *Rumpi* und der kleinsten *Lé* wird ein gleichbleibendes rhythmisches Muster ausgeführt. Diese Trommeln werden mit besonderer Hochachtung behandelt. Im Gegensatz zu den *Filhos* und *Filhas* fallen die Trommler während einer Zeremonie nie in Trance.

In diesem Kapitel habe ich mich auch mit der „Umbanda“, einer neuen Religion, die 1939 in einer Dachorganisation gegründet wurde, befasst. Der Ursprung wird in der Verbindung von Indien und Afrika gesehen und das Wort etymologisch auf Sanskrit in Indien zurückgeführt. In diesem Ritual wird auf alkoholische Getränke verzichtet, sowie auch auf Trommeln. Die Kleidung wird der heutigen Zeit angepasst. Magische Praktiken leben unter der Bezeichnung Quimbanda weiter, in der die Hilfe durch Geister erhofft wird. Umbanda grenzt sich von Macumba ab, die unter dem Einfluss von Spiritismus und Okkultismus gesehen wird. Kurz gehe ich auch auf den Kardecismus ein, der von Alfred Kardec gegründet wurde und eher ein philosophisches Konstrukt war. In diesem Zusammenhang habe ich auch auf die Trance-, Heilungs- und Initiationsrituale hingewiesen.

Einen tiefen Einblick geben die verschiedenen musikalischen Gruppen bezüglich auf die Entwicklung der Samba, die sich aus den Widerstandbestrebungen der unteren Gesellschaftsschicht ergeben hat. Es bildeten sich verschiedene Gruppen aus anderen Ethnien, wie bspw. der *Indio* - Gruppe, oder die der *Gandhi*- Bewegung. Als eine religiöse musikalische Form kann die *Olodum*- Gruppe gesehen werden, die sich auf die Religion Candomblé bezieht und als gelebter Candomblé begriffen wird. Alle diese musikalischen Formen trugen zur Schwarzen Bewegung bei, die sich besonders in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts durchgesetzt hat, wo berühmte MusikerInnen erfolgreich ins Rampenlicht traten und dadurch das Selbstbewusstsein der Schwarzen stärkten.

Im Rückblick habe ich den Transfer der brasilianischen Musik-Kultur in unsere Breiten behandelt, der zur Gründung des österreichisch-brasilianischen Vereins führte. Die Sambaschule Rot-Weiß-Rot, war ein erfolgreiches Projekt, das fast drei Jahrzehntlang für eine lebensbejahende lockere Stimmung innerhalb und außerhalb Österreichs gesorgt hat und für viele Emigrierten aus Brasilien heimatliche Gefühle vermittelte.

Exkurs: Mit diesen Sambarhythmen konnte ich auch meine Schüler im Musikunterricht begeistern und durch den Einsatz von Trommeln manchen introvertierten Kindern das Selbstbewusstsein stärken. Kinder aus anderen Kulturen bereicherten durch ihr musikalisches Talent den Musikunterricht und erlangten dadurch die Achtung der anderen. Besonders sozial schwierige Schüler konnten durch das gemeinsame Trommeln erfolgreich in den Klassenverband integriert werden.

Gegenstand des letzten Kapitels betrifft mein Forschungsprojekt, indem die Bedeutung der Trommeln vorwiegend im weltlichen Kontext zu erleben ist. Hier beziehe ich mich auf die Gruppe von SambAttac, die eine Subgruppe von ATTAC Österreich ist, die im Jahr 2000 gegründet wurde und bis heute sehr aktiv ist.

Von der anfänglich beinahe konstanten Kerngruppe, wie ich sie 2006 kennenlernte, haben sich bis heute mitunter zeitweise starke Veränderungen ergeben, die unterschiedlich und nicht immer erfreulich waren. Ein starker Zugang von neuen Interessenten im Jahr 2007 erweiterte damals das Angebot der Proben auf zwei Tage. Diese Teilung zwischen Fortgeschrittenen und Anfängern wirkte sich nicht zu Gunsten eines positiven Gemeinschaftsgefühls aus. Auch die Anweisung, bevorzugte Trommler auf Grund kleinerer Lokale auftreten zu lassen, stieß bei einigen der „Ausgeschlossenen“ auf wenig Gegenliebe. Geringe Veränderungen der Mitgliederanzahl ergaben sich durch berufliche oder familiäre Situationen. Der stärkste Schlag fand jedoch im Jahr 2009 durch die Abspaltung zwecks Gründung einer RoR-Gruppe in Österreich statt, wodurch die SambAttac-Gruppe beträchtlich schrumpfte. Eine geraume Zeit hing die Fortdauer dieser motivierten Gruppe „sprichwörtlich“ an einem seidenen Faden. Langsam erholte sich SambAttac im Jahr 2010 wieder durch den Zuzug von neuen Mitwirkenden, die eher vorübergehend bei der Gruppe verblieben. Unsere Straßenaktionen jeglicher Art stießen beim Publikum manchmal auf sehr unterschiedliche Reaktionen. Einerseits wurden die Rhythmen mit Freude und Jubel aufgenommen, aber andererseits auch mit Ärger über die Lautstärke der Trommeln. Die divergierenden Reaktionen des Publikums wurden von den Mitwirkenden meist gelassen aufgenommen. Mangelte es aber an jeglicher Reaktion der Zuschauer, ließen wir uns den Spaß am Spielen trotzdem nicht verderben, denn wir hatten ja uns! Dazu trägt auch ein besonderes Ereignis bei, wenn sich SambAttac in jahreszeitlichem Rhythmus zu einem Gruppentreffen an entlegenen Orten einfindet, um gruppenspezifisch einander wieder zwecks besseren Verständnisses näher zu kommen.

Bei dieser Arbeit ergaben sich für mich umfangreiche Einblicke zur Herkunft und Entwicklung der Samba als Widerstandskultur, die in einem geschichtlichen Zusammenhang von Capoeira und Candomblé zu sehen ist. Am ausdrücklichsten schienen mir die Proteste im Sinne von Widerstand in der RoR- Gruppe (2009), die sich besonders auf die *Blocos Afros* in Brasilien beziehen und streng organisiert sind, zu denen auch nicht jedermann Zugang hat. Der Einsatz der SambAttac-Gruppe bei Demonstrationen und im Unterhaltungsbereich bereitet vorwiegend Spaß, der sich auf Glücksgefühle durch *Flow*-Erlebnisse zurückführen lässt. Dieses Phänomen wurde in den 70er Jahren regional flächendeckend von Mihályi Csikszentmihályi, einem amerikanischen Psychologen in Chicago

erforscht. Er hat damit in der Glücksforschung einen enormen Durchbruch erreicht, von dem die hohe Auflage seiner Bücher zeugt. Diese *Flow*-Gefühle nehmen in meiner Arbeit einen breiten Raum ein, deren positive Auswirkung viele Gruppenmitglieder betrafen, wie ich mittels empirischen Interviews (2006 bis 20011, siehe Anhang) erfahren konnte. Ein weiterer Schwerpunkt betraf das allgemeine Gruppengefühl: dabei bezog ich mich auf die Literatur von Victor Turner, einem britischen Anthropologen über die „Communitas“ und Martin Buber, einem Religionsphilosophen, der allgemein über die Gemeinschaft forschte. Daraus ergab sich, dass es sich bei SambAttac derzeit eher um eine konstante Gruppe handelt. In Bezug auf die Motivation der Mitglieder lässt sich größtenteils eine *intrinsische* Motivation erkennen, deren Entscheidung für Aktivitäten in der Gruppe aus eigener Initiative geschieht und nicht finanziell abgegolten wird. Es war mir ein besonderes Anliegen, die Struktur der Gruppe zu erkunden und fand in der Literatur Viktor Turners eine Antwort. So sieht Viktor Turner in der Anti-Struktur, die sich durch den Wechsel von der alltäglichen Struktur durch Rituale, Festivitäten, Karneval u.a. abhebt, eine kraftstärkende Wirkung für die beteiligte Person, die, so revitalisiert, in die normale Struktur zurückkehrt. In den Communitas werden Gefühle der Nähe erfahren, die sich frei von fest gesetzten sozialen Rollen positiv für alle auswirken. Durch gemeinsame Handlungen, wie bspw. beim Musizieren, entsteht Gemeinschaft, die eine kollektive Erfahrung erzeugt. Das Individuum fühlt sich in einer Gruppe selbst als „Gruppe“ und stärkt dadurch ein harmonisches Gruppengefühl.

Diese Arbeit soll ein weites Spektrum von Trommeln im religiösen Kontext beleuchten, die besonders in der afro-brasilianischen Religion Candomblé eine bedeutende Rolle spielen. In Folge finden Trommeln im profanen Zusammenhang der Widerstandskultur der *Blocos Afros* in Brasilien durch den Transfer der Karnevals-Kultur in unsere Breiten im Unterhaltungssektor und bei Demonstrationen großen Anklang. Laut Lederbauer bringt: „*SambAttac die Verhältnisse zum Tanzen*“ (Viele Interviews und nicht nur diese habe ich aus meinen früheren Arbeiten übernommen und im Anhang auch gekennzeichnet!)

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Dr. Marie Reygnier, MA Marleen Thaler, MA Maximilian Helpdesk für die Hilfestellung und vor allem bei Dr. Günther Mahr, für die moralische Unterstützung, bedanken!

Abstract

Diese Arbeit beginnt mit dem Einsatz der Trommeln im religiösen und im weltlichen Kontext und informiert über deren Herkunft unterschiedliche Formen. Die geschichtliche Darstellung gibt einen Überblick über die Deportation von AfrikanerInnen nach Brasilien und die Jahrhunderte andauernden Sklaverei, die den historischen Hintergrund für die Entwicklung der afro-brasilianischen Religionen bildet. Der Hauptteil befasst sich speziell mit Candomblé, der sich im Schutz der katholischen Kirche synkretistisch entwickeln konnte. In diesem Rahmen wird auf das Pantheon der Götterwelt, sowie auf die Geistwesen der Orixás mit ihren unterschiedlichen Charakteren eingegangen, wie sie sich in religiösen Zeremonien den Menschen offenbaren. Für die verschiedenen musikalischen Entwicklungen spielen die Candomblé- Häuser eine wesentliche Rolle, aus der die „*Blocos Afros*“ als Widerstandsbewegungen gegen die Unterdrückung der Herrscher hervorgehen. Es erfolgt ein Abschnitt über den Transfer der afro-brasilianischen Karnevalsmusik nach Wien. Durch die Gründung der Sambaschule „Rot-Weiß-Rot“ wurde die österreichische Musikkultur bereichert. In einem Exkurs wird die Bedeutung der Trommel im Schulunterricht zur Förderung der Klassengemeinschaft hervorgehoben. Wie sich zeigt, wirkt sich der Einsatz brasilianischer Karnevalsmusik im Unterhaltungssektor ebenso wie auch bei Demonstrationen motivierend auf die Mitwirkenden aus, wie es sich z.B. an der Gruppe SambAttac zeigt. Die Menschen erleben dadurch spontane Gemeinschaft, die im Gegensatz zur Alltags-Struktur steht und eine Anti-Struktur darstellt, aus der sie revitalisiert hervorgehen. Diese Aktivitäten vermitteln auch *Flow*-Gefühle, ein Wohlbefinden, was in Interviews bestätigt wurde. Heute finden bei Demonstrationen vermehrt Rhythmen, die sich aus den Widerstandsbewegungen der „*Blockos Afros*“ entwickelt haben, großen Anklang. Es hat sich also der religiöse Kontext rund um die Trommel heute in den profanen Bereich verlagert und findet dort ein zeitgenössisches Echo.

Abstract

This work starts off talking about the utilisation of drums in a religious and in a secular context. It informs about their origins and their different forms. Following is a description of the history of the deportation of Africans to Brazil and of their slavery which lasted for several centuries and which can be seen as the background for the development of Afro-Brazilian religions. The main part deals particularly with Candomblé which could develop under the protection of the Catholic church in a syncretistic manner. The Pantheon of these religions, the whole world of their gods and of their spirit-beings, the Orixas, are discussed. It is demonstrated how these spirits present themselves in religious ceremonies. Regarding the development of Samba music, the houses of Candomblé matter a lot but the „*Blocos Afros*“ are also the origin of the resistance movements against the oppression by the white

oligarchy. We now move on to a discussion of the transfer of Afro-Brazilian carnival music to Vienna. The foundation of the school of Samba „Rot-Weiß-Rot” has proved to be an enrichment of the musical culture in Austria. A digression underlines the importance of the use of drums in Austrian schools. As can be seen, playing them strengthens the community in the classroom. Moreover, their influence is also palpable in today’s popular music and as can be seen, p.e. looking at the group SambAttac, they, too, have a motivational effect on people at demonstrations. People come to see spontaneous community and Samba music creates something like an anti-structure to everyday life. As interviews prove, they instigate a feeling of wellbeing, a „*flow*“. In all mentioned ways the ancient rhythms created by the musical groups and resistance movements of the „*Blocos Afros*” find a powerful resonance. Therefore we can say that the original religious context of the drum has moved to a secular surrounding and that it there finds a contemporary response.

10. Literaturliste

- Armbruster**, Claudius: Religion und Kultur der Afro-Brasilianer In: *Brasilien heute* Briesemeister, Dietrich, Kohlhepp, Gerd, Mertin, Ray - Güde, Sangmeister, Hartmut, Schrader, Achim (Hrsg.) Vervuert Vlg. Frankfurt am Main 1994
- Becker**, M. Ralph: Trance und Geistesbesessenheit im Candomblé von Bahia (Basilien), (Hrsg.) Ulrich Köhler, Institut für Völkerkunde der Universität Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Band 26, Lit Vlg. Münster 1995
- Benzing**, Tobias: Ritual und Sakrament- Liminalität bei Viktor Turner In: Elmar Klinger (Hrsg.) Studien zur Fundamentaltheologie Frankfurt am Main, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Wien. Peter Lang europäischer Verlag der Wissenschaften 2007
- Bergesen**, Albert: Die rituelle Ordnung In: Andréa Belliger (Hsg) Ritualtheorien, 3. Auflage Wiesbaden, VS für Sozialwissenschaften 2006
- Berkenbrock**, Volney: Die Erfahrung der Orixás - eine Studie über die religiöse Erfahrung im Candomblé Vlg. Borengässer, Bonn 1995
- Böhle**, C. Reinhard: Die interkulturelle Dimension einer Ästhetischen Erziehung Marburger Helga (Hrsg), Vlg. IOK Frankfurt am Main 1991
- Burzig**, Andreas: Üben im Flow - das Geheimnis der Meister; eine ganzheitliche Körperorientierte Übe-Methode In: Deutsche Gesellschaft für Musikphysiologie und Musikermedizin 9. Jg., Nr.3 (Hrsg.) Musikpsychologie und Musikermedizin. Bremen: o. Verlag 2002
- Collins**, O. Robert Burns, M. James: A History of Sub-Saharan Africa Cambridge University Press, New York 2007
- Csikszentmihályi**, Mihály und Csikszentmihályi, S. Isabella: Die außergewöhnliche Erfahrung im Alltag: Psychologie des Flow - Erlebnisses /Hrsg. von Csikszentmihályi, Mihály und Isabella S. – übers. Von Stopfel Ulrike und Aeschenbacher Urs, Stuttgart: Vlg. Klett - Cotta 1991
- Csikszentmihályi**, Mihály: Flow - Das Geheimnis des Glücks aus dem Am. Charpentier, Annette Stuttgart Vlg. Klett- Cotta 1992
- Csikszentmihályi**, Mihály: Dem Sinn des Lebens eine Zukunft geben - eine Psychologie des 3. Jahrtausend. Vlg. Stuttgart Klett- Cotta 1995
- Csikszentmihályi**, Mihály: Das Flow - Erlebnis: jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen. Dt. Hrsg, mit Einf. von Aebli, Hans, aus dem Amerik. übers, von Aeschenbacher, Urs - 6. Aufl. Stuttgart: Klett- Cotta (Konzepte der Humanwissenschaften: Psychologie) Stuttgart: Vlg. Klett- Cotta 1996
- Csikszentmihályi**, Mihály: Kreativität: wie Sie das Unmögliche schaffen und Ihre Grenzen überwinden, aus dem Amerk. Maren Klostermann Stuttgart: Vlg. Klett - Cotta - 1997
- Csikszentmihályi**, Mihály: Finding flow - Lebe gut! Wie Sie das Beste aus Ihrem Leben machen aus dem Am. Benthack, Michael, Stuttgart: Klett - Cotta - 1997/99

- Eliade**, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstase Technik übersetzt von Inge Köck, Frankfurt am Main, Surkamp Taschenbuch Vlg. 9. Aufl. 1997
- Gebert**, Martin: Religionen in Brasilien - Eine Analyse der nicht-katholischen Religionsformen und ihre Entwicklung im sozialen Wandel der brasilianischen Gesellschaft, Colloquium Vlg. Berlin 1970
- Harner**, Michael: Der Weg des Schamanen - das praktische Grundlagenwerk zum Schamanismus, Kreuzlingen, München, 1. Aufl. Econ Ullstein List Vlg. 2002
- Hart**, Mickey; Jay, Stevens: Die magische Trommel Goldmann 1. Aufl. o. O. 1990 Copyright dt. Ausgabe Goldmann Vlg. 1991
- Hegmanns**, Dirk: Capoeira 2. korr. Aufl. Schmetterling Vlg. Stuttgart 1998
- Hochsteiner**, Christine: Morro Frauen - Afro-brasilianische Frauen in einem städtischen Viertel von Rio de Janeiro, Dissertation in Wien 1992
- Hofbauer**, Andreas: Afro – Brasilien, Promedia Vlg. Wien 1995
- Hödl**, Hans, Gerald: Der Begriff der Seele in der Religionswissenschaft Sonderdruck, (Hrsg. Johann Figl und Hans Dieter Klein Vlg. Königshausen & Neumann 2002
- Kasper**, Elisabeth: Afrobrasilianische Religion - Der Mensch in der Beziehung zu Natur, Kosmos und Gemeinschaft im Candomblé - eine tiefenpsychologische Studie Vlg. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main 1988
- Koch - Weser**, Maritta Rosmarie, Margarethe: Die Yorùbá-Religion in Brasilien Vlg. Bonn 1976
- Kolm**, Eva: Die Sambaschulen von Rio de Janeiro Diplomarbeit Wien 1994
- Kremser**, Manfred: Shango is a powerful Fellow - Repräsentation spiritueller Macht in afrokaribischen Kulturen In: Kultur, Identität und Macht Fillitz, Thomas, Gingrich, Andre, Paleczek, Gabriele (Hrsg.) Frankfurt am Main, IKO - Vlg. Für interkulturelle Kommunikation 1993
- Kubik**, Gerhard: Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien 1. Aufl. Alano, Ed. Herodot Aachen 1991
- Kubik**, Gerhard, Oliveira Pinto Tiago de: Afroamerikanische Musik In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart Finscher, Ludwig, 2. Ausgabe, Bärenreiter Kassel Basel London New York Prag Metzler Stuttgart Weimar 1998
- Kwabena**, H, Nketia Joseph: Die Musik Afrikas in Deutsch von Raab, Claus, Org. The Music of Africa 2. Aufl. Vlg. Noetzel, Heinrichshofen - Bücher Wilhelmshaven 1991
- Lovejoy**, E. Paul: Transformations in Slavery - A History of Slavery in Africa third Edition, New York, Cambridge Press University 2012
- Lühning**, Angela: Musik im candomblé 'nagô-ketu Kuckertz Josef (Hrsg.) Vlg. der Musikhandlung, Bd. 24, Karl Dieter Wagner, Hamburg 1990
- Mennel**, Lucia: Female Drums, Diplomarbeit Wien 2000
- Merkt**, Irmgard: Das Eigene und das Fremde - zur Entwicklung interkultureller Musikerziehung in:
- Böhle**, Reinhard C. (Hrsg.) Möglichkeiten der Interkulturellen Ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis, Vlg. IKO Frankfurt am Main, 1993

- Müller, E., Klaus:** Schamanismus - Heiler - Geister - Rituale, Vlg. C.H. Beck Wissen, München 1997, 2. Auflage 2001
- Nestor, Capoeira:** Capoeira Kampfkunst und Tanz in Brasilien (übersetzt aus Port. Schmitt Gerhard) 2. Auflage, Vlg. Weinmann Berlin 2000
- Oliveira Pinto; Tiago de, Tucci Dudu:** Samba und Sambistas in Brasilien Vlg. Noetzel Wilhelmshaven 1992
- Oliveira, Pinto Tiago de Tucci Dudu:** Copoeira Samba Candomblé Museum für Völkerkunde Berlin, Vlg. Dietrich Reimer 1991
- Pollak - Eltz, Angelina:** Trommel und Trance Khoury Adel Theodor (Hrsg.) Herder Vlg. Freiburg - Basel - Wien 1995
- Redmond, Layne:** Frauen Trommeln aus dem Am. Ghazal Eluan, München, dt. Ausgabe Heinrich Hugendubel Vlg. 1999
- Rheinberg, Falko:** Motivation erw. Aufl. 1995/ 2004 W. Kohlhammer GmbH Stuttgart 1995
- Reuter, Astrid:** Voodoo und andere afroamerikanische Religionen Vlg. Beck München 2003
- Rößl, Franziska:** Afro-brasilianische Perkussionsinstrumente in Wien - die Trommel als Instrument interkulturellen Begegnung Diplomarbeit Wien, 2003
- Röszl, Franziska:** Daixa falar - Lasst uns sprechen Feste, Feiern und Demonstrationen am Beispiel SambAttac, Dissertation Wien 2011
- Schaeber, Petra:** Die Macht der Trommeln - Die kulturelle Bewegung der schwarzen Karnevalsgruppenaus Salvador/Bahia in Brasilien, Dissertation Berlin 2003
- Spinu, Marina, Thorau, Henry:** Captação - Trancetherapie in Brasilien - Eine ethnopsychologische Studie über Heilung durch telepathische Übertragung Berlin, Dietrich Reimer, Vlg. 1994
- Schmidt, E. Bettina:** Einführung in die Religionsethnologie - Ideen und Konzepte Berlin, Dietrich Reimer GmbH Vlg. 2008
- Schreiner, Claus:** Música popular brasileira Tropical Music Vlg. Darmstadt 1985
- Turner, Viktor:** Das Ritual: Struktur und Anti-Struktur (1920-1983) übersetzt Schomburg-Scherff, Sylvia Frankfurt/Main - New York, Campus, Vlg. 1989
- Turner, Viktor:** Vom Ritual zum Theater (1920-1983) übersetzt aus dem Englischen Schomburg-Scherff, Sylvia), Frankfurt/Main - New York, Campus, Vlg. 1989 Neuausgabe 2009
- Weiss, Gabriele:** Elementarreligionen Wien - New York, Springer Vlg. 1987

Zeitschriften:

- Chernoff, M. John:** Das Geheimnis der afrikanischen Rhythmen Du-Hefte 1, 1997
- Flatischler, Reinhard:** Die Trommeln der Welt Du-Hefte 1, Jänner 1997
- Oppitz, Michael:** Die erst Trommel Du-Hefte 1, Jän. 1997
- Ruckert, E. Georg:** Die Sprache der Tablas Du-Hefte 1, Jan. 1997

Illustrationsverzeichnis

- Capoeira-Show in Schrems 2007 (Foto: Franziska Röszl) (S. 20)
 Candomblé Ritual (Röszl 2011: 60, Foto: Quelle: unbekannt) (S. 34)
 Sambaschule R-W-R in AERA 2002 (Foto: Manfred Vaclavek) (S. 53)
 Sambagruppe „Zuckerhut“ in Liesing 1997 (Foto: Günther Hecher) (S. 57)
 Beschwingt in Schwaz, 2008 (Foto: Franziska Röszl) (S. 61)
 Abbildung - Flow-Kanal (S. 64) (vgl. Csíkzentmihályi, 1992: 107)
 Kephas-Gemeinde beim Lobpreis Wien 2005 (Foto: Franziska Röszl) (S. 65)
 Glücklich beim Pflasterspektakel in Linz 2008 (Foto: Alexander Wurditsch) (S. 68)
 TimbaViena beim Ethno-Fest 2010 (Foto: Alexander Wurditsch) (S. 70)
 Euphorische Stimmung beim WS mit Tiago, Wien 2006 (Foto: Ulla Ebner) (S. 71)
 Im „Flow“ beim Sambaumzug Wien 1992 (Foto: Manfred Vaclavek) (S. 92)

Glossar

- Afoxé*: Karnevalsgruppe
Alabê: Chef der Trommler und der Kalebassen (vgl. Oliveira 1992: 291).
Assentamente: symbolisch sichtbare Vertretung der Orixá
Atabaque: Fasstrommeln im Candomblé lê, rumbi und rum stammen aus (jeje)
axé: fundamentale Kraft (vgl. ebd.: 292).
Axogum: der Zeremonien- Meister der Opfernde- der das Messerführt
barracão: Schuppen Haus für öffentliche Feste
Caboclo: Mischling zwischen Indianer und Weißen (im Kult -Seele eines indianischen Vorfahren (vgl. ebd.: 293).
Candomblé de angola: bezieht sich auf die zentralafrikanische Tradition
Candomblé de caoblo: Kult in dem Caboclos verehrt werden
Candomblé jeje-nago: Vermischung der religiösen Traditionen der Yourba- Tradition und der Ewe
Candomblé naô-ketu: Kult der westafrikanischen Yrouba-Tradition
candiga de rum: wird im zweiten Teil des Festes für Orixá gesungen (vgl. ebd.: 294).
 Capoeira: Kampfsport ursprünglich aus Angola
Casa de Candomblé: Kultstätte nicht das nicht im *terreiro steht* (vgl. ebd.: 295).
Casa de santo: separates Haus eines Orixá
dono de cabeça: Herr des Kopfes, eine direkte Verbindung zum Orixá
dono da festa: Herr des Festes für den Orixá
dono da terreiro: bezieht sich auf den Gründer der Orixá- Kultstätte

Egun: der *Egun*- Kult ist ein direkter Kontakt zu den Vorfahren (vgl. ebd.: 297).

Escravo de ganho: Bezeichnung für Sklaven, die im Auftrag des Herrn Handel betrieben

espírito: Seele, Geist

estado des santo: Zustand in dem sich ein Orixá in jemanden manifestiert (vgl. ebd.: 298).

familia de santo: Familie im Kult der Orixá

Filha de santo: Tochter im Kult der Orixá *Filho de santo*: Sohn im Kult der Orixá

fundamento: die Basis des durch Vorfahren vermittelten Wissens (vgl. ebd.: 299.)

ibori: konische Form im Schrein ausgestellt- Darstellung der Kosmischen Kräfte

Ilaorixá: Mutter im Kult, Kultleiterin

Ijexá: spezieller Rhythmus Oxums im Candomblé (vgl. ebd.: 300).

jeje: Bezeichnung der Yoruba- Gruppe für ihre Nachbarn der Ewe (ebda.: 301).

Kardecismus: Gründer einer neuen Religion von Allan Kardec

ketu: Name des bedeutende Yoruba Königreiches im heutigen Benin (vgl. ebd.: 302).

nação: ethnische Gruppe aus verschiedenen Nationen Afrikas

nagô: Begriff der *jeje* zur Bezeichnung ihrer Nachbarn der Yoruba- Gruppe

Obá: König (vgl. ebd.: 303).

Ogã: männliches Mitglied mit verschiedenen Aufgaben im *terreiro* als Trommler oder *agogô*-Spieler

ori: Kopf. Zentrum menschlicher Persönlichkeit wichtigstes Organ

orikì: Lobpreisungen mit der talking- drum- sprechende Trommel

Orixá: Gottheit deifizierter Vorfahre der sich ein Nachfahre manifestiert (vgl. ebd.: 304).

Passes: sind Praktiken im Kardecismus, um negative negative *Fluiden* aus dem Körper zu entfernen

Phalanxen: Linien in der Umbanda

Pai de santo: Vater im Kult der Orixá Kultleiter – *Babalorixá* (vgl. ebd.: 306).

Samba: stammt aus zentralafrikanischen Raum der rhythmischen Struktur nach zu schließen

santo: bezieht sich auf einen orixá

santo: im *assentamento* wird im Candomblé ein erster Kontakt mit einem Orixá hergestellt

subphalanxe: bedeuten Linien in der Umbanda

terreiro: größeres Stück Land einer Candomblé- Kultstätte

time – line- Pattern: ist ein rhythmisches Muster im Candomblé (vgl. ebd.:307)

toque de fundadamento: Rhythmus bewirkt meistens die Trance einer *filha* des Orixá Umbanda:

Bezeichnung eines Kultes der zentralafrikanischen Tradition vor allem in Rio de Janeiro

Xequerê: ein mit einem Perlennetz umspannten Kalebasse, meist gleichzeitig mit *agogô*
Xirê: Fest im ersten Teil eines öffentlichen Festes

Yoruba: ist eine ethnische Gruppe, die vor allem im Südwesten des heutigen an Nigeria angrenzenden Gebiets Benin, lebt (vgl. ebd.: 308).

11. Anhang - Reaktionen über SambAttac

Werner: aktives Mitglied von Attac (E-Mail 12.8.2010)

„SambAttac ist für Attac eine wichtige Querschnittsgruppe, die das Selbstverständnis, das Image und politisch Anliegen von Attac an die Öffentlichkeit transportiert insbesondere bei öffentlichen Demonstrationen. Auch hat SambAttac organisationsintern eine wichtige Bindefunktion für die verschiedenen Attac- Gruppen und liefert emotionellen Kitt für eine solidarische Kooperation. Dies kommt insbesondere bei den jährlichen Attac Sommerakademien zum Ausdruck, wo, wo der SambAttac - Auftritt stets zu den kulturellen Höhepunkten des Programms zählt“ (S:152). **(1)**

Lisi: (E-Mail 9.11.2010) „weil ich gerne politischen Aktivismus mit Musik verbinde, weil SambAttac ein einzigartiger Ausdruck von Lebensfreude und von Protest gleichzeitig ist, weil es eine internationale Stimme der Zivilgesellschaft ist, weil es laut ist und auf Themen aufmerksam machen will, weil es nicht einfach nur Samba ist, sondern Aktivismus für gesellschaftlichen, politischen, und wirtschaftlichen Wandel - und was es erreichen will auch in der Form selbst ausdrückt (laut, extatisch, lustig, gleichberechtigt, gemeinschaftlich, zusammen-ge-hörig, freundschaftlich, kreativ, musikalisch, fetzig, etc.)“ (S:159). **(2)**

Tanja (D) (35) (17.7.2010 Braunau): „Ich engagiere mich, weil ich davon überzeugt bin, eine andere Welt ist möglich, das denke ich ist schon da steckt eine Wahrheit dahinter und die Frage inwiefern weil wir bei SambAttac, denke ich nicht, das wir große Systeme ändern können, was ich aber ganz wichtig finde, ist die Diversität in der Gesellschaft, das heißt, dass es mehrere Ebenen gibt, dass es Nischen gibt, dass jeder seinen Bereich finden kann, wo er sich wohl fühlt, kann und darf, insofern ist eine andere Welt schon möglich, und das ist glaube ich auch meine Motivation“ (S:131). **(3)**

Gudrun: (E-Mail 6.9.2010) „Ich bin auch nicht komplett gegen kommerzielle Auftritte, solange sie sich mit den Grundsätzen von Attac vereinbaren lassen. Ich finde es aber gut und wichtig, dass wir z.B. nicht für Parteien spielen. Wir sind bunt und laut und fröhlich und färben auf unsere Umgebung ab. Deshalb stehe ich so auf sambattac ☺ Unser Motto „**If I can't dance to it, it's not my revolution**“ trifft es für mich ziemlich genau. Eigentlich sollten wir uns das auf unsere T-Shirts drucken“ (S:170) **(4)**

Daniela: (E-Mail 27.8.2010) Was die Funktion des Trommelns angeht, finde ich es gut, wenn wir Inhalte rüberbringen ... nicht nur über die Musik, sondern auch über Flyer oder eben durch

beteiligung an politischen veranstaltungen oder demos. ich spiele aber auch gern einfach nur zu unterhaltung auf festln. beides ist für mich in ordnung. wenn ich mich aber entscheiden müsste, würde ich ersteres wählen, weil ich hoffe, dadurch andere menschen auch zum nachdenken zu bringen“ (S:161). **(5)**

Fredi: (E-Mail Mai 2009) „für mich hat das politische ganz klar Vorrang vorm musikalischen. Auch die Gruppendynamik ist mir wichtiger als musikalischer Fortschritt. Wir sind keine Profi-Musiker, sondern eine bunte Gruppe, die nicht zuletzt ihren Spaß haben will. Ich wünsche mir EINE große, offene SambAttac- Gruppe, eine einzige und nicht einen Mittwoch und einen Donnerstag (ich empfinde das als Trennung).⁵⁷ (S:153). **(6)**

Tanja: 17.7. 2010) „Unten beim Stadthafen war das so, wir waren alle ganz schön fertig, da war eben dieser Lärm der Hubschrauber, man hat sich untereinander nicht mehr verständigen können, auch mit jedem, der einen halben Meter vor einem stand, das macht natürlich die Kommunikation innerhalb der Gruppe unmöglich, wir waren nicht darauf vorbereitet, was natürlich auch zeigt, dass wir überhaupt nicht darauf aus sind, irgendwas Böses, Gesetzwidriges anzustellen, was auch immer, ich will in der Hinsicht nicht sein, insofern, lass ich mich gar nicht auf so Konflikte ein, ich halt nichts davon, ich kann das nachvollziehen, warum es zu ...ich weiß nicht, das ist so viel“. **(7)**

Gibt es einen Unterschied zwischen Attac und RoR?

Daniela: (E- Mail 27.8.2010) Was die funktion des trommeln angeht, finde ich es gut, wenn wir inhalte rüberbringen ... nicht nur über die musik, sondern auch über flyer oder eben durch beteiligung an politischen veranstaltungen oder demos. ich spiele aber auch gern einfach nur zu unterhaltung auf festln. beides ist für mich in ordnung. wenn ich mich aber entscheiden müsste, würde ich ersteres wählen, weil ich hoffe, dadurch andere menschen auch zum nachdenken zu bringen“ (S:161). **(8)**

Laida: (24) (D) (6.7.10) Hauptuniversität: „Oh wir haben tausend Breaks, da geht's darum die Musik ganz schnell zu variieren. in der Situation zu entsprechen umzugestalten. Der Unterschied ist der, dass der Mestre wechseln kann, das find ich gut finde das super, weil wir es uns selber erarbeiten, und keiner von uns die musikalische Leitung hat, weil wir alle

⁵⁷ Am Mittwoch fand jeweils Trommeln für Fortgeschrittene und am Donnerstag Trommeln für Anfänger statt. Außerdem störte es manche, auch mich, wenn zu einem Auftritt nur eine kleine Formation aus der Gruppe kommen „durfte“. Meiner Meinung nach stört es das Gruppenfeeling.

mitwirken, drum nicht alles so perfekt ist, aber alle so dran beteiligt sind. Es wird bewusst mehr Wert daraufgelegt, dass es bewusst gestaltet wird, durch verschiedene Sachen, die wöchentlich und regelmäßig sind, es gibt ein Bodysystem, wo der eine auf den anderen aufpasst, dass ihm nichts geschieht“ (S:154). (9)

Was hat dich an RoR gestört?

Julia Weiderander (E-Mail 21.11.2009): „Die unsoziale Vorgehensweise. Persönliche Interessen standen im Vordergrund, Bedürfnisse anderer wurden missachtet, Andersdenkenden keine Stimme gegeben, Kritik ignoriert. Die Gründungsleute lebten das wogegen sie eintreten, verrieten eigene Werte. Sie haben etwas in Besitz genommen das ihnen nicht gehört und das Konzept RoR missbraucht. Alles bestimmt nicht in böser Absicht, es wurde in der Euphorie nur nicht zu Ende gedacht was ihr Vorgehen bedeutete. Und wie viele Menschen sie damit verletzten. Zudem Bedenklich: Es schien mir als schlossen sich Leute einem Führer an ohne sein Handeln zu hinterfragen. Sogar Menschen die das ausschließende Verhalten erkannten unterstützen es weiter“ (S:153f). (10)

Wie hast du die Demo beim G8 - Gipfel 2007 in Rostock erlebt?

(**Tanja** aus ihrer Heimatstadt). „Das Witzige ist, dass am Anfang, und das war die meiste Zeit 80 % eine unglaublich tolle friedlich und bunte Demo war, sie war sehr lang, weite Strecken, anstrengend, ungefähr drei Stunden , ich hätte nie gedacht, dass ich so weit gehen werde, unten beim Stadthafen, war das so, wir waren alle ganz schön fertig da war eben dieser Lärm der Hubschrauber, man hat sich untereinander nicht mehr verständigen können, auch mit dem jedem der einen halben Meter vor einem stand, das macht natürlich die Kommunikation innerhalb der Gruppe unmöglich, wir waren nicht darauf vorbereitet, was natürlich auch zeigt, dass wir überhaupt nicht darauf aus sind, irgendwas Böses, Gesetzwidriges anzustellen, was auch immer, ich will in der Hinsicht nicht sein, insofern, dass ich mich gar nicht auf so Konflikte, ich halt nichts davon, ich kann das nachvollziehen, warum es zu (ich weiß nicht, das ist so viel)“ (S:131). (11)

Reaktionen über das Gruppengefühl?

Chris: (17.10.2006) „Die Gruppe ist sehr wichtig, natürlich kann man auch allein trommeln, aber ich glaub dass das richtige Feeling erst in der Gruppe kommt, weil Rhythmus kommt nicht durch eine Person zustande, sondern durch die ganze Gruppe, zum Rhythmus trägt jeder

was bei, erst die Gruppe bringt das gesamte Rhythmusbild zum Tragen, allein für mich zu trommeln hätte ich keine große Lust, deshalb ist die Gruppe sehr wichtig, weil ich durch die Gruppe das Erlebnis haben kann befreit zu trommeln“ (12)

Gudrun Redl: „Ich finde, wir sind eine Gruppe mit sehr vielen unterschiedlichen Charakteren und Temperamenten. Das führt natürlich sehr oft zu Spannungen und manchmal kracht es auch gewaltig. Ich finde es aber gut, dass wir es dann noch immer geschafft haben, wieder zusammen zu finden, auch wenn uns gewisse Konflikte (Abspaltung von RoR) als Gruppe schon sehr zugesetzt haben. Wenn wir zusammenspielen, dann ist da immer sehr viel Energie und es entsteht so viel Lebensfreude und ich glaube das hält die Gruppe auch irrsinnig zusammen. Mit den öffentlichen Proben erobern wir ein Stück öffentlichen Raum zurück, frei nach dem Motto „Her mit dem schönen Leben“ nehmen wir uns einfach diese Freiheit und das gefällt mir. Neben den öffentlichen Proben spiele ich am liebsten bei Aktionen in der Öffentlichkeit: Rasen am Ring, F 13, die Lichterkette ums Parlament, die Gehzeugaktion in Salzburg, auch auf Demos, aber dann vor allem wenn es darum geht, positives Lebensgefühl vermitteln zu können und aufzuzeigen, dass es Alternativen gibt“ (S:155). (13)

Susanna: (23.6.2010) „Total wichtig, schon allein durch den Austausch, damit Gemeinschaft entstehen kann, dadurch auch ganz Neues schafft und viel Größeres schaffen kann, musikalisch und energetisch durch die Musik, als ich es allein könnt, für mich ist das ganz klar der Gruppenprozess der entsteht, ich rede immer wieder von Energie, dass ich total tranceähnliche Zustände habe in der Musik, einerseits das Körpergefühl, ich schließe die Augen, bin nur in der Musik, es ist nichts Kognitives, es ist rein intuitiv, dadurch auch reinigend, ich bin in meinem Bewusstsein irgendwo um mich herum, keine materielle Substanz, wie eine kleine Wolke, oder was Schwebendes (S:164). (14)

Klara: (16.6.2010) „Ich finde, dass es überhaupt nur mit einer guten Gruppendynamik geht, aber ich merke, dass es auch umgekehrt geht, wenn man selbst eine gute Gruppendynamik macht, das geht vom Instrument aus, von dieser Art von Musik“. Ich fühle mich da sehr angekommen und sehr gut und zu Hause, weil ich sonst keine Familie habe in Österreich und darum ist mir dieser Ort hier und diese kleine Runde hier sehr wichtig“ (15).

Reaktionen über den Begriff Flow:

Suna: (17.10. 2006) Wir spielen sehr konzentriert, können nicht wegfliegen, bei Tiago zum Beispiel. Ich glaube es gibt verschiedene Empfindungen bei verschiedenen Rhythmen. Beim Tiago war es eher so angespannt, da kann ich nicht von einem Flow sprechen, aber dann wenn

es klappt, habe ich auch Momente gehabt, wo ich weggekippt bin, aber nicht durchgehend, ich glaube es hängt von dem Gelingen ab, die schweren Gefühle gehen verloren. (15)

Susanna: (10.6.2010) „Lebensenergie für mich ist es meine Lebensenergie, es aktiviert mich, wenn ich im Flow bin, ist das für mich die Lebensenergie die zum Fließen kommt und da habe ich auch intensive Erfahrungen gehabt, speziell bei SambAttac und auch bei anderen Situationen wo ich getrommelt hab. Wenn ich krank bin oder geschwächt und steh dann mit der Trommel in der Gruppe, bin in der Musik und ich geh dann gestärkt raus, deshalb verbinde ich Flow mit Lebensenergie“ (S:188). (16)

Lisi: (E-Mail 9.11.2010) „besonderen flow empfinde ich: wenn wir einen rhythmus neu lernen und er zum ersten mal "fährt". wenn ich surdo spiele, weil ich glaub da gibts mehr schwingungen. wenn wir bei einem auftritt in der masse sind und die leute jubeln u tanzen, bes auch bei demos wenn ich das gefühl habe, ich bin jetzt genau da wo ich auf der straße auftreten will und genau im blickpunkt und dann auch in den medien etc. ich empfinde flow wenn bei einem auftritt der funke auf die menge überspringt u alle nur mehr tanzen u jubeln“. (17)

Chris: (17.10.2010) „Das ist sehr passend, denn es ist eine Aktion zwischen der Gruppe und mir, es schwingt in der Gruppe und es schwingt in mir, dann schwingen wir alle zusammen, das zusammen ergibt ein Fließen des Rhythmus, dadurch kommt auch die Atmosphäre rüber, die Leute sind im Flow, das merken auch die Leute, es ist ein guter Begriff, es ist ein erdiges Gefühl, eine schöne Verwurzelung, es geht auch nach oben. Ich spiele gern konzentriert, es steigert das Glücksgefühl, ich brauche keine Pause bei den Proben, möchte nicht aufhören, ich freue mich, dass ich das Trommeln für mich entdeckt habe und bin auch neugierig auf andere Trommeln“ (S:236). (18)

Gibt es auch einen Anti-Flow?

Nicola: (24.6.2010) „Ja heute am Schluss war es schon ziemlich anstrengend, da hat es mir schon gereicht, aber wegen körperlich nicht so, aber wegen der Konzentration, die Konzentration hat voll nachlassen, hab ich gemerkt, aber sonst na, dann macht es auch keinen Spaß mehr, da spielt man halt, damit man spielt, nur dann ist es nur anstrengend“.

„Wenn man merkt dass einer nicht zufrieden ist, und dann fragt man sich, warum ist der nicht zufrieden und dann, das stört mich schon, aber das kommt nicht so oft vor, also jetzt überhaupt schon länger nicht mehr“ (S:248). (19)

Susanna: (10.6.2010) „Es ist für mich wichtig, dass ein bestimmtes musikalisches Niveau da ist, dass ich besser gefordert bin, weil ich sehr schnell in ein hohes Niveau rein komm, das kann ich dann besser ausleben, wenn um mich ein ähnliches Niveau ist. Es ist wie beim Wandern, du gehst so schnell wie die langsamste Person, wenn es für mich viel zu anstrengend ist, mein eigentliches Niveau zu halten, dann mach ich die gesamte Wanderung für mich total anstrengend und so, das sehe ich auch so beim Trommeln, mein Trommeltempo ist ein anderes als von einer anderen Person, und das ist für mich total anstrengend, wenn ich mein eigenes Tempo verlangsamen muss, dass ich das nicht geben kann, was ich einfach geben könnte“. (S:3) **(20)**

Claus: (E- Mail 23.6.2010) „Es gibt's, dass der Flow so gar nicht kommen will, und je erbitterter man versucht, ihn zu erreichen, umso weiter weg kommt man davon, denn in den Flow kommt man nur durch Lassen, nicht durch tun. Wut, Verzweiflung, Aggression und Stress hindern dich daran, dort reinzukommen. Deswegen dränge ich immer so heftig darauf, dass wir uns vor dem Auftritt einschwingen und einspielen“ (S:210) **(21)**

Was empfindest du beim Trommeln?

Nina: (17.10. 2006) „Ich bin irrsinnig konzentriert, es ist eine Mischung von Spannung und Entspannung, ich kann es nicht beschreiben, es ist diese Wachheit, es ist eine positive Spannung, ich kann es nicht beschreiben, ich spüre die Spannung in der ganzen Gruppe, es kommt mir vor wie ein Netz, in das ich hineinspringe, manchmal, wenn die Gruppe auseinander fällt ist es lockerer und dann wenn sie gut ist, ist sie wie ein Netz, das einen auffängt es ist eine Einheit, es ist ein Ganzes, ein Instrument“ (S:1). **(22)**

Susanna: (23.6.2010) „Bei Samba und auch bei Djembe trommeln, das reißt mich in die Tiefe, wie kein anderes Instrument, ich bin auf den Schlag komplett geerdet, total im Hier und jetzt. Nicht im Kopf sondern in den Emotionen, nicht im Kopf oder Bewusstsein, ich bin total frei ganz in mir, komplett abgelöst von allen Situationen, nur ein bisschen Trommeln und die Energie fetzt durch die Musik in mich hinein und öffnet mich in alle Richtungen, ich glaub das ist der Grund, dass ich so lang schon in Musik stecke“ (S:123). **(23)**

Chris: (17.10.2006) „Es packt mich ganz einfach, so dass ich meinen Körper nicht still halten kann und die ganze Zeit mittanzen muss und mittanzen will, ich tanze allgemein sehr gerne, kann mich zu der Musik wunderbar bewegen, in der Bewegung drückt sich viel Lebensfreude aus, das Feuer das rauskommt, das sich bemerkbar macht, wo ich sehr dankbar bin, weil ich im Alltag gar nicht so feurig bin und ich beim Trommeln die Möglichkeit habe,

mein Feuer zu spüren es raus zulassen und dieses Feuer ist Vitalität, Lebensfreude, Körperbetontheit, damit ist Veränderung verbunden, ich habe zwar gern getanzt, aber durch das selber Trommeln spüre ich die Schwingungen in meinen Körper reingehen, wie es in mir vibriert und es zum Tanzen kommt, das ist sehr schön für mich, selber Musik machen ist ein anderes Erlebnis“.

„Ja große Glücksgefühle, ich habe viel Spaß dabei. Euphorie überkommt mich manchmal wenn wir auftreten, habe Lust mich zu präsentieren beim Spielen wo ich Freude habe, was anderen Freude macht“ (S:196). **(24)**

Wie wichtig ist für dich das Publikum?

Sabine: (17.10.2006) „Da bin ich immer gespannt, was ich mit der Musik auslöse, da gibt es irre Reaktionen, ich freue mich, wenn jemand zu tanzen anfängt, aber auch wenn ihm die Lade runter fällt weil er so was noch nie gehört hat, so wie gestern, wo die Leute so gestanden sind, die Augen und den Mund offen gehabt haben, das finde ich auch super, weil sie dann was gehört haben, was sie nicht kennen, ich brauche kein Publikum das tobt, es ist mir die Stimmung in der Gruppe wichtiger, deshalb ist es mir egal vor welchem Publikum ich spiele, ich bin aber gern in Kontakt mit dem Publikum, dass ich sie ein bisschen motivier, dass sie zu klatschen oder zu lachen anfangen, dass ich die Freude rüberbringe“ (S:204). **(25)**

Lisi: (E-Mail 9.11.2010) „besonderen flow empfinde ich: wenn wir einen rhythmus neu lernen und er zum ersten mal "fährt". wenn ich surdo spiele, weil ich glaub da gibts mehr schwingungen. wenn wir bei einem auftritt in der masse sind und die leute jubeln u tanzen, bes auch bei demos wenn ich das gefühl habe, ich bin jetzt genau da wo ich auf der straße auftreten will und genau im blickpunkt und dann auch in den medien etc. ich empfinde flow wenn bei einem auftritt der funke auf die menge überspringt u alle nur mehr tanzen u jubeln“. **(26)**

Jasmin (54) (W) (1.7.10) „Ja ich bin schon auf das Publikum bezogen, ja schon, mit dem Ohr bin ich bei der Gruppe und mit dem anderen es ist so ein Wechsel, schon auf die Gruppe, zu schauen, dass ich dabei bin. *Welche körperlichen Empfindungen hast du?*_das kann ich jetzt nicht sagen, natürlich ist es so, dass ich mich anstrengte aber es ist eher nicht im Vordergrund, es ist eher die Freude im Vordergrund“. **(27)**

Zum Schluss möchte ich einen interessanten Einblick über den jährlich großen Karnevalsumzug in Rio de Janeiro einbringen, bei dem die besten Sambaschulen gekürt werden.

Ein authentischer Bericht über den Sambodromo von Marion, einem aktiven Mitglied der Sambaschule Rot - Weiß -Rot:

Marion:(14.10.2002) Sambodromo ist eine Straße, die 3 km lang ist und auf der man eine Stunde langgeht bzw. tanzt. Als Zuschauer sitzt man in Reihen links und rechts von der Straße und sieht 12 Sambagruppen durchziehen, alle 10 Minuten kommt eine neue. Die Leute kennen die Lieder schon, sie springen auf und singen mit, wenn die nächste Sambaschule kommt, denn man hört die Trommler schon bevor sie vorbeikommen.

In der Mitte werden die Sambaschulen von einer Jury, die auch aus Politikern besteht, benotet. Die Organisatoren bekommen den Preis und nicht die Mitwirkenden. Das Fest liegt in der Hand von Leuten, die Geschäfte machen. Die Sambashow, die man im Fernsehen sieht, kann man mit dem Opernball vergleichen. Man zeigt leider immer nur die Sambistas, die schweren Kostüme werden nicht gezeigt, obwohl sie sehr schön sind. So wird überhaupt ein falsches Bild geboten. In Rio de Janeiro sieht die gehobene Gesellschaft um den Eintrittspreis von 400 Dollar zu. Das Kostüm für den Umzug kostet 3 000 Schilling, dazu steuert die ganze Familie bei. Für dieses Fest arbeiten die Leute ein ganzes Jahr, damit sie mitmachen können. Den ganzen Herbst über hält man Proben ab. Bei der Probe kann man als Tourist gegen Bezahlung auch mitmachen. Für die Touristen werden extra Kostüme hergestellt, die ein bisschen billiger sind. Man ist eingebunden in die 300 bis 400 Baianas, dafür muss man schon im Herbst üben. Anschließend gehen alle erschöpft nach Hause (Röbl 2003:67f).

Ein anderer Eindruck vom Sambodromo aus der Sicht eines Perkussionisten:

Ernst: (10.12.2002) Ich bin einer der wenigen, die mit einer Gruppe durch das große Sambodromo gegangen sind. Ich bin mir wie neugeboren vorgekommen. Man spielt ein Instrument ca. anderthalb Stunden lang und fühlt sich wie mit einem Rucksack voll Muskeln auf seinem Rücken, der einen trägt und fliegen lässt. Ich musste vorher nicht proben, das hohe Niveau hätte ich sowieso nie bringen können. Man ist von guten Musikern umgeben und kann nicht aus sich herausgehen. Man spielt, wenn alles spielt, man hört auf, wenn alles aufhört, man lacht, wenn alles lacht, das ist die einzige Aufgabe und als Mann erweckt man sowieso kein Interesse“ (Röbl 2003:68).



Im „*Flow*“ beim Sambaumzug Wien 1992 (Foto: Manfred Vaclavek)

