

Sarah Lempp

Über den *Black Atlantic*

Authentizität und Hybridität
in der Capoeira Angola



**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Ethnologie

**WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
AUS DEM TECTUM VERLAG**

Reihe Ethnologie

Band 4

Sarah Lempp

Über den Black Atlantic

Authentizität und Hybridität in der Capoeira Angola

Tectum Verlag

Sarah Lempp

Über den Black Atlantic.

Authentizität und Hybridität in der Capoeira Angola

Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag

Reihe: Ethnologie; Band 4

Umschlagabbildung: © Eduardo Monteiro

© Tectum Verlag Marburg, 2013

ISBN 978-3-8288-5941-8

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3115-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Danksagung

Mein besonderer Dank geht an die Mitglieder der *Associação de Capoeira Angola Dobrada*, die mir sehr offen von ihren Eindrücken und Erfahrungen erzählten. Ich hoffe, dass ihr euch in meinen Schilderungen wiederfindet oder diese zumindest nachvollziehen könnt.

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung	9
0.1 »Wenn man dem zum ersten Mal begegnet, denkt man sich: Was ist das denn?«.....	9
0.2 Thema und Fragestellung.....	10
0.3 Zentrale Konzepte.....	13
0.4 Ethnologische Erforschung des ›Eigenen‹.....	16
0.5 Aufbau der Arbeit.....	18
0.6 Begrifflichkeiten.....	19
1 Ethnologischer Forschungsstand	21
1.1 Frühe Arbeiten.....	21
1.2 Ab 1980.....	22
1.3 Capoeira außerhalb Brasiliens.....	23
2 Geschichte der Capoeira	29
2.1 Verschiedene Ursprungsmythen.....	29
2.2 19. Jahrhundert: Kriminalisierung und Repression.....	34
2.3 20. Jahrhundert: Zwischen › <i>ginástica nacional</i> ‹ und ›schwarzem Widerstand‹.....	35
2.4 21. Jahrhundert: Anerkennung als nationales Kulturerbe.....	43
3 Forschungsfeld	47
3.1 Capoeira Angola in Deutschland.....	47
3.2 Die <i>Associação de Capoeira Angola Dobrada</i> (ACAD).....	51
4 Methoden	57
4.1 Teilnehmende Beobachtung.....	58
4.2 Interviews.....	61
4.3 Interpretation und Schreibprozess.....	64

5 Zwischen Ritual, Widerstandsinstrument und individueller Selbstentfaltung – Vielschichtige Bedeutungsebenen der Capoeira Angola.....	69
5.1 Die <i>roda</i> als Ritual – »Das ist sowas ganz fragiles, das nur im Fluss ist und rund ist, wenn wirklich jeder mit seinem Geist auch dabei ist.«.....	69
5.2 Trance oder Flow? – »Bei mir schaltet das den Kopf irgendwann aus, und dadurch hat das dann vielleicht so 'nen spirituellen Charakter.«.....	72
5.3 Umgang mit Hierarchien – »Ja, das Hierarchische ist natürlich ein schwieriges Thema...«.....	76
5.4 Capoeira Angola als Philosophie und Lebensgefühl – »...einfach 'ne ganze Weltsicht, die dahinter steht.«.....	78
5.5 Capoeira Angola als Widerstandsinstrument – »...eine Form von Überwindung und Selbstherausforderung, die auch irgendwie innerlich stärker macht«.....	81
5.6 Die Verbindung zu Afrika – »Es gibt im Capoeira Angola schon Charakteristiken, die ich persönlich mit Afrika assoziiere. Aber das ist jetzt nur so dahin gesagt.«.....	87
5.7 Die Abgrenzung von der Capoeira Regional – »Ich finde halt die Kommunikation der Körper in der <i>roda</i> und das Spiel miteinander schön, und das ist einfach beim Capoeira Angola ausgeprägter.«.....	89
6 Capoeira Angola im Spannungsfeld von Authentizität und Hybridität....	93
6.1 Einführung in das Begriffsfeld.....	93
6.2 Authentizität als strittige Ressource.....	101
6.3 Hybridität als neuer Analyserahmen.....	109
7 Schlussbetrachtung – Auf dem Weg zu einem komplexeren Verständnis kultureller Übersetzungsprozesse.....	115
7.1 Zusammenfassung.....	116
7.2 Ausblick.....	120
8 Literaturverzeichnis.....	123
Anhang.....	133
Glossar.....	133
Liste der geführten Interviews	135
Abbildungen und Fotos.....	136

»Eu não sou daqui,
marinheiro sou...«

(Zeile aus einem Capoeira-Lied –
»Ich bin nicht von hier,
ich bin ein Seefahrer...«)

0 Einleitung

0.1 »Wenn man dem zum ersten Mal begegnet, denkt man sich: Was ist das denn?«

Bei strahlender Sonne hat sich sonntagnachmittags eine Gruppe Menschen in der Nähe des Stadtparks auf einem öffentlichen Platz versammelt. Während die Mehrheit der Beteiligten im Kreis auf dem Boden sitzt, sitzen an einer Seite des Kreises einige Personen auf einer Steinbank und halten verschiedene Instrumente in der Hand, ganz rechts steht eine junge Frau mit Dreadlocks an einer großen Trommel. Derjenige, der die größte *berimbau*¹ – eine Art Musikbogen – spielt, beginnt mit einer rhythmischen Melodie, woraufhin auch die anderen Musiker/-innen einsetzen. Vom Rand des Sitzkreises kommen zwei Personen in die Runde und hocken sich vor den drei *berimbaus* auf den Boden. Trotz der Passant/-innen, von denen einige auch stehen bleiben und dem Treiben eine Weile zuschauen, herrscht eine ruhige, konzentrierte Stimmung, und der Vorsänger hebt zur *ladainha*, einer getragenen »Litanei« mit portugiesischem Text, an. Diese geht nach kurzer Zeit über in die *chula*, eine Art Lobpreisung, in die alle im Chor einfallen, indem sie im Echo auf den Vorsänger antworten. Daran schließt sich ein Lied an, bei dem Vorsänger und Chor weiterhin im Wechsel singen. Erst als dieses beginnt, fangen der Mann und die Frau in der Mitte des Kreises an zu spielen. Zunächst ganz langsam neigen sie sich zur Seite und scheinen sich gegenseitig den Vortritt lassen zu wollen. Doch dann rollt sich die Frau geschmeidig über ein Bein ab und scheint zu einem ersten Tritt auszuholen. Ihr Mitspieler weicht aus, indem er sich mit einem niedrigen Radschlag außer Reichweite bringt. Die Musikbegleitung und der Gesang dauern an und scheinen dem Spiel, das mal wie ein Kampf, mal wie ein Tanz wirkt, den Rhythmus vorzugeben. Während sich beide für keine Sekunde aus den Augen lassen, entwickelt sich zwischen den Spieler/-innen eine Art Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem sie sich kaum gegenseitig berühren und bei dem sich nicht ohne weiteres erschließt, ob es so etwas wie einen Gewinner oder Verlierer gibt.

¹ Vgl. Abb. 1 im Anhang.

So oder ähnlich beginnt ein Capoeira-Spiel, das mit dem portugiesischen Wort für ›Kreis‹ als *roda*² bezeichnet wird und das auf Außenstehende häufig zunächst rätselhaft oder unverständlich wirkt, wie die im Titel dieses Abschnitts zitierte Aussage von Ariane, einer Capoeira-Spielerin, zeigt. Mal erinnert es an eine Kampfkunst, mal hat es etwas theatrales oder ritualhaftes, mal scheint es ein Spiel oder ein Tanz zu sein, stets begleitet von der gleichförmigen Musik und den Liedern, die das Geschehen in der Mitte kommentieren. Lewis (1992: 1) bezeichnet die Capoeira aus diesem Grund in Anlehnung an Clifford Geertz als ein »blurred genre«; diese Uneindeutigkeit spiegelt sich auch in der verbreiteten Charakterisierung der Capoeira als ›Kampftanz‹ wider. Dabei wird häufig die Stilrichtung Capoeira Regional eher dem kämpferischen Element zugeordnet, wohingegen die Capoeira Angola mehr den tänzerischen und musikalischen Aspekt betone sowie stärker an den ›afrikanischen Wurzeln‹ orientiert sei.

Seit einigen Jahren sind *rodas* wie die hier beschriebene auch in Deutschland nicht mehr nur in großen Städten anzutreffen. Vielmehr erfreut sich die aus Brasilien stammende Capoeira zunehmend auch hierzulande wachsender Beliebtheit, wobei beide Stilrichtungen vertreten sind. In der vorliegenden Arbeit wird es um die Interpretation der Capoeira Angola in einer deutschen Gruppe gehen.

0.2 Thema und Fragestellung

Auch wenn ich in Deutschland schon von Capoeira gehört und eine vage Vorstellung davon bekommen hatte, lernte ich diesen Kampftanz letztlich erst in Brasilien kennen, als ich für ein Jahr in Rio de Janeiro studierte. In dem Haus, in dem ich dort wohnte, trainierte dreimal in der Woche im Erdgeschoss eine Capoeira-Gruppe, deren Musik bis in mein Zimmer zu hören war, der ich aber ansonsten in den ersten Monaten nicht allzu viel Beachtung schenkte. Erst nach einem guten halben Jahr entschied ich mich, auch einmal am Training des *Grupo de Capoeira Angola N'golo* (GCAN) teilzunehmen und blieb dann bis zum Ende meines Studienjahres in Rio dabei. Schon recht bald wurde mein praktisches Interesse an Capoeira ergänzt durch ein wissenschaftliches: Simone Pondé Vassallo, eine meiner Ethnologiedozentinnen an der Universität, forschte schwerpunktmäßig über Capoeira und brachte mich auf die Idee, eine Hausarbeit über Afrikabilder und den Afrikabezug in der Capoeira Angola zu schreiben, wofür ich mit einem Großteil der GCAN-Mitglieder Interviews führte.

Zurück in Deutschland schaute ich mir verschiedene Capoeira-Gruppen an und behielt auch die Idee im Hinterkopf, das Thema noch einmal wissenschaftlich aufzugreifen. Als ich im März 2010 ein Praktikum in Freifurt³ machte, nahm

² Vgl. auch Abb. 2 im Anhang.

³ Der Name der Stadt wurde anonymisiert, ebenso wie die Namen aller Interviewten.

mich dort eine Freundin mit zum Training ihrer Gruppe, der *Associação de Capoeira Angola Dobrada* (ACAD). Bei keiner anderen Capoeira-Gruppe in Deutschland waren mir der Spielstil, die Lieder und die Musik so vertraut und ähnlich denen des GCAN vorgekommen. So entstand die Idee, mich ausgehend von meinen Erfahrungen in Brasilien in meiner Magisterarbeit mit Capoeira Angola in Deutschland, bzw. konkret mit deren Interpretation in dieser Gruppe, zu beschäftigen.

Meine Ausgangsüberlegungen waren dabei zunächst stark geprägt von den Beobachtungen, die ich bei der Gruppe in Rio de Janeiro gemacht hatte. In den Interviews und im Gruppenalltag war es dort viel um die ›Reinheit‹ der Capoeira Angola gegangen, die darauf zurückgeführt wurde, dass bei dieser Stilrichtung mehr Wert auf die Tradition und Geschichte der afro-brasilianischen Praktik gelegt werde. Auch betont die Capoeira Angola dem GCAN zufolge den ritualhaften Charakter stärker als die Capoeira Regional, in der es mehr um ›Akrobatik‹ und ›Show‹ gehe.

Hatten sich mir bereits in Brasilien eine Reihe von Fragen bezüglich der vermeintlichen ›Reinheit‹ und ›Essenz‹ der Capoeira Angola aufgetan (vgl. dazu auch Vassallo 2006: 74), fragte ich mich zurück in Deutschland, wie hiesige Capoeira-Spieler/-innen diese Prinzipien für sich interpretieren. Dabei entwickelte ich zunächst die Hypothese, dass die Faszination für und das Interesse an Capoeira sich daraus speisen, dass ihre ›Anhänger/-innen‹ darin eine Projektionsfläche für bestimmte Sehnsüchte finden. Als ›exotisch‹ wahrgenommene Sportarten würden demnach hierzulande den Wunsch nach Aspekten wie Körperlichkeit oder ›aufregender Fremdheit‹ erfüllen und Assoziationen wie Naturverbundenheit, tropische Wärme oder Wildheit wecken. In der Folge komme es hier zu einer besonderen Betonung der afrikanischen Wurzeln, die als Kern der afro-brasilianischen Capoeira angesehen werden. Diese These zielte also auf den »Hang der modernen, sich selbstentfremdet empfindenden Gesellschaft zum ›Authentischen‹« (Stagl 2002: 272) ab, den ich bei den Capoeiristas⁴ in Deutschland zu finden glaubte.

Zu Beginn bestand somit eines meiner zentralen Interessen darin, solche exotisierenden Tendenzen und Fremdbilder besser zu verstehen sowie die tendenziell traditionalistisch-konservative Grundhaltung einem kritischen Blick zu unterwerfen, die ›Afrika‹ als Hort von Tradition und Ursprünglichkeit imaginiert. Allerdings wurde mir mit der Zeit klarer, dass womöglich gar keine so umstandslose Identifikation mit dem afro-brasilianischen Ursprung der Capoeira stattfindet, sondern dass die Capoeiristas sich vielmehr im Sinne einer *brico-*

⁴ Capoeira-Spieler/-innen (vgl. dazu auch die Begriffserklärungen in Abschnitt 0.6 und im Glossar).

lage⁵ einzelne Elemente davon aneignen und im hiesigen Kontext neu einordnen. Die Faszination der Capoeira-Spieler/-innen darauf zu reduzieren, dass es sich dabei um einfache Projektionen im Sinne eines »false consciousness« (Bruner 1994: 411) handelt, würde somit eine zu enge und pessimistische Sicht auf die vielschichtigen Möglichkeiten kultureller Aneignung implizieren.

Mein zentrales Interesse in dieser Arbeit veränderte sich daher vielmehr hin zu der Frage, wie die ACAD-Mitglieder das komplexe Geflecht aus Tanz, Musik, Bewegungsformen und »Mythologie« für sich nutzbar machen und »übersetzen«, was sie daraus ziehen und wie sich die Capoeira bei dieser »Wanderung« (Fichtl 2000) verändert. Dabei leiteten mich Fragen an wie: Was spricht Capoeira in ihren »Anhänger/-innen« an? Wieso wird Capoeira hierzulande »cool« gefunden? Wieso beziehen sich (mehrheitlich weiße) junge Menschen auf eine Praktik, die sie als schwarze Widerstandsbewegung einordnen? Oder, allgemeiner gesprochen: »WARUM machen die das?« (Sieveking 2006: 18). Indem ich mich also mit der Zeit von meiner Ausgangshypothese entfernte, die Angoleiros⁶ fänden in der Capoeira eine Projektionsfläche für bestimmte Sehnsüchte, verlagerte sich mein Fokus darauf, wie die ACAD-Mitglieder den Kampftanz für sich interpretieren und welche Aspekte sie dabei als die für sie zentralen beschreiben – und damit hin zu der Frage,

»wie diese komplexen kulturellen Austausch- und Aushandlungsprozesse sich vollziehen und zwar jenseits eines Transfers zwischen Original und Übersetzung sondern im Sinne mehrdimensionaler Transformationen in Zwischenräumen.« (Klein 2009a: 28, Hervorhebung i.O.)

Indem ich mich also in dieser Arbeit an »einer ethnographischen Beschreibung dieser ineinander verflochtenen Erfahrungsrealitäten« (Sieveking 2006: 44) versuche, will ich einen Beitrag leisten zum Verständnis der Veränderungen und Neuinterpretationen, die die Capoeira Angola im Zuge ihrer weltweiten Verbreitung erfährt. Ich beschränke mich hierbei auf die Stilrichtung Capoeira Angola und gehe auf Capoeira Regional nur am Rande und insofern ein, als die Mitglieder der von mir untersuchten Gruppe sich von ihr abgrenzen und darüber ihre eigene Stilrichtung definieren.

⁵ Wörtlich übersetzt: Bastelarbeit, Bastelei. Claude Lévi-Strauss wendete den Begriff bei der Analyse von Mythen in den Amerikas an und bezeichnete damit die scheinbar willkürliche Mischung verschiedener mythologischer Motive. Kapchan und Strong (1999: 240f) führen aus, inwiefern sich das Konzept auch auf andere Bereiche übertragen lässt: »A bricoleur unhinges forms from their rootedness in history and recom-bines them in novel ways. (...) Expanded, this concept can be applied to many forms of cultural borrowings that tie together various influences to produce a new whole – hip-hop, for example, or techno-rave music.«

⁶ Capoeira-Angola-Spieler/-innen (vgl. dazu auch die Begriffserklärungen in Abschnitt 0.6 und im Glossar).