

Abschlussarbeit

Zur Erlangung

Des Magister Artium

im Fachbereich Historische Ethnologie  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität

Thema:

**Kampf und Tanz: Ein ethnologischer Vergleich von Capoeira,  
Moringue und Danmyé in ehemaligen portugiesischen und  
französischen Kolonien**

1. Gutachter: Prof. Dr. Iris Gareis

2. Gutachter: Prof. Dr. Mamadou Diawara

Vorgelegt von: Marie-Claire Thull

Aus: Bad Soden/ Taunus

Einreichungsdatum: 20.12.2006

## Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	4-6
II. Capoeira	6
1. Extensionen der afrikanischen Kultur in Brasilien	6-7
2. Die afro-brasilianische Musikkultur	7-9
3. Definition der Capoeira	9-10
4. Etymologie	11-12
5. Theorien des Ursprungs	12-13
6. Historische Entwicklung	14-18
7. Das Spiel <i>jogo</i>	18-19
8. Technik und Bewegungsrepertoire	19-24
9. Capoeira Angola und Capoeira Regional	24-25
9.1. Unterschied der Spiele	25-27
9.2. Vergleich zwischen Capoeira Angola und Capoeira Regional	27
9.3. Spiele in den Spielen	28
10. Philosophie: <i>malícia und mandinga</i>	29-32
11. Die Funktion der Musik	33
12. Instrumentalensemble	34-36
13. <i>Toques de Berimbau</i>	37-40
14. Der musikalische Ablauf der <i>roda</i>	41
15. Gesangsgattungen	41-45
16. Thematik der Lieder	45-52
17. Symbolik	52-53
18. Capoeira als Ritual	53-55
19. Der Einfluss des Candomblé	55-57
20. Capoeira heute	57-64
III. Danmyé	64
1. Kolonisation des Indischen Ozeans: La Réunion und Martinique	65-66
2. Indigene und afrikanische Einflüsse in der karibischen Musik	66-68
3. Definition des Danmyé	68-69
4. Verwandte Gattungen	69-70
5. Etymologie	70-71
6. Ursprung	71-73
7. Geschichtliche Entwicklung	73-74
8. Ablauf des Danmyé	74-75
9. Technik und Bewegungsrepertoire	76
10. Kampfbregeln im Wettbewerb	76-77
11. Philosophie und Ebenen der Ausführung	77
12. Musik	78-81
13. Danmyé heute	81-84
IV. Moringue	85
1. Definition des Moringue	85
2. Etymologie und Ursprung	85-87
3. Verwandte Gattungen	87-88
4. Ablauf des Moringue	88-89
5. Herausforderung <i>défi</i> und Ritual	89-90

6. Technik und Bewegungsrepertoire	90-93
7. Punktesystem	93
8. Funktion der Musik	94-98
9. Moringue heute	98-99
V. Vergleich zwischen Capoeira, Danmyé und Moringue	100-105
VI. Elemente der afrikanischen Ästhetik	105-106
1. Kosmologie	106-107
2. Energie und Lebenskraft	107-108
3. Symbolik des Kreises	108-109
4. Zeitauffassung	109-110
5. Der rituelle Aspekt	110-111
6. Die <i>trickster</i> -Figur	111
7. Aspekte des afrikanischen Tanzes	111-113
8. Afrikanische Musikmerkmale	113-115
VII. Konklusion	116-117
Literaturverzeichnis	117-128

## I. Einleitung

In Folge des Sklavenhandels haben sich im französischen und portugiesischen Kolonialraum Kampftänze und Kampfspiele afrikanischer Sklaven vermutlich als Weiterführung ursprünglich afrikanischer Gattungen ausgebildet. Das bekannteste Beispiel ist die Capoeira in Brasilien, die als verwandte Gattung der Kampftänze Moringue auf der Insel La Réunion und Danmyé auf der Martinique gehandelt wird. Zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten streiten sich über Ursprung und Hintergrund von Capoeira, Moringue und Danmyé. Insbesondere bezüglich der Capoeira wird diskutiert, ob diese eine rein brasilianische Gattung repräsentiert oder sich bereits in Afrika aus rituellen Tänzen und Kriegspraktiken entwickelte und durch die afrikanischen Sklaven nach Brasilien gebracht worden ist. Hierbei stellt sich auch die Frage, inwiefern Capoeira, Moringue und Danmyé gewissermaßen als Widerstandsbewegungen der Sklaven entstanden sind. Diese Arbeit stützt sich auf die Untersuchung des Vorhandenseins afrikanischer Ausdruckselemente in den jeweiligen Kampftänzen. Durch eingehende Beschreibung der einzelnen Kampftänze und ihre Gegenüberstellung, soll die Ähnlichkeit in Ursprung, Ausführung, Philosophie, Entwicklung und Ästhetik gezeigt werden. Bereits die Verbreitung ähnlicher Kampftänze in der afrikanischen Diaspora in Folge des Sklavenhandels gilt als Beweis des gemeinsamen afrikanischen Ursprungs. Die wichtigsten Autoren, die eine entsprechende afrozentrische Sichtweise vertreten, sind Kenneth Dossar, Robert Farris Thompson und Kariamu Welsh Asante. Zu der Verbreitung afrikanischer Kampftänze schreibt Dossar in „Dancing between two worlds: an aesthetic analysis of Capoeira Angola“:

„Research on African based culture in the black Atlantic world is revealing connections between African based dance, games and martial arts, and showing that cognate forms of mock and real combat occur under various names throughout the African diaspora, including places such as Brazil, Cuba and Martinique. Since the mid- 1970s, a modest and growing body of scholarly and popular literature has focused on the origins, history and possible interrelations of these forms.” (Dossar 1994: 1)

In seiner Konklusion verweist Dossar auf die mangelnde Untersuchung ähnlicher Kampftänze in der afrikanischen Diaspora. Nach seiner These dominieren in der Capoeira rituelle sowie ästhetische Elemente der Kongo-und Angolakultur, so dass diese als afrikanische Gattung und nicht als rein brasilianische Form zu betrachten ist. Die Untersuchung dieser spezifischen

Kulturelemente in anderen Kampftänzen, soll diese These im Laufe der vorliegenden Arbeit bestärken. Robert Farris Thompson erwähnt in „Black Martial Arts of the Caribbean“ die Beziehung afrikanischer Kampftänze untereinander:

„An intensely creolized, Kongo-related martial art called *lagya* practiced on the island of Martinique (...) and a black martial game called *mani* or *bombosa*, formerly played in west- central Cuba (...) are cognate forms of the black fusion dance, acrobatics, and martial art called capoeira, now performed in major cities of Brazil (...) All these games derive from a history accomplished motion (...) movements allude to attack and defense, but at the same time they express historical essences of comradeship and spirit.” (Thompson 1987: 44)

Bezüglich der Ähnlichkeit der Bewegungen der Capoeira und des Danmyé schreibt Thompson in der Einleitung zu J.Lowell Lewis' Veröffentlichung „Ring of Liberation-deceptive discourse in Brazilian Capoeira“:

„It was a rough-and-ready, nonacademy, street equivalent to what in capoeira could be called armada de frente. That spin- kick came to Martinique. There a local *ladjá* (the capoeira of Martinique) master, the late Eugène Mona, showed me in August 1990 a tree-altar to his Kongo ancestors, who brought the moves across the water.” (Thompson 1992: 9)

Im Folgenden macht Thompson in allen drei Kampftänzen den Gebrauch charakteristisch afrikanischer Bewegungen aus: „(...) the use of get down sequences in the dance, where a performer or a group of performers assume a deeply inflected, virtually crouching position, thus moving in proximity to the level earth, is important in Africa.” (Thompson 1974: 13) Im weiteren Kontext heißt es:

„A Tradition of playful combat involving many „get down“ moves took root in North America, the Caribbean and Brazil. There they changed in interaction with new cultures to emerge as four different- but apparently related- New World traditiona: United States kicking and knocking. Afro-Cuban *mani* or *bombosa*, the *lagya* tradition of black Martinique and of course *capoeira* of Brazil.”

(Thompson 1982: 2)

Die Schwierigkeit der Untersuchung liegt hierbei in der kaum vorhandenen Literatur und Verbreitung einzelner Vereine von Moringue und Danmyé, wodurch Quellen insbesondere aus dem Internet oder aus Zeitschriften herangezogen wurden. Dies resultiert aus der späten offiziellen Anerkennung der beiden Kampftänze, die daher in ihrer Existenz bedroht sind. Im

Gegensatz zu der weltweit verbreiteten und institutionalisierten Capoeira, befinden sich Moringue und Danmyé im Stadium der Entwicklung und Verbreitung, wodurch diese noch nicht alle Kreativitätsregister voll ausschöpfen konnten.<sup>1</sup>

## II. Capoeira

### II.1. Extensionen der afrikanischen Kultur in Brasilien

Am 24. April 1500 fuhr Pedro Alvares Cabral die brasilianische Küste an, wobei dreißig Jahre später die systematische Kolonialisierung durch portugiesische Siedler begann. Man datierte das Jahr 1538 für die erste Landung afrikanischer Sklaven auf brasilianischem Boden, die für die Arbeit auf den Zuckerrohrplantagen nötig waren. Die Anzahl der eingeschleppten Sklaven variierte je nach Quelle von zwei bis achtzehn Millionen, da die Dokumente aus der Sklavenzeit nach der Abolition durch die Regierung zerstört wurden. Die ansässigen Indios waren für die Sklaverei unbrauchbar, da diese eine halbnomadische Lebensweise geführt hatten und nach kurzer Zeit in Gefangenschaft starben. Durch die Entdeckung von Diamanten, Silber und Gold im östlichen Brasilien und dem beginnenden Kaffeeanbau im Süden erhöhte sich die Nachfrage an afrikanischen Arbeitskräften, die sich in der Dominanz der afrikanischen Bevölkerung besonders im Nordosten Brasiliens ausdrückte. Während dieser Zeit waren die wichtigsten Verteilungszentren der Sklaven Bahia, Sergipe, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco und Maranhão. Die eingeführten Sklaven hatten ihre Herkunft in den folgenden Gebieten Afrikas:

- 1.) Zwischen 1550 und 1600 wurden überwiegend Sklaven der Guinea-Küste nach Bahia, dem wichtigsten Hafen des Sklavenhandels verschifft.
- 2.) Zwischen 1600 und 1700 folgte eine große Anzahl von Sklaven die vornehmlich der Ethnie der Bantu angehörten aus Angola und Kongo, dem südwestlichen Zaire, Zambia und dem inneren Zentralafrika.
- 3.) Zwischen 1700 und 1770 wurden Sklaven von der westafrikanischen Küste (Mina) nach Brasilien verschifft.
- 4.) In der letzten Phase zwischen 1770 und 1850 stammte die Mehrzahl der Sklaven aus Südwest-Nigeria, Benin und angrenzenden Zonen. Diese gehörten den Yoruba und verschiedenen Subgruppen an, die in Brasilien als „Nago“ bezeichnet wurden. Hinzu

---

<sup>1</sup> [http://archives.elicanoo.com/article.php?id\\_article=^48759&var\\_recherche=moringue](http://archives.elicanoo.com/article.php?id_article=^48759&var_recherche=moringue) ( 02.07.2006)

kamen Fo, Ewe, Igbo von der Ostseite des Nigertals und Nupe aus dem Nigerhinterland.

Eine geringere Anzahl kam aus Südafrika, (Inhambane, Zambesi- Tal, Nyasa, Ruvuma, Malawi) Nordmosambik und dem Savannenhinterland der westafrikanischen Küste und gehörten den Hausa und Manding an. (Kubik 1991: 18-19, 24-25)

Pierre Verger und Kenneth Dossar erklären aus der letzten Phase des Sklavenhandels die Vorherrschaft und die prägendste Einwirkung der kulturellen Elemente der Yoruba und Bantu in Brasilien. (Kubik 1991: 25, Dossar 1994: 36-37) Die Kolonialherren mischten ihre Sklaven aus heterogenen afrikanischen Kulturen zusammen, um die Kommunikation zu unterbinden und Aufstände zu verhindern. (Klein 1999: 177) Dabei wurde den Sklaven an Feierabenden und Ruhetagen die Praktizierung ihrer Kulte, darunter *batuque*<sup>2</sup> und *candomblé*<sup>3</sup>, erlaubt.

## II.2. Die afro-brasilianische Musikkultur

Die Erbmasse der brasilianischen Musik beruht auf drei ethnischen Gruppierungen: der europäischen (spanischen, portugiesischen, italienischen), afrikanischen und indigenen. Durch vier Jahrhunderte Sklavenhandel hinterließ die afrikanische Kultur einen starken Einfluss auf die Entwicklung der brasilianischen Musik. Insbesondere in den nordöstlichen Staaten Alagoas, Bahia, Maranhao, Pará, Paraíba, Pernambuco und Sergipe sowie in den südöstlichen Regionen des Espírito Santo, Minas Gerais, in Rio de Janeiro und in einigen Teilen São Paulos vollzog sich die intensive Verbreitung afrikanischer Ausdrucksformen, die sich mit indigenen und iberischen Elementen vermischt haben. In den restlichen südöstlichen und südlichen Regionen überwiegen südeuropäische Elemente. (Reily 1995: 240-241) Unter den schwierigen Verhältnissen des Sklavendaseins schufen afrikanische Kulturgruppen trotz Unterdrückung einen Mikrokosmos für die Erhaltung ihrer kulturellen Tradition, wodurch sich neo-afrikanische Manifestationen aus dem Synkretismus der verschiedenen Ethnien auf kolonialem Boden entwickelten. Kubik geht in seiner Veröffentlichung „Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien“ davon aus, dass in Amerika nicht notwendigerweise eine einseitige Anpassung der afrikanischen Kultur an die europäische Kultur erfolgte, sondern dass alle vertretenen Kulturen bei Wahrung einiger wesentlicher Elemente ihrer Ethnizität, attraktive Elemente aus den Kontaktkulturen assimilierten. (Kubik 1991: 178) Nach Kubik

<sup>2</sup> 1. Ehemalige Bezeichnung eines Tanzes der afrikanischen Sklaven in Brasilien, der von Perkussionsinstrumenten begleitet wurde. 2. Afro-brasilianische Religion im Süden Brasiliens.

<sup>3</sup> Afro-brasilianische Religion, die hauptsächlich in Brasilien und angrenzenden Ländern praktiziert wird.

dienten die neu entstandenen Gattungen wie die Capoeira und *congada*<sup>4</sup> als psychologische Nischen, die die Dignität und Autonomie gegenüber der dominanten Gesellschaft zum Ausdruck bringen sollte. (Kubik: 1991:120) Kubik erwähnt bewusst den Vorgang der Assimilation, die Übernahme der Sprache, Kultur, Bräuche, Sitten, Lebensgewohnheiten der Mehrheitsgesellschaft durch Individuen, Gruppen oder Minderheiten. Außer Acht lässt dieser den Synkretismus, der bewussten Aufnahme und Vermischung von Kulturelementen der Fremdkultur zu einem neuen System oder Weltbild. Bei den drei Kampfkünsten kann ebenfalls von Synkretismus die Rede sein, da diese bewusst den Kampf, teilweise durch Einlagen von Tanz und Akrobatik sowie durch Einsatz von Instrumenten, getarnt haben. Roger Bastide erläutert die Kontinuation wie folgt: „Since Negroes could no longer find, in the New World, anything like the old African context of their joint traditional beliefs, they had to discover or invent a brand new social framework which could contain them.“ (Bastide 1967: 90) Der Fortbestand und die Weiterentwicklung dieser Manifestationen hatten die Funktion von Symbolen kultureller Resistenz und ethnischer Identitätserhaltung. Auch Dona Richards erklärt die Weiterführung afrikanischer Traditionen als psychologisches Mittel:

„Herein lies the miracle of black existence in New Europe. Out of nothingness we built a world. In an environment which denied black being, we insisted on being. Oppressed by dehumanising circumstance we still found something in which to recognize enough of ourselves to revitalize our souls- to create new selves. (...) In slavery we used ritual to avoid permanent trauma and to make the transition from Africa to America.“ (Richards 1990; 217-218)

Durch die starke Beeinflussung verschiedener ethnischer Elemente stellt die afro-brasilianische Musik kein homogenes Repertoire dar. Profane und religiöse Sphären können nicht strikt voneinander getrennt werden, da die Musik- und Tanzkultur außerhalb des religiösen Kontextes sich auf sakrale Themen beziehen kann. Grob gefasst geht der größte Teil der sekulären afro-brasilianischen Ausdrucksformen auf die Bantu zurück, wobei die religiöse Ausdruckform auf die Yoruba und Fon zurückgeht. (Pinto 1991: 224-225) Dabei besteht die Annahme, dass sich in Brasilien Ausdrucksformen erhalten haben, die in Afrika bereits verloren gegangen sind. (MGG 1995: 101-102) Neben der Verwendung von Perkussionsinstrumenten sind typische afrikanische Stilmerkmale in der Aufführungspraxis die choreographische Kreisform, responsorialer Gesang und Improvisation. Prägnante afrikanische Elemente in der afro-brasilianischen Musik sind die Struktur durch „guidelines“,

---

<sup>4</sup> Dramatischer Volkstanz in Brasilien, bei dem sowohl afrikanische, als auch portugiesisch-katholische Musiktraditionen vorherrschen.



rhythmische Polyphonie, synkopierte Betonung und Hemiolik unter Verwendung von Diatonik mit tiefalterierter Septime sowie Hemiolik ohne Septime. (MGG 1995: 103-104)

### II. 3. Definition der Capoeira

Capoeira ist die Bezeichnung eines Kampfspiels, das von afrikanischen Sklaven während des 18. und 19. Jahrhunderts auf den Zuckerrohrplantagen Bahias ursprünglich als Selbstverteidigungsstrategie entwickelt worden ist. (Lewis 1999: 543) Um einen kleinen Eindruck des Ablaufs und der Bedeutung der Capoeira zu gewinnen, soll hier ein Ausschnitt aus dem Roman „Palmares- die Republik der Sklaven“ von Dirk Hegmanns erwähnt werden:

„Und sie lernten die Capoeira. Ihre Beine folgten dem wiegenden Rhythmus des Berimbau und der Trommeln. Ihre schweißglänzenden Körper drehten sich um die eigene Achse, ihre Füße wirbelten über die Köpfe, wischten wie eine Sichel über den Boden, schnellten, stießen, traten, fegten. Sie lernten den Martelo, den Pisão, die Meia Lua, die Armada und bildeten Füße, Hände, Kopf, ihren gesamten Körper zu einer mit jedem Sonntag gefährlicher werdenden Waffe aus. Die Felder, Mühlen und Siedekessel mochten sie bis an ihre Grenzen erschöpfen, doch der Sonntag war wie eine Wiedergeburt, wie eine Quelle der Kraft und Energie, die ausschließlich aus ihrem Drang nach Freiheit gespeist wurde, die sie eines Tages wiedererlangen würden. Die Capoeira kostete Kraft, doch sie gab ihnen auch Kraft. Rhythmus und Tanz vereinigten sich zu einem Rausch, in dem die Sklaven sich ihrer Stärke bewusst wurden. Immer wenn einer der Verwalter oder der Forros dem Kreis zu nahe trat, wandelte sich die Capoeira zu jenem harmlosen Tanz, der ein afrikanisches Ritual vermuten ließ, das den Regen oder eine gute Ernte herbeirufen sollte.(...) Noch war die Capoeira ein Spiel, wenn auch ein ernstes. Aber es sollte sich noch beweisen, dass sie mehr war als nur eine Kampfkunst. Sie sollte die Waffe werden, die den Aufstand der Sklaven und ihren Kampf gegen ihre Herren einleiten würde.“ (Hegmanns 1995: 82)

Es ist schwer Capoeira zu definieren und diese in eine klare Gattung einzuteilen. Das Ergebnis einer Capoeira-Aufführung stellt als Ergebnis eine komplexe Performance dar, die Musik, Kampf, Akrobatik, Tanz, Ritual und Philosophie mit einschließt. All diese Aspekte werden zu einer Kunstform verbunden, wobei das Gewicht sowohl auf den spielerischen,

tänzerischen Charakter als auch auf den athletischen Kampf gelegt werden kann. In dem Zitat von Piero Onori werden die widersprüchlichen Facetten der Capoeira erfasst:

„Das abendländische, dualistische Denken hat Mühe, Capoeira einzuordnen, logisch zu begreifen, und auch europäisches Empfinden tut sich schwer mit dem brasilianischen Kampftanz, prallen doch hier Welten aufeinander, die der herkömmliche Schönheitssinn säuberlich zu trennen pflegt. Capoeira verbindet so Gegensätzliches wie Kampf und Tanz, Gewalt und Ästhetik, Spiel und tödlichen Ernst, Ritual und Spontaneität, choreographische Strenge und Bewegungsimprovisation, Magie und Realitätssinn, Körperschulung und Lebensphilosophie.“ (Onori 1988: 9)

Demnach variieren viele Autoren in ihrer Bezeichnung und sprechen von Kampftanz, Kampfspiel, Kampfkunst, Theater oder Performance. Dabei wäre es angebracht, die Bezeichnung als Tanz am ehesten auszuschließen. Zwar besitzt die Capoeira einen wiegenden Grundschrift *ginga* (Portugiesisch *gingar*: schlenkern, schlottern, watscheln, wackeln, sich in den Hüften wiegen), der leicht als Tanzschritt interpretiert werden kann, die Intention der Capoeira ist jedoch mehr auf ein spottendes Spiel ausgerichtet, das bis zu einem gewalttätigen Kampf ausarten kann. In „Ring of Liberation: deceptive discourse in Brazilian Capoeira“ definiert J.L. Lewis Capoeira dies folgendermaßen:

„It is a martial art, involving a complete system of self-defense, but it also has a dancelike, acrobatic movement style which, combined with the presence of music and song, makes the games into a kind of performance.“

(Lewis 1992: xxiii)

Demzufolge existieren verschiedene Termini für das Spiel der Capoeira. Die *capoeiristas*, die Capoeira-Praktizierenden, benutzen die Termini *jogo* („Spiel“), *vadiar* („streunen“) und *brincar* (*brincadeira*: „harmloses Kinderspiel“) im Sinne eines Spiels. *Jogar capoeira* bedeutet demnach wörtlich übersetzt „Capoeira spielen“, das heißt Capoeira ausüben. Die Aufführung der Capoeira wird als *roda* („Kreis“, „Reigen“) bezeichnet, wobei Musiker und Publikum einen Kreis bilden und durch Gesang sowie Händeklatschen am Geschehen partizipieren. (Merrell 2005: 44)

## II.4. Etymologie

Über den Wortursprung der Capoeira gibt es verschiedene Theorien: Zum einen bezeichnen die Tupi mit dem Begriff *ka-puera* eine Vogelart, dessen Männchen rivalisierende Kämpfe untereinander austragen. Die zusammengesetzten Wortsilben im Tupi-Guaraní *caâ* und *puêra* bezeichnen eine gerodete Urwaldlichtung oder ein brachliegendes Feld. Anhand der abgegrasten Bodenfläche, die durch ein Capoeira-Spiel entstand, konnten Sklavenhalter und Polizei flüchtige Sklaven im Urwald ausmachen. Im brasilianischen Portugiesisch steht der Begriff *capoeira* für Primärwaldflächen, die nach Brandrodungszweck zeitweise der Brache überlassen werden. Zum anderen bezeichnet *capão* im Portugiesischen einen Masthahn und könnte auf die Ähnlichkeit der Capoeira mit dem Hahnenkampf hinweisen. Nach der Theorie von Brasil Gerson könnte mit dem Terminus ebenfalls der Hühnerkorb gemeint sein. Zu Kolonialzeiten trugen afrikanische Sklaven Körbe für den Hühnertransport auf dem Kopf, um diese auf dem Markt zu verkaufen. Während des Wartens auf die Öffnung des Marktes vertrieben sich diese die Zeit mit dem Spiel der Capoeira. (Almeida 1986: 27, Merrell 2005: 5) In Anlehnung an Kubik und Fu-Kiau zieht Kenneth Dossar ebenfalls einen afrikanischen Terminus aus dem Kongo und Angola in Erwägung. Dabei handelt es sich um die Deformation des kongolesischen Wortes *kipura/ kipula*. Die Wortsilben *pula/ pura* bedeuten wörtlich übersetzt flattern, hin und her huschen, kämpfen, prügeln. Beide Termini beschreiben Bewegungen des Hahnenkampfes und Kampftechniken, die am Boden entwickelt werden. (Dossar 1994: 78) Nach Kubik könnte der Begriff „Capoeira“ eine Funktion eines Code-Wortes gehabt haben, mit dem die Sklaven ihr geheimes Kampftraining bezeichneten. Dabei führt er das Beispiel bilingualer Spielereien und ihren doppelsinnigen Charakter als Schutzfunktion und Geheimhaltung der Sklaven aus Angola während der Kolonialzeit an. Dieser erläutert die Existenz eines phonemisch mit dem portugiesischen Terminus Capoeira identischen Bantu- Wortes. Die orthographische Umschrift von Capoeira in der Mbundu-Sprache wäre *kapwela* (ausgesprochen: *kapwela*) und bedeutet zu Deutsch „in die Hände klatschen“. Das rhythmische Klatschen begleitete Spiele und Vorstellungen athletischer Tapferkeit:

„Daß in dem brasilianischen Wort Capoeira aber vielleicht zwei Begriffe ineinandergeblendet wurden, die man als Code wie eine Münze beliebig umdrehen konnte, dass also Capoeira ein doppelsinniger Ausdruck war, mit dem man etwas, das der afrikanischen Sphäre angehörte, zu verschweigen suchte,

erachten wir angesichts der psychologischen Lage der afrikanischen Deszendenten im Brasilien des 18. und 19. Jahrhunderts für eine konkrete Möglichkeit.“ (Kubik 1991: 137-138)

In einem Interview mit *mestre*<sup>5</sup> João Grande könnte das Wort „Capoeira“ ebenfalls einen afrikanischen Wortursprung haben und „Capoeira von den Hähnen“ bedeuten, wobei *poeira* den Staub bezeichnet, der beim Scharren der Hähne aufgewirbelt wird.<sup>6</sup>

## II.5. Theorien des Ursprungs

Die Hauptfrage innerhalb der Capoeira betrifft ihren Ursprung: Stammt Capoeira aus Afrika oder entstand diese zuerst in Brasilien? Ist Capoeira eine brasilianisierte afrikanische Sportart oder ein brasilianischer Sport mit afrikanischen Wurzeln? Die Capoeira-Lieder werden auf portugiesisch gesungen und enthalten christliche Elemente, so dass die lusitanische Kultur einen großen Einfluss hinterlassen haben muss. Allerdings zeugt die Capoeira von einer ungemein afrikanischen Ästhetik in Bewegungsstil, musikalischer Struktur und Lebensphilosophie. Andererseits stammen viele Begriffe in den Liedtexten von den Tupi, den Ureinwohnern der Küstenregion Brasiliens wie zum Beispiel *paraná*, ein Tupi-Wort mit der Bedeutung „ein Körper aus Wasser“. J.L. Lewis erklärt den indigenen Einfluss durch die Zusammenarbeit von afrikanischen und indigenen Sklaven auf den Zuckerrohrplantagen. Wenn afrikanische Sklaven flüchteten, suchten diese Schutz bei indigenen Gruppen. Gleichmaßen schlossen Indigene sich bei der Gründung afrikanischer Flüchtlingskommunitäten den *quilombos* an. (Lewis 1992: 24) Autoren wie Waldeloir Rêgo, Almeida, Merrell und Bennegent sehen die Capoeira in eurozentrischer Sichtweise als rein brasilianische Gattung, da diese in ihrer Form nicht in Afrika existiere. Bira Almeida schreibt dazu :

„Affirmer que la capoeira est un art purement brésilien, sans aucune influence africaine n`apas de sens (...) la capoeira est un art unique qu`on ne retrouve qu`au Brésil et donc dans aucun autre pays, y compris l`Afrique, le Portugal, les États-Unis ou les pays des Caraïbes, qui ont pourtant aussi exploité la main- d`oeuvre provenant de l`esclavage.” (Almeida 1986: 30)

Allerdings negiert Almeida die Existenz ähnlicher Kampfformen in der afrikanischen Diaspora. Ebenfalls widerspricht der Gründer der Capoeira Regional, Manoel dos Reis

<sup>5</sup> „Meister“, höchste Graduierung in der Capoeira.

<sup>6</sup> <http://capoeiraangola.de/index.htm> (11.12.2006)

Machado (*mestre* Bimba), der Existenz einer afrikanischen Capoeira. Zwar kamen die Sklaven aus Angola, jedoch entstand nach Mestre Bimba die Capoeira in Cachoeira, Santo Amaro, Ilha de Maré und Camarado. (Nestor Capoeira 1997: 16) Im Gegensatz dazu vertreten Autoren wie unter anderem Dossar, Cascudo und Green eine afrozentrische Sichtweise in Hinsicht der Capoeira und situieren ihren Ursprung im Kongo-und Angolaraum anhand des Tanzes *n`golo*, der Zebra-Hengste jungen Mukupe-Krieger der Bantu. *N`golo* war Teil der Hochzeitszeremonie *efundala*, wobei der beste Tänzer sich eine Frau wählen konnte, ohne den Brautpreis verrichten zu müssen. Ein weiterer Beweis stellt die Verbreitung verwandter Kampfkünste in der afrikanischen Diaspora dar, die von einer afrikanische Ästhetik zeugen. Luiz Câmara Cascudo schreibt dazu: « Il existe en angola notre capoeira dans ses racines formatrices et elle est, comme on le suppose, une continuité de cérémonies d`initiation, aspect qui s`est perdu au Brésil. » (Cascudo 1967 : 183) Doris Green bezeugt diese Annahme durch die gleichartigen Bewegungen des *korokoro* –Tanzes und der Capoeira:

„Self defense movements seen in the martial arts are common place movements found in Nigeria among the Korokoro dancers. This dance is performed by men and consists of many kicks and arm thrusts which is said to demonstrate how they meet their opponents in war. This type of martial art movements can also be seen in the Capoeira dance which is derived from dances in Angola.” (Green 1996: 18)

Nestor Capoeira erwähnt ebenfalls die Annahme, dass Capoeira durch die Einschleppung von Sklaven verschiedener Regionen Afrikas, als Mischung verschiedener afrikanischer Tänze, Kampfkünste und Rituale in Bahia des 19.Jahrhunderts entstand. (Capoeira 2003: 29-31) All diese Auslegungen geben keine definitive Antwort, aber demonstrieren, dass die Wurzeln der Capoeira in Afrika liegen und stark von der afrikanischen Kultur inspiriert worden sind, auch wenn diese zunächst in Brasilien entstanden oder weiter entwickelt wurde.

## II.6. Historische Entwicklung

Die Geschichte und Entwicklung der Capoeira reflektieren die brasilianische Geschichte und Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen und die Veränderung der Realität der brasilianischen Städte. Capoeira durchlief verschiedene Phasen der Aneignung:

- 1.) Aneignung durch Tradierung afrikanischer Kulturformen durch afrikanische Sklaven in Brasilien
- 2.) Übernahme und Veränderung durch freie schwarze Brasilianer in den großen Hafenstädten Brasiliens
- 3.) Ab Mitte des 20. Jahrhunderts werden modernisierte Stile durch Männer und Frauen aus Unterschichten und der Mittelklasse im gesamten Land angeeignet. (Röhrig-Assunção 1998: 5)

Die Anfänge der Capoeira sind unsicher, da die meisten Dokumente aus der Sklavenzeit durch die Regierung aus Schutz vor Schadensersatz und um die unrühmliche Tätigkeit des Sklavenhandels auszulöschen, vernichtet worden sind. Den ungenauen Ursprung der Capoeira auf brasilianischem Boden datiert man zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert. (Merrell 2005: 25) Die bekannteste Theorie der Capoeira führte diese als getarnte Widerstandsbewegung und Überlebenstraining der Sklaven auf den Zuckerrohrplantagen im Nordosten Brasiliens aus. (Merrell 2005: 4) Dabei wurde die bewusst ausgeübte waffenlose Kampftechnik als Tanz getarnt, um der Bestrafung der Kolonialherren zu entgehen, und so wurde eine utopische Möglichkeit eines Aufstandes eröffnet. Allerdings ist diese These umstritten, da es nicht nötig war, die Capoeira als Tanz zu tarnen, da auch Tänze afrikanischen Ursprungs wie *batuque* oder *samba* durch die Kolonialregierung verboten worden sind, um die Identität der Sklaven zu zerstören und eine bessere Kontrolle ausüben zu können.<sup>7</sup> Mittels einer Sprechtrummel wurde der Ablauf des Spiels gesteuert, musikalisch und motional zusammengehalten. Die Berimbau wurde erst im 20. Jahrhundert Teil des Capoeira-Spiels. Zwar wussten einige Plantagenbesitzer von diesen Übungsstunden, aber es gelang den Sklaven diesen den Anschein eines harmlosen Spiels *a brincar de Angola* zu geben. Capoeira wurde neben Widerstand sicherlich auch als Aggressionsablenkung innerhalb der afrikanischen Gruppe gehandhabt und erfuhr dadurch auch Duldung seitens der Sklavenhalter. (Kubik 1991: 132) Mit der Zeit wurde das Spiel dennoch zunehmend suspekter, wurde dadurch im Geheimen ausgetragen und oftmals von der berittenen Polizei *cavalaria* aufgelöst. Zwei bekannte Stiche des österreichischen Künstlers Johann Moritz Rugendas aus dem Jahre 1835 zeigen, dass in

<sup>7</sup> <http://www.jacobinaarte.com> (15.10.2006)

Bahia im 19. Jahrhundert afro-brasilianische spielerische sowie tänzerische Formen zu Begleitung von Musikinstrumenten praktiziert worden sind. Nur bei einem der beiden Stiche ist durch den Titel „jogo de capoeira“ ausdrücklich die Rede von Capoeira. Bei dem zweiten Bild „São Salvador“ ist die Capoeira-Szene nebensächlich, sie ist nur im Hintergrund des Bildes zu sehen. Auf dem Bild lässt sich erkennen, dass Capoeira im Verborgenen, außerhalb der Stadt, hinter einer Mauer und unter Bäumen praktiziert worden ist. (Pinto 1991: 45, Lewis 1992: 44-45)

Agosto Ferreira und Lloyd Merrell setzen die genaue Entstehung der Capoeira zwischen 1624 und 1654 zu Zeiten der holländischen Besetzung des Nordostens Brasiliens in Recife und Salvador. Jede holländische Invasion schwächte das Sicherheitssystem der Städte und der Plantagen. Diese Möglichkeit nutzten die Sklaven, um in den amazonischen Urwald zu flüchten und geeignete Plätze zum Überleben zu finden. Nach Ferreira wurden diese Gebiete *capoeiras* genannt, wo Flüchtlinge ein System entwickelten, um die restlichen Sklaven in den Städten und Plantagen zu befreien. In Brasilien hat sich bis heute der Ausdruck *meter-se na capoeira* („sich in den Capoeira flüchten“) erhalten. (Onori 1988: 11, Almeida 1985: 25-26) In diesen Gebieten wurden unabhängige Dörfer, *quilombos*, als Fluchtzentren gegründet, die fundamental für die weitere Entwicklung der Capoeira waren. Der Ausdruck *quilombo* stammt aus dem Kimbundu und anderen verwandten Sprachen Angolas. *Kilombo* (Pl. *ilombo*) im Kimbundu, *ocilombo* (Pl. *ovilombo*) im Umbundu und *chilombo* (Pl. „*vilombo*“) in den Ngangela-Sprachen Ostangolas bezeichnen ein temporäres Lager in der Wildnis, wie es besonders von Jägern, die über Nacht blieben, errichtet wurde, oder, in der neueren Geschichte Angolas, auch von Guerilla-Gruppen. In Brasilien nahm der Ausdruck die Bedeutung „Siedlung geflüchteter Sklaven“ an. Im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten sich *quilombos* von Dörfern zu staatlichen Gebilden wie der größte afrikanische Staat geflüchteter Sklaven Palmares („Palmbäume“, als Hinweis auf die lokale Vegetation), das aus zahlreichen kleineren und größeren Siedlungseinheiten an Flüssen und Bergregionen bestand und Teile der heutigen Bundesstaaten Alagoas und Pernambucos umfasste. Die Gründung vollzog sich im Jahre 1605 bis 1606 und widerstand zwischen 1672 und 1694 allen portugiesischen Strafexpeditionen, und man plünderte nebenher Transporte und Plantagen der Portugiesen.<sup>8</sup> Die Bevölkerung war heterogen, wobei überwiegend bantu-sprachige Gruppen vorherrschten. Diese mussten mit der ständigen Angst vor Angriffen der Privatarmeen und Suchtrupps der Großgrundbesitzer leben, in die Sklaverei zurückgeführt zu werden. (Onori 1988: 11) Daher wurde Capoeira als waffenlose Technik und Guerilla-Kampf unter der Führung berühmter

<sup>8</sup> <http://www.jacobinaarte.com> (15.10.2006)

Staatschefs wie *Ganga-Zumba* („Großer Herr“) und *Zumbi*, der aus Palmares bis zu seinem Tode im Jahr 1695 eine uneinnehmbare Festung machte, in der Capoeira als Legende gilt, weiterentwickelt. Einen Beweis für das Betreiben der Capoeira in den *quilombos* sieht Ferreira in der Verbreitung der Capoeira in ganz Brasilien nach der Zerstörung der Fluchtzentren. Im Gegenzug sieht Bira Almeida in der Capoeira ein rein urbanes Phänomen, da ihm keine Quellen über die Ausführung der Capoeira in den *quilombos* oder außerhalb der Städte bekannt sind und sie als Kampftechnik keine Effektivität gegen jegliche Art von Waffen hatte. (Almeida 1985: 30) Wichtig ist hierbei zu betonen, dass die Capoeira zu dieser Zeit noch nicht den heutigen graziösen Charakter besaß, sondern das Bewegungsrepertoire im Laufe der Zeit an Komplexität zunahm. (Kubik 1991: 133) Die Einflüsse der Capoeira aus der Sklavenzeit erkennt man heute noch in den Gesangstexten, Vereinsnamen wie Grupo Senzala<sup>9</sup>, Quilombo, Palmares u.a. und auch der Uniform bestehend aus weißer Baumwollhose mit freiem Oberkörper und barfüßig, was als Sklavenbekleidung auf den Plantagen gängig war. (Lewis 1992: 40)

Nach der Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1888 wurde die Capoeira weiterhin von ehemaligen Sklaven in den *quilombos*, Zuckerrohrplantagen und in den Armenvierteln der Stadt praktiziert. Zu dieser Zeit wurde der Arbeitsmarkt durch die frei gewordenen Sklaven überschwemmt, so dass eine hohe Arbeitslosigkeit bestand und die ehemaligen Sklaven weiterhin am Rande der gesellschaftlichen Existenz standen und zunehmend in die Illegalität abgedrängt wurden.<sup>10</sup> Somit behielt die Capoeira ihren Ruf des Rebellischen und wurde mit Kriminalität gleichgesetzt und wurde als *malandragem* („Schlitzohrigkeit“) und *vadiacão* („Zeitvertreib“) bezeichnet. (Onori 1988: 21) Die nicht ausschließlich aus der schwarzen Unterschicht stammenden Capoeiristas, darunter Hafenarbeiter und Fuhrknechte wurden mit Missetätern und Vagabunden gleichgesetzt, da diese Aufstände an öffentlichen Plätzen und Festtagen provozierten und somit die öffentliche Ordnung störten. In den Städten rutschte die Capoeira in den kriminellen Untergrund, wobei rivalisierende Banden *maltas* mit Klappmessern und Rasierklingen bewaffnet, die Straßen unsicher machten und gegen die Obrigkeit kämpften. Die damalige Capoeira ist kaum mit der heutigen vergleichbar, sondern stellte eine Straßenkampftechnik dar, die nur noch im Untergrund der genannten Städte überlebte. (Röhrig-Assunção 1998: 9) Die ersten schriftlichen Quellen über die Capoeira stellen Zeitungskolumnen aus dem Jahre 1770 sowie polizeiliche Protokolle aus der ersten

---

9

<sup>10</sup> [www.jacobinaarte.com](http://www.jacobinaarte.com) (15.10.2006)



Hälfte des 19. Jahrhunderts aus Rio de Janeiro und Recife dar. In dem juristischen Kommentarbuch aus dem Jahre 1941 erinnert sich der Jurist José Duarte an dem als *Vadiagem* überschriebenen Artikel 59:

„Schon zu dieser Zeit strich die *capoeiragem* um Rio de Janeiro. In Kneipen der niedrigsten Straßen und Gassen versammelt fanden sich die schwarzen Afrikaner und die Mestizen (*mestiços*) des Landes ein, die Peinigung in ihren Kerkern vergessend. (...) und übten sich in Spielen der körperlichen Wendigkeit und Geschicklichkeit, zum großen Gaudi (*gáudio*) der Schiffsleute und Matrosen, die dabei standen und in Wolken des Tabaks und des Alkoholgeruchs eingehüllt genüsslich dieses Vergnügen würdigten. Sie bereiteten sich für die Festtage vor (...), wenn sie, selbst die Polizei herausfordernd, öffentlich auftreten sollten. Die *navalha* (Rasierklinge) und die *cabeçada* (Kopfstoß) waren bei diesen Kämpfen bevorzugt. Die Polizei musste sich mit besonderer Energie anstrengen, wollte sie die *malts* dieser *vadios* (Müßiggänger, Vagabunden), die *capoeiras*, zurückhalten und Konflikte verhindern.“ (Duarte 1944: 101)

Die Ausübung der Capoeira sowie aller anderen Ausdrucksformen schwarzer Kultur wie *candomblé* und *samba*<sup>11</sup> wurden nach dem Strafgesetzbuch des Jahres 1890 verboten und systematisch verfolgt. Dabei drohte jedem Capoeira-Ausübenden eine Freiheitsstrafe von zwei bis sechs Wochen bis hin zum Landesverweis, sollte der Capoeirista ausländischer Abstammung sein. (Pinto 1991: 44) Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den 50er Jahren wurde das Bild des Capoeiristas mit dem des *malandro*, eines Strolchs, Lümmels, Vagabunden und Lebenskünstlers gleichgesetzt. Ein Capoeirista zu sein bedeutete gleichzeitig eine bivalente, opportunistische und unmoralische Lebenseinstellung zu haben. Trotzdem wurde der *malandro* in den brasilianischen Volksgeschichten als Held oder Dandy betrachtet. Dieser galt als Außenseiter der Gesellschaft, der Gesetze und Konventionen umgeht und sein Geld durch das Aushalten von Frauen oder andere unmoralische Aktivitäten verdient. Den Capoeirista soll man an seiner wiegenden entspannten Gangart, definiert als *o andar gingando*, und anhand seiner eleganten weißen Bekleidung erkannt haben. (Merrell 2005: 8, Bennegent 2002: 114-115) Das Konzept des *malandro* steht für den möglichen Widerstand im Alltag: Sich scheinbar anpassen, um so besser die gesellschaftlichen Strukturen auszunutzen. Der *malandro* steht nach Röhrig-Assunção nicht für den heroischen, systemüberwindenden Widerstand, sondern für die individuelle Anpassung und Selbstbehauptung des Subalternen.

---

<sup>11</sup> Ursprünglich ist *samba* ein Sammelname für viele Tanzformen, die im 19. Jahrhundert durch afrikanische Sklaven nach Brasilien gebracht wurden. Die *batuques* gelten als Ursprung des heutigen brasilianischen *sambas*.

(Röhrig-Assunção 1998: 22)

Während der Zeit des brasilianischen Königreiches 1808-1889 leisteten sich Staatsgewalt und Capoeira-Banden insbesondere in den Hafenstädten Rio de Janeiro, Salvador da Bahia und Recife gewaltsame Kämpfe untereinander. Besonders in den Jahren 1865-1870 gelang es dem polizeilichen Staatsapparat einige *malts* aufzulösen, indem viele Capoeiristas für den Krieg gegen Paraguay zwangsrekrutiert wurden. (Pinto 1991: 44) Zwei berühmt berüchtigte Polizeikommandanten traten zu Anfang des 19. Jahrhunderts als Feinde der Capoeira und wegen ihrer brutalen systematischen Verfolgung in die Geschichte der Capoeira ein: Zum einen Major Nunes Vidigal, der selbst ein ausgezeichneter Capoeirista war und zum anderen Azevedo Gordilho, der unter dem Namen „Pedrino“ in einigen Capoeira- Liedern erwähnt wird.<sup>12</sup> Die Ambivalenz der Beziehungen zwischen Staat und Capoeiristas ging weiter, als der Kaiser diese rekrutierte, um Primärwahlen zu ihren Gunsten zu beeinflussen, indem diese gegnerische Wahlkampagnen störten und politische Gegner bedrohten. Zudem wurden Capoeiristas als Teil der monarchistischen *Guarda Negra* im Kampf gegen die Republikaner eingesetzt. Die brutale Verfolgung der Capoeiristas nahm auch nach der Ausrufung der Republik kein Ende, sondern milderte sich zuerst durch die militärische Revolution Getúlio Vargas im Jahre 1930, der bis 1954 Brasiliens Staatsoberhaupt bleiben sollte. Um die Zuneigung des Volkes zu erhalten, schaffte dieser ein protektorates Régime und linderte die Repression afro-brasilianischer populärer Kulte. (Almeida 1985: 41)

## II.7. Das Spiel *jogo*

Der Ablauf der Capoeira unterliegt festen Regeln, die einen rituellen Charakter haben. Das Spiel beginnt mit einem langsamen Einleitungsgesang *laidinha* („Litanei“), das vom Berimbauspieler, dem Leiter und Schiedsrichter der Roda *puxador*, solistisch vorgetragen wird. Während dieser Zeit warten zwei Capoeiristas in Hockstellung an der *saída*, dem Eingang und Ausgang der *roda* vor der Berimbau *gunga*, auf ihren Einsatz und der gleichzeitigen Eröffnung des Spiels. Beide Spieler treten meistens durch einen Radschlag in die *roda* ein und beginnen das Spiel, das dem vorgegebenen Tempo des Instrumentenensembles *bateria* folgt. Die beiden Capoeiristas entwickeln dialoghaft aus dem Grundwechselschritt *ginga* heraus simulierte Angriffsbewegungen, Ausweichbewegungen sowie Täuschungsversuche ohne sich aus den Augen zu lassen. Das Spiel zweier Capoeirista dauert im Allgemeinen höchstens acht bis zwölf Minuten, bis zwei neue Spieler den

<sup>12</sup> <http://www.jacobinaarte.com> (15.10.2005)

„Zweikampf“ unterbrechen und gemeinsam fortsetzen. Dabei ist es nicht Ziel und Sinn den Gegner durch Gewalt zu bezwingen, sondern durch List und Tücke seinen Raum einzuengen, ihn durch eine Täuschung in eine Falle zu locken und zu Fall zu bringen. Die zu Fall bringenden Bewegungen müssen je nach Spielart nicht ausgeführt werden, sondern es reicht diese anzudeuten. In der Capoeira gibt es offiziell keinen Gewinner oder Verlierer. Das Ziel ist es seinen Gegenspieler zu kontrollieren ohne selbst kontrolliert zu werden und den Spielraum des Gegenspielers einzugrenzen, ohne die Kontrolle seines eigenen Raumes zu verlieren. Bennegent beschreibt dies in ihrer Veröffentlichung « Capoeira – ou l'art de lutter en dansant » folgendermaßen: „Le but recherché est de surprendre son adversaire, donner une attaque qu'il n'attendait pas, le tromper en lui laissant croire que l'on est en difficulté, que l'on ne s'attend pas à l'attaque qu'il prépare, (...)” (Bennegent 2002: 65) Nach Mestre Bimba beginnt das Spiel folgendermaßen: „se regardant dans les yeux, s'étudiant mutuellement (...) en faisant quelques feintes, cherchant à découvrir les parties faibles de l'adversaire.” (Bennegent 2002: 65) Dennoch kommt der kameradschaftliche Charakter der Capoeira durch die Begrüßung der beiden Spieler zu Beginn und Ende des *jogo* durch Handschlag zum Ausdruck. Der Widerspruch der Capoeira liegt in den verschiedenen Ebenen der Ausführung. Das Spiel kann als Zusammenspiel beider Capoeiristas und auch als Kampf erfolgen. Als aggressiv und gewalttätig kann man das Spiel bezeichnen, wenn ein Spieler aus der *roda* hinaus geschlagen wird.

## II.8. Technik und Bewegungsrepertoire

Es wird mit den Beinen, dem Kopf und den Armen geschlagen. Beide Spieler umklammern sich zu keiner Zeit und berühren den Boden nur mit Kopf, Händen und Füßen. Nach J.L. Lewis beinhaltet Capoeira insbesondere defensive Bewegungen, die die Sklaven trotz Handschellen ausführen konnten. Einige Bewegungen innerhalb der Capoeira wie der Kopfstoß *cabeçada* konnten mit angeketteten Händen und Füßen ausgeführt werden. (Lewis 1992: 90-91) Ein weiterer wichtiger Bestandteil des Bewegungsrepertoires, dem oftmals zu wenig Beachtung erwiesen wird, ist die Nachahmung der Bewegungen von Tieren wie dem Affen, dem Reptil und der Katze. Die Basisbewegungen der Capoeira unterteilen sich in Verteidigung, Angriff und Täuschung, die spontan in einem Fluss eingehend auf den Gegenspieler koordiniert werden müssen. Alle Bewegungen entwickeln sich aus dem wiegenden Grundschrift *ginga* heraus, aus dem der Capoeirista seine Kraft und seinen Elan

schöpft. Innerhalb des Spiels gibt es keinen statischen Moment, was die Capoeira von anderen Kampfsportarten unterscheidet und ihren tänzerischen Charakter ausmacht. (Bennegent 2002: 63) Die *ginga* erfolgt dabei entsprechend dem Rhythmus der Berimbau. Die *ginga* wird folgendermaßen ausgeführt und muss für eine stabile Basis über eine lange Zeit perfektioniert werden: Beide Beine stehen mit Abstand parallel, wobei man leicht in die Knie geht. Ein Bein geht einen Schritt zurück, in dem Abstand, wo man sein bestes Gleichgewicht erhält. Danach geht dieses Bein wieder in die Parallele und man wiederholt denselben Vorgang mit dem anderen Bein, so dass man entsprechend auf der Stelle ein Dreieck läuft. Tritt das rechte Bein hervor, wird entsprechend der rechte Arm mit Ellenbogen als Gesichtsschutz nach oben gehalten und umgekehrt. (Bola Sete 1997: 48) Die Bewegungsabläufe sollten mit möglichst wenig *ginga* gestaltet werden. Dabei darf keine Nervosität oder Hektik aufkommen, da sonst die Musikalität und die Eleganz der Bewegungen verloren gehen. Dabei müssen Angriff und Verteidigung nahtlos ineinander übergehen. (Onori 1988: 26) Die akrobatischen Bewegungen und Wurfbewegungen werden dazu benutzt dem Gegner zu imponieren und auch Bewunderung des Publikums zu ernten.

Dies sind einige der wichtigsten Grundbewegungen aus dem reichen Repertoire der Capoeira:

Angriff (*ataque*): Schläge (*golpes*)

*Armada* („Armee“): Drehtritt im Stand.

*Armada pulada* (Portugiesisch *pular*: „springen“): Gesprungene Armada mit eingeknicktem Schlagbein.

*Aù* („Rad“): Radschlag, um sich fortzubewegen, das Spiel zu verschönern oder einen Schlag zu geben.

*Bananeira* („Bananenbaum“): Hand-oder Kopfstand, dass zum Angriff durch Ausschlagen der Beine genutzt werden kann.

*Benção* („Segen, „Wohltat“): Frontaler Tritt mit ganzer Fußsohle gegen Kopf oder Herzgrube.

*Chapa-de-costas* („Schlag nach hinten“): Aus tiefer Lage mit dem Rücken und beiden Händen am Boden schlägt das Bein rückwärts zum Gegner.

*Escorpião* („Skorpion“): Peitschender Schlag ausgeführt auf einer Hand.

*Gancho* („Hacken“): Rückwärtiger Schlag mit der Hacke gegen den Halswirbel.

*Joelhada* (*joelho*: „Knie“): Knieschlag.

*Martelo em pé* („Hammer im Stand“): Seitlicher Fußschlag mit dem Fußrücken, wobei das angewinkelte Bein hin und zurück schnappt.

*Martelo cruzado* („gekreuzter Hammer“): *Martelo* mit vorangehendem Kreuzschritt.

*Martelo-do-chão* („Hammer vom Boden“): Aus tiefer Lage mit dem Rücken zum Gegner und Händen am Boden, schlägt das gestreckte Bein einen Halbkreis.

*Martelo pulado*: Gesprungener *Martelo* mit einer Drehung.

*Meia-Lua-de-compasso* („Zirkel- Halbmond“) Zirkulärer Fußschlag mit der Ferse mit beiden Händen am Boden gestützt, In der Capoeira Angola wird diese Bewegung *rabo-de-arraia* („Schwanz des Rochens“) genannt.

*Meia Lua de Frente* („Halbmond vorwärts“): Das gestreckte Schlagbein beschreibt einen frontalen Kreisbogen, nach dessen Vollendung der Fuß in die Ausgangsposition zum Boden zurückkehrt.

*Meia-Lua-presa*: *Meia-Lua-de-compasso* mit einer Hand.

*Meia Lua pulada*: *Meia Lua* ohne Anwendung der Hände.

*Ponteira* („Uhrzeiger“): Frontaler Schlag mit der Fußspitze gegen den Plexus oder den Kinn des Gegners.

*Pisão* („großer Tritt“): Tritt mit dem Fußballen.

*Queixada* („Kinnlade“): Der Spieler verdreht den Rumpf zur Seite, der das vordere Bein treibt, wobei dieses nach vorne geschwungen wird.

*Vôo-do-Morcego* („Flug der Fledermaus“): Gesprungener seitlicher Schlag aus der Hocke mit beiden Beinen gegen Gesicht oder Solar-Plexus des Gegners.

#### Kopf-, Faust- und Ellenbogenschläge:

*Cabeçada* („Kopf“): Kopfstoß.

*Cotovelada* (*cotovelo*: „Ellenbogen“): Ellenbogenschlag, wird benutzt um den Ansturm des Mitspielers zurückzuweisen.

*Cutelo* („Hackmesser“): Durchgeführter Schlag mit der Handkante.

*Dedeira* (*dedo*: „Finger“): Fingerstoß. Zeigefinger und Mittelfinger gehen in die Augen des Mitspielers.

*Escorumelo* („Kopfstoß“): Kopfschlag, der auf der gegnerischen Brust hoch in das Gesicht rutscht.

*Galopante* („der Eilige“): Ohrfeige, wobei die Hand teilweise geschlossen ist, um das gegnerische Ohr zu schlagen.

*Godeme* (*godé*: „Napf“, „Löffel“, „Schaufel“): Ellenbogenschlag gefolgt von einem „swing“, einem Faustschlag mit der Handrückseite.

*Telefone* („Telefon“): Doppelschlag, der gleichzeitig auf beide Ohren des Mitspielers erfolgt.

#### Gegenangriff (*contragolpes*) und gleichgewichtstörende Figuren (*desequilibrantes*):

*Banda-de-costas* („Breitseite von hinten“): Schneller Griff vorwärts und Stoß des Gegners mit den Händen oder der Schulter über das Schrittbein.

*Boca-de-caçca* („Hosenbein“): Umfassen der Fußknöchel mit Kopf gegen den Unterleib des Mitspielers, wobei dessen Beine weggezogen werden.

*Cruz* („Kreuz“): Aus einer Ausweichbewegung heraus wird der Angreifer zu Fall gebracht, indem der Wucht des Angriffs nachgeholfen wird.

*Rasteira* („Aufkehren, Wegkehren“): Fußfeger.

*Tesoura* („Schere“): Öffnung der Beine zu einer „Schere“, die die Knie des Gegners umfassen.

*Vingativa* („Rache“): Wurf des Gegners mit dem Oberkörper.

#### Verteidigung (*esquiva*):

*Cadeira* („Stuhl“, „Sitz“): Basis und frontale Grundstellung der *ginga*.

*Cocorinha* („Hocke“): Hockstellung, wobei eine Hand den Kopf schützt.

*Esquiva* („Ausweichen“): Grundstellung der *ginga* mit oder ohne Hand am Boden. Es gibt 3 verschiedene *esquivas*, die jeweils zur Seite oder nach vorne hin ausgeführt werden.

*Negativa* („Verneinung“, „Verweigerung“): Hockstellung mit einem nach vorne fast ausgestreckten Bein und dem entgegengesetzten Arm als Gesichtsschutz.

*Negativa derrubando* („umstürzende Negativa“): Das ausgestreckte Bein der *Negativa* fegt das gegnerische Standbein weg.

*Queda-de-quadro* („Sturz des Beckens“): « Sturz » nach hinten auf alle Viere.

*Resistência* („Widerstand“): Ähnelt der *Cocorinha*, wobei das Körpergewicht ungleich auf beide Füße verteilt wird und der Körper mit entsprechendem Armschutz leicht zur Seite geneigt ist.

#### Flucht ( fugas):

*Aú*: Radschlag.

*Macaco* („Affe“): Sprung nach hinten über die Brücke aus der Hockstellung heraus, wobei man in aufrechter Haltung landet. Daraus kann auch ein Tritt ausgeführt werden. Gesprungener Überschlag aus der Hockstellung heraus.

*Rôle* („Rolle“): Seitliches Wegrollen aus der Negativa heraus.

*S dobrado / chapéu de couro* („Doppeltes S“/ „Ledermütze“): Antäuschung der *rasteira*, wobei man von der Hocke aus mit Hilfe eines Beines in eine Art *aú* schwingt.

#### Akrobatik und Ausschmückungen (Floreios):

*Aú sem mao*: Radschlag ohne Hände

*Aú amazonas* („Amazonen- Rad“): Einhändiger Handstand mit Tritt nach vorn

*Borrão* („Pastete“): Auf dem Boden in Rückenlage werden die Beine zum Kopf hin zurückgeschwungen, wobei ein Sprung nach vorne in den Stand erfolgt.

*Folha seca* („trockenes Blatt“): Salto, wobei der Absprung mit einem Bein erfolgt

*Helicoptero* („Hubschrauber“): Aus dem Radschlag heraus schlägt ein Bein nach vorne aus. Das andere Bein wird seitlich mit einem Schlag nachgezogen.

*Mortal* („tödlich“): Salto nach hinten.

*Parafuso* („Schraube“): Gedrehter Sprung, wobei beide Beine zusammen nachgezogen werden.

*Raíz* („Wurzel“): Mischung aus *Meia-Lua-de-compasso* und einem Handstandüberschlag.

*Relógio* („Uhr“): Kreisförmige Drehung auf einer Hand

*Queda de rins* („Sturz auf den Nieren“): Seitliches Wegfallen, wobei ein Arm den Fall auffängt, indem er den Ellenbogen in die Seite stemmt.

(Benneget: 171-176, Lewis1992: 222, Nestor Capoeira 2003: 117-154)

Die Schwierigkeit des Spiels liegt darin all diese Bewegungen spontan und auf den Gegenspieler eingehend zu koordinieren, wobei diese gleichzeitig eine gute Wirkung erzielen müssen. Defensivbewegungen können hierbei gleichzeitig Offensivbewegungen darstellen. Eine Verteidigung kann einen Angriff verstecken und eine Attacke kann sich plötzlich in eine Verteidigung umwandeln. (Benneget 2002: 63) Offensivbewegungen sollten nicht direkt blockiert werden, sondern der Spieler sollte in einer Defensivbewegung den Angriff meiden und daraufhin mit einem Gegenangriff kontern, was den dialoghaften Fluss des Spieles ausmacht. Die Fluchtbewegungen dienen gleichzeitig dem Annähern und Flüchten vor dem Gegenspieler. Wichtig ist die Vortäuschung der Schläge *fintas*, um den Partner zu überlisten.

## II.9. Capoeira Angola und Capoeira Regional

Die gesammelte Oraltradition lässt darauf schließen, dass es neben der „aggressiven“, als Überlebenskampf ausgeführten Capoeira auch eine andere stärker mit rituellen Werten behaftete Capoeira gab, die deswegen nicht minder Ausdruck des Widerstandes der schwarzen unterdrückten Bevölkerung war. (Pinto 1991: 48) Besonders in den ländlichen Gebieten Bahias entwickelte sich die Capoeira auf unterschiedliche Art und Weise, wo die „harmlosere“ traditionelle *Capoeira Angola* als Teil der Alltagskultur praktiziert wurde.

Im Jahre 1932 eröffnete Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1900-1974) die erste Capoeira-Akademie. Sein Ziel war es aus Elementen der Straßenkampftechnik durch Disziplin und eine organisierte Lernmethode die Qualität der Technik zu verbessern und Capoeira als Mittel der Selbstverteidigung und sportlichen Aktivität anzuerkennen. Mestre Bimba entwickelte unter der Einbeziehung asiatischer Kampfkünste und *batuque*-Bewegungen einen neuen Stil, den er *Luta regional baiana* nannte und auch für die Mittelschicht populär machte. Diese neue Form unterrichtete er noch während des Verbots, was der Hauptgrund dafür war, dass seine Schule nicht den Terminus „Capoeira“ im Namen führte. Das Capoeira- Verbot wurde 1937 durch den nationalistischen Diktator Getúlio Vargas aufgehoben, der mit der Capoeira einen nationalen Sport etablieren wollte und dafür Mestre Bimba heranzog. (Almeida 1985: 42) Mestre Bimba entwickelte in seiner *academia* („Capoeira-Schule“) ein striktes methodisches Training und eine hierarchische Ordnung durch die Einführung von *cordoes* („Kordel“) und *sequências* („Sequenzen“). Dabei akzeptierte er nur Schüler, die nachweisen konnten, einer Erwerbsätigkeit nachzugehen. Dadurch wurde ihm besonders seitens der Ausübenden der traditionellen Capoeira Angola vorgeworfen, die



Capoeira von ihrer schwarzen Vergangenheit reinzuwaschen, sie sozial anheben zu wollen, als Kampfsport zu entwickeln, kurz einen brasilianischen Kung-Fu aus ihr zu machen. (Pinto 1991: 48-49) Ab dieser Zeit teilte sich die Capoeira in zwei Richtungen: Die moderne Capoeira Regional und die traditionelle Capoeira Angola, die sich bewusst als Fortführung der ursprünglichen Capoeira aus Bahia versteht. (Merrell 2005: 9)

Mestre Pastinha (Vicente Ferreira, 1889- 1981) eröffnete seinerseits 1941 in Salvador eine Capoeira Angola Akademie, um das Überleben dieser Tradition zu sichern.. Anfang der 1980er Jahre schien die Capoeira Angola fast verschwunden zu sein, da die wenigen alten Meister von gesellschaftlichem Desinteresse und Geringschätzung enttäuscht waren. Durch eine neue Generation junger Capoeiristas in Bahia wurden einige alte Meister zur Lehre zurückgerufen, wodurch die Capoeira Angola zunehmend auch in Europa und den USA eine zahlenmäßig kleine, aber stabile Basis besitzt.

Seit den 1950er Jahren verbreiteten ehemalige Schüler Mestre Bimbas die Capoeira Regional, in dem diese in ganz Brasilien, Europa und in den USA eigene Akademien gründeten. Im Jahre 1972 wurde Capoeira Regional als brasilianischer Nationalsport durch die „Federação Brasileiro de Pugilismo“ anerkannt. (Lewis 1992: 61)

### II.9.1.Unterschied der Spiele

Die Capoeira Angola versteht sich als Weiterführung des Widerstands und des schwarzen Bewusstseins der Sklavenzeit. (Lewis 1992: 114) In der Capoeira Angola gibt es eine Übereinstimmung mit der afrikanischen kulturellen Weltanschauung und Lebensweise. Die Capoeira Regional hingegen grenzt die afro-brasilianische Kultur nicht von der weißen Gesellschaft ab, sondern wurde durch die Aufnahme von Schülern aus der weißen Mittelschicht Bestandteil dieser. (Merrell 2005: 11) Allerdings kommt in der Capoeira Regional die Rationalität und Konformität der modernen Kultur zum Ausdruck. (Merrell 2005: 16) Hierbei ist anzumerken, dass sich die Capoeira Angola im Laufe der Zeit gleichermaßen veränderte. Diese wurde weniger offensiv, um sich von der Capoeira Regional abzugrenzen. Die Capoeira Angola setzte mehr auf die Philosophie *malícia*, auf Täuschung durch unberechenbare Bewegungen als auf rohe Muskelkraft und auf festes Repertoire an Bewegungen. Das Wesen der Capoeira Angola ist das spielerische Vergnügen *brincadeira*, wobei in ihrem *jogo* ein destabilisierendes Ausrenken effektiver ist als ein zerstörender

Fußtritt. In dem länger dauernden *jogo* der Capoeira Angola ist es fundamental, Geduld zu haben und ruhig zu bleiben, ohne den Geist des *malandro* zu verlieren. (Benneget 2002: 73) Mestre Deputado beschreibt die Bewegungen und den Sinn der Capoeira Angola wie folgt:

„La movimentação du jeu d'angola a lieu principalement au sol. Ceci ne veut pas dire que ne peuvent être exécutés des mouvements hauts ; jeu au sol (jogo de chão) signifie que le capoeiriste cherche à explorer les facilités de déplacement par le sol (...). (Benneget : 72) » La Capoeira angola est l'essence de l'amusement (brincadeira). Et dans son jeu (brinquedo), il vaut mieux un déhanchement (requerebado) déstabilisant qu'un coup de pied destructeur (chute arrasador). Il faut de la manha pour gagner l'adversaire. Savoir attendre sans perdre l'esprit malandro du jeu (...).” ( Benneget 2002 : 73)

Beide Gattungen unterliegen in gleicher Weise der musikalischen Führung und Aufführungspraxis, wobei sich diese hauptsächlich in ihrer Spielart unterscheiden. Capoeira Angola zeichnet sich durch natürlich gewachsene, fast musikalische mehr ausweichende Bewegungen aus. Im Vordergrund steht das Zusammenspiel zweier Körper und ihre Beziehung zur Musik. Es besteht die falsche Annahme, dass Capoeira Angola durch den langsamen *toque de Angola* entsprechend langsam gespielt wird. Die anscheinend langsamen Bewegungen werden abwechselnd von schnellen ruckartigen Angriffen und Ausweichen bei Gelegenheit der Überlistung des Partners unterbrochen. Darin manifestiert sich die Kunst der *malícia* des Angoleiros. (Merrell 2005: 10) Dabei besteht mehr Möglichkeit des individuellen spielerischen Ausdrucks, Spontaneität und mehr Raum für Improvisation. Die Capoeira Regional legt den Akzent mehr auf die offensiven, kraftvollen und akrobatischen Bewegungen des Einzelnen. (Pinto 1991: 49) In der Capoeira Angola, überwiegt das Spiel der *angoleiros*, der Capoeira Angola- Praktizierenden, tief am Boden und in geringem Abstand zum Partner. Durch diese Spielart, die als *jogo de dentro* bezeichnet wird, ist es eher möglich den Partner von unten aus dem Hinterhalt heraus zu überlisten. Einer der fundamentalen Unterschiede innerhalb der Bewegungen liegt im *fechar o corpo*, den Körper zu schließen, sich möglichst klein zu machen, um wenig Angriffsflächen zu bieten. In der Capoeira Regional überwiegt das aufrechte und distanzierte Spiel *jogo de fora* mit Freiraum für Arme und Fußschläge. (Merrell 2005: 93) Dabei gibt es kleine Unterschiede in der Ausführung und Bezeichnung der Bewegungen in der Capoeira Angola. Zum Beispiel ist die *meia lua de compasso* in der Capoeira Regional in der Capoeira Angola als *rabo-de-arraia* bekannt.

Die Regeln der *roda* der Capoeira Angola sind um einiges traditioneller, so ist es nicht erlaubt, die Kleidung des Gegners mit den Handflächen zu berühren oder einen Capoeirista während des *jogos* zu „kaufen“ (*comprar um jogo*), da sich jeweils immer zwei neue Capoeiristas am Fuße der Berimbau *gunga* zu einem neuen *jogo* finden. In der Capoeira Regional wird ein Spieler „gekauft“, indem der neu einsetzende Spieler in das *jogo* durch eine trennende Armbewegung unterbricht. Dabei zeigt dieser mit der Handfläche zum dem länger spielenden Capoeirista.

Im Vergleich zu der Capoeira Regional überwiegen innerhalb der Capoeira Angola rituelle Elemente aus dem Candomblé. Zum Beispiel ist die Bekreuzigung bei Eingang und Unterbrechung des Spiels ein wichtiger Bestandteil der Capoeira Angola. Hierbei streiten sich Untersuchungen, ob es sich um das christliche Kreuz handelt oder um das Symbol des Kongo-Kosmogramms *yuwa*. In beiden Gattungen besitzt die afrikanische spirituelle Kraft und Energie *axé* des Candomblé eine wichtige Funktion. (Merrell 2005: 16-17) *Axé* bedeutet in der Capoeira sowohl die Verbindung zu den Wurzeln als auch eine spezielle Energie, die von jedem Capoeirista entwickelt werden sollte, damit dieser den Einklang zwischen Geist und Körper findet. Die *mestres* erklären, dass die Energie in der *Roda* von Körper zu Körper zirkuliert und für ein gutes *jogo* verantwortlich sei. (Benneget 2002: 81) Dabei ist es der Glaube der Capoeiristas, dass schlechte Energie die Saite der Berimbau reißen lässt. Das Wort *axé* wird innerhalb der Capoeira-Gemeinschaft als Gruß- und Abschiedswort benutzt. Jemandem *axé* wünschen bedeutet individuelle Harmonie als auch Harmonie innerhalb der Capoeira- Kommunität (Merrell 2005: 17)

## II.9.2. Vergleich zwischen Capoeira Angola und Capoeira Regional

Capoeira Angola	Capoeira Regional
Tradition: afrikanisches Bewusstsein	Modernität: Einführung in die westliche Gesellschaft
Langsames Spiel ( <i>jogo lento</i> )	Schnelles Spiel ( <i>jogo rápido</i> )
Tiefe Bewegungen ( <i>jogo baixo</i> )	Hohe Bewegungen ( <i>jogo alto</i> )
Spontaneität, Improvisation	Strikte Applikation
Täuschung ( <i>malícia</i> )	Offensiv kämpferisch
Individuelle Kreativität	Rationalität, Effektivität
Spiel	Sport, Wettstreit

(Merrell 2005: 11)

### II.9.3. Spiele in den Spielen

In der Capoeira Angola wird der Fluss des Spieles durch verschiedene Arten von inneren Spielen unterbrochen. Nach Lewis repräsentieren die inneren Spiele Möglichkeiten *malícia*, Spannung und Abkühlung innerhalb des Spiels zu entwickeln. (Lewis 1992: 121) Als Beispiel solcher gilt die *chamada de mandinga* („Ruf der Magie“), oder *chamada de bênção* („Ruf der Taufe“), die als „überflüssiges“ rituelles Phänomen in der Capoeira Regional ausgeschlossen worden ist. (Bennegent 2002: 124) Das Signal für des Anfangs oder einer Einladung zu einer *chamada* ist die Interruption der Bewegungen eines Spielers, wobei dieser seine Arme weit ausbreitet und sich für einen Angriff bloßstellt. Dies stellt einen ebenso theatralischen Moment im Spiel dar, da der Spieler vorgibt, aus dem Gleichgewicht zu sein. Dabei überlässt er seinem Partner Zeit und Raum einer Einzeldarbietung an imponierenden Bewegungen. (Onori 1988: 32) Daraufhin nähert sich der Gegenspieler vorsichtig und tastet vorsichtig, meistens von unten nach oben, den Körper seines Partners ab. Mit zusammengehaltenen Händen, wobei mehrere Positionen existieren, laufen beide einige Schritte abwechselnd nach vorne und rückwärts. Bei diesem Vorgang *passo a dois* führt ein Spieler seinen „ hilflosen“ Partner, wobei er diesen nicht aus den Augen lässt und sich vor einem blitzschnellen Angriff schützen muss. Derjenige, der die Einladung zur *chamada* vollführt hat, wird diese auch beenden, indem er versucht, seinen Gegenspieler zu täuschen und durch einen Hinterhalt mit einem Schlag zu überraschen. (Bennegent 2002: 70, Lewis 1992: 123-124) Eine andere Interruption des Spiels, das auch in der Capoeira Regional vorkommt, ist *volta ao mundo*, bei Unterbrechung der Musik, bei Müdigkeit eines Spielers oder als „rächende“ Wiederaufnahme des Spiels beim Fall eines Partners. Ein Spieler gibt das Signal der Unterbrechung des Spiels und beginnt im Kreis gegen den Uhrzeigersinn zu laufen, woraufhin ihm der Partner folgt. Dabei muss man auf den Hintermann achten, da dieser immer zu einem hinterhältigen Schlag bereit sein könnte. Der unterbrechende Spieler wird vor der leitenden Berimbau Platz nehmen, um das Spiel neu zu beginnen. Ein weiteres inneres Spiel ist das „Geldspiel“, da besonders zum Santa Bárbara-Fest gespielt wird. Hierbei wird im Zentrum der *roda* ein schwarzes Tuch, ein Geldschein oder eine Münze platziert, die während des Spieles mit dem Mund durch einen der beiden Spieler aufgehoben werden muss. Der Gegner versucht dies zu verhindern. Zum Schluss behält der Gewinner seine Beute. (Lewis 1992: 126)

## II.10. Philosophie: *Malícia* und *mandinga*

Für das Verständnis der philosophischen Hintergründe und des symbolischen Gehalts der Capoeira, müssen die Umstände der Sklavenzeit in Betracht gezogen werden. Seit der Sklavenzeit verwurzelten sich Techniken der Täuschung und des Scheins. Während der Sklavenzeit war die einzige Lösung zum Überleben, offene Rebellion oder der Schein des Gehorsams. Die *malícia* hat ihren Ursprung in der Sklavengesellschaft in der Beziehung zwischen Kolonialherr und Sklave und stellt einen Kampf zwischen Dominanz und Unterordnung dar. (Lewis 1992:193, 203) In der Sklavengesellschaft galten für Sklaven andere Richtlinien als für „normale“ Bürger. Der Sklave war ein Opfer der Regeln, so dass er lernte, diese zum Überleben zu brechen. Dadurch begnügten sich Sklaven, die gesellschaftlichen Konventionen umzukehren, als Form des verborgenen und nicht offenen Widerstands. Durch die Übung der Täuschungstechniken lernten die Sklaven gleichzeitig die Regeln der Gesellschaft zu manipulieren. Nach Lewis bedeutete der Sieg über den Gegenspieler Befreiung von der kolonialen Unterdrückung. Psychologisch könnte dies die persönlichen Frustrationen gemildert und dazu beitragen haben eine gewisse Würde beizubehalten. (Lewis 1992: 207) Zusammengefasst stand Konformität als Schein im Vordergrund, wobei der Widerstand sich hintergründig manifestierte. Diese Doppeldeutigkeit wird als *malícia* bezeichnet und findet im Deutschen keine entsprechendere Übersetzung als „List“ oder „Tücke“. Merrell definiert *malícia* wie folgt:

„It is a little bit of malice, but with a sly, clever roguish twist and an ingratiating gesture. It involves awareness of what's going on under the surface appearances of some form of social interaction between two people; then suddenly, at the propitious moment, the person with subtlest *malícia* cunningly puts something over on the other person before he knows what's going on. It might include a dose of double dealing, but with a wily, jocular quality. It might suggest deception, but a big smile accompanies it. It might imply duplicity, but there's an appearance of honesty; cheating without taking it seriously; guile with a little ironic humor; pretense for the purpose of playfully catching you off guard; trickery that is ingratiatingly revealed to you when you are taken by it; a show of trust and then you are raucously yet jocularly slammed when you accept it. *Malícia* is one's person creation of expectations in the mind of the other person and then acting contrary to those expectations.“ (Merrell 2005: 25)

Innerhalb der Capoeira gilt die *malícia* als positive Eigenschaft, die jeder gute Capoeirista haben sollte. Die Capoeiristas beobachten während des Spiels ihre gegenseitigen Schwachpunkte der Bewegungen, die zur Bezwingung einkalkuliert werden. Die *malícia* besteht aus der Interruption des körperlichen Dialogs zwischen Angriff und Verteidigung durch eine Täuschung und gestellten Falle. Das Spiel der Capoeira besitzt eine un stabile Basis, die jederzeit hinterfragt werden kann, dadurch dass ein Spieler die Erwartung des anderen enttäuscht. In der *malícia* entwickelt sich die Theatralität des Spiels, und Emotionen die das Spiel inspirieren. Die *malícia* ist eng mit der *mandinga* verbunden. Der Terminus *mandinga* stammt von den Hausa und Manding aus dem Sudan, die als Minderheit der Sklaven nach Brasilien verschleppt worden sind. Einige konnten in Brasilien eine Karriere als Trickkünstler, Magier und Schlangenbeschwörer machen. Daraus entwickelte sich der Ausdruck *mandingueiro* (von: *Manding*) in der allgemeinen Bedeutung „Magier“. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten diese Gruppen in Rio de Janeiro eine marginale Stellung. Mit einer gefürchteten Art von Talisman *mandingua* konnte der *mandingueiro* Personen, die ihm schlecht gesinnt waren, Schaden bis hin zum Tod zufügen. Die *mandinga* bestand aus einer großen Menge von Kräutern, Wurzeln, Erden und animalischen Ingredienzien, die unter Zauberformeln zusammengewickelt wurden und in die Schlafstätte der abgesehenen Person abgelegt wurden. Die *mandingos* wurden nach Berichten Rugendas von ihren Landsmännern missachtet und gefürchtet, dadurch dass diese Unruhen und Verbrechen veranlassten. Oftmals konnte nur durch Entfernung eines solchen *mandingos* Ruhe und Ordnung in einem Distrikt wiederhergestellt werden. (Rugendas 1824: 29) Nach Vidor de Souza Reis bedeutet *mandinga* eine besondere Eigenschaft des Capoeirista:

„Avoir de la mandinga c'est savoir lire les intentions de l'autre joueur, à travers la perception de son langage corporel et aller au devant d'elles, mais c'est aussi savoir faire en sorte que l'autre joueur « entre na sua », c'est-à-dire faire en sorte qu'il joue notre jeu et non le sien, ce qui le placera dans une situation désavantageuse. En d'autres termes, avoir de la mandinga, c'est savoir simuler et dissimuler avec efficacité la propre intention et l'attaque surprise au moment précis. Et c'est par la ginga que s'acquiert et s'exerce la mandinga.” (Bennegent 2002 : 66)

Nestor Capoeira sieht in der *malícia* ein wichtiges Element der Lebenseinstellung des Capoeirista, wodurch das Spiel im Kreis auch mit dem Spiel des Lebens verglichen wird. Drei Aspekte prägen die *malícia*:

1. Die *malícia* ermöglicht im Spiel wie im Alltag das intuitive Erkennen der Persönlichkeit und Taktik eines anderen Menschen. Die Capoeira nutzt diejenigen aus, die die Regeln des „das tut man so“ befolgen.

2. Im Laufe des Lebens trifft man auf verschiedene Kreise von Bekannten und Freunden. Capoeiristas beobachten die „Spiele“ zwischen den Menschen und erhalten somit die Kenntnis der menschlichen Natur, besonders ihre negativen Seiten. Somit besteht die Lehre für Capoeiristas darin niemals dem Schein von Freundlichkeit und keiner Person zu trauen sowie zu jeder Zeit bereit zu sein sich zu verteidigen. (Lewis 1992: 193)

3. Durch die Pflege der guten Laune, des „ironischen Lächelns“, das ihm hilft seine Lebensfreude zu bewahren, stellt sich der Capoeirista den negativen Seiten der Gesellschaft. (Nestor Capoeira 2003: 22-25)

Die *malícia* besitzt demzufolge auch eine Aktualität in der modernen Gesellschaft. Interessant dazu ist der Artikel von Lewis „Sex and violence in Brazil: Carnaval, Capoeira, and the problem of everyday life“, der die Gewalt innerhalb der Capoeira in der heutigen Gesellschaft Brasiliens untersucht. Lewis stellt einen Zusammenhang mit der Sklavengesellschaft und dem heutigen Alltag in Brasilien her: „Playing Capoeira represents an intensified reflection on the practice of violence in everyday Brazilian life (...) capoeira mastery is an embodied reflection on the dynamics of violence (...).“ (Lewis 1999: 544-545) Die Sorgen und Spannungen der Existenz in Brasilien bringen viele Menschen aus dem Gleichgewicht, so dass eine Situation leicht in Gewalt ausarten kann. Seine These vertritt, dass der Alltag mit den damit verbundenen persönlichen Erfahrungen in der Capoeira reflektiert werden kann, und dass diese als Ventil der Gewalt dient:

„Playing capoeira is another way to vent, since it requires a lot of energy, is itself a form of music and dance, and allows fighting under controlled conditions. (...) People say that ordinary struggles build up tension, but capoeira fighting releases it, so that one does not actually have to attack people in murderous brigas.“  
(Lewis 1999: 546)

Nach Lewis lehrt die Capoeira durch ihre Bewegungstechnik einen guten Sinn für das individuelle und gesellschaftliche Gleichgewicht. Dieses verkörperlichte Gleichgewicht findet eine Entsprechung in der Psyche. Alle Spieler üben die eigene Balance zu halten, wobei es das Ziel ist seinen Gegner durch entsprechende Figuren oder durch Provokation aus dem Gleichgewicht zu bringen. Dabei kann der Effekt die psychische Genugtuung sein, seinen

Gegner erfolgreich zu provozieren. Wenn jedoch tatsächlich ein ernster Kampf ausbricht, intervenieren die umkreisenden Spieler um das Spiel abubrechen. Neben der Thematisierung von Gewalt und Kampf in der Capoeira spielt die Erotik eine gewisse Rolle. Bei der Lektüre der Novellen von Jorge Amado werden Capoeiristas als Meister des Sinnlichen dargestellt. Diese werden als Liebhaber, Tänzer, Trinker zelebriert, das heißt als männliche Idealmodelle und karnavaleske Figuren: „Singing, drumming, and dancing skills are said to make a man a good lover as well, and tales of virility and sexual conquest are endemic in the capoeira world.“ (Lewis 1999: 546) Richard Parker untersuchte den Zusammenhang zwischen *malandragem* dem Synonym für Capoeira und *sacanagem* der Unruhe stiftenden Transgression der gesellschaftlichen Grenzen der Sexualität. Letzteres ist ebenso ein Terminus für sündige und verbotene sexuelle Akte. Nach Parker lässt sich ein ähnliches Paradox im Konzept der *malandragem* finden, die mit der *malícia*, dem spielerischen Regelbruch verbunden ist. Ähnlich dem Karneval konfiguriert die *malandragem* mit der *sacanagem*, wobei die konventionellen Regeln aufhören zu existieren und eine Welt der Freuden und Leidenschaften sich öffnet. Capoeira basiert auf einem System ungeschriebener Regeln, die mündlich weitergegeben worden sind und im individuellen Kontext erfahren werden. Diese kennt nur einen bestimmten Verhaltenscode, der den Respekt vor dem Ritual, dem Spiel und den Spielern beinhaltet. (Benneget 2002: 75) Im Capoeira-Kreis existiert eine Hierarchie von Regeln, so dass es möglich ist, um untergeordnete Konventionen herum zu spielen, aber gleichzeitig das Grundgerüst des Spieles beizubehalten. Die Richtlinien der Capoeira stellen nur grobe Rahmenbedingungen dar, die zu bestimmten Momenten im Spiel notwendigerweise gebrochen werden müssen, um besondere Subroutinen wie die *chamada* ausführen zu können. Die Kreation der inneren Spiele stellen den Regelbruch dar, ohne das Grundgerüst zu brechen. Diese inneren Spiele repräsentieren einen Rahmen, der gebrochen werden muss, damit der normale Fluss des Spiels weitergeht. Statt die Regeln zu neutralisieren, besteht das Ziel des Spiels darin, die Konventionen zu überschreiten, ohne diese zu brechen, um seine eigene Erfahrung zu erweitern und seine eigenen Grenzen zu setzen.



## II.11. Die Funktion der Musik

Die Rolle und Funktion der Musik ist zentral, denn ohne diese gibt es keine Capoeira-Aufführung. Von jedem guten und graduierten Capoeirista wird erwartet, das musikalische Spiel als auch das körperliche Spiel gleichermaßen zu perfektionieren. (Downey 2002: 491-492) Viele Capoeiristas sind überzeugt, dass die körperliche Bewegung im Klang der Berimbau enthalten ist, so sehr, dass die Vermittlungen der Techniken ohne Musik kaum zu lernen sind. (Downey 2002: 503) Hierbei stellt sich die Frage, ab welchem Zeitpunkt die Capoeira musikalisch begleitet wurde. Dabei gibt es Annahmen, dass die Berimbau die Trommel ersetzte, die von den Kolonialherren aufgrund der Kommunikation der Sklaven untereinander und zu den Göttern verboten worden ist. Lewis vertritt die These, dass während der Sklavenära das Instrumentalensemble der afro-brasilianischen Manifestationen variabel einsetzbar war. Da die Sklaven kaum Zeit hatten, fanden *batuques* spontan statt und jedes verfügbare Instrument oder andere perkussiv brauchbaren Utensilien wie Geschirr und Töpfe wurden eingesetzt. Nach einiger Zeit etablierten sich die einzelnen Musikformen und festigten ihr Instrumentalensemble. Bei einem der bereits erwähnten Stiche von Johann Moritz Rugendas aus dem Jahre 1835 ist ausdrücklich von Capoeira die Rede, die mit musikalischer Begleitung ausgeführt wurde. (Pinto 1991: 45) Nach mündlicher Tradition, wurde die Berimbau verwendet, um die kämpferische Ertüchtigung vor den Kolonialherren als Tanz zu tarnen. (Lewis 1992: 135-136) Neben dem instrumentalen Spiel sind Sologesang und Chorus Teil der Capoeira. Das Publikum im Kreis bildet den Chor und gibt neben der Refrainwiedergabe durch Händeklatschen eine rhythmische Untermalung. Während des Capoeira-Spiels besteht eine Interferenz und gegenseitige Stimulation zwischen Musikern und Spielern. Die vorgegebene Musik bestimmt die Spielart und das Spieltempo der Capoeira. Innerhalb des musikalischen Ablaufs einer Roda findet ein interner fließender Übergang durch ansteigendes Tempo statt, wobei die Ausdehnung und Zusammensetzung der einzelnen Lieder variiert.

## II.12. Instrumentalensemble

Die *bateria*, das Instrumentalensemble der Capoeira, besteht aus folgenden Perkussionsinstrumenten:

Berimbau ( *gunga* )

Berimbau ( *berra boi/ médio* )

Berimbau ( *viola* )

1-2 *pandeiros* ( Schellen- Tambourin )

*atabaque* ( Faßtrommel )

*agogô* ( Doppelglocke )

*reco-reco* ( Schrapinstrument )

Das Hauptinstrument, das die Leitung des Spiels übernimmt, ist die Berimbau *gunga*. Diese wird meist vom höchst graduierten Capoeirista, dem *mestre* gespielt, der gleichzeitig die Rolle des Schiedsrichters übernimmt. Dieser gibt den Capoeiristas ihren Spieleinsatz an und unterbricht aggressiv ausgeartete Spiele durch entsprechendes Zeigen mit der Berimbau. (Benneget 2002: 45) Als Herr des Spiels wird der *berimbau* auch entsprechender Respekt entgegengebracht. Vor Beginn des Spiels beugt man sich am Fuß der Berimbau *gunga*, die den Eintritt der Roda *sáida* kennzeichnet. Das Wort „Berimbau“ hat im portugiesischen drei Bedeutungen: Zum einen bezeichnet es eine Maultrommel, einen Mundbogen afrikanischer Herkunft *berimbai-de-boca* und einen Kalebassenbogen *berimbau-de-barriga*. Letzteres stellt als Bauch- Berimbau die eigentliche Capoeira-Berimbau dar und ist von den afrikanischen Sklaven nach Brasilien gebracht worden. Bauweise, Spieltechnik und Namensgebung zeigen eine historische Verbindung zu Musikbogentypen aus der Provinz Wila in Südwest-Angola und im kimbundussprachigen Raum von Luanda:

„One of the likely areas of the origin of what became the Brazilian gourd-bow is to be found in the eastern and southern hinterland of the port of Benguele...related braced gourd-bows from angola and southern Zaire were probably merged in Brazil...The Brazilian gourd-bow and the southwest Angolan variety called mbulumbumba are identical in construction and playing technique, as well as in tuning.“ (Kubick 1965: 33-34)

Dabei erfolgten in der Neuen Welt Innovationen in der Spielart. In Afrika stellt der Musikbogen in erster Linie ein solistisches Instrument zur Begleitung von Liedern und Gedichten dar, wobei es sich in Brasilien zum Ensembleinstrument entwickelte. Die angolischen Bezeichnungen sind heute in Brasilien vergessen und so wird das Instrument, das besonders im Nordosten Brasiliens verbreitet ist, „Berimbau“ oder genauer *berimbau de barriga* genannt. (Kubik 1991: 134-135) Die Berimbau besteht aus einer biegsamen 1,5 m langen Rute *biriba/ vêrga* des Aracá, Gabiroba- oder Biribá-Baumes. Als Saite dient ein Stahldraht (*arame de acò*) eines Lastwagenreifens. Am unteren Ende des Stabes ist die Saite an einer geschnitzten Verengung befestigt. Am oberen Ende verläuft sie aus klanglichen Gründen zuerst über ein Lederstückchen, bevor diese mit einer Schnur am Bogen verknötet wird. Ein anderes Schnurstück bindet die Kalebasse (*cabaça*) als Resonanzkörper an Saite und Bogen fest, die circa eine Handbreite vom unteren Bogenende angebracht wird. Das ganze Instrument wird an der Kalebassenschlaufe am kleinen Finger gehalten. Die Öffnung des Resonanzkörpers hält der Musiker gegen seinen Bauch, wobei die Öffnung beim Spiel abgedeckt wird, so dass die Töne abgedämpft werden. (Pinto 1991: 64) Mit einem 30 cm langen Holzstäbchen (*baqueta*) schlägt der Spieler die Saite auf Höhe der Kalebasse an. Um einen höheren Ton zu erzeugen, verkürzt der Musiker mit einer Münze oder einem flachen Stein (*vintém*) die Länge der schwingenden Saite. Die Anschlaghand hält gleichzeitig eine kleine Gefäßrassel *caxixi* als rhythmische Ergänzung. (Onori 1988: 52) Die geflochtene Rassel *caxixi* ist wahrscheinlich westafrikanischen Ursprungs. Bei den Ewe in Togo und Benin (Dahomey) und bei den Nordostnigeria- Völkern gibt es solche Rasseln dieser Bauart und Größe. Allerdings gibt es in Angola diese Form der brasilianischen Berimbau in Kombination der *Caxixi* nicht. Der Name der Rassel ist erst von den angolischen Nachfahren in Bahia im Rahmen der Capoeira- Tradition gegeben worden. Etymologisch ist „ka“ ein Diminutivpräfix und „schischi“ ist ideophonisch und symbolisiert den Klang der Rassel. (Kubik 1991: 135) Im traditionellen Capoeira- Ensemble gibt es drei Berimbaus, die durch unterschiedliche Länge und Kalebassengröße in der Tonhöhe variieren: Die größte Berimbau *gunga* übernimmt die Rolle des Grundschlags *maracação básica*. (Almeida 1985: 87) Die zweitgrößte *berimbau médio* oder *berimbau de centro* verdoppelt *dobrar* den Basisrhythmus der *gunga*, indem diese das Metrum oder die Kadenz umkehrt. Wenn die *gunga* mit einem tiefen Ton endet, schließt die *médio* mit einem hohen Ton ab und umgekehrt. (Bola Sete 1997: 67) Die kleinste Berimbau namens *viola* hat durch den höchsten Ton die Rolle des Solisten und improvisiert. Alle drei Berimbau-Arten ergeben im Ensemble

durch die Erzeugung von Parallelharmonien eine bemerkenswerte Harmoniestütze und einen weiten Klangraum. Nach Untersuchungen von Lewis versucht der professionelle Berimbau-Spieler in der Bateria der Capoeira Möglichkeiten der Improvisation zu finden, um eine Spannung mit den anderen Perkussionsinstrumenten aufzubauen. Letztere variieren und verdoppeln *dobrar* das Tempo. Der Schlag *beat* wird gesenkt, wenn ein anderes Instrument die Schlagformel *time-line* sichert oder durch die *maracação* den Rhythmus umkehrt, Gleichzeitig versucht eine andere Berimbau durch Verzierungen zu improvisieren. (Downey 2002: 497)

Die *atabaque* ist arabischen Ursprungs und wurde nach Untersuchungen von Waldeloir do Rego durch die Portugiesen nach Brasilien eingeführt. Neben der Capoeira wird die Atabaque auch im Candomblé benutzt. Das Instrument wird aus Edelholz *jacarandá* („Palisander“), Zeder oder *mogno* („Brasilholz“), woraus breite Leisten geschnitten werden, gefertigt. Die Leisten werden durch Metallbögen von unterschiedlichem Durchmesser verbunden, woraus die konisch-zylindrische Form der atabaque entsteht. Am breiteren oberen Ende werden *travas* („Querriegel“) angebracht, auf die Ochsenhaut gespannt wird. Bei der Capoeira wird die Atabaque mit der Hand geschlagen, aber beim Candomblé jeweils nach Größe mit einem oder zwei Schlegeln.

Das *pandeiro* stammt von den alten Phöniziern und wurde von Portugal aus nach Brasilien eingeführt. Es besteht aus einem schmalen kreisrund gepressten Reifen aus Holz von circa 35 cm Durchmesser, in dem kleine runde Metall- oder Bronzescheibchen eingelassen sind. Der Reifen wird mit Tierhaut oder Nylon überspannt. Mit einer Hand wird das pandeiro gehalten, während der Daumen und Ballen die Wirbel auf der Bespannung anschlagen. Durch den Druck des Daumens oder der Mittelfinger der haltenden Hand, werden offene oder gedämpfte Töne produziert.

Das *agogô* hat seinen Ursprung in Afrika und erklingt glockenähnlich. Es besteht aus zwei unterschiedlich großen konisch zusammenlaufenden Metallglocken, die am oberen Ende durch einen u-förmigen Metallbügel miteinander verbunden sind. Beide Glocken unterscheiden sich im Tonintervall einer Terz. Man fasst das *agogô* mit einer Hand am Metallbügel und schlägt den Rhythmus mittels eines Metallstabes.

Das Schrapinstrument *reco-reco* wird traditionell aus Fruchtschalen des *cabaceiro* („Kalebassenkürbis“) hergestellt. Dieser wird entlang seiner länglichen Oberfläche im kurzen Abstand eingesägt. Über diese Schnitte streicht man mit einer *baqueta* („Stab“) entlang, wodurch die „ratschenden“ Töne erzeugt werden.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> <http://www.brasilienportal.ch/index.cfm?nav=12,817,909,912> (19.10.2006)

## II.13. *Toques* de Berimbau

Der Begriff *toque* vom portugiesischen Verb *tocar* bedeutet übersetzt berühren, spielen und ist im musikalischen Bereich in sehr weit gefasstem Sinne verwendbar. Man bezeichnet mit *toque* Spielweisen, Motive, Phrasen und Schlagfolgen auf einem Instrument. Die Berimbau betreffend bedeutet *toque* eine geregelte Folge der zwei erzeugten Tonhöhen als rhythmisch melodische Muster, die zyklisch wiederholt oder variiert werden. (Pinto 1991: 71) Insgesamt gibt es sieben „klassische“ *toques* nach Mestre Bimba:

*São Bento Grande, Banguela, Cavalaria, Santa Maria, Iuna, Idalina, Amazonas*. Der nicht aufgeführte *toque de Angola* ist ebenfalls ein *toque*, der zum Spiel bei der Capoeira Angola im langsamen Rhythmus erklingt. Die *toques São Bento Grande, São Bento Pequeno* und *Santa Maria* verweisen auf katholische Heilige. *Banguela* entstammt dem Namen des Hafens *Benguela* in Angola. *Amazonas* ist die Bezeichnung des gleichnamigen Flusses und brasilianischen Staates im Norden Brasiliens. *Iuna* bezeichnet eine Vogelart und *Idalina* ist ein Frauenname. Der *toque* bestimmt die Art und das Tempo der Ausführung eines Capoeira-Spiels. Der Name eines *toque* ist demnach gleichzeitig die Bezeichnung eines *jogos*. (Pinto 1991: 72) Mestre Bola Sete gibt zu jedem *toque* die entsprechende Funktion und den Spielcharakter an:

*Angola*: Der *toque de Angola* wird zum ältesten und gefährlichsten Spiel Capoeira Angola gespielt. Beim *toque de Angola* spielen nur *Berimbau gunga* und gegebenenfalls das *pandeiro*. Dabei wird nicht geklatscht. Das Spiel zeichnet sich durch ein langsames Tempo und größere Musikalität aus. Es wirkt theatralisch und wird in Bodennähe ausgeführt, wobei taktische Finesse und kurze heftige Rhythmuswechsel mit starken Tritten vorherrschen.

*Amazonas*: Das *jogo* stellt ein geschlossenes Spiel nah am Mitspieler dar (*jogo de dentro*), wobei besonders viel *malícia* entwickelt wird. Nach *mestre Camisa* werden in diesem Spiel Bewegungen der Tiere aus dem Amazonas-Gebiet imitiert. Der *toque* wird ebenfalls gespielt, um eintreffende *mestres* und Gäste zu begrüßen.

*Banguela*: Die *Banguela* ist eine Mischung zwischen dem *Angola*- und *Regionalstil*. Die Geschwindigkeit ist von mittlerem Tempo. Das Ziel besteht darin, einen Spielfluss durch schöne runde Bewegungen mit möglichst wenig *ginga* beizubehalten. Die Capoeirista spielen eng beieinander (*jogo de faça*) und zeigen ein ausdrucksvolles, dialoghaftes, aufeinander abgestimmtes Zusammenspiel.

*Cavaleria*: Dieser *toque* wurde zu Zeiten des Verbotes der Capoeira gespielt, um die Gruppe vor der berittenen Polizei *cavaleria* („Kavalerie“) zu warnen. Dabei imitierte die Berimbau den Pferdegalopp.

*Idalina*: Hierbei wird ein gemischtes Spiel aus *jogo alto* („hohes Spiel“) und *jogo solto* („loses, lockeres Spiel“) ausgeführt, in dem Partnerakrobatik in Form von Würfeln ausgeführt wird. In vergangenen Zeiten wurde dieser *toque* zu einem *jogo* mit Rasierklingen gespielt, wobei die Rasierklingen zwischen den Fußzehen gehalten wurden.

*Iuna*: *Toque de Iuna* ist ein ritueller *toque*, der nur von der Berimbau *viola* vorgetragen wird. Es wird für das *jogo* hochgraduierter Capoeiristas gespielt, wobei diese die perfekte Koordination ihrer Bewegungen in einem *jogo de balão* (in dieser Art von *jogo* werden Würfe und andere runde akrobatische Bewegungen vollführt) zeigen. Dieses charakteristischen Bewegungen werden als *cintura desprezada*- Bewegungen bezeichnet, die von *mestre* Bimba entwickelt wurden. In einer anderen Variante wird der *toque* auch zum Gedenken an verstorbene Capoeiristas gespielt.

*Miudinho*: Diese Spielart wurde von *mestre* Suassuna entwickelt und wird als „neue Capoeira“ bezeichnet. Das *jogo* ähnelt einem schnellen Angola- Spiel. Der *toque de Miudinho* ist die Umkehrung des *toque de Cavaleria*. Dazu wird nicht geklatscht und gesungen.

*Santa Maria*: Dieser rhythmisch schlichte *toque* wird zu einem *jogo solto e alto* („hohes und loses Spiel“) mit Akrobatik gespielt. Ebenfalls wird dieser *toque* zum „Geldspiel“ gespielt.

*São Bento Grande de Angola*: Dieser *toque* kann in langsamem als auch in schnellerem Tempo gespielt werden. Das *jogo* ist entsprechend verspielt bis kämpferisch, wobei akrobatische Einlagen vollführt werden können.

*São Bento Grande de Bimba* (Regional): Der *toque de São Bento Grande de Bimba* ist der schnelle Rhythmus für die Capoeira Regional. Das entsprechende *jogo* hat einen kämpferisch-offensiven Charakter, wobei besonders Würfe, Akrobatik und alle Arten von Tritten ausgeführt werden.<sup>14</sup> (Bola Sete 1997: 64-67)

*São Bento Pequeno*: Dieser *toque* ist die Umkehrung des *toque de Angola*, der auch in einem Angola-Spiel als *contra toque* (Inversion von der Berimbau *gunga*) von der Berimbau *médio* gespielt wird. Hierbei wird auf eine flüssige und runde Spielweise im nahen Abstand und ohne Ausführung gerader Tritte sowie *rasteiras* geachtet.

Bei den verschiedenen *toques* handelt es sich auch um rhythmische Umkehrungen: *Toque de São Bento Grande* kehrt den *toque de Angola* um, *toque de Santa Maria* kehrt den *toque de*

<sup>14</sup> [http://www.brasilcapoeira.ch/sites\\_d/histor\\_musik.htm](http://www.brasilcapoeira.ch/sites_d/histor_musik.htm) (19.10.2006)

*Banguela* um und *toque de Amazonas* ist die Umkehrung des *toque de Idalina*. (Bola Sete 1997: 68)

Toques de Berimbau

top line : note played ◊ open (low note) ◆ closed (high note) ✕ buzz ◊~ open to closed △ caxixi	bottom line : cabaça position ∨ cabaça near ^ cabaça far
---	--

Grund-toques

**Toque: Angola**

**Toque: São Bento Grande de Angola**

**Toque: São Bento Grande de Bimba (Regional)**

**Toque: São Bento Pequeno**

## Weiterführende *toques*

### Toque: Amazonas

Musical notation for Toque: Amazonas in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with various rhythmic markings below: diamonds (up/down), crosses (up/down), and pluses (up/down).

### Toque: Benguela

Musical notation for Toque: Benguela in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with rhythmic markings below: diamonds (up/down), crosses (up/down), and pluses (up/down).

### Toque: Cavalaria

Musical notation for Toque: Cavalaria in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with rhythmic markings below. It includes eighth-note triplets marked with a '3' above the notes.

### Toque: luna

Musical notation for Toque: luna in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with rhythmic markings below, including some notes with a wavy line above them.

### Toque: Santa Maria

Musical notation for Toque: Santa Maria in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with rhythmic markings below. It includes eighth-note triplets marked with a '3' above the notes.

### Toque: Idalina

Musical notation for Toque: Idalina in 2/4 time. The staff shows a sequence of eighth notes with rhythmic markings below: diamonds (up/down), crosses (up/down), and pluses (up/down).

Der dazu gespielte Rhythmus der *atabaque* besteht aus einem 3er oder 4er Schlag, der durch gelegentliche Einlagen variiert wird. Das *pandeiro* und das Händeklatschen orientieren sich am Rhythmus der *atabaque*.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> <http://www.jacobinaarte.com> (19.10.2006)



## II.14. Der musikalische Ablauf der *roda*

Das musikalische Geschehen einer Capoeira-Aufführung unterscheidet sich in seiner Ausdehnung und Zusammensetzung der einzelnen Stücke. (Pinto 1991: 94) Das Spiel der Capoeira ist gleichzeitig eine musikalische Liedfolge. Die aneinandergereihten Lieder gelten als voneinander unabhängige Stücke, die jedoch durch das langsam ansteigende Tempo ein organisches Ganzes darstellen. (Pinto 1991: 95)

Zu Anfang beginnt die Berimbau *gunga* mit dem *toque de Angola* und dem einleitenden Sologesang *ladainha*. An diese schließt sich nach einer Merkphrase die improvisierte *canto de entrada* oder *chula* an, bei der der Chor mit der Erwidern der kurzen Phrasen des Vorsängers beginnt. Das Angola-Spiel steigert sich in Tempo und Intensität, die restlichen Instrumente der *bateria* setzen ein. Das Spiel geht in *Banguela* und schließlich in *São Bento Grande* über. Gleichzeitig zu den *toques* ändern sich die Art und Weise des *jogos*. Der Übergang der *toques* hängt vom vorgegebenen *toque* der Berimbau *gunga* ab oder vom eingebrachten Lied des Sängers. Die ständig im Tempo anziehenden *corridos* münden in ein kurzes instrumentales Nachspiel und den abbrechenden Ausruf des *jogos* „*iê*“. (Pinto 1991: 98) Zum Abschluss einer Capoeira- Aufführung kann zum Abklingen Angola gespielt werden oder es folgt eine *samba-de-roda*.

## II.15. Gesangsgattungen

In der Capoeira gibt es drei Gesangsarten: *ladainha*, *chula* und *corrido*. Die *Roda* wird durch den Sologesang *ladainha* („Litanei“) eröffnet und wird ausschließlich im Capoeira Angola-Spiel vorgetragen. Dazu spielt nur die Berimbau *gunga* und gegebenenfalls das *pandeiro*. *Ladainhas* sind meist traurige langsame Lieder im *toque de Angola* gehalten, die die sozio-politische Realität der oftmals schwarzen Unterklasse zum Inhalt hat. In diesem solistisch vorgetragenem Lobgesang pflegen die Capoeiristas ihre Heimat und Herkunft zu preisen, die Taten berühmter Meister in Erinnerung zu rufen und dem Spielpartner Achtung zu erweisen, wodurch der rituelle Charakter entsteht:

S: *Iê!*

Quando eu chego no terreiro

Trato logo de louvar

Louvo a Deus primeiramente  
Louvo meu pai Oxalá  
Também louvo o pai Xangô  
E a rainha do mar  
Peço licença Deus de Angola  
Me dê o salão prêu vadiar, camará

Iê !

Capoeira jurou bandeira  
Pedi seu santo sua proteção  
Entrou na roda olhou parceiro  
Oi mas olhando o céu pediu perdão,  
Oi mas deu uma volta de saudação

Oi rezando uma oração  
Ele è homem de corpo fechado  
Oi mas não teme ferro da matar  
Ogum è seu padrinho  
Oi guerreiro na céu e guarda na lua...  
( Bennegent: 82-83)

(Übersetzung:

S: Iê!

Wenn ich am *terreiro*<sup>16</sup> ankomme,  
Pflege ich gleich zu preisen.  
Ich preise Gotte als erstes,  
Ich preise meinen Vater Oxalá,  
Ich preise auch meinen Vater Xangô,  
Und die Königin des Meeres.  
Ich bitte Gott aus Angola um Gnade.  
Gib mir den Platz zum Spielen, Kamerad.

Iê!

---

<sup>16</sup> Ort, Platz an dem afro- brasilianische Kulte ausgeführt werden

Der Capoeirista hat Treue geschworen.  
Er hat seinen Heiligen um Schutz gebeten.  
Er ist in die Roda eingetreten,  
hat seinen Partner angeschaut.  
Oh, aber in den Himmel schauend hat dieser um Gnade gebeten,  
Oh, aber er hat mehrere (heilige) Begrüßungen gesprochen.

Oh, ein Gebet ausführend,  
Er ist ein Mann mit einem geschlossenen (geschützten) Körper,  
Oh, aber er befürchtet nicht das tödliche Eisen.  
Ogum ist sein Pate,  
Oh, Krieger im Himmel  
Und Krieger im Mond...)

Die *ladainha* endet mit gesungenen Preisungen und Grüßen *saudacões* und geht in die *chula* über, die durch den Einsatz des Chores charakterisiert ist. Sänger und Chor wechseln sich ab, wobei die letzte Strophe des Sängers vom Chor nachgesungen wird. Der Einsatz des Chors hängt vom Text der *ladainha* ab. Die bekanntesten Merkphrasen zum Einsatz der *chula* sind:

S:...Iê! Viva meu Deus  
C: Iê, viva meu Deus, camará  
S: Iê, viva meu mestre,  
C: Iê, viva meu mestre, camará  
S: Iê, quem me ensinou  
C : Iê, quem me ensinou, camará...  
( Bennegent 2002: 84)

( Übersetzung:

S: ...Iê! Es lebe mein Gott.  
C: Iê, es lebe mein Gott, Kamerad.  
S: Iê, es lebe mein Meister,  
C: Iê, es lebe mein Meister, Kamerad.

S: Iê, der mich lehrte

C: Iê, der mich lehrte, Kamerad...)

Zu dieser Zeit verweilen zwei Capoeiristas an der *saída* in Hockstellung, mit gesenktem Kopf und warten auf das Signal ihres Einsatzes, gegeben durch die Beugung des Berimbau *gunga*-Spielers. In bestimmter Reihenfolge setzen zunächst das *pandeiro*, *atabaque*, *agogô*, *reco-reco* und das Händeklatschen ein.

Im weiteren Spielverlauf wird das Tempo ansteigen und die *corridos* (Portugiesisch *corrido*: „gerannt“, „geilt“) setzen ein. Letztere bestehen aus kurzen einfachen Versen, die ebenfalls vom Chor als Refrain nachgesungen werden und das Spiel antreiben. Die *corridos* erfolgen zu den schnellen Rhythmen *toque de São Bento Grande*, *toque de São Bento Pequeno*, *toque de Cavalaria* und *toque de Amazonas*. Dabei handelt es sich nicht um ein improvisiertes, sondern um ein festgelegtes Liedrepertoire. Dieses folgende Liedbeispiel eines *corrido* wird zu Ende einer *roda* gesungen:

Adeus, Adeus

S: Adeus, adeus

C: Boa Viagem

S : Eu vou m`bora

C : Boa viagem

S : E vou com Deus

C : Boa Viagem

S: E Nossa Senhora

C: Boa Viagem

S: Adeus...

( Übersetzung:

S: Auf Wiedersehen, auf Wiedersehen.

C: Gute Reise.

S: Ich gehe weg.

C: Gute Reise.

S: Ich gehe mit Gott...  
C: Gute Reise.  
S: ...und der Heiligen Jungfrau  
C: Gute Reise.  
S: Auf Wiedersehen, auf Wiedersehen...)

## II.16. Thematik der Lieder

Die Prosa der Lieder ist auf portugiesisch, wobei viele liturgische religiöse Lehnwörter afrikanischen und Tupi-sprachigen Ursprungs sind. (Lewis 1991: 162, Pinto 1991: 22) Die Modifikationen, die das Portugiesische in Brasilien erlitten hat, sind zu einem großen Teil das Ergebnis von Sprachkontakten mit dem Spanischen der Nachbargebiete, mit indigenen Sprachen und mit afrikanischen Sprachen aus Nigeria, Angola und anderen Gebieten. Dabei war es für die Sklaven und ihre Nachkommen notwendig sich untereinander zu verständigen, ohne von den Sklavenherren verstanden zu werden. Durch diese Funktion lässt sich das lange Weiterbestehen der afrikanischen Sprache nach der formalen Sklavenbefreiung von 1888 erklären. (Kubik 1991: 106) Dazu gehören unter anderem die Begriffe *quilombo* (Urwaldsiedlungen entfloherer Sklaven), *senzala* („Sklavenhaus“), *mucama* („Schwarze Amme“), *mocambo* („Hütte“), *moleque* („Straßenjunge“, ursprünglich „Sklavenjunge“) und *mangangá* („Medezinmann“). Daher kommt in den Capoeira-Liedern kein korrektes Portugiesisch vor, sondern entsprechende Entlehnungen. Diese Unterschiede entstehen durch die Reimfunktion und den Einfluss der portugiesischen Sprache auf die Aussprache afrikanischer Wörter, die ins Brasilianische übernommen wurden. (Kubik 1991: 91) Zum Beispiel ersetzte *camará* den portugiesischen Terminus *camarada*, der die brüderlich-kameradschaftliche Beziehung der Capoeiristas in vielen Liedern betont. (Almeida 1985: 91) In vielen Capoeira-Liedern finden sich historische und geographische Bezüge von der vagen Vorstellung der verlorenen Heimat, über die Sklavenzeit, den Krieg gegen Paraguay bis hin zum Zweiten Weltkrieg. Ebenso erhalten sind religiöse Vorstellungen, wobei katholische heilige und afrikanische Gottheiten zu gemeinsamen Kultfiguren verschmelzen. Das folgende Liedbeispiel „A manteiga derramou“ enthält Erfahrungen aus der Sklavenzeit, wobei sich die Hinterlist des Sklaven ausdrückt, der sich über den dem Herrn zugefügten Schaden freut. Die Schadenfreude wird allerdings zweideutig formuliert, so dass dem Sklaven aufgrund des Textes keine Schuld noch Schadenfreude angelastet werden kann. Die verwendeten Termini

*iôio* und *iaia* für *senhor* und *senhora*, als Bezeichnung der Kinder der Kolonialherren, sind repräsentativ für die Afrikanisierung des Portugiesischen. (Lewis 1992: 27-28)

A manteiga derramou

S: Vou dizê a meu sinhô

Que a manteiga derramou

A manteiga não é minha

A manteiga è de iôio

( Übersetzung:

S: Ich werde meinem Herrn sagen,

dass die Butter ausgelaufen ist.

Die Butter ist nicht meine,

Die Butter gehört dem Herrn.)

Der Terminus *paraná* des gleichnamigen Flusses und Bundesstaates an der Grenze zwischen Paraguay und Brasilien stammt vom dem Tupi-Wort für Meer oder Gewässer. Dieses Wort ist vielleicht durch direkten Kontakt mit der indigenen Bevölkerung ins Repertoire aufgenommen worden oder als Ergebnis des Paraguay-Krieges im späten 19. Jahrhundert. Viele zwangsrekrutierte Capoeiristas nahmen am Krieg teil und sind mit der Region des Paraná vertraut geworden. Die Begriffe *paraná* und *paranaué* sind wichtige Termini in den Capoeira- Liedern, die häufig vorkommen. (Lewis 1992: 181)

Paraná

S: eu sou braço de maré

Paraná

Mas eu sou o mar sem fim

Paraná

C : paraná é, paraná é

Paraná...

(Übersetzung:

S: Ich bin ein Arm des Meeres,

Paraná

Aber ich bin das Meer ohne Ende.

Paraná

C: paraná ist, paraná ist

Paraná...)

In den Liedern wird indirekt in Anspielungen über soziale Umstände gesprochen. Viele Bedeutungen verstecken sich in Proverben und Metaphoren, die den zwiespältigen Charakter der Capoeira verstärken. Zum Beispiel singen Capoeiristas über Kameradschaft und Harmonie, wobei diese Verrat und Täuschung verbergen können. Der musikalische Diskurs im Capoeira- Kreis basiert strukturell auf kooperativen und kommunalen Werten, während der körperliche Dialog die kämpferische und wettstreitige Seite betont. Die Werte der Solidarität stehen im Hintergrund, unterliegen der Handlung und dienen zur Kontrolle gewaltsamer Tendenzen. Der Unterton vieler Liedtexte wird durch gezielte Ironie bestimmt. Diese herausfordernden Spott- und Hohnlieder stehen im direkten Zusammenhang mit dem Spielgeschehen in der Roda, wobei die Provokationen spontan improvisiert werden.

(Onori 1988: 58-59) In diesem Liedbeispiel wird ein erwachsener Capoeirista durch die Bezeichnung als *moleque* („Straßenjungen“, „Streuner“) provoziert:

Moleque é tu

S: é tu que é moleque

C : moleque é tu !

S : vai embora moleque

C: moleque è tu!...

(Übersetzung:

S: Der Straßenjunge bist du!

C: Du bist ein Straßenjunge.

S: Geh weg, Straßenjunge.

C: Du bist ein Straßenjunge!...)

In vielen Liedern ist auch der kämpferische und tödliche Charakter der Capoeira enthalten. Dabei soll vor der Kraft und dem Angriff des Mitspielers gewarnt werden. Durch die heitere und fröhliche Melodie wird eine Doppeldeutigkeit erzeugt.

Capoeira mata um

S: No terreiro fica um

Acabaram com a roda e mataram um

C: zum, zum, zum

Capoeira matou um...

(Übersetzung:

S: Am *terreiro* befand sich einer.

Sie beendeten die *roda* und töteten einen.

C: zoom, zoom, zoom,

Capoeira hat einen umgebracht...)

Eine weitere Thematik ist der Kampf der Geschlechter. Capoeira galt primär als Männeraktivität, wobei Capoeiristas in der brasilianischen Kultur den Ruf von Schürzenjägern und Machos haben:

Dona Maria de Camboatá

C: Dona Maria de Camboatá

S: tira a saia e vamos deitar

C: Dona Maria de Camboatá

S: Ela chega na venda ela manda botá

C: Dona Maria de Camboatá

S: Ela chega na venda e começa gingar

C: Dona Maria de Camboatá



C: Ela chega na venda e dá salto mortal...

(Übersetzung:

C: Dona Maria aus Camboatá

S: Zieh dein Kleid aus und lass uns zu Bett gehen.

C: Dona Maria de Camboatá

S: Sie kam im Geschäft an und bestellte Stiefel.

C: Dona Maria aus Camboatá

S: Sie kam im Geschäft an und begann die *ginga*.

C: Dona Maria aus Camboatá

S: Sie kam im Geschäft an und machte einen tödlichen Salto...)

Die Mehrheit der Lieder haben eine Verbindung zur religiösen und spirituellen Sphäre. In den Texten sind Hinweise auf afrikanische, katholische und indigene religiöse Elemente enthalten. Obwohl Capoeira kein im eigentlichen Sinn religiöses Phänomen darstellt, benutzen Capoeiristas ihre Lieder, um ihren spirituellen Glauben zu manifestieren. Eine Vielzahl synkretischer Kulte, darunter Candomblé, entwickelten sich zeitgleich mit der Capoeira, so dass die Capoeiristas mit diesen verstrickt waren. Die *orixás*, die mit Capoeira assoziiert werden, sind der Kriegsgott *Ogun*, der Jäger *Oxóssi*, der König und Frauenheld *Xangô* und der Trickster *Exú*. Die *orixás* des Candomblé werden in den Gesängen herbeigerufen und sollen die Capoeiristas schützen. Der katholische Heilige, der Ogun gleichgestellt wird, ist Santo Antônio. Dieser ist in der mediterranen Welt als Beschützer der Fischer, Matrosen und Hafendarbeiter bekannt. Letztere hatten durch die intensive Praktizierung der Capoeira eine große Bedeutung. Eine weitläufige Theorie sieht den Ursprung der *ginga* im wiegenden Schritt des Matrosen verursacht durch den Wellengang des Schiffes:<sup>17</sup>

A barquinha de Noé

S: Santo Antônio concertou

A barquinha de Noé

C : Santo Antônio concertou...

(Übersetzung:

<sup>17</sup> [http://www.capoeira-infos.org/ressources/textes/t\\_marks\\_capoeira\\_angola.html](http://www.capoeira-infos.org/ressources/textes/t_marks_capoeira_angola.html) (22.04.2006)

C: Santo Antônio reparierte  
Noah`s kleines Schiff...)

São Bento identisch mit Sankt Benedikt ist der meist erwähnte Heilige in den Capoeira-Liedern. Der Gründer des Benediktiner-Ordens lebte im 6. Jahrhundert. Obwohl dieser mit Omolu des *Yoruba* Pantheons synkretisiert wird, dem Gott der Gesundheit und Nahrung, wird São Bento öfters mit Schlangen in Verbindung gebracht. Dabei ist es nicht offensichtlich, warum São Bento mit Schlangen assoziiert wird, doch Bastide argumentiert, dass in Bantu-Vorführungen wie den religiös inspirierten dramatischen Volkstänzen *congada* und *cucumbi*, Stereotypen der *feiticeiros* und *mandingueiros*, als Schlangenhändler darstellten und mit São Bento in Verbindung gebracht wurden. Da Capoeiristas mit *mandingueiros* assoziiert wurden scheint diese Verbindung offensichtlich zu sein.

Senhor São Bento

S: essa cobra lhe morde

C: Senhor São Bento

S: a cobra me morde

C: Senhor São Bento

S: a maldade da cobra

S: o bote da cobra

C: Senhor São Bento

S: o veneno da cobra...

(Übersetzung:

S: Diese Schlange beißt mich

C: Großer Sankt Benedikt

S: Die Bosheit der Schlange

C: Großer Sankt Benedikt

S: Der Schlag der Schlange

C: Großer Sankt Benedikt

S: Das Gift der Schlange...)

Die Trance ist ein wichtiger Aspekt des Candomblé und einige *mestres* besagen, dass die Besetzung durch einen Geist einen wichtigen Teil des Capoeira Spiels ausmacht. Die meisten glauben während des Spiels eine Art höheren und veränderten Zustand erfahren zu haben. Angesichts dessen existiert ein *toque* namens *barravento*. Dieser Terminus definiert eine milde vorläufige Trance, die Initiierte Ergriffenheit durch ihren Gott erfahren:

Valha- me Deus, Senhor São Bento

S: Valha- me Deus, Senhor São Bento!

Vou cantar meu barravento

C: valha- me Deus, Senhor São Bento!

S: Buraco velho tem cobra dentro

Vou botar meu barco vento...

(Übersetzung:

S: Gott steh mir bei, Großer Sankt Benedikt!

Ich werde meinen *barravento* singen.

C: Gott steh mir bei, Großer Sankt Benedikt!

S: Im alten Loch befinden sich Schlangen.

Ich werde mein Schiff dem Wind aussetzen...)

Es sind Unterschiede zwischen älteren und neueren Liedern festzustellen. Dies gibt einen Einblick auf die Veränderungen der Einstellungen und Werte, die die Capoeira im Laufe der Zeit erfahren haben. Die moderne Entwicklung im Liedrepertoire begann mit der Institutionalisierung des Sports durch Mestre Bimba, wodurch viele Capoeiristas der Mittel- und Oberklasse eingeführt wurden. Diese neuen Spieler brachten neue Einstellungen und Ideen mit sich. In diesen wird besonders der Wunsch nach einer klassenlosen Gemeinschaft und der Zusammenhalt betont sowie die kulturelle Öffnung der Capoeira für alle Mitglieder der Gesellschaft. Dies repräsentiert deutlich eine neue Annäherung und Einstellung zur Capoeira. Die neuen Lieder enthalten weniger die Preisung der *malícia*, der Täuschung und des Verrats, die als Wert der schwarzen Sklavengesellschaft unentbehrlich war. Die kämpferische Seite der Capoeira wird ignoriert, indem das Kampfspiel in eine Welt ohne Klassenkonflikte und Rassismus gestellt wird. Diese utopische Vision stammt von

Gesellschaftsmitgliedern, die weniger im Alltagskampf zum Opfer der Klassenunterdrückung und des Rassismus wurden. (Lewis 1992: 176-177)

Capoeira não tem raça

Capoeira não tem raça

Capoeira não tem côr

Ô, ô, ô, ô

Capoeira è amor...

(Übersetzung:

Capoeira hat keine Rasse,

Capoeira hat keine Farbe,

oh, oh, oh, oh

Capoeira ist Liebe...)

## II.16. Symbolik in der Capoeira

Jede Praxis in der Roda steckte zu Zeiten der Sklavengesellschaft einen „schwarzen Raum“ ab, innerhalb dessen ein abweichendes Wertesystem galt. (Röhrig- Assunção 1998: 5) In der Roda war der Weiße nicht mehr Herr, sondern hier war es von Vorteil schwarz zu sein.

(Röhrig-Assunção 1998: 15) Die *roda* stellt einen Raum für das Spiel dar und gleichzeitig steht diese als Metapher der Inversion der äußeren Welt, in der die Regeln und Werte der Gesellschaft umgedreht werden. (Merrell 2005: 51,53) Soziale Normen werden auf den Kopf gestellt, wenn Hinterlist *malícia* und Verrat *traição* als positive Qualitäten angesehen werden., die dem Spieler ermöglichen seinen Gegenspieler zu überlisten. (Röhrig-Assunção 1998: 15) Dies manifestiert sich in der Körperinversion im Radschlag *aiú*, dem Handstand oder anderen Bewegungen auf Händen und Kopf. (Merrell 2005: 32) Der Radschlag *aiú*, mit dem die Spieler in den Kreis eintreten, bedeutet auch den Eintritt in eine Welt, in der andere Regeln gelten. Die Capoeira zeichnete sich dadurch aus, dass jede offene Konfrontation vermieden wurde. Die Hegemonie der weißen Elite wurde nie offen in Frage gestellt, aber ihre Herrschaft und Werte konnten in den Capoeira-Liedern hinterfragt werden. Demnach muss nach Röhrig-Assunção die Capoeira als Ausdruck des offenen Widerstands hinterfragt

werden. Seiner Meinung ist Capoeira weniger ein Beispiel für heroischen Widerstand in offener Konfrontation als für flexible Aneignung und subtile Selbstbehauptung. (Röhrig-Assunção 1998: 1) Dementsprechend wurde Capoeira als Produkt psychologischer Resistenz gegen die Sklavenhalter entwickelt. Dadurch zeigte sich, dass trotz der aufgesetzten Machtstrukturen, die subalternen Klassen Lücken fanden, in denen sie ihre eigenen Vorstellungen ausdrückten. Dies bedeutet keineswegs die Übernahme von Werten der Herrschenden, da das „wahre“ Wertesystem der Unterdrückten sich nur in Ausnahmesituationen manifestieren konnte. (Röhrig-Assunção 1998: 3)

## II.17. Capoeira als Ritual

Die Definition des Rituals ist sehr komplex und soll daher in dieser Arbeit in Bezug zur Capoeira definiert werden. Die Definition von Bobby C. Alexander hebt zwei Qualitäten des Rituals hervor: „Ein Ritual im allgemeinsten und grundlegendsten Sinn ist geplante oder improvisierte Performance, die eine Überleitung des alltäglichen Lebens in einen alternativen Zusammenhang, in dem der Alltag transformiert wird, bewirkt. (Alexander 1997: 139) Hierbei kommt sowohl das dramatische Element, das Aktivsein von Ausführenden und Zuschauern, als auch der dynamische Aspekt der Umwandlung zum Ausdruck. Wichtig ist, dass Rituale von der jeweiligen Kultur und Gesellschaftsordnung geprägt sind und dazu dienen diese zu festigen. In den Ritualen werden die vergangenen Erfahrungen des Urgeschehens, des Mythos, inszeniert, damit ihre Gegenwärtigkeit und Wirksamkeit fortbesteht. Der Mythos dient der Beglaubigung der Gegenwart durch die Wiederholung der Vergangenheit. George Downey beschreibt rituelle Elemente in der Capoeira: „The sound of the roda, the music of the bateria, draws the past into the present (...) capoeira “ updates the past as reverence(...)” (Downey 2002: 492) Merrell schreibt in Bezug auf die Wiedergabe historischer Begebenheiten in der Capoeira:

„In its contemporary dress Capoeira is a ritual, an age- old ritual they are playing out commemoration of the injustices suffered by slaves during bygone time. They, along with the instrument players and the capoeiristas sitting around the Roda, are in theater, and the action is a play; it is an enaction of the human condition as it should be, a community of people in communion with one another.” (Merrell 2005: 53)

Der Kreis ist ein wichtiges rituelles Element in der afrikanischen Ästhetik als auch in der Capoeira. Dossar sieht ebenfalls in der Symbolik des Kreises ein Ritual, das in der Neuen Welt als Mittel des kreativen Ausdrucks der afrikanischen Kultur, spezifisch die des Kongo und Angola, weiter besteht. Als Beleg zitiert Dossar Stuckey:

„(...) the circle ritual imported by Africans from the Congo region was so powerful in its elaboration of a religious vision that it contributed disproportionately to the centrality of the circle in slavery. The use of the circle for religious purposes in slavery was so consistent and profound that one could argue that it was what gave form and meaning to black religion and art (...).” (Stuckey 1987: 10-11)

In Bezug auf die zirkuläre Aufführungspraxis in der Capoeira, Candomblé und *samba de roda* schreibt Barbara Browning: “The circle of candomblé dance is the space where the human bodies incorporate divine energy. The roda de samba lifts humanity, secular energy, to a higher level. In capoeira, the roda contains bodies all too aware of their earthly nature.” (Browning 1995: 108) Iria D’Aquino definiert Capoeira in ihrer Veröffentlichung „Capoeira: Strategies for Status Power and Identity” wie folgt: “Capoeira is a ritual of power (...) slaves utilized Capoeira to achieve freedom (...).” (D’Aquino 1983: 7) Im weiteren Kontext beschreibt sie Capoeira als weltliches Ritual trotz des Bestehens einiger religiöser Elemente. Capoeira ist kein Medium der Meditation zwischen Mensch und dem Übernatürlichen, sondern ein Mittel des Ausdrucks zwischen dem Menschen und seiner Gesellschaft, das durch den Kampf zwischen Unterdrückten und Unterdrücker stattfindet. (D’Aquino 1983: 6)

Andere Autoren wie Lewis widersprechen der Theorie der Capoeira als Ritual. Lewis sieht Capoeira nicht als ganzheitliches Ritual, sondern erkennt ein rituelles Gerüst an, innerhalb dessen das Spiel stattfindet:

„The existence of the *ladainha/ chula* invocation does provide a ritual framework within which the game can be situated, and it is possible that in the past this frame was taken as determinative of events (or that in the future will be).” (Lewis 1992: 14)

Seiner Meinung nach versucht die rituelle Konnotation der Capoeira, dem Spiel moralische Ernsthaftigkeit und Respekt zu verschaffen. (Lewis 1992: 14-15) Die moralische Ernsthaftigkeit sieht Dossar hingegen als Element der spirituellen Domäne der Kongo-Kultur, einem weiteren Indiz der Capoeira als afrikanischer Gattung. Jedoch können innerhalb der Capoeira rituelle Elemente nicht geleugnet werden. Die Angoleiros, die Spieler der

Capoeira Angola, machen im Moment des Eintritts in die Roda kabalistische Zeichen auf den Boden. Nach Untersuchungen von Bennegent besteht der Glaube, dass durch die Zeichen die Kraft und Energie der Ahnen aus der Erde gezogen wird. (Bennegent 2002: 87) Andere theatralische Elemente sind das Küssen der Berimbau oder des für das Spiel glückbringenden Amuletts, das Bekreuzigen und Ausstrecken der Hände gen Himmel, um ebenso Energie aufzunehmen. (Bennegent 2002: 85) Ein wichtige Zeremonie in der Capoeira ist die Taufe *batizado*, die im Allgemeinen einmal im Jahr vom *mestre* der jeweiligen Capoeira-Gruppe organisiert wird. Die *batizado* stellt eine große *roda* dar, in der jeder Schüler sein Können im Spiel gegen einen *mestre* oder hoch Graduierten beweisen muss. Durch einen rituellen Wurf zu Boden während dieses Spiels, erlangt der Schüler die Zugehörigkeit zur Gruppe. Ursprünglich handelte es sich um eine wahre Zeremonie ähnlich einem Übergangsritual, mit verschiedenen Prüfungen für die Schüler. Dabei wird jedem neuen Auszubildendem ein Deck-oder Spitzname gegeben, mit dem dieser im Milieu der Capoeira fortan identifiziert wird. Dieser Name war früher der Kriegsname des Capoeiristas und wurde diesem nach individuellen Charakteristiken vergeben. Dazu gehören zum Beispiel: Besouro, Cobra Verde, Onca, Pomba de Ouro, Sorriso, Camisa etc. Ebenso diente der Name der Verkleidung, damit die Polizei den wahren Namen nicht identifizieren konnte. (Bennegent 2002: 88-89) Gleichzeitig zu der *batizado* erfolgt der Gradübergang *troca de cordão*, wobei ein fortgeschrittener Schüler die nächst höhere Kordel *cordão* nach eingehender Prüfung in der *roda* überreicht bekommt. Die *batizados* stellen heute große Ereignisse dar, an denen *mestres* und *professores* aus Brasilien und anderen Ländern angereist kommen um an der Veranstaltung teilzunehmen und Workshops zu geben.

## II.17. Der Einfluss des Candomblé

Die Capoeira gilt als profane Gattung, die religiöse und spirituelle Aspekte beinhaltet, die in der Vergangenheit ausgeprägter waren und heute ihre Bedeutung verloren haben. (Bennegent 2002: 81-82) Die existierenden religiösen Elemente kamen auf indirektem Weg in die Capoeira. (Bennegent 2002: 86) Durch die gemeinsame repressive Vergangenheit der Capoeira und den afro-brasilianischen Kulturen wie Candomblé ist eine starke Verbindung auszumachen. Mestre Barba Branca führt zu der Verbindung zwischen Capoeira und Candomblé folgendes aus:

„Il y a une très grande relation entre le candomblé et la capoeira : la forme d'expression corporelle, la forme du rituel de la capoeira en relation au candomblé, même simplement du fait qu'à l'époque de l'esclavage, ils ont vécu ensemble à l'intérieur du terreiro de candomblé. Elle a pris beaucoup de pas de danse des orixás, par exemple le pas de danse de Xangô ressemble au gingado de la capoeira.” (Benneget 2002: 93)

Wie bereits erwähnt sind viele Capoeiristas auch Anhänger des Candomblé gewesen. Um sich gegen die Tücken schlechtgesinnter Götter zu wappnen, purifizierten sich Capoeiristas durch einen Priester des Candomblé, in dem dieser die Körper versiegelte (*fechar o corpo*) und gleichzeitig für positive Energie öffnete. Dazu ließen sich Capoeiristas eine Art Talisman und Amulett *patuá* anfertigen, das aus einem kleinen Stoff-oder Lederbeutel bestand. Die *patuá* beinhaltete magische Steine, das Gebet *Cinco Salomão* sowie die Initialen „JMJ“ für Jesus, Maria und Joseph. Der Capoeirista trug die *patuá* um den Hals, die ihn vor schlechten Augenblicken in der *roda* schützen sollte. (Benneget 2002: 86) Bestimmte *orixá*<sup>18</sup> des Candomblé werden mit der Capoeira verbunden: *Ogun* der Kriegsgott, *Oxóssi* der Jäger, *Xângo* und *Exú* der Trickster als Vermittler zwischen der Menschheit und der spirituellen Welt. Dieser gilt als Gott der Fruchtbarkeit sowohl auf geistlicher als auch auf körperlicher Ebene und wurde während der Kolonialzeit vom Christentum mit dem Teufel gleichgesetzt. *Exú* ist sowohl männlich als auch weiblich und gilt als eitelste Gottheit. Er ist als Possenreißer, Spötter, unverbesserlicher Trinker und Schürzenjäger, der kein bestimmtes Erscheinungsbild und nicht einschätzbares Verhalten an den Tag legt, bekannt. Als Trickster kennt dieser viele Tücken und Schliche, wobei seine Gesten und Handlungen verkehrt herum laufen. (Onori 1988: 60-61) *Exú* trägt demnach Züge eines guten Capoeirista. Andere *orixá*, denen sich der Capoeirista verpflichtet fühlt, sind: *Ossaim*, der Herr der Pflanzenwelt und Quelle der seelischen Kraft, *Yansa*, die Göttin des Regens und Königin der Seelen von Angola, sowie *Oxossi*, der Gott des Urwaldes und der Jagd. Nach Bira Almeida erinnert das Streichen der Hände über den Boden vor Eingang in die *Roda* an die Segnung der *orixá* im Candomblé. (Almeida 1985: 129) Der bereits besprochene Terminus *axé* stammt aus dem Candomblé Bahias und beschreibt die vitale Energie und Kraft der Gottheiten *orixá*. Die Instrumente der Capoeira wie die *Atabaque* und das *Berimbau* sind heilige Instrumente, die in afro-brasilianischen Kulturen ihren Ursprung haben. Die *atabaque* stellt das heilige Hauptinstrument des Candomblé dar, das die *orixás* herbeiruft, um die Körper der *filhos/*

---

<sup>18</sup> Götter oder Geister des Candomblé, die von afrikanischen Gottheiten abgeleitet sind.



*filhas de santos*<sup>19</sup> („Söhne/ Töchter der Heiligen“) in Besitz zu nehmen. Die *toques de capoeira* stammen ursprünglich von den Rhythmen des Candomblé. Es gibt drei *atabaques rum, rum-pi* und *lé* wie es auch drei Berimbaus in der Capoeira, nämlich *gunga, médio* und *viola*, gibt. Diese haben im Einzelnen jeweils eine bestimmte Rolle im Orchester, die allerdings in Verbindung zur Capoeira umgekehrt ist: In der Capoeira macht die tiefe *gunga* die *maracação* (Markierung, Kadenzierung), wobei die tiefe *rum* improvisiert und demnach eine ähnliche Rolle wie die hohe *berimbau viola* hat. (Rêgo 1968: 38) Nach Lewis können die unterteilten Gattungen Capoeira Angola mit der Kategorie der Nation *nação*<sup>20</sup> des Candomblé verglichen werden, da diese mehr als die Capoeira Regional mit den spirituellen Wesen *exúá* und *caboclo* rituell interagiert. (Lewis 1992: 142-143) Dabei durchliefen insbesondere die traditionelle Capoeira Angola und der Candomblé ähnliche geschichtliche Etappen: Die Capoeira Angola wurde auf der Straße praktiziert als marginale Praktik und bis in die 30er Jahre durch das Gesetz verboten, so wie Candomblé auf ähnliche Art und Weise eine lange Periode der Unterdrückung erfahren musste. Die traditionelle Capoeira Angola wurde durch die neue Capoeira Regional umgestürzt. Im selben Kontext der Rehabilitationspolitik der afro-brasilianischen Kultur durch die Regierung Getúlio Dornelles Vargas<sup>21</sup> (1883-1954) wird in der intellektuellen Gesellschaftsschicht *carioca* ein neuer afro-brasilianischer Kult *macumba* aus dem Candomblé heraus geschaffen. Im *macumba* wurde die „schwarze“ Seite verdrängt, damit dieser neue Kult für die höheren sozialen weißen Schichten zugänglicher wurde. Tieropfer wurden abgeschafft, die Initiationszeit wurde von circa dreißig Tagen auf zwei Tage gekürzt. Auch in der teilweise gesellschaftlich umgeschichteten Capoeira Regional wurde die Initiationszeit im Gegensatz zur Capoeira Angola verringert. Zudem erfolgt die Initiation und Lehre nicht mehr intuitiv, sondern durch die Veröffentlichung von methodischen Fachbüchern. Ein letzter Punkt betrifft die Tendenz der Folklorisierung beider afro-brasilianischer Manifestationen durch den Tourismus.

## II.18. Capoeira heute

Heutzutage ist die Capoeira eine akademisch-sportliche in aller Welt verbreitete Praktik geworden. Diese wird zunehmend in Akademien gezwängt, reglementiert und als Modephänomen verbreitet. Dabei ist es beklagenswert, wegen ihres historischen sowie

---

<sup>19</sup> Initiierte des Candomblé

<sup>20</sup> Pl. *nações*: Untergruppen des Candomblé, die sich abhängig von der geographischen Region und ethnischen Abstammung bezüglich der verehrten Gottheiten, Musik, Rituale und liturgischen Sprache unterscheiden.

<sup>21</sup> Präsident Brasiliens von 1930-1945 und von 1950-1954.

kulturellen Reichtums die Capoeira als Sport zu degradieren. Aus dem Untergrund heraus entwickelte sich die Capoeira zu einem brasilianischen Nationalsport. Dazu trugen die Regierungsmaßnahmen der Desafrikanisierung zu Zeiten der Regierung Vargas bei, der die afrikanischen Wurzeln der afro-brasilianischen Gattungen darunter *samba* und *candomblé* in den Hintergrund trieb. Ziel war es diesen einen höheren Status zu verleihen. Die traditionelle Capoeira erfuhr durch *mestre* Bimba Transformationen: Der Lernprozess erfolgt meist in geschlossenen Trainingshallen auf kollektive und strukturierte Art und Weise. Es sind Leistungsstufen in Form eines Kordelsystems eingeführt worden, so dass jede Gruppe im Sinne von Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt wird. Das Lernen ist in erster Linie Partizipation, in dem man von Fortgeschrittenen abschaut. Trainingsabläufe enthalten Aufwärmübungen, *sequências* (Bewegungsabläufe wie zum Beispiel die acht festgelegten *sequências* von Mestre Bimba, die für das *jogo em pé* („Spiel im Stand“) unentbehrlich sind), Partnerübungen (*passagens*, Passagen von aneinandergereihten komplementären Angreif- oder Ausweichschlägen mit einem Partner) und zum Schluss des Trainings das Spiel im Kreis oder Musik- und Instrumentaltraining. (Pinto 1991: 52) In den Akademien der Capoeira Regional wird entsprechend der heutigen Gesellschaft methodisch und strukturell gearbeitet. Dies bewirkt ein schnelles Vorankommen in der Technik auf Kosten der Individualität und Improvisation des Einzelnen. In den wenig verbreiteten Akademien der Capoeira Angola wird im Vergleich dazu eher intuitiv gelernt. (Capoeira 2003: 60)

In Brasilien wird Capoeira und der Stockkampf *maculêlê* als pädagogische Schulung von Jungen durchgeführt, wobei diese dabei den korrekten Umgang mit einem Partner sowie verantwortungsbewusstes Handeln lernen. (Pinto 1991: 54) Das nach *mestre* Bimba eingeführte Hierarchie-System unterscheidet sich je nach Capoeira-Gruppe. Das Niveau der Schüler wird nach Farbe der Kordeln bestimmt, wobei jede Gruppe eine andere Farbe entsprechend der Graduierung hat. Normalerweise zeigen die Kordeln an, wieviele Jahre jemand schon teilnimmt, wobei man gewisse Anforderungen, Kenntnisse der Bewegungen, des Musikrepertoires und des Instrumentalspiels, erfüllen muss. Bei Anfängern ist der Gürtelwechsel *troca de cordas* regelmäßig, wobei die spätere Kordelvergabe je nach Fortschritt eine geraume Zeit später erfolgen kann. Die Entwicklung zum *mestre*, einem Meister und Experten der Capoeira, kann bis zu zwanzig Jahren dauern. Jede Etappe kann mehrere Kordeln enthalten:

- 1.) *Aluno*: Schüler, der die Capoeira erlernt. Diesem werden Grundlagen, Technik, Musik und Geschichte vermittelt.

- 2.) *Aluno graduado*: Erste Schüler- Graduierung, wobei Erlerntes vertieft und gefestigt wird. Übernahme der Leitung und Verantwortung über die Anfänger.
- 3.) *Instructor*: Beginn der Lehrphase. Ständige Weiterbildung und Lernen des Unterrichtens. Vermittlung des Könnens an eigene Schüler.
- 4.) *Formado*: Ausgebildeter Schüler. Beherrschung von Technik, Musik, Geschichte, Unterricht und Leitung einer Gruppe.
- 5.) *Professor*: Offizieller Lehrtitel. Ausbildung der Weitergabe des umfassenden Wissens und Könnens. Seinen Status prägen Erfahrung, Reife sowie Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Gruppe.
- 6.) *Contra Mestre*: Steht an der Seite des *mestres*. Unterstützung der Führung, Ausbildung und Erweiterung der Gruppe.
- 7.) *Mestre*: Oberhaupt der Gruppe. Gesamte Organisation und Leitung. Gibt den Weg der Gruppe an und ist maßgebend für die ständige Weiterentwicklung der Gruppe.<sup>22</sup>

Jedoch wird in der modernen Zeit die Capoeira immer mehr kommerzialisiert. Zum Teil besteht die Tendenz die Kordeln nach finanziellem Beitrag zu vergeben. Wenn man den Beitrag zur Teilnahme der *batizado* nicht leistet, erhält man auch nicht die nächsthöhere Kordel. *Mestre Bola Sete* führt ebenso Kritikpunkte an der Entwicklung und dem heutigen Zustand der Capoeira Angola an. Bis zum Ende der 60er Jahre beinhaltete die Capoeira Angola in Bahia eine Serie von magischen Ritualen, die immer mehr in den Hintergrund geraten. Der Capoeirista hatte eine Lebensphilosophie, die auf *malícia* basierte, wobei dieser in der *roda* niemals dem Mitspieler seine ganze Kapazität zur Schau stellte. Das Ziel bestand nicht in der Überordnung zum Mitspieler, sondern die maximale Unauffälligkeit, um dann einen potenziellen überraschenden „Treffer“ zu landen. Stattdessen manifestiert sich besonders die Capoeira Regional als Zweikampf und Kräftemessen unter Anwendung rauer Kraft. Dabei beschreibt *mestre Bola Sete* die Art und Weise, wie die Capoeira praktiziert werden sollte:

„Pela ginga maliciosa, pela manha, pela calma, segurança e equilíbrio no ataque e na defesa e pelo conhecimento dos rituais e tradições da capoeira angola e que se conhece o verdadeiro capoeirista.“ (Bola Sete 1997: 187)

Besonders außerhalb Brasiliens wird die Capoeira mit Ausnahmen als Fitnesstraining oder Selbstverteidigung betrachtet, wobei das Bewusstsein ihrer kulturellen und historischen Identität zum Teil verloren geht. *Bola Sete* sieht die Ursache als Reflex der Zeitepoche, denn heute leben viele *mestres* von Capoeiraunterricht, Turnieren und Vorführungen. Die

<sup>22</sup> <http://www.jacobinaarte.com> (15.10.2006)

Capoeira-Gruppen sind darauf zentriert die Aufmerksamkeit des Publikums oder der Touristen durch möglichst viel Akrobatik auf sich zu ziehen, die im Ursprung nicht unbedingt Teil des Spieles waren. Zum letzten Aspekt lautet eine von *mestre* Bimba aufgestellte Regel für einen Capoeirista:

„Não considere muito importante a capacidade de executar saltos, movimentos complicados e golpes em série com extreme velocidade que, fatalmente, levam o capoeirista ao esgotamento, muito em prática na capoeira moderna. Na capoeira angola (tradicional), dirigemos o movimento pela calma.” (Bola Sete 1997: 193-194)

Eine weitere Entwicklung ist das Austragen von Wettkämpfen und Turnieren wie in anderen Kampfkünsten. Dabei zählt aber nicht das Werten von Treffern, sondern das Umsetzen des dialoghaften Zusammenspiels. Auch heute noch wird die Capoeira in ihren zwei Stilrichtungen Capoeira Angola und Capoeira Regional aufgeteilt. Aktuell ist allerdings ein Trend des sich gegenseitigen Annäherns zu spüren, der vor allem durch *mestre* Camisa und *mestre* Joao Grande getragen wird und als *Capoeira Contemporânea* bezeichnet wird. Diese wiederum ist ein Sammelbegriff für viele verschiedene Stile und Richtungen der zeitgenössischen Capoeira, darunter *Miudinho*, das von *mestre* Suassuna, dem Gründer der Gruppe Cordao de Ouro entwickelt wurde:

„The game of miudinho is generating controversy because it is being misinterpreted. People are thinking it's a new capoeira, and it's nothing like that. I simply rescued an older capoeira, modernized the manner of playing it, changed the sequences...the name miudinho arose because I was observing that capoeiristas were playing very distant from each other and in our time we play very close; thus, I said to people, “ I want the game more minute, closer, play very tiny.” Then, I created a toque on the berimbau. Miudinho is not a new capoeira, it's a different manner to display capoeira. Just like the games of Iuna and São Bento Grande exist, the game of miudinho exists.”<sup>23</sup>

Abschließend folgt ein Interview mit *mestre* João Grande (Capoeira Angola), das die Vergangenheit, Entwicklung und Gegenwart der Capoeira und Capoeira Angola reflektiert:

---

<sup>23</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Capoeira\\_toques](http://en.wikipedia.org/wiki/Capoeira_toques) (15.10.2006)

„Er spielt dort, er spielt hier, er dreht sich im Kreis, umrundet die Welt.“

João Grande Dos Santos, besser bekannt als Mestre João Grande, ist 67 Jahre alt und lebt heute in New York, wo er seine eigene Capoeira- Schule leitet. Beim internationalen Capoeira Angola Sommertreffen 2001 in Berlin, liess sich dieser von Peter Schardt aus einem Leben für die Capoeira befragen.

Peter Schardt: Mestre João Grande, erzählen Sie bitte von Ihrer Begegnung mit der Capoeira.  
Mestre João Grande: Ich war damals zehn Jahre alt und arbeitete im Landesinneren von Bahia auf dem Feld. Es war in einer kleinen Stadt. Vor der Tür eines Ladens traf ich eines Tages zwei Herren, Chico und Pedro. Die beobachteten ein Spiel von zwei Jungen Männern. *Corta capim* („Gras schneiden“, eine Bewegung der Capoeira: Man springt hockend von einem Fuss auf den anderen, wobei ein Bein jeweils, gestreckt, unter dem anderen hindurch gezogen wird.). Da meinte dann Chico zu Pedro: „Das ist der Nagô- Tanz, in diesem Spiel musst du dein Gegenüber zu Fall bringen.“ Dann fragte ich den Pedro: „Aber was ist das?“-„Das kommt aus Afrika“, antwortete er. Und ich: „Wo lernt man das?“-„Weiß nicht. Aber die Kerle da arbeiten in den Zuckerfabriken.“ Da hörte und sah ich zum ersten Mal von der Capoeira. Dann habe ich mich entschlossen diesen Tanz zu suchen.

P.S.: Zu welcher Zeit war das?

M.J.G.: Ich weiß nicht.

P.S.:Ungefähr.

M.J.G.: Geboren bin ich am 3. Januar 1933.

P.S.: War Capoeira zu dieser Zeit sehr populär?

M.J.G.: ...nein, nein, ich hatte keine Ahnung. Ich bin also auf Suche gegangen, auf die Fazendas, die landwirtschaftlichen Güter von Roças und Gado (Itagí, Südbahia), um Capoeira zu suchen. Ich holte mir eine Sichel, um *capim* zu schneiden. Niemand hatte ich davon erzählt, dass ich das machen würde. Unterwegs auf meinen Streifzügen studierte ich die Natur: warf Mehl in den Fluss, um zu sehen, wie sich die Fische bewegen, wie die Vögel im Spiel ihre Schnäbel aufeinander treffen ließen. Das war die Inspiration.

Bald darauf bin ich aber mit meiner Familie nach Salvador gezogen. Von einer Anhöhe habe ich dann an einem Sonntag mal gesehen, wie Leute einen Kreis bildeten. Die hatten Holzstäbe dabei. Ich erkundigte mich, ob das, was die Leute dort machten, Capoeira sei. „Ja“, wurde mir gesagt, „das kann man bei Pastinha in Brota lernen. Sprich mit João, er wird dich da hinbringen.“ Also ging ich runter zu João Pequeno und fragte, wo man Capoeira lernen kann. Er hat mir gesagt, dass mich jemand zu Mestre Pastinha bringen sollte. Gleich in der nächsten Woche bin ich also hingegangen, zur Academia von Pastinha in Brota. Dort war sie, die ganze alte Garde der Capoeira Angola.

P.S.: Gab es Hindernisse, die Capoeira zu erlernen und zu praktizieren?

M.J.G.: Nein, die gab es nicht. Gott hat mich dafür auserwählt, dass ich ein Capoeirista sein würde. Das war eine Berufung.

P.S.: Und Mestre Pastinha, was war das für ein Mensch?

M.J.G.: Ich habe bald gemerkt, dass Pastinha die Capoeira sehr liebte. Ich wusste, dass er mir gute Dinge lehren würde. Einmal hat er mich gefragt, was ich denn wolle. Und ich sagte, was ich tat, hier und dort. Pastinha erwiderte, dass ich am besten alles liegen lasse. An der Capoeira sollte ich wachsen, und ich machte tatsächlich bald Fortschritte. Er arbeitete auch extra, um Geld zu haben für die Kleider der Capoeira.

P.S.: Und Sie, was haben Sie gearbeitet, wenn Sie gerade nicht Capoeira gemacht haben?

M.J.G.:Ich arbeitete den ganzen Tag an einer Tankstelle oder auf Baustellen. Manchmal auch im Hafen, mal als Lastwagenfahrer, mal auf Bohnen-und Gemüseplantagen mit meinem Vater zusammen. In Salvador arbeitete ich am Tag von sieben Uhr morgens bis um fünf Uhr

nachmittags. Nachher, am Abend bin ich Capoeira machen gegangen. Ich habe immer beides parallel getan. Jeden Tag. Nach meiner Pensionierung bin ich dann mit der Capoeira auf Reisen gegangen. Die erste Capoeira-reise fand aber schon 1966 statt. Da bin ich mit Mestre Pastinha nach Afrika gereist. Später habe ich ganz Europa bereist.

P.S.: Afrika? Sie waren bei den Wurzeln der Capoeira?

M.J.G.: In Afrika gab es keine Capoeira. Wir waren im senegal eingeladen zum ersten internationalen afrikanischen Kulturfestival in Dakar. Da habe ich einen Tanz gesehen: Drei Männer waren da, zwei davon hatten sich Dosen an die Beine gebunden, um sie als Percussion zu gebrauchen. Dann haben sie *tesoura* gemacht, *corta capim*, *passagem da perna*, *meia lua*, sie bewegten sich im Wiegeschritt, sprangen hier und sprangen dort. Dann hat Pastinha sie gefragt: „was ist das für ein Tanz?“- „Das ist unser Tanz“, sagten sie. „Ist das die Mutter von Capoeira Angola?“, fragte Pastinha wieder. „Nein, das ist unser Tanz! Capoeira ist aus Brasilien. Die Sklaven haben es benutzt, um sich aus der Fessel ihres Herren zu befreien und dich zu verteidigen...das Wort „Capoeira“ kommt daher: Capoeira von den Hähnen; *poeira*, das ist der Staub, den der Hahn beim Scharren aufwirbelt.“

P.S.: In welcher zeit waren Sie in Pelourinho?

M.J.G.: Das war 1987. Mein erster Workshop fand hier 1984 statt. Nachher arbeitete ich drei Jahre lang als Tänzer an der „Moenda“ (Tanztheater; Capoeira, Samba, Maculêlê). Die ganze Nacht bis drei oder vier Uhr am Morgen. Um sieben Uhr bin ich dann an der Tankstelle arbeiten gegangen. Ich schlief und aß schlecht. Gott gab mir aber Kraft.

P.S.: Haben Sie daneben eigentlich Zeit gefunden eine Familie zu gründen?

M.J.G.: Ich bin seit 25 Jahren Witwer. Ich habe sechs Kinder, vier Mädchen, zwei Jungs. Alle sind schon erwachsen. Zwei Mädchen sind 24. Einer ist reformierter Pfarrer. Der andere, Jurandir ist Mechaniker, er sucht nur Spaß. Er trinkt. Eine Tochter kam letztes Jahr nach New York. Sie weiß aber mit Capoeira nichts anzufangen. Sie ist gekommen, um Englisch zu lernen. (...)

P.S.: Was hat Sie eigentlich nach New York geführt?

M.J.G.: Ich mochte die Capoeira Regional nicht, sowenig wie Cobrinha und Morães. Ich war bei einer *batizado* („Taufe“) bei Mestre Mão Branca in Belo Horizonte.

P.S.: Was war das? Konkurrenz?

M.J.G.: Ja. Damals haben die Regionalistas schlecht von uns Angoleiros gesprochen. Wir seien nicht bereit für den „Kampf“. Es gab Spannungen und dann ist jeder seines Weges gegangen. Ich bin drei Jahre in einer Regional-Gruppe gewesen und dann habe ich mich wieder distanziert davon. Ich ging wieder zurück an die „Moenda“ nach Salvador. Das war 1990. Dann gab es diese Einladung zu einem Festival nach Atlanta (USA). Mestre Cobrinha hat mich geholt, um dort Capoeira zu zeigen. Anschließend habe ich die Reise nach New York fortgesetzt, um dort einige Freunde zu besuchen. Ich bin dann in New York geblieben. Das war Gottes Wille. In 1993 habe ich die Ehrendoktorwürde vom Upsala College in N.J. erhalten. (Inzwischen ist der National Heritage Award 2001 für Verdienste um die Bewahrung des kulturellen Erbes hinzugekommen.)

P.S.: Wie ist das nun mit der Capoeira Angola und der Capoeira Regional?

M.J.G.: Regional stammt von der traditionelleren Capoeira Angola ab. Nur, dass sie Elemente aus ostasiatischen Kampfsportarten wie Ju Jitsu und Kung Fu übernommen hat. Capoeira verliert ihre Tradition, weil viele Angoleiros zum Regional abwandern, wegen den Gürteln. João Pequeno, Canjiquinha, Paulo dos Anjos, Virgilio, alle haben sie die Gürtel der Capoeira Regional vergeben. Alle folgten der Regional. Aber der *cordão* bedeutet nichts. Ich denke so: Wenn der Mestre mir etwas beigebracht hat, dann gehe ich nicht etwas anderes machen. Ich bleibe bei dem, was ich gelernt habe. Ich muss respektieren, was er mir gegeben hat.

P.S.: Sie sind während des Workshops in Berlin an der brasilianischen Botschaft empfangen worden. Was bedeutet das für Sie?

M.J.G.: In Brasilien gab es das nicht! Es war das erste Mal, dass mich eine Auslandsvertretung eingeladen hat.

P.S.: Warum erfährt die Capoeira in Brasilien weniger Anerkennung als im Ausland? Capoeira ist ein Teil der Volkskultur, viele Jugendliche und Kinder gerade aus den unteren Schichten erhalten in den zahlreichen Capoeira-Academias Leibeserziehung, sie werden in ihren sozialen Kompetenzen geschult, sie bekommen Musik- und Gesangsunterricht, wieso das?

M.J.G.:...nichts, nichts und wieder ichts! Die Regierung lässt diese Kultur keinen Wert zukommen. Steuern darf man zahlen, aber es kommt nichts zurück! Es gibt keine Unterstützung für diese Kultur.

P.S.: Wie wird man eigentlich Mestre? Wie funktioniert das, die Überlieferung?

M.J.G.: Es ist die Arbeit, die nur durch Hingabe, Perfektion, Schönheit und Anerkennung wächst. Es ist nicht das Papier, die Urkunde, wodurch man Meister wird. Um das Wissen der Capoeira wirklich zu erlangen, muss man sie leben. Man muss sie erforschen und das Gespräch mit den alten Meistern suchen. Den jungen Meistern fehlt dieses Wissen. Was wissen die schon? Auch unter den Alten gibt es einige, die die Wahrheit sagen und andere die lügen. Naja und die Bücher bringen einen auch nicht gerade weiter. Bira's Buch genauso: Er spricht doch nur über Regional. (Bira Almeida: „Capoeira, Art, History and Philosophy“)

P.S.: Was ist das Ziel des „Spiels“ der Capoeira Angola? Was ist ihre Philosophie?

M.J.G.: Das Geheimnis liegt darin, das Spiel seines Gegenübers zu sehen. Zusehen, was er tut und was er lässt. Die Leute von heute wissen nicht, wie man richtig Capoeira spielt. Auch nicht, wie man mit dem Berimbau in der Hand singt. Wenn sie eine *ladainha* singen, dann singen sie zu schnell. Ist die *ladainha* beendet, dann muss man konzentriert sein, man nimmt die Kraft der Erde und des Himmels in sich auf. Man hört auf den Rhythmus des Berimbaus und beginnt das Spiel. Du musst auf dein Gegenüber gut achten, er ist ein *mandingueiro* (einer, der sich gut und geschmeidig zu bewegen weiss; dem gut und böse eins ist, ein Zauberer), er kennt das Spiel, das Spiel der *mandinga*, er spielt hier und er spielt dort, er dreht sich im Kreis und um die Welt. So wie ich von der Welt empfangen, so gebe ich auch. Das Geheimnis der Capoeira heißt: Aufmerksamkeit! Wer aus der Reihe tanzt, hat das Spiel verloren, hat seine Konzentration verloren, hat alles verloren.

P.S.: Mestre, manchmal kommt es zu Kontakten im Spiel, das heißt es werden Schläge ausgeteilt. Ist das geregelt?

M.J.G.: Wer schlägt, der weiss nicht zu spielen. Mestre Pastinha hat niemals seine Schüler geschlagen. Er hat gesagt: „Capoeira dient nicht dem Schlagen! Es werden Bewegungen gezeigt!“ Einmal spielte Pastinha mit einem Kerl, der gekommen war, um Pastinha eins auszuwischen. Dafür hatte er auch seine Freunde mitgebracht. Aber Pastinha liess sich ein, spielte und täuschte den Kerl, immerfort. Er tat so, als ob er springen würde, wohin der andere meinte, dass er spränge, aber Pastinha sprang in die andere Richtung, bis er schließlich im Rücken des anderen stand. Pastinha hätte ihn schlagen können. Er hätte ihn überall und im Gesicht treffen können. Und wir riefen: „Gib ihm eins! Gib's ihm!“ Aber Pastinha war nicht dafür gekommen. Er zeigte nur, dass der andere ihn nicht besiegen konnte, dass es kein Spiel mehr war.

P.S.: Sagen Sie, was ist der Unterschied zwischen der Capoeira in Brasilien und der in den Vereinigten Staaten oder in Europa?

M.J.G.: Die Leute, die aus Brasilien kommen, um hier Workshops zu geben, die wissen doch gar nicht, was sie eigentlich tun. Sie sind ein paar Tage hier und dann fahren sie wieder nach Hause. Wenn der Gastgeber es nun nicht versteht, die erlernten Bewegungen weiterzugeben und zu bewahren, dann ist die Capoeira verloren. In Bahia machen die Meister heute was sie wollen. Bahia, das war die Quelle der Capoeira und diese Quelle trocknet aus. Es ist ein Durcheinander. João Pequeno ist der wahre, alte Meister von Bahia. Er hat mit seiner Arbeit

aufgehört. Es gibt Meister, die ihre Schüler schlagen! Für mich sind das keine Meister. Ein Schüler, der Angst davor hat geschlagen zu werden, kann nicht wachsen. Hier auf diesem Workshop sind die Capoeira Angola Meister Cobrinha, Rosalvo, Braga, Laércio vertreten. Laércio habe ich nicht schlagen gesehen, der spielt sauber. Cobrinha macht keine *chamada*. Braga hat Schüler geschlagen und ich sage nochmal: Sie können nicht wirklich wachsen, sie haben Angst. Chaminé macht das auch, aber er gehört nicht dazu. Er ist von der Capoeira Regional, da sage ich nur: Im Land der Blinden ist der Einäugige König. Bei ihm ist mir aufgefallen, dass er kaum Frauen an die Instrumente gerufen hat, aber Frauen haben in der Capoeira den gleichen Wert wie die Männer.

P.S.: Was ist Ihr persönliches Ziel für die Capoeira Angola und in der Zukunft?

M.J.G.: Ich wünsche mir, dass die Schüler in der Tradition der Capoeira Angola wachsen. Es gibt so viele Meister in der Capoeira Angola, die nicht wissen, was sie machen: Capoeira heißt nicht nur sich hier-und dorthin zu bewegen. Man braucht dafür ein Gepäck. Man muss alles wissen, die Schüler unterrichten, ihnen zeigen und darf sich nicht verlieren. Alles andere ist Lüge. Wer Regional gemacht hat und sich dann aber für Angola entscheidet muss bei Null anfangen. Es tut mir Leid hier, für die Schüler in Europa, die ohne Meister und ohne Lehrer keine Chance haben. Sie können wohl Workshops machen, aber es ist schwierig, wenn man nicht einmal die Ginga beherrscht. Es gibt Meister aus Bahia, die kommen und bringen nicht einmal Instrumente, Berimbau, Münzen und anderes zum Musik machen mit...wie wollen die unterrichten, wie wollen die Workshops geben? Der Mestre muss drei Berimbaus bringen: *Gunga, Média, Viola*. Er muss zeigen, wie die Berimbau gespannt wird, wie man die Kalebasse anbringt, wie man auf dem Bogen spielt. Das ist die Basis, so kann ein Schüler wachsen. Ich möchte gerne alles richtig machen. Der Schüler muss wissen, was er tut. Weil, wenn er einmal nach *passagem do perna* gefragt wird und er antwortet, dass er es nicht wisse, so wird er nach seinem Lehrer oder Meister gefragt. Angriff und Verteidigung, Gefährlicher Angriff, gefährliche Verteidigung; Man muss wissen, was man tut. Es gibt Schläge und Gegenschläge. So ist das.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> <http://www.capoeiraangola.de/index.htm> (11.12.2006)



### III. Danmyé

#### III.1. Kolonisation des indischen Ozeans: La Réunion und Martinique

Im Laufe des 15. Jahrhunderts ist die neu entdeckte Welt Schauplatz der Rivalitäten unter den europäischen Mächten England, Holland, Spanien und Frankreich. Primärziel der Kolonialisierung war die Verbreitung des christlichen Glaubens sowie wirtschaftliche Bereicherung durch die Ausbeutung an Rohstoffen, insbesondere Zuckerrohr und Metallen. Für die weitere Untersuchung für die beiden Kampfpflanzen Moringue und Danmyé sind insbesondere zwei französische Kolonien von Bedeutung:

La Réunion, eine Insel im Indischen Ozean östlich von Madagaskar, wurde 1513 vom portugiesischen Seefahrer P. de Mascarenhas entdeckt. Der Kommandant Saint Alexis besetzte die Insel im Jahre 1638 im Namen des Königs Ludwig XIII, wobei La Réunion zunächst als Zwischenstopp der Gewürzroute nach Indien genutzt wurde. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts besiedelten Franzosen und Sklaven aus Madagaskar die Insel, die bis 1793 den Namen Ile Bourbon Huldigung an die französische Königsfamilie erhielt. Im Jahre 1685 wurde durch das Dekret Code Noir (Das Schwarze Gesetzbuch) die Sklaverei für Zwangsarbeit an Zuckerrohrplantagen und Bergbau institutionalisiert. Dadurch wollte Ludwig XIV seine Macht in den Kolonien festigen, da die Mehrheit der Bevölkerung der französischen Karibikinseln aus Sklaven bestand, die häufig Aufstände machten.<sup>25</sup> Für eine kurze Zeit wurde La Réunion zwischen 1810 und 1814 britisch besetzt, in Folge der Niederlage von Napoleon Bonaparte. Im Jahre 1815 wurde die Insel unter dem „Traité de Paris“ dem französischen Königreich zurückgegeben. Nach mehrfachen Änderungen des Namens, erhielt die Insel 1848 ihren heutigen Namen Ile de la Réunion („Vereinigung“, „Treffen“) in Anlehnung an die im 1789 stattfindende Generalversammlung während der Französischen Revolution, auf der die Abschaffung der Privilegien für den Adel und den Klerus beschlossen wurden. Am 20.12.1848 schaffte das Pariser Dekret die Sklaverei in den französischen Kolonien ab, wobei 60.000 Sklaven zu freien Bürgern wurden und größtenteils die Plantagen verließen. Zu dieser Zeit begannen ebenfalls die großen Einwanderungswellen aus Indien, China und Madagaskar. 1946 wurde La Réunion zum französischen Übersee-Département erklärt und ab 1982 als französische Überseeregion. Die Insel ist ein Treffpunkt der Kulturen, wobei die Bevölkerung vornehmlich aus Afrika, Europa, Asien, Madagaskar und Indien stammt. Die Bevölkerung setzt sich aus 45% Kreolen ( mit Europäern vermischter

<sup>25</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Code\\_Noir](http://de.wikipedia.org/wiki/Code_Noir) (11.10.2006)

Nachfahren afrikanischer Sklaven), 25% Indern, 30% Europäern und 3% Chinesen zusammen. Heutzutage erhält die Insel für die Reunionesen die Bedeutung der „Vereinigung“ einer einzigartigen Vielfalt unterschiedlicher Herkünfte und Kulturen.<sup>26</sup> (dtv Brockhaus Lexikon 1982: „Réunion“)

Die Martinique ist eine Insel der Kleinen Antillen, die im Jahre 1502 von Christoph Kolumbus entdeckt wurde. Diese wurde ursprünglich von den Aruak und später von den Kariben bewohnt. Zunächst hieß die Insel Madinina, zu Deutsch Blumeninsel. Unter der Leitung von Pierre Belain d'Esnamebus landeten die ersten französischen Siedler an der nordwestlichen Küste. 1635 errichteten sie die Niederlassung Saint- Pierre, die später zur Hauptstadt der Insel wurde. Die überlebenden Indianer wurden 1660 von der Insel geschafft. Die Siedler verbreiteten sich innerhalb der nächsten zehn Jahre, wobei es durch Rodungsarbeiten für die Zuckerrohrplantagen zu Konflikten und kriegerischen Auseinandersetzungen mit der indigenen Bevölkerung kam. Ausfuhrerzeugnisse waren insbesondere Bananen, Zucker und Rum, für deren Kultivierung der französische König Ludwig XIII 1637 den Einsatz von Sklaven erlaubte. 1794 bis 1815 wurde die Martinique von Großbritannien besetzt, wobei der Zucker auf den britischen Märkten verkauft wurde. Als 1815 die Martinique sich wieder in französischer Hand befand, endete das goldene Zeitalter des Zuckerrohrs durch den Einbruch der Zuckerpreise, verursacht durch die Einführung der Zuckerrübe im Mutterland. Die adeligen Plantagenbesitzer verloren Reichtum und politischen Einfluss. Zur selben Zeit wurde die Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei unter Victor Schoelcher immer stärker, bis die Sklaverei 1848 auf den französischen Antillen ein Ende hatte. Die einstige Metropole zerstörte 1902 ein verheerender Vulkanausbruch des Mount Pelée. 1946 wurde die Martinique zum französischen Übersee-Département und 1974 im Rahmen der Dezentralisierung zur französischen Überseeregion erklärt.<sup>27</sup> (dtv Brockhaus Lexikon 1982: „Martinique“)

### III.2. Indigene und afrikanische Einflüsse der karibischen Musik

Die Vorgeschichte der karibischen Musik beginnt mit der einheimischen Bevölkerung, deren Bevölkerungsanzahl im 15. Jahrhundert zwischen 250.000 und 6.000.000 betrug. (Manuel

---

<sup>26</sup> <http://www.insel-reunion.de/geschichte.htm> (20.10.2006)

<http://lonelyplanet.psb-editions.net/accor/country/de/martinique/index.php?category=history>  
(20.10.2006)

1995: 2-3) Die indigene Musik konzentrierte sich auf eine sozio religiöse Zeremonie *areito*, in der schätzungsweise tausend Teilnehmer in einem konzentrierten Kreis um eine Gruppe von Musikern tanzten. Die Musiker selbst sangen mythologische Gesänge im responsorialen Stil in Begleitung von Rasseln (spätere Bezeichnung *maracas*), *guiros* (Kürbisschraper) und *mayohuacan* (Spaltentrommel). Anhand der Ähnlichkeit der verwendeten Instrumente *teponatzli* (Spaltentrommel) mit denen der Azteken und anderer mexikanischer Gruppen wird von Forschern angenommen, dass die indigene Bevölkerung der Karibik ursprünglich aus Venezuela stammt. Diese wurde während der Kolonialisierung versklavt und durch Hungertod, Krankheit und Massenselbstmord exterminiert. Die benötigte Arbeitskraft wurde daraufhin durch den Sklavenhandel aus Afrika bezogen. Die frühe Kolonialkultur bestand aus einer Mischung europäischer, afrikanischer und zu einem geringen Teil aus indigenen Elementen. (Manuel 1995: 3) Das Ausmaß des afrikanischen Einflusses variiert regional. Ursachen dafür ist der Unterschied im Grad der Unterdrückung afrikanischer Kulturelemente je nach Kolonialregierung, wobei das spanische und französische Kolonialsystem toleranter waren als die englische Kolonialregierung in Nordamerika. Aus diesem Grund konnte sich eine entsprechende kulturelle Autonomie vorteilhafter entwickeln. (Manuel 1995: 10) In den französischen und spanischen Kolonien bestand eher eine Möglichkeit für Sklaven sich selbst frei zu kaufen. Ebenso waren die südlichen europäischen Mächte den Kontakt und Umgang mit fremden Einflüssen, durch die jahrhundertlange kosmopolitische mediterrane Kultur, gewohnt. Der Katholizismus mit seiner heiligen Kriegsführung und seinen Ritualen war ebenfalls mit den afrikanischen Religionen kompatibler als der Protestantismus. In den Kolonien mussten sich die Sklaven entgegengesetzten Werten unterordnen, wobei unter diesem Druck die Veränderung afrikanischer Traditionen und ein Generator neuer musikalischer Ausdrücke geschaffen wurde. Im Laufe der Zeit entwickelten sich kulturelle Ausdrucksformen durch die Interaktion verschiedener afrikanischer Kulturen, Stadien der Kreolisierung und der Adaption europäischer Einflüsse. Die Sklaven in den ländlichen Plantagengebieten wurden in isolierten Gruppen gehalten und konnten traditionelle und neu entwickelte Manifestationen als Flucht- und Widerstandsausdruck trotz der Bekehrungsversuche der Missionare bewahren. (Manuel 1995: 5) Durch den Code Noir mussten die Sklaven katholische Feiertage einhalten, so dass sie an Feierabenden und Ruhetagen sich zu „Assemblées“ zusammentrafen. Bei diesen führten die Sklaven unter Trommelbegleitung ihre Tänze auf, zu denen die *guiouba*, aus der später *juba* entstand, *bamboula*, Tänze der Fruchtbarkeit *calenda* mit ihrem typisch afrikanischen Beckenschwung,

sowie Kriegstänze zu denen *danmyé* zählt. (MGG: 1979) In den Kriegstänzen wurde der Kriegs- und Totengott angerufen, um dem elenden Zustand der Sklaverei zu entgehen. Dazu war der Glaube verbreitet, nach dem Tod in sein Heimatland zurückzukehren. Die Kriegs- und Kampftänze wurden von den Kolonialherren geduldet, um Rivalitäten unter den Sklaven auszutragen und eine Hierarchie unter den Arbeitskräften beizubehalten. Moreau de Saint-Mery, europäischer Chroniker des 19. Jahrhunderts erläutert seine Beobachtungen wie folgt:

„Les nègres de la cote d'or, belliqueux, sanguinaires, accoutumés aux sacrifice humains, ne connaissaient que des danses féroces comme eux, tandis que les Congos, Sénégalais et d'autres africains, patres ou cultivateurs, aiment la lutte parmi leurs amusements favoris. Ils minent des combats et prenaient différents attitudes de vainqueurs et de vaincus.” (Rosemain 1986: 20-21)

### III.3. Definition des Danmyé

Nach der Definition des „Dictionnaire thématique des musiques du monde“ von Étienne Bours ist Danmyé ein Tanz und eine Kampfkunst der ehemaligen Sklaven der Martinique, die sich im Kern der Sklavengesellschaft in gleicher Art und Weise wie die Capoeira in Brasilien entwickelte und ihren Ursprung in traditionellen afrikanischen Kampfformen hat. Durch das folgende Zitat soll die Dimensionalität dieser Kampfkunst ausgedrückt werden: „Danmyé est plus qu'un sport de combat; c'est un état d'esprit, un jeu d'illusion, de feintes, de rythme au service d'un combat.” (Bertelli 2000: 36) Danmyé wird durch Wechselgesang und Perkussionsinstrumente begleitet, während zwei Ausführende in einem durch Publikum und Musiker formierten Kreis durch eine Folge festgelegter Schlagfiguren einen Kampf simulieren. Das folgende Zitat beschreibt den Eindruck solch einer Manifestation:

„Ainsi sur cette grande plage caraibéenne, dans un grand cercle formé par des musiciens au tambour, des chanteurs, des combattants et l'assistance, soit à peu près 150 personnes, la cérémonie se déroula ainsi : après l'installation de la musique et du chant, un premier combattant entra dans l'espace du combat, au rythme de la musique, selon une cadence qu'il adapta progressivement à tous ses gestes de combat (...) D'abord il y a l'échauffement, une exécution de marches très brèves et de sauts en cadence. Ensuite, le combattant « marque la musique » en adoptant, face aux musiciens, une ou plusieurs postures de combat. Il communique avec la musique afin de capter le maximum d'énergie en circulation,

se mettant ainsi en condition de parvenir à la plus grande concentration possible. Face au tambour, le combattant se montre, s'expose, et le rythme musical change et s'adapte à lui. Une, deux minutes et la préparation au combat est faite, le combattant reprend ses cadences dans le cercle, attendant celui qui viendra le défier, et qui à son tour « montera au tambour », à la suite de quoi le combat pourra commencer et le sport s'ouvrir à sa performance. Dans un climat festif et populaire, la cérémonie dura huit heures, ponctuée par une grande pause en milieu de journée et par les pauses de chacun, se restaurant et se rafraichissant dans la mer. Les regards des combattants se croisent, se pénètrent. Moments d'observation qui s'éclipsent dans la rapidité des attaques, dans les feintes ou les esquives, dans les coups de pieds (7 fondamentaux) et coups de poings (4 fondamentaux). Les mouvements sur place en équilibre, en déséquilibre succèdent aux déplacements, aux prises avec les mains (pour pousser, tirer, soulever ou renverser).” (Bertelli 2000 : 36)

#### III.4. Verwandte Gattungen

Danmyé hat regionale Entsprechungen wie *biguine*, *kalennda*, *kasé ko* in Guinea, *konba baton* auf Haiti, *maloyé* und *sové vayan* der Guadeloupe, *kalinda* in Trinidad, *moringue* der Réunion, *capoeira* in Brasilien, *chat'ou* der Guadeloupe. (Michalon 1987: 64)

Die unterschiedlichen Termini auf der Martinique für dieselbe Gattung resultieren aus der Vielfalt der afrikanischen Nationalitäten, die auf der Martinique eingeführt wurden und rechtfertigen regionale Abweichungen. Regional bedingt, existieren Nuancen in der Musik und der Ausführung. Der Kampftanz oder Kampfspiel ist im Norden der Martinique unter dem Namen *danmyé* bekannt und wird im Süden als *ladia* (ebenfalls *ladja*, *lagya*, *laghia*, *laguia*) bezeichnet. (Michalon 1987: 61) Danmyé gilt durch den Einfluss des Quadrillentanzes *bélé* als verfeinert und verweicht. Im Gegensatz dazu manifestiert sich *ladja* des Südens kämpferischer und offensiver. Nach Jaqueline Romain stellt Danmyé eine neu entwickelte profane Praktik des Ladja dar. Durch den Verbot des Ladja sei Danmyé unter Einfluss des *bélé* verweicht worden. Mitunter ist diese Kampfkunst in den restlichen Gebieten der Martinique auch unter der Bezeichnung *kokoyé* (kreolisch *cocoyé*: „Trommel“), *wonpwen*, *rond poign* und *levé-fessé* bekannt. Das *levé-fessé* wird ohne Gesang und Trommel praktiziert, wobei kein präzises Ende gesetzt wird. (Michalon 1987: 67-68) Es existiert

ebenfalls eine andere Art der Ausführung des Danmyé, das als *Danmyé séré Moulén* bezeichnet wird und von den *béke*<sup>28</sup> stammt. In dieser Form herrscht der engagierte und gefährliche Kampf vor. Diese Kampfpraxis besteht aus der Position *an janm douvan lot*, wobei die Füße der Kämpfer sich nebeneinander oder aufeinander befinden. Es herrschen Würfe, Ausweichungen und Blockaden der Faustschläge vor ohne die Füße fortzubewegen.<sup>29</sup> In den erwähnten Regionen werden die in kauender Position ausgeführten Fußtritte *alawonn* des Ladjä als *wolo* bezeichnet.<sup>30</sup>

### III.5. Etymologie

Die Nachforschungen nach dem Ursprung und der Wortbedeutung des Danmyé oder Ladjä sind vielfältig. Um den Terminus ableiten zu können, muss der Synkretismus der afrikanischen Kulturen auch auf Sprachebene berücksichtigt werden. Die zwei von afrikanischen Sprachen abgeleiteten Silben *ganm* und *danm* bedeuten „initiiert“, wobei der Partikel *yé* die Gruppe bezeichnet. Zusammengefügt bedeutet der Begriff *danmyé* „die Initiierten“. Zu Kolonialzeiten verband man mit dem Begriff *ganmé* (Kreolisch: „elegant“) Eleganz in Form weißer Kleidung, der Farbe der Baumwolle. Weiß galt als Farbe des Prestiges und der Initiierten. Anderen Quellen nach ist der Terminus als Kreolisierung des französischen Wortes *damier* („Damenspiel“) abzuleiten, als symbolische Bedeutung des Kampfes des Schwarzen gegen den Weißen, dem Sklaven gegen den Kolonialherren. (Bours 2002: 126) Ebenso könnte *danmyé* in der kreolischen Sprache „singen“ bedeuten und auf das zerbrechliche Gleichgewicht zwischen Tanz und Kampf verweisen. (Manu 1998: 23)

In der Untersuchung von Cheik Antha Diop „Nations nègres et culture“ entstammt der Terminus *lag-ya* der Wolof- Sprache des Senegals. Die Silben *lag* bezeichnen die Ritterschaft, die Herren des Krieges und *ya* „die“, so dass beide zusammengefügte Silben *lag-ya* „die, die den Krieg machen“ bedeutet. Die *Lai* waren die Herren des senegalesischen Königreichs, wobei die Lebensweise denen der Samurai ähnlich war. Jaqueline Rosemain hingegen übersetzt den kreolischen Terminus *laguèa* mit „Krieg“. (Rosemain 1986: 21) Die andere Bezeichnung des Danmyé als *kokoyé* stammt wahrscheinlich von dem Kampf *kokoulé* aus Benin. Diese Bezeichnung findet man hauptsächlich in der nördlichen Region der Martinique zwischen Basse- Pointe und Grand- Rivière. Der Ausdruck *tu joues un tambour*

<sup>28</sup> Direkter Nachfahre europäischer Siedler, der der wirtschaftlich führenden Klasse angehört.

<sup>29</sup> <http://www.dicomartial.ibelgique.com/France.html> (20.10.2006)

<http://perso.orange.fr/zwazo/jesdjerye2.htm> (20.10.2006)

*kokoyé* bedeutet gleichzeitig *ti joues un tambour danmyé*. Eine weitere regionale Bezeichnung des Danmyé ist *wonpwen*. *Won* bezeichnet einen Kreis, indem sich Menschen mit *pwen*, magisch- religiösen Praktiken bekämpfen. In der kreolischen Sprache bedeutet die Redewendung *ou ni an pwen anlé mwen* jemanden mit einer magisch-religiösen Praktik zu dominieren. Neben dem Kampf darf der rituelle Aspekt nicht ausgeschlossen werden: „Le ladjia nécessite une préparation longue et rigoureuse des majò et fait appel à une maîtrise d'éléments paranormaux, surnaturels que certains qualifient de quimbois, rite équivalent du vaudou haitien. » (Manu 1998: 27) Vor der kämpferischen Auseinandersetzung bereiten sich die majo` physisch und mental vor. Diese appellieren an einen Quimbois-Praktizierenden und an schwarze Magie um sich vor Verhexungen zu schützen und ihren Gegner zu besiegen.

### III.6. Ursprung

Nach der Autorin Josy Michalon in ihrer Veröffentlichung „Le ladjia-origines et pratiques“ liegt der Ursprung des Ladjia in der Kampfkunst *kadjia* der Basantchés und Kotokolis in Benin. Als Indiz gibt Michalon die Analogie *kadjia/ ladjia* und *Kokoulé/ Kokoyé* an, die durch die Palatalisierung des Kreolischen entstanden sind, sowie die Ähnlichkeit des Symbolgehalts in der Funktion und Technik des körperlichen Ausdrucks. Benin hatte im Sklavenhandel mit der Insel Gorée im Senegal eine aktive Rolle. Als ehemaliger dänischer Stützpunkt während der Kolonialzeit, galt Port Oudiah als Ausgangspunkt der Sklaven aus Benin, Kongo, Guinea, Senegal und den Kapverdischen Inseln. Demnach wurde Ladjia durch auf die Martinique eingeführte Sklaven aus Benin entwickelt.<sup>31</sup> Joséphau, Sully Cally und Max- Auguste Dufrénot belegen den Ursprung des Ladjia anhand ihrer Untersuchung der Afrikanismen in der kreolischen Sprache, in der Kampfzeremonie *agia* der Bantou in Angola. Jaqueline Rosemain vertritt in „La musique dans la société antillaise“ die Theorie, dass Ladjia im Ursprung ein kultureller Kriegstanz sei, der in einem der drei größten Zeremonien der afrikanischen Religionen, dem Kult der Fruchtbarkeit *caleinda*, integriert sei:

„Ces cérémonies au cours desquelles était dansé le Caleinda, car le dieu de la mort est aussi celui de la guerre s'achevaient par une danse guerrière (...). Toujours est- il que laguia est une danse belliqueuse, il mime une lutte et se termine par la mort du plus faible ou du moins habile des adversaires(...). Cette danse était

---

<sup>31</sup> <http://perso.orange.fr/am4.fdf/SITE/feheritage.htm> (20.10.2006)

[http://www.european-schoolprojects.net/festivals/Martinique/danmye/danmye\\_fcadre.htm](http://www.european-schoolprojects.net/festivals/Martinique/danmye/danmye_fcadre.htm) (20.10.2006)

l'affaire des initiés, elle préluait à toutes révoltes ou affrontement graves.”

(Rosemain 1986: 21)

Nach Spekulationen ist Danmyé durch Sklaven aus dem Senegal entwickelt worden, die über die Gorée Insel auf die Martinique eingeführt worden sind, wobei Inspirationsquellen hauptsächlich das Initiationsritual *n`golo* und der traditionelle senegalesische Kampf *lamb* waren.<sup>32</sup> Hinzu kommt die Adaption und Vermischung verschiedenartiger Elemente der afrikanischen Völker der Ostküste zwischen Senegal und Mozambique. Eine Theorie des Synkretismus aus der Multiplizität der afrikanischen Kulturen der Martinique zur Entstehung des Ladjá, vertritt Dominique Cyrille in „Les danses rurales à la Martinique.“ Nach ihren Untersuchungen bestehen Parallelen mit traditionellen Kämpfen der Haoussa in Nigeria, den Fouta-Djalon in Guinea und den Sèrènes des Siné Saloum im Senegal, den Diolas des Casamance im Senegal, den Socé im Senegal sowie den Lébous der Kapverdischen Inseln. Dabei ist es sicherlich in der Fusion verschiedenartiger Elemente dieser Kampftraditionen, in der man teilweise die entfernten Ursprünge des Ladjá erkennt, das in dieser Form nur auf der Martinique existiert. Die auf neuem Boden weitergeführten traditionellen Tänze sind der neuen Realität und Entwicklung angepasst worden, wodurch die ursprünglichen afrikanischen Formen unter Einbezug fremder kultureller Elemente neu entwickelt und restrukturiert wurden. Nach mündlichen Überlieferungen in manchen Regionen wie Trinité, Gros- Morne, St. Marie, Vauclin sowie Anses d'arlets ist man der Überzeugung, dass Danmyé vom Stockkampf *ladja baton* abstammt und dass sich die Paraden des Danmyé davon ableiten:

„Le véritable ladjá est le ladjá baton. (...) Ce ladjá, sans baton, donne ladjá et danmyé. » *Ladjá baton*, auch als *kanjoulib* bezeichnet kann wie Danmyé auf mehreren Ebenen gespielt werden: als Spiel, wobei es verboten ist gegen Kopf und Knie zu schlagen und zum anderen als Kampf. Pierre Dru hingegen beschreibt eine enge Verbindung mit dem Alten Ägypten. Nähere Untersuchungen haben ergeben, dass ägyptische Wandbilder in den Gräbern der Pharaonen aus dem Jahre 3000 vor Christus eine Kampfkunst aus einer Mischung von Boxkampf, Akrobatik und Gymnastik darstellten. Auf diesen Wandbildern werden Boxer Tänzern gegenübergestellt. Dies kommt dem Prinzip des Danmyé sehr nahe, wo man gleichzeitig kämpft und tanzt. Nach Pierre Dru erinnern Stellungen und Gestiken des Danmyé dem Yoga der Pharaonen, wobei dieser unter Yoga hauptsächlich das Prinzip der Energieentwicklung und Revitalisierung des Körpers versteht. Die beiden fundamentalen Energien zwischen Erde und Himmel werden im Danmyé sowie im Yoga der Pharaonen



vereint, wobei Energiequellen des Körpers erweckt werden. Hinzu kommt die Energieproduktion durch Klang und Rhythmus.<sup>33</sup> Danmyé ist wie die brasilianische Capoeira keine rein exklusiv afrikanische Gattung. In ihrer geschichtlichen Entwicklung adaptierte diese Kampfkunst auf ihrer afrikanischen Basis Techniken des englischen Boxkampfes und des Judo. Hierbei ist unklar, ob Danmyé diese Techniken bewusst angenommen hat, oder ob diese im Ursprung schon enthalten waren. (Manu 1998: 19)

### III.7. Geschichtliche Entwicklung

Danmyé machte im Laufe der Jahrhunderte Zeiten des Ab- und Aufschwungs durch. Während der Sklavenzeit galt Danmyé als Schrei der Revolte, des Widerstands und des Stolzes des afrikanischen Bewusstseins. Danmyé wurde zu unterschiedlichen Anlässen aufgeführt:

- 1.) Im religiösen Kontext: Am *samedi gloria* (dem letzten Samstag vor Ostern) am Ende der Fastenzeit sowie an Festen der Schutzheiligen. Während der Fastenzeit bereiten sich *majo`*, die Trommler *tambouyé* und die *tibois*-Spieler *bwaté* physisch und psychologisch vor, nach den strengen Regeln des Ladjá. *Gloria sonnen* ist in der Welt des Ladjá ein Synonym für die Auferstehung der *ronde*, des Kreises in dem Danmyé ausgetragen wird. Dieser Tag stellt das Erwachen der Trommeln und des Zusammentreffens der Danmyé-Kämpfer in Sainte-Marie und Pit` Casérus de l'Union, an den raren Orten an denen dieser Brauch noch ausgeführt wird. (Michalon 1987: 66)
- 2.) Im ländlichen Kontext: Nach der Abschaffung der Sklaverei wurde Danmyé weiterhin an abendlichen Zusammenkünften *swaré*, besonders an Samstagen praktiziert, bevor man zu der Aufführung des Quadrillen-Tanzes *bélé* überging.

Die Kämpfer und Meister des Danmyé wurden wegen ihrer zahlreichen und berühmten Siege als *majo`* (Französisch *major*: „Major“) bezeichnet. Jede Wohnstätte und Kommune hatte ihren repräsentativen *majo`*, der mit hohem Respekt behandelt wurde, da dieser im Allgemeinen die Schwächeren verteidigte. Danmyé wurde nach der Verurteilung der Katholischen Kirche, die in Danmyé einen Sektor versteckter Elemente verbotener afrikanischer Religionen sah, verdrängt. Ein weiterer Grund des Verbotes war die Verwendung der Trommeln im Ladjá, da diese als Kommunikation mit den afrikanischen Göttern genutzt wurden. Im Laufe der Zeit verstärkten sich innerhalb der Mittelklasse rassistische Vorurteile, die zur Zurückdrängung afrikanischer Elemente resultierte. Der abwertende Terminus *bagay vyé neg* wurde immer häufiger als Bezeichnung des Danmyé

<sup>33</sup> <http://perso.wanadoo.fr/artsguerriers/France/danmye.htm> ( 20.10.2006)

verwendet. Dazu setzte sich der Vorwurf einer primitiven gewalttätigen Manifestation durch, da Danmyé mit dem Tod eines Kämpfers enden konnte. In Folge wurde Danmyé 1947 von der Kolonialregierung verboten. Der stetige Rückgang des Danmyé in den 60er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand besonders durch die Veränderung der Gesellschaft der Réunion, verursacht durch das Ende der Plantagenwirtschaft und deren Ersetzung durch eine Dienstleistungs- und Konsumgesellschaft. Dadurch wurden der traditionelle Rahmen der Reproduktion des Danmyé desorganisiert. Durch Folkloregruppen wurde die Gattung erhalten, jedoch besteht die Gefahr das fundamentale Wesen durch Transformation und Montage einer akrobatischen Manifestation zu verlieren. Seit den 80er Jahren manifestiert sich der Überlebenswille dieser Tradition durch die Reaktivierung des kollektiven afrikanischen Gedächtnisses in den Unabhängigkeitsbewegungen der Martinique trotz der zerstörenden Einflüsse. (Bertelli 200: 40-41)

### III.8. Ablauf des Danmyé

Es existieren zwei Aufführungsformen des Danmyé: Zum einen der *danmyé libre*, der eine spontane und für alle eine offene Partizipation an volkstümlichen Manifestationen ermöglicht. Die zweite Form *rankont danmyé* stellt einen organisierten Kampf unter Danmyé-Initiierten dar, in Folge einer Herausforderung oder eines Rachezugs.

In der kriegerischen Praktik des Danmyé treten zwei Kämpfer bezeichnet als *danmyète* oder *mait`savann`n* (*mait*: „Stier“, bildhafter Terminus für den Stier, der die Herde führt und sein Territorium gegen den Eindrang eines fremden Stieres schützt) in einem Kreis *an won*, der durch das Publikum *moun danmé* formiert wird. Reguliert wird die Ausführung durch ein Orchester *mizik la*, das aus einem Solosänger *lavwa* und gleichzeitigem Trommelspieler *tambouyé*, dem Chor *lavwa dèyè* sowie einem *ti bwa*-Spieler *ti bwaté* besteht. Die Trommel kündigt den Beginn des Schauspiels an, wobei ein Zweikampf genauso lang wie ein Lied dauert (maximal acht Minuten). Dabei sind Publikum, Musiker und Kämpfer austauschbar, so dass jeder am Geschehen partizipieren kann. Nach der Einleitungsphase der Musik und des Gesangs tritt der erste Kämpfer im Rhythmus der Musik in den Kreis ein. Daraufhin erfolgt die Aufwärmphase, wobei der Kämpfer kurze Schritte und Sprünge entsprechend dem vorgegebenen Trommelrhythmus vollführt. Diese Vorbereitungsphase *cadence ladja* lässt den Danmyé wie einen Tanz aussehen, wobei der Kämpfer den Boden mit der Fußsohle berührt, den Takt markiert und zu allen Halbtakten einen Haken schlägt. Danach erfolgt das Ritual

*montée au tambour*. Dabei begrüßt und stellt sich der Kämpfer vor die Trommel, um sich mit Musik und Energie zu versorgen. Dieser markiert die Musik, indem er vor der Trommel eine oder mehrere Kampfhaltungen einnimmt. In diesem Moment arbeiten *tambouyé* und Kämpfer zusammen, wobei jener dem Kämpfer seiner Wahl durch zu dekodierende Trommelsprache zum Sieg verhelfen kann. Daraufhin führt der Kämpfer seine rhythmischen Schritte und Sprünge im Inneren des Kreises fort und fordert einen Gegner heraus. Beide Kämpfer laufen im Inneren des Kreises entgegen dem Uhrzeigersinn herum, um den Raum des Kampfes zu determinieren. Dieses Ritual wird als *kouwi lawon* oder *alé lawonn* bezeichnet und stellt eine Parallele zum *dá volta ao mundo* der Capoeira dar. Der zweite Kämpfer begrüßt und stellt sich ebenfalls der Trommel vor. Beide Kämpfer versuchen sich daraufhin im Posenspiel *parade* durch Akrobatik und Tanz zu beeindrucken. Der Rhythmus ändert sich und der Kampf beginnt. Durch einen Fuß- oder Faustschlag wird versucht, den Gegner zu Fall zu bringen, wobei es das Ziel ist zu berühren, ohne berührt zu werden. Die Schläge sollten möglichst zurückgehalten und ohne Verletzungsabsicht ausgeführt werden, außer wenn es sich darum handelt den Gegner zurückzuweisen, um einen Nahkampf zu verhindern. Wie in der Capoeira existieren verschiedene Ebenen der Ausführung des Kampfes, wobei der *Danmyé* zu Kolonialzeiten auf gewalttätigere Art und Weise ausgeführt worden ist. Beim Kampf versucht einer der Kämpfer die Oberhand über seinen Gegner zu erhalten, während er die Kadenz der rhythmischen Vorgabe in seinen Bewegungen befolgt. Wer in der Bewegung der Musik nicht folgt, diese nicht respektiert, wird disqualifiziert, und der Kampf wird beendet. Bei der Auseinandersetzung wird darauf geachtet seinem Mitstreiter nicht in die Augen zu schauen, sondern im Bereich zwischen Hüfte und Brust, um die Bewegungsabsichten dekodieren zu können und nicht mental dominiert zu werden. Während der rhythmischen Einleitung der Trommel werden tanzende Improvisationen, rhythmische Sprünge und Akrobatiken vollführt. Der Rhythmus ändert sich und beide Gegner beginnen den Kampf, wobei sie versuchen, sich gegenseitig durch Schnelligkeit, Geschicklichkeit, Kraft und Gelenkigkeit zu übertrumpfen. Dabei muss einer der Kämpfer die Oberhand über seinen Gegner gewinnen, während der die Kadenz der Musik in seinen Bewegungen befolgt und die Kraft des Gegners nutzt.

### III.9. Technik und Bewegungsrepertoire

Ladja und Danmyé verbindet offene und geschlossene Handschläge, Ellenbogenhiebe, Fußschläge sowie Knie- und Kopfschläge. Verwendet werden Kampftechniken wie Umklammerungen, Sperrgriffe und Würfe. Weitere Techniken sind Fußhaken (*baléyaj*), Wegfegen der Beine (*ranmasé janm*), Ausweichungen (*flennté*) und Blockade (*blotjé kou*).

#### III.9.1. Die drei Grundstellungen (*kanman*) gegenüber dem Gegner:

Diese Haltungen werden ausgeführt, um den Gegner während des Kampfes und dem Ritual *montée au tambour* zu beeindrucken:

*Kò doubout*: Frontale Angriffsstellung, geballte Fäuste, wobei ein Arm am Körper angewinkelt ist und der andere seitlich halb ausgestreckt wird.

*Kò ba*: Sitzstellung in den Knien, Oberkörper ist nach vorne gebeugt und die Arme bereit zum Angriff.

*Kò a tè*: Identisch wie *Kò ba* in Hockstellung.

#### Fußschläge (*Coup de pied al la wond*):

*Dékoupé* : Seitliche Stellung zum Gegner, wobei das Bein seitlich ausschlägt.

*Dépayé* : Frontale Stellung gegenüber dem Gegner, wobei das Bein von hinten mit der Fußspitze ausschlägt.

*Alawonn* : Das Bein schlägt mit dem Fußballen nach einer halben Drehung seitlich aus.

*Dématé* : Das Bein schlägt frontal nach einer halben Drehung mit der Ferse aus.<sup>34</sup>

### III.10. Kampfregeln im Wettbewerb

Die Regeln und das Punktesystem im Wettbewerb sehen folgendermaßen aus: Die Dauer des Zweikampfes beträgt zwei Minuten. Die Vorbereitungsphase *alé lawonn* und *montée au tambour* beträgt fünfzehn bis dreißig Sekunden, je nach Teilnehmer. Der Sieg wird durch den

---

<sup>34</sup> [http://membres.lycos.fr/jla/le\\_danmye\\_apprentissage.htm](http://membres.lycos.fr/jla/le_danmye_apprentissage.htm)

Punktstand nach zwei Minuten Kampf, durch Aufgabe oder Unterbrechung des Schiedsrichters herbeigeführt. Im Falle des Gleichstands wird der Kampf um eine Minute verlängert. Der Gewinner wird nach Abstimmung der Jury bestimmt. Die Niederlage erfolgt durch einen nicht beherrschten Entscheidungsschlag (*kou lanmo*), einen verbotenen Schlag (*mové kou*) und ausgeführten Schlägen gegen lebenswichtige Körperteile. Bei Rückfall wird der Kandidat unter Prüfung disqualifiziert.

### III.10.1. Punktesystem

Entscheidungsschlag (*kou lanmo*): Sieg

Immobilisierung, KO (*kakan*) nach 5 Sekunden: Sieg

Erheben des Gegners (*lévé fésé*): Sieg

Fußschlag gegen Gesicht: 5 Punkte

Fußhaken (*yo féséw*): 5 Punkte

Fußschlag gegen Oberkörper: 3 Punkte

Faustschlag: 2 Punkte

Folge von Faustschlägen: 2 Punkte

Fußschlag gegen Bein: 1 Punkt

Verwarnung (*wopso*): - 2 Punkte

2 Verwarnungen: Niederlage

Verbotener Schlag (*mové kou*): Niederlage

2 verbotene Schläge: Disqualifikation <sup>35</sup>

### III.11. Philosophie und Ebenen der Ausführung

Nach der mündlichen Überlieferung findet man im Danmyé Elemente von Kampfformen aus dem Alten Ägypten und Asien. Legenden, Weisheiten und mentale Praktiken werden von den Ältesten bei Fortschritt der kämpferischen und persönlichen Entwicklung eines Einzelnen mündlich weitergegeben. Die Philosophie des Danmyé beinhaltet drei Ebenen des Spiels. Die erste konstituiert die Ebene des Tanzes, in der die Kunst der Fortbewegung, der Verteidigung

---

<sup>35</sup> [http://www.european-schoolprojects.net/festivals/Martinique/danmye/danmye\\_fcadre.htm](http://www.european-schoolprojects.net/festivals/Martinique/danmye/danmye_fcadre.htm) (20.10.2006)

und der Täuschung, bezeichnet als *ou ouèy ou pas ouèy* („du siehst und du siehst nicht“, „das was man geglaubt hat zu sehen, ist nicht das was passiert“), entwickelt wird. Der strategische Aspekt sieht folgendermaßen aus: „Je feinte en haut, je frappe en bas. Je vais à droite, j'attrape à gauche. Je cache mes *pwen* pour mieux les ressortir, je mime l'inverse pour mieux surprendre. Je te tends un piège, mais toi tu ne vois pas le piège que je te tends, donc c'est moi qui te prends. Alors que tu crois m'avoir pris, c'est moi qui te prends.“ (Isaac 2000: 18) Im Ladja und Danmyé ist das Wesen des Spiels, die Täuschung und Illusion auszuführen, und gleichzeitig die Stärken und Schwächen des Gegners zu entschlüsseln und diesen dazu zu bringen, sein Vorhaben zu verraten. Die Philosophie ist der *malícia* der Capoeira sehr ähnlich. Auch hierbei wird die Kunst der List und der Täuschung praktiziert. Dabei muss der Kämpfer für einen Sieg seine Intentionen auf zusammenhängende Art und Weise angleichen ohne diese seinem Gegner zu zeigen. Die zweite Ebene des Danmyé ist das Spiel. Zwar kämpft man im gewissen Sinne gegeneinander, doch werden die Schläge nicht mit Verletzungsintention ausgeführt. In diesem Stadium entwickelt man vorzugsweise das Zusammenspiel von Angriff und Verteidigung unter Beobachtung der gegnerischen Täuschungsversuche. Hierbei deutet man in nahem Abstand zum Gegner Angriffe an, um zu gegebenem Augenblick einen realen Angriff auszuführen. Die dritte Ebene ist der reale Kampf, der *combat des initiés*, der initiierten erfahrenen Kämpfer, die in den Kommunen als *major* bezeichnet werden. In dieser Auseinandersetzung sind alle Angriffsbewegungen mit dem vollen Repertoire an ehrlichen und unehrlichen Täuschungstaktiken erlaubt. (Isaac 2000:19)

### III.12. Musik

Danmyé wird zum Klang des *cocoyé* (Kreolisch: „Trommel“), einer Trommel aus einem Holzfass zur Rumaufbewahrung, ausgeführt. Der Durchmesser ist kleiner als die der klassischen Trommel, wobei das Fell aus Ziegenhaut besteht. Diese kann in zwei unterschiedlichen Art und Weisen verwendet werden:

1. *Tambouyé*: Hierbei wird in Sitzstellung auf der *cocoyé* gespielt. Der *tambouyé* hat im Kampf die Rolle des Schiedsrichters. Dieser leitet durch rhythmische Variationen und Klangmodulationen, die durch Druck mit der Ferse auf dem Fell erzeugt werden, die verschiedenen Phasen des Kampfes (Aufruf der *majo`*, Beginn des Kampfes, Signal für Angriff und Abbruch etc.)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> <http://perso.wanadoo.fr/artsguerriers/France/danmye.htm> (20.10.2006)

2. *Tib-wa*: Ein zweiter Musiker sitzt rittlings auf derselben Trommel und schlägt die Rückseite mit zwei Schlägern an. Die Rolle der *tib-wa* ist fundamental, da diese den binären Grundrhythmus angibt, an dem sich *tambouyé*, Sänger und Kämpfer orientieren. Ohne Musik wird kein Danmyé aufgeführt, da die musikalischen Elemente den Ablauf des Kampfes entscheidend bestimmen und die nötige Energie für die Kämpfer produziert. Zu den Trommelrhythmen ergänzen sich Händeklatschen *la wa*, der Sologesang des *tambouyé* („Trommelspieler“) und der Wechselgesang des Chores. Es existieren zwei greifbare physikalische Beziehungen: die der Kämpfer mit der Trommel und die des *an won* mit den Kämpfern. Die Kunst des Kampfes liegt im Dialog zwischen den Klängen des Musikensembles und den Entwicklungen des Kampfes. (Michalon 1987: 66) Die kämpferische Auseinandersetzung wird durch den Gesang eröffnet, der sich in responsorialer Form manifestiert, wobei der Chor die Phrasen des Vorsängers refrainartig wiedergibt. Die gesamte Musik besitzt durch ihren stimulierenden Effekt eine entscheidende Funktion: Die Kämpfer müssen ihre Fortbewegungen und Figuren dem binären Grundrhythmus, gegeben durch die *tib-wa*, anpassen. Dabei berühren die Kämpfer den Boden mit der Fußsohle, indem diese zu allen Halbtakten einen Haken schlagen. Die Art und Weise der Fortbewegung muss variiert werden: Zum Beispiel läuft der Kämpfer mit einem Fuß den Takt befolgend, dreht sich auf einem Fuß um sich selbst, simuliert Betrunkenheit und führt die Schläge nach den synkopischen Abläufen der Trommel aus. Die Faust- und Fußschläge erfolgen im Takt: Zu Beginn schlägt der Kämpfer mit seiner Faust oder seinem Fuß auf dem betonten Takt der Musik, der auf dem ersten Takt erfolgt. Im weiteren Verlauf erfolgt die Täuschung eines Angriffs auf der betonten Zeit, während der reale Angriff auf dem unbetonten Takt ausgeführt wird. Die Attacken werden demnach durch Variieren der Takte maskiert.

Der *tambouyé* leitet den Kampf, entscheidet über dessen Ausgang, indem er das Niveau der Energie reguliert. Jeder Kämpfer verfügt über einen *tambouyé*, der die Entwicklung seines „Schützlings“ rhythmisiert, ihm Kraft und Energie gibt um den Gegner zu destabilisieren. Der *tambouyé* produziert durch Druck der Ferse auf das Fell, wodurch diese angespannt wird, höhere Töne, die die Kämpfer mitreißen und die nötige Energie für die Auseinandersetzung liefern. Ebenso kann der *tambouyé* anhand seiner Spielart in den Kampf eingreifen, indem er dem Kämpfer seiner Wahl durch Rhythmusänderung einen geeigneten Augenblick für einen Angriff verrät oder den Rhythmus bricht, um dem Gegner zu verunsichern. Die Schwierigkeit des Kampfes liegt in der Dekodierung der Trommelsprache und diese darin für seine Vorteile zu nutzen. Bei Missgunst des *tambouyé* muss versucht werden gegen den Rhythmus zu

spielen, das heißt ohne Energie gegen diesen zu agieren. Die Beziehung der Kämpfer zum *tambouyé* lässt sich wie folgt beschreiben: „Il faut savoir s'accorder au langage du tambour quand il est favorable et s'opposer à lui quand il est contraire.“ (Isaac 2000: 22) Die Initiierten des Danmyé mit hohem Niveau konnten nach mündlicher Überlieferung gegen eine feindliche Trommel antreten, durch die Kapazität der eigenen Energieentwicklung.

Die kollektiven Gesänge des Danmyé und Ladja sind homophon, monosyllabisch und improvisiert, wobei der Sänger Gemütszustand, Eindrücke, alltägliche Geschehnisse und Kampfsituationen wiedergibt. Wie der *tambouyé* kann auch der Sänger zu Gunsten eines der Kämpfer singen und diesen zum Kampf anregen. Der Solist beginnt einen Gesang durch einen *mimlan*, eine rhythmische und melodische Formel, die zu Beginn steht und den Refrain angibt. Der Gesangstext enthält geschichtliche Fakten der Martinique, preist die Werte des Mutes und die Kraft der Bösartigkeit eines Kämpfers. Ursprünglich wurden die Gesänge nur durch Frauen interpretiert, wobei einige Namen im Gedächtnis der Martinique geblieben sind: Clémence Boniface, Victoire Casarus, Siméline, Carmélite etc.<sup>37</sup> Einige Frauen lieferten ebenfalls Kämpfe gegen Männer. Eine Legende erzählt, dass während einer Aufführung ein Mann namens Raoul den Ehemann einer Lucina tötete. Diese beschloss ihren Ehemann zu rächen, trat gegen Raoul an und besiegte diesen. Der Gesang zu dieser legendären Episode ist erhalten geblieben:

„ Lucina ka monté, cé lan mo  
Yo di Raoul Major  
Lucina ka monté, cé lan mo  
Lucina monté pwan rivanche mari.“

(Übersetzung :

“ Lucina steigt ( in den Kampf) ein, das ist der Tod.

Man sagt Raoul sei Major.

Lucina steigt ein, das ist der Tod.

Lucina steigt ein, um ihren Mann zu rächen.“)

(Michalon 1987: 65)

---

<sup>37</sup> <http://perso.orange.fr/am4.fdf/SITE/deheritage.htm> (20.10.2006)



Innerhalb des Gesangs manifestieren sich eine Unendlichkeit an Nuancen, wobei die Art des Gesangs innerhalb eines Kampfablaufs moduliert wird. Der Kämpfer muss auf die alternierende Intonation achten, die ihm Energie und Motivation zum Kampf liefern. Ein musikalischer Ablauf stellt sich demnach wie folgt dar: Bei einem tiefen, melancholischen und ruhigen Gesang laufen die Kämpfer im Inneren des Kreises herum. Nachdem die Begrüßung der Trommel *montée au tambour* beendet wird, beginnt die kämpferisch-spielerische Auseinandersetzung, wobei der Klang der Trommel und der Gesang höher und schriller wird, um den Kämpfern Energie zu geben und sie zu erregen, entsprechend dem Charakter des Kampfes. Durch das Zusammenspiel der Trommeln, des Gesangs und des Kampfes wird eine Einheit produziert, die sich in einer Energie fast ritueller Intensität zum Ausdruck kommt:

„Seulement un bon chanteur, accompagné d'un bon „répondé“, un bon „tanbouyé“, un bon „bwalé“ pouvaient „piquer“ le combattant, l'exciter, le galvaniser, le provoquer. Le mariage heureux des quatre amenait le combattant à perdre la notion de réalité, sollicitant en lui une énergie qu'il ne soupçonnait pas et que l'on pouvait deviner.” (Isaac 2000 : 21)

Vielfach wird dieser Aspekt der Trance in Beschreibungen des Danmyé erwähnt. Ein erfahrener initiiertes Sänger wird versuchen während der Aufführung den Pegel der Energie zu erhalten, bis zu dem Punkt an dem der Körper mit der Trommel eine Einheit bildet. Der Gesang muss den Körper und den Geist für die Energie öffnen und gleichzeitig eine Ebene halten, die durch die Modulation der Stimmgebung resultiert. In diesem Moment kann der Zustand der Trance eintreten. Es gibt mehrere Beschreibungen des Trancezustands im Danmyé: Manche Kämpfer spürten eine intensive Kälte und ein Abheben des Körpers, wobei ihr Geist begann, dem Spiel auf einer höheren Ebene zuzuschauen. Andere beschreiben das Gefühl eins mit der Vibration der Trommel geworden zu sein und die Absicht des Gegners voraussehen zu können. (Isaac 2000: 19-20)

### III.13. Danmyé Heute

Danmyé bringt als rituelle Praktik wirtschaftliche und soziale Veränderungen zum Ausdruck und beinhaltet Elemente, die an eine bestimmte Weltsicht gebunden sind und erweckt das kollektive Gedächtnis der martinikischen Gesellschaft. Dies erfolgt auf drei Ebenen:

- Ethnische Herkunft: Danmyé spiegelt afrikanische Wurzeln, entwertet die rassistische Ideologie und leistet einen Fortschritt der gesellschaftlichen Rekonstruktion.
- Gesellschaft: Danmyé ist die Kultur des Volkes und bezeugt seinen Beitrag zur gesamten Gesellschaft.
- Nationale Ebene: Danmyé gilt als Orientierungspunkt der martinikischen Kultur und Identität und steht im Austausch mit anderen Kampfkünsten des indischen Ozeans. (Bertelli 1998: 40- 43)

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wird Danmyé durch Vorurteile in der Gesellschaft als barbarische und primitive Manifestation der sozialen Unterschicht, als Nachwirkung der Repression der afrikanischen Kultur von einer Minderheit angesehen. (Michalon 1987: 69) Die progressive Urbanisierung, das Aufkommen der neuen Medien in der Entwicklung der modernen Gesellschaft, führte zu einer Abwehrhaltung gegenüber den alten Traditionen. In der Gegenwart existieren zwei Strömungen innerhalb des Danmyé: Die folkloristische Strömung als Touristenattraktion und die nationalistische Strömung. Dabei versuchen die Vertreter der nationalistischen Strömung, der folkloristischen aus dem Weg zu gehen, da sie das Potential und die Aktualität des Danmyé unterschätzen. Es existierte eine Notwendigkeit von kulturelle Organisationen zu gründen, die folgende Ziele haben:

- Bewahrung der Autonomie und ursprünglichen Wesens des Danmyé
- Loslösung von verfälschenden Richtungen wie Folklorismus, Modernität, Kommerzialisierung
- Zusammenarbeit mit förderativen Institutionen
- Favorisierung einer administrativen Anerkennung als Sport
- Organisation der Formation ( Lehre, Transmission, Evaluation)

Die lokalen Protagonisten müssen die Entwicklung ohne Angst vor Innovationen vorantreiben, ohne diese in Nostalgie und Tradition einzuschließen und sich gleichzeitig der zerstörenden Verweltlichung entgegenstellen. Um diese Strategie voranzutreiben, haben sich ältere und jüngere Ausführende des Danmyé in der Organisation AM4 zusammengeschlossen, die seit 10 Jahren die Tradition, Lehre und Verbreitung des Danmyé festigt. Seit einigen Jahren gibt es immer mehr Nachfragen für Vorführungen, Turniere und *rankont* (Kreolisch: „Zusammenkünften“). Erste Erfolge wurden durch die Einföhrung des Danmyé als Sportdisziplin im Abitur und an der Universität erzielt.

Abschließend soll das folgende Gedicht „L`art du combat“ des martinikischen Dichters Daniel Fatma das Wesendes Danmyé widerspiegeln:

### L`art du combat

<y

Dramatique danmyé de vie et de mort  
Que déjoue sans cesse l`errance du marronage  
L`espace colonial quadrille la surface de l`île  
Jusqu`à l`extrême pointe de la caravelle  
Poursuivant féroce les guerriers indomptables  
Vivifiés de l`esprit de force et de courage  
Transmis sans répit par le souffle rythmique  
De l`inflexible tambour Kokoyé  
Qui battant de lui-même par delà le temps  
Au cœur immortel du vibrant colibri  
Ouvre à l`in ni la ronde salvatrice  
Depuis le point- mitan de la rédemption  
Invisiblement croix- signé par la conscience  
Au centre de chacune des vaillantes cases nègres  
Dont la stratégie d`entraide en ses convois  
A délimité l`emplacement alterné  
En réponse à l`aliénante domination  
Du grand quadrillage blanc  
Et dans ce tricenaire Damier culturel  
La vieille résistance populaire nègre  
Enracinée aux entrailles de la Guinée ancestrale  
Poursuit en cadence le tracé de la survie  
Jusqu`à faire école d`esprit de force et de courage  
Dans l`âme d`une jeunesse passionnée  
Qui redonne corps voix figure et devenir  
A l`angulaire mémoire collective de la nation...  
Presqu`île de la caravelle  
Fouettés par la cruelle vision du ténébreux cachot

Qui vainement enchaîna la lumineuse résistance de nos aïeux

Est- il possible de découvrir impassibles

Les vestiges d'un valeureux passé

Trop longtemps inaccessible à la conscience

Un mystérieux vertige s'empare de l'esprit

Et l'âme des esclaves marronneurs

Prisonnière de l'amnésie collective

Interpelle chaque visiteur antillais

Oui

Le château Dubuc n'est plus que ruines

Mais tout au fond de la baie du trésor

Dans le corps d'un vieux gallion

Dix mille guinées d'or pur attendent encore

Les dix mille rayons de soleil

Qui révéleront à la raison incrédule

Les richesses angulaires cachées

Dans le cœur naufragé de ce pays...

(Fatna 1998: 41-42) Fatna: Richesse angulaires

(Asou Chimen Danmyé: Propositions sur le danmyé. Art martial martiniquais.

A.M.4, 1994: 99-100)

## IV. Moringue

### IV.1. Definition des Moringue

Der Moringue oder auch Moring gilt durch den gemeinsamen Ursprung in Afrika als der brasilianischen Capoeira verwandte Kampfkunst. Neben dem „Kampf“ oder Spiel bezieht der Moringue Musik, körperlichen Ausdruck, Tanz, Akrobatik und magische Symbolik als Erbe kriegerischer Traditionen und afro-malgacher Kulte mit ein: <sup>38</sup>

„Le cercle ondulant est dessiné. Au centre, deux lutteurs courbent l'échine. Ils se regardent, s'observent et s'évaluent comme deux « coq batay », sous le rythme envoûtant et hypnotique battu sur la peau tendue du d'jembé, du piker et du doum-doum. Tout à coup, le défi tourne à l'affrontement. Coups de pieds volants et corps à corps, ou plutôt poitrine contre poitrine dans les airs sont de la partie. Les deux « félins »- tout de blanc vêtus comme pour tout sport de combat- se livrent à une bataille impressionnante et spectaculaire avec des figures qui s'enchaînent. Autour, tout le monde encourage. Le corps baignent dans une rivière de sueur, les deux moringueurs quittent alors le rond. Deux autres guerriers se préparent au combat. Les deux premiers, eux, profitent pour s'éponger le front et commenter leur affrontement dont l'issue ne dégagera ni vainqueur ni vaincu. Pas de trophée non plus, mais une immense joie d'avoir participé.” <sup>39</sup>

Im Jahre 1839 wird in einem Reisebericht Folgendes beschrieben:

„L'esclave met en chanson les problèmes de sa vie. Après les danses il y a toujours des rixes, mais c'est toujours à coups de têtes et à coups de poings que s'attaquent les adversaires. Les témoins excitent les combattants, ils désirent un combat aussi sanglant que possible. La lutte cesse lorsqu'il y a un combattant sur le carreau.” (Fuma 1992 : 15)

### IV.2. Etymologie und Ursprung

Die Wurzeln des Moringue liegen in Afrika in den traditionellen Kampftraditionen Angolas und Mozambiques. Einige Quellen sehen den gemeinsamen Ursprung des Moringue und der Capoeira im kriegerischen Ritual *batouk* in Angola, wo die Bewegungen der Tiere im Kampf

<sup>38</sup> <http://www.moringue-france.com/developpement.html> (26.05.2006)

<sup>39</sup> [http://archives.clicanoo.com/article=48759&var\\_recherche=moringue](http://archives.clicanoo.com/article=48759&var_recherche=moringue) (02.07.2006)

imitiert wurden, darunter die der Katze, des Hundes, der Krabbe u.s.w.. Die Schläge haben heute noch bildhafte Bezeichnungen wie Sprung des Pferdes, Sprung des Affen (in der Capoeira *macaco*) oder Ausschlagen des Pferdes. (Fuma 1992: 14) Während der Kolonialzeit wurden die auf der Réunion ansässigen afrikanischen Gemeinschaften nach Dialekten und Kulturen getrennt. Dies verhinderte die Kommunikation der Sklaven untereinander und sollte Rebellion und Aufstand unterbinden. Dieser Mangel an Kommunikation führte dazu, dass sich die Sklaven der verschiedenen Ethnien in eine allen gemeinsame universelle kultische und kulturelle Welt zurückzogen. Gesang, Musik vor allem Perkussion sowie die traditionellen Kampfpraktiken erlaubten den Sklaven, die Erinnerung an ihren gemeinsamen Ursprung auszudrücken. Der Moringue stellt demnach ein gemeinsames Ausdrucks- und Verständigungsmittel der verschiedensprachigen Sklaven auf der Réunion dar.<sup>40</sup>

Etymologisch stammt der Ausdruck „Moringue“ von der Kampfkunst *moraingy* der Malgache aus Madagaskar, die während des 18. Jahrhunderts zur Herrschaftszeit des Königs Adrianapoimerina als Männerspiel zu Festtagen und Beschneidungsritualen praktiziert wurde. (Fuma 1992: 9, 16) Moringue wurde auf den Zuckerrohr- und Kaffeeplantagen der Réunion durch die afro-malgachen Sklaven (Sakalaves, Cafres) im Geheimen entwickelt: „Les coupeur de canne, les affranchis métis et malbars, honteux de cette ancienne vie d’esclaves, exudaient cette fureur lors de combats rituels les vendredis après-midi dans les ronds, près des usines sucrières.»<sup>41</sup> Der eingeführte Code Noir verbot den Sklaven untereinander zu kämpfen, so dass diese Moringue als Stammestänze getarnt haben: „Le Code Noir ne permettait pas aux esclaves de se battre et ils avaient alors mis au point le Moringue pour déguiser leurs combats aux yeux des blancs qui ne voyaient là que des danses tribales.”<sup>42</sup> Wie die Capoeira wird Moringue als Spiel interpretiert und bezeichnet. Der Terminus *jouer au Moringue* wird für die Praktizierung dieser Kampfkunst benutzt. *Battre Moringue* bedeutet, die dazugehörigen Perkussionsinstrumente für die Rhythmisierung zu spielen. Die Kleidung besteht heute noch aus einer weißen Baumwollhose *mauresque*, dem Arbeitsanzug der Sklaven, wobei die Männer mit freiem Oberkörper und barfüßig spielen. (Fuma 1992: 10) Nach der Abschaffung der Sklaverei 1848 verbreitete sich diese Kampfkunst auch in den anderen sozialen Schichten und hat sich unter der weißen Unterschicht und dem Mestizentum besonders im urbanen Bereich als Mittel zur Ablenkung von der alltäglichen Not, verbreitet. Moringue blieb verboten, hinderte die Moringue-Spieler *moringueurs* jedoch nicht daran, sich weiterhin

---

<sup>40</sup> [http://reunion.rfo.fr/imprimer.php3?id\\_article=308](http://reunion.rfo.fr/imprimer.php3?id_article=308) (26.05.2006)

<sup>41</sup> <http://www.iledelaunion.net/culture/moringue.php> (26.02.2006)

<sup>42</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Moringue> (13.04.2006)

herauszufordern. Man versammelte sich bei Spezialisten des Moringue oder bei Kleinhändlern, die Rum verkauften, dem beliebtesten Getränk der Moringeurs, der als Aufwärm- und Motivationsmittel der Spieler und des Publikums nicht fehlen durfte. Ansonsten traf sich die Gemeinde an einem markierten Kreis auf dem Erdboden *rond*, wo sich regulär Amateure und Spezialisten des Moringue trafen. (Fuma: 1992, 20) Heutzutage wird Moringue das ganze Jahr hindurch praktiziert, dennoch stellen besondere Ereignisse die *fête caf* („fête des caffres“, Tag der Abolition der Sklaverei auf der Réunion) am 20. Dezember dar. Bis in die 50er Jahre hinein verbreitete sich der Moringue, wurde mit Vorurteilen als *batay créole* konfrontiert und geriet im Laufe der Jahre in Vergessenheit. Insbesondere nach der Etablierung der Réunion als französischem Überseedepartement wurden junge Leute vermehrt von okzidentalischen Sportaktivitäten angezogen und der Moringue wurde durch diese ersetzt. Gleichzeitig wurde der afrikanische Ursprung verleumdet. Eine weitere Ursache war die schnelle Entwicklung der Gesellschaft durch technische und soziale Veränderungen. (Fuma 1992: 37) Heutzutage werden in der mündlichen Überlieferung legendäre Moringue-Spieler mit ihren Decknamen, die die Geschichte der Insel geprägt haben, erwähnt. Dazu gehören unter allem : « Laurent le diable, Coco l'enfer, Henri la flèche, Cadine, Chou-fleur, le Marc café. »<sup>43</sup> Jede Kommune, meistens in den afrikanischen Armenvierteln, besitzt ihre *ronds* des Moringue. Die Kampfkunst fungiert gleichzeitig als Therapie und Magie. Ähnlich wie im Artikel „Sex and violence in Brazil: Carnaval, Capoeira, and the problem of everyday life“ von Lewis, wirkt Moringue wie die Capoeira als Katalysator der alltäglichen Repression. Das unbewusste Ziel besteht aus der Restauration einer umgestürzten sozialen Ordnung durch eine kontrollierte und ritualisierte Gewalt eines entwurzelten Volkes. (Fuma 1992:36-37)

#### IV.3. Verwandte Gattungen

Auf den Komoren und Ile de la Mayotte existieren ähnliche Gattungen des Moringue, die als *Mrengué* oder auch *Mouringué* bezeichnet werden. Definiert werden diese als traditionelle Spiele, die im Gegensatz zum Moringue mit den Fäusten ausgeführt werden. (Fuma 1992: 11) Zur Familie des Moringue gehört auch der *Dakabé* oder *Diamanga* auf Madagaskar, wobei bei ihm hauptsächlich Fußschläge verwendet werden. (Fuma 1992: 11) Im Laufe der Zeit adaptierte der Moringue Techniken des *savate boxe française* (Variante des „Fechtens mit Füßen und Fäusten“, die im 17. Jahrhundert in Frankreich entstanden ist). Jedoch werden in

<sup>43</sup> <http://www.moringue-france.com/historique.html> (26.05.2006)

einigen Quellen die Einführung der Techniken des französischen Boxkampfes negiert, da die Ähnlichkeit der Bewegungen nicht unbedingt für einen Austausch der Kampftechniken spricht. Dagegen spricht ebenso die damalige Existenz des „Code Noir“, der den Austausch der weißen und afrikanischen Charakteristiken durch strikte Trennung der weißen und afrikanischen Bevölkerung verhinderte. (Fuma 1992: 16)

#### IV.4. Ablauf des Moringue

Eine Moringue-Aufführung ist ein festliches Ereignis, wobei sich Moringue-Spieler auf ihre Ahnen und ihre traditionelle kriegerische Kultur besinnen. Die Praxis des Moringue besitzt einen rituellen Charakter und wird daher nicht um Rache zu üben ausgeführt, sondern mit gegenseitigem Respekt. Der Moringue wird als Spiel und Ritual gelebt, das durch einen bestimmten Geist getragen wird. (Fuma 1992: 22) Spektakulär wirkt der Moringue durch die theatralische Inszenierung und die technischen Verknüpfungen. Die Zuschauer umgeben einen Kreis mit einem Durchmesser von drei Metern und ermutigen oder kritisieren die Kämpfer durch Zwischenrufe. (Fuma 1992: 36) Es gibt mehrere Etappen im Ablauf, darunter das Ritual, Tanz und Akrobatik. Die Spielebenen können von einer spielerischen Konfrontation bis hin zum realen gewalttätigen Kampf reichen. Moringue kann auf zwei verschiedene Weisen ausgeführt werden: Zum einen als Wettbewerb und zum anderen als Demonstration. Bei der Demonstration entwickelt sich der Zweikampf in dem Kreis *rond*, der nicht auf dem Boden markiert ist, sich aber durch Moringueurs jeden Niveaus, Alters und Geschlechts, die für die nötige Stimmung und Ermutigung der Kämpfer sorgen, formiert. Der Djembé-Spieler lässt die erste Phase des Kampfes beginnen. Zunächst erfolgen die Trommelschläge langsam und dumpf und laden die Mitstreiter ein sich zu manifestieren sowie den Kreis zu betreten. Die Kämpfer wechseln sich in den *rond* gegenseitig ab und führen verschiedene Akrobatiken aus, um die anderen zu beeindrucken. Wenn sich einer der Kämpfer bereit fühlt, lädt er eine Person seiner Wahl ein, zum Kampf in den *rond* einzutreten. (Fuma 1992: 21) Daraufhin erfolgt das Ritual der Herausforderung *défi* und somit die zweite Phase des Kampfes. Beide Mitstreiter schätzen sich ab und suchen einen idealen Winkel für den Angriff. Eine Konfrontation dauert circa vier bis acht Minuten je nach Altersklasse der Kämpfer. Wenn der Kampf beginnt, wird dieser hauptsächlich mit Fußschlägen ausgeführt. Diese müssen kontrolliert gegen Kopf, Oberkörper und Beine erfolgen.

Bei einem Wettbewerb konfrontieren sich zwei Moringueurs in einem auf dem Boden markierten Kreis *rond* von drei Metern Durchmesser. Die Führung des Wettbewerbs besteht



aus einem Schiedsrichter, einem Zeitmesser, drei Richtern, deren Aufgabe es ist, die Punkte zusammenzuzählen, und einem Arzt. Der Wettbewerb läuft ähnlich einem Boxkampf ab mit Wiederaufnahmen der Auseinandersetzung, die zwei Minuten betragen. Die Anzahl der Wiederaufnahmen variieren nach Alter. Die Kategorien unterteilen sich nach Gewicht, Größe und Alter:

- 4 x 2 Minuten ( Junioren, Senioren)
- 3 x 2 Minuten ( Veteranen, Kinder)
- 4 x 1 Minuten ( Bambino, 11- 13 jährige)

Dabei erfolgt eine Minute Pause für alle Kategorien. Die Richter notieren die Anzahl der Berührungen. Das Ziel ist den Gegner so oft wie möglich zu berühren ohne selbst berührt zu werden. Im Wettbewerb erfolgt die Phase der Akrobatik nach der kämpferischen Auseinandersetzung. Die Richter achten ebenfalls auf die artistische Schönheit der Bewegungen. Am Ende der Akrobatikphase und nach der Beratung der Richter wird derjenige, der die meisten Punkte erzielt, zum Sieger erklärt. Wenn Gleichstand herrscht, müssen die beiden Moringueurs jeweils einzeln ihre musikalischen Fähigkeiten während einer Minute auf einem der Instrumente *djembé*, *doum doum* oder *piker* darbieten. Aus dieser letzten Prüfung geht der Sieger hervor.

Während des Kampfes gibt es bestimmte Regeln, wobei zu keiner Zeit ein Kämpfer am Boden, ein Verletzter oder ein Kampfabweisender geschlagen werden darf. Ebenso ist es nicht erlaubt, Fußschläge in verletzender Absicht auszuführen oder zu beißen. Man darf nicht zu mehreren gegen einen Einzelnen kämpfen und auch nicht die Schiedsrichter schlagen. Außer Wettbewerb ist der Kampf zeitlich unbegrenzt und dauert, bis einer der Kämpfer seine Kraft verloren hat.<sup>44</sup>

#### IV.5. Herausforderung *défi* und Ritual

Vor dem Kampf vollziehen die Moringueur ein Ritual, um sich mit der Kraft der Ahnen zu imprägnieren. Das Ritual endet mit einer Kräfteprüfung *batay coq*.

- 1.) Die Begrüßung (*le salut*): Beide Kämpfer stehen sich mit einem jeweils entgegengesetzten ausgestrecktem Arm und geschlossenen Fäusten gegenüber.
- 2.) Das 1.Ritual (*le rituel 1*): Beide Kämpfer berühren sich jeweils mit der rechten gegen die linke Schulter und umgekehrt. Daraufhin folgt die gleiche Bewegung mit der Brust.

---

<sup>44</sup> [http://pbmedias.free.fr/ville/kaweni-clg\\_france/kaweni-clg\\_fmouringze.htm](http://pbmedias.free.fr/ville/kaweni-clg_france/kaweni-clg_fmouringze.htm) (26.05.2006)

- 3.) Das 2. Ritual (*le rituel 2*): Beide Kämpfer stehen sich noch gegenüber und streichen mit den Händen über den Boden und, um die Ahnen zu dem Ereignis herbeizurufen. (Fuma: 1992: 12-13)
- 4.) Die Kraftprüfung (*batay coq fille* und *batay coq*): Die Kraftprüfung erfolgt durch einen hohen Sprung der Kämpfer Brust gegen Brust. Der Sprung der Frauen erfolgt Schulter gegen Schulter.  
Bei dieser letzten Herausforderung ist es wichtig, nicht das Gleichgewicht zu verlieren, um sich nicht in einer untergeordneten Situation zu befinden. (Fuma 1992: 24-25)

#### IV.6. Technik und Bewegungsrepertoire

Der Moringue- Spieler führt die Grundschriffe aus, das heißt er bewegt sich mit des Kampfes kleinen alternierenden Sprüngen von der Stelle, indem dieser zwei Takte auf dem linken Fuß und zwei Takte auf dem rechten Fuß markiert. Für die rhythmische Orientierung der Schritte sind die Schläge der Glocke des *doum doum* entscheidend. Der Kampf wird durch das Djembé solo rhythmisiert.

##### Fußschläge (*kou d`pié*):

- 1.) *Cou d`pié*: Seitlicher Fußschlag mit Hand am Boden gegen die Hüfte.
- 2.) *Cou d`talon*: Seitlicher Fußschlag mit der Ferse und Hand am Boden gegen den Bauch.
- 3.) *Talon s`hirondel*: Hoher zirkulärer Fußstoß mit einer Hand am Boden gegen den Kopf.
- 4.) *Talon haut/ médian*: Seitlicher Fersenstoß mit einer Hand am Boden gegen das Kinn.
- 5.) *Talon Val Val*: Zirkulärer Fußschlag mit der Ferse im einhändigen Handstand gegen den Kopf.
- 6.) *Bou y rent*: Frontaler Fersenstoß gegen den Bauch.
- 7.) *La roulet*: Zirkulärer rückwärtiger Fußstoß mit der Innenseite des Fußes gegen den Rücken.
- 8.) *Tet/ bas/ médian*: Rückwärtiger Fußstoß mit der Innenseite des Fußes gegen den Kiefer.

- 9.) *serpet*: Zirkulärer rückwärtiger Fußstoß mit der Oberseite des Fußes mit einer Hand am Boden gegen die laterale Seite des Kopfes.
- 10.) *Kass kou*: Zirkulärer rückwärtiger Stoß mit der Oberseite des Fußes gegen den Oberkopf (Fuma 1992: 28-35)

### Gesprungene Fußschläge

- 1.) *Siso*: Frontaler Sprung mit der Ferse gegen den Bauch.
- 2.) *Talon s`hirondel sauté*: Seitlicher Sprung mit der Ferse gegen den Hals.
- 3.) *La roulet sauté*: Frontaler Sprung mit der Rückseite des Fußes gegen die laterale Seite des Kopfes.
- 4.) *Kass Kou*: Sprung über den Kopf des Gegners hinweg mit der Ferse gegen den Nacken.<sup>45</sup> (Fuma 1992: 42-47)

### Gleichgewichtsstörende Schläge:

#### 1.) *Zambec 1*

A: zirkulärer Fußschlag.

B: bückt sich mit beiden Händen am Boden, schlägt mit der Ferse des rückwärtigen Beines seitlich das Standbein des Gegners weg.

#### 2.) *Zambec 2*

A: Gleichzeitige Ohrfeige und Fersenstoß.

B: Weicht aus, der Arm greift unter den Fuß, die linke Hand ist auf der Schulter des Gegners.

C: der linke Fuß stellt sich hinter das Standbein.

#### 3.) *Zambec 3*

Gleichzeitige Ohrfeige und Fußschlag in entgegengesetzter Richtung.

(Fuma 1992: 40-41)

---

<sup>45</sup> <http://www.moringue-france.com/pratique.html> (26.05.2006)

### Faustschläge:

- 1.) Frontaler rückwärtiger Faustschlag mit der Oberseite der Mittelhand mit gestrecktem Arm gegen den Kiefer.
- 2.) Frontaler Faustschlag mit der Oberseite der Mittelhand mit gestrecktem Arm gegen den Kiefer. (Fuma 1992: 39)

### Kopfschläge:

- 1.) Zirkulärer Schlag mit dem Ellenbogen hinter den Nacken.
- 2.) Frontaler Schlag mit dem Ellenbogen hinter den Nacken.
- 3.) Kopfschlag mit frontaler Kopfseite gegen das Gesicht. (Fuma 1992: 48-49)

### Akrobatik

Die Akrobatik ist ein integrierter Part in der Aufführung des Moringue, da diese die ständige Herausforderung akzentuieren und charakterisieren. Die Herausforderung drückt sich durch den Schwierigkeitsgrad der vollführten Akrobatiken und Figuren im Laufe des Kampfes aus. Zwar existieren auch im Moringue kodifizierte Figuren, jedoch muss der Kämpfer die einzelnen Bewegungen auf spontane Art und Weise konstant und einfallsreich aneinanderreihen, bei gleichzeitiger Beachtung der Bewegungsabläufe seines Mitstreiters. Die Akrobatiken kommen in zwei Phasen des Kampfes vor, je nach Funktion und Art der Konfrontation: Während einer Vorführung situieren sich diese vor dem Ritual der Herausforderung. Im Wettbewerb erfolgen diese nach dem Kampf als letzte entscheidende Phase für die Punktevergabe.<sup>46</sup>

- 1.) *Y*: Radschlag mit Ausschlag eines Beines in Richtung des Gegners.
- 2.) *Roue une main*: Radschlag mit einer Hand.
- 3.) *Equilibre* : Handstand.
- 4.) *Coup de pied à la lune* : Rückwärtssalto.
- 5.) *Double legs* : Zirkulärer Sprung mit beiden Beinen zusammen.
- 6.) *Rondade salto en arrière*: Radschlag nach vorne und Vorwärtssalto.
- 7.) *Salut jap* : Rad ohne Hände mit enganliegenden Beinen.
- 8.) *Salto avant* : Vorwärtssalto.

<sup>46</sup> <http://www.moringue-france.com/fondements.html> (26.05.2006)

9.) *Poirier* : Kopfstand.

10.) Flip

#### IV.7. Punktesystem:

In den Vereinen, in denen ein Gürtelsystem eingeführt wurde, zeigt die Farbe eines Gürtels das Niveau eines Kämpfers an: weiß (Anfänger), blau, rot, violett, weiß und rot (Lehrer), rot und weiß (Experte).<sup>47</sup> Dort finden vermehrt Wettbewerbe und Turniere statt, wobei die Summe der Punkte nach einem festgelegten Punktesystem den Sieger der Veranstaltung bestimmt. Bei Turnieren kämpfen zwei Gegner derselben Altersklasse mit kodifizierten Fußschlägen und Akrobatiken in limitierter Zeit.<sup>48</sup> Die Punkte werden wie folgt vergeben:

##### 1.) Kampf:

- Fußstoß in Gesichtshöhe = 3 Punkte
- Fußstoß gegen die falsche Rippe = 2 Punkte
- Fußstoß gegen den Schenkel = 1 Punkt

##### 2.) Akrobatik :

- Radschlag = 1 Punkt
- Drehung im Handstand = 1 Punkt
- Handstand = 1 Punkt
- Radschlag mit einer Hand = 2 Punkte
- Rückwärtsflip = 3 Punkte
- Rückwärtssalto = 3 Punkte

##### 3.) Musik:

- Moring- Rhythmus auf *piker* = 5 Punkte
- Moring *Forgeron*- Rhythmus auf *djembé* = 5 Punkte
- Moring- Rhythmus auf *doum- doum* = 5 Punkte

##### 4.) Endphase:

- Sieg durch gegnerische Disqualifikation, Aufgabe, Missetat = 4 Punkte
- Niederlage = 2 Punkte
- Disqualifikation, Aufgabe, Missetat = 0 Punkte

---

<sup>47</sup> <http://www.moringue-france.com/fondements.html> (26.05.2006)

<sup>48</sup> [http://www.moringue-france.com/moring\\_hrml](http://www.moringue-france.com/moring_hrml) (26.05.2006)

(Dreinaza 2000: 49)

#### IV.8. Funktion der Musik

Die Musik besitzt eine fundamentale Rolle, da diese die rhythmische Basis für den Tanz und den Kampf darstellt. Moringue ist mit der malgachen Musik- und Tanzgattung *maloya* verwandt, dadurch dass die Moringue-Spieler ebenfalls *maloya*-Praktizierende sind und Moringue auf dem ternären Rhythmus und den Instrumenten des *maloya* gekämpft wird. Letzteres entwickelte sich ebenfalls als Ausdruck des Kampfes gegen die Unterdrückung der Kolonialherren: „Le Maloya reste la danse de la pleine période de l’esclavage, qui fournissait à ceux qui le pratiquaient la manière de se révolter en exprimant la condition tragique de l’esclave, en établissant le bilan des souffrances, des misères et des peines endurées.” (Albany 1982: 73)

Zu den perkussiven Instrumenten des Moringue gehören:

*djembé*

*doum-doum*

*pikèr*

Die *djembé* stammt ursprünglich von der Volksgruppe der Malinke in Westafrika, im heutigen Staatsgebiet von Guinea, Mali, Burkina Faso und Côte d’Ivoire. Diese ist eine kelchförmige mit Ziegenhaut bespannte Trommel, deren Korpus aus einem ausgehöhlten Baumstamm aus Lenké-, Mahagoni-, Teak-, oder Palisander-Holz besteht. Es existieren verschiedene Größen von 15 cm bis 70 cm Felldurchmessern. Die *djembé* wird nur mit den Händen angeschlagen. Durch den Wechsel der Handstellung auf dem Fell werden die verschiedenen Klangfarben (tiefer Bass, mittlerer Open-Tone und hoher Slap) erzeugt. In der afrikanischen Musik kann die *djembé* als Solo- oder Begleitinstrument eingesetzt werden.<sup>49</sup> Im Musik-Ensemble des Moringue gibt es jeweils drei in Tonhöhe variierende *djembés*: *basse*, *médium* und *alto*. Diese alternieren die Begleitung durch Variation und solistische Eingaben. Die *djembé* Solo reguliert den Kampf, indem es die benötigten Variationen des Tempos (*accelerando*, *ritardando*) schlägt und entsprechend den präzisen technischen Phasen (*crescendo*, *decrescendo*) die Intensität des Kampfes moduliert. Die *djembé* stellt die Hauptstütze innerhalb eines Kampfes dar, da es die Kämpfer begleitet und unterstützt. Dieses rhythmisiert

<sup>49</sup> <http://wikipedia.org/wiki/Djembe> (11.10.2006)

und intensiviert den Kampf. Durch Veränderung der Rhythmik werden die Intensität der durch die Kämpfer ausgeführten Stöße vermindert oder erhöht, wodurch der Zweikampf verfälscht werden kann. Die Rolle des Hauptinstrumentes *djembé* ist der eines Schiedsrichters gleich. Der Trommelspieler kann den Beginn eines Kampfes im Falle von ungerechter Kräfteverteilung, unkontrollierten Schlägen und Risiokosituationen verhindern. Ebenfalls kann dieser bei Regelwidrigkeit oder Todesgefahr eines Kämpfers den Kampf beenden. Je nach Alter der Kämpfer ist der Rhythmus der Trommel langsam oder schneller. Bei einem jungen Kämpfer erfolgen die Schläge in einem schnellen Rhythmus. Bei einem betagteren Kämpfer erfolgen die rhythmischen Schläge in einem langsameren Tempo. (Fuma 1992: 22)

Das *doum-doum* gilt als essentielles Instrument der Mandingue und hat eine rhythmische als auch melodische Rolle. Es kann als Begleitung eines solistischen *djembés* eingesetzt werden oder ergänzt ein Begleitungs-*djembé* polyrhythmisch. Die solistische *djembé* oder der Tanz bestimmt die rhythmischen Variationen des *doum-doum*. Das *doum-doum* besitzt einen Durchmesser von 40 cm und hat einen tiefen Basston. Die Form ist zylindrisch, wobei die beiden Außenseiten mit Rinderhaut bespannt sind. Das *doum-doum* wird horizontal gespielt, wobei die eine Außenseite mit einer Hand geschlagen wird. An der anderen Außenseite ist eine metallische Glocke angebracht, die mit der anderen Hand mit Hilfe einer metallischen Stütze wie eines Nagels oder Rings angeschlagen wird. Zwei Klangfarben können erzeugt werden: Zum einen ein offener Ton, wobei der Schlagstock auf dem Fell abprallt und eine volle Note erzeugt. Zum anderen ein stechender Ton, wobei der Schlagstock auf dem Fell aufgelegt bleibt und einen dumpfen Ton erzeugt.<sup>50</sup> Die Funktion des *doum-doum* ist es, die Phrase in zyklischer Art und Weise zu erhalten.

Das Ensemble wird durch den *pikèr* ergänzt. Dieses Perkussionsinstrument besteht aus drei Bambusknoten und wird auf den Fuß oder auf den Boden gestellt. Mittels zwei Stöcken wird auf den verschiedenen Stellen des Bambus geschlagen, wobei unterschiedliche Tonhöhen produziert werden.<sup>51</sup> (Dreinaza 2000: 39)

Der Gesang erfolgt alternierend zwischen Sänger und Chor. Durch die Lieder hindurch manifestiert sich ein Ausdruck von Unabhängigkeit und amüsanter Tücke: „Le chant du Cafre est monotone et triste et ses airs de danse, loin de respirer la gaieté et l'animation sont ordinairement mélancoliques, comme empreints d'un sentiment de douleur.“ Ein Beispiel ist der folgende Gesang, in dem im Wesen und Geschichte verwandte Gattungen wie die brasilianische Capoeira und Moringue der Réunion erwähnt werden:

---

<sup>50</sup> <http://artisanat-africain.com> (11.10.2006)

<sup>51</sup> <http://www.moringue-france.com/fondements.html> (26.05.2006)

## Moringue nout l'identité

Non Non Non/ Nou la pas oublié  
Lo Moring/ Li lé pas enterré  
Noutre z'ancète/ Té pratique en secret  
Jordi nou/ La pas honte noute passé

L'art guerrier/ Bande z'ancète réunionnais  
L'art guerrier/ Bande z'ancète réunionnais  
Mourenque/ Moringy/ Moringueur  
Nout l'identité  
Mourenque/ Moringy/ Moringueur  
Nout l'identité

Non Non Non/ Nou la pas oublié  
Lo Moring/ La été rejeté  
La Passion/ Nou la vite retrouvéé  
Toute bande jeune/ Pourra en profité

L'art guerrier / Bande z'ancète réunionnais  
Diamanga/ Capoèra/ Mayolé  
Nout l'identité  
Diamanga/ Capoèra/ Mayolé  
Nout l'identité

Non Non Non/ Nou la pas oublié  
L'esclavage/ Maloya/ Lé Gravé  
Sans culture/ Nou lé déraciné  
Noute repère/ I faudra bien trouvé

L'art guerrier/ Bande z'ancète réunionnais  
L'art guerrier/ Bande z'ancète réunionnais  
Mourenque/ Moringy/ Moringueur



Nout l'identité

Mourenque/ Moringy/ Moringueur

Nout l'identité

Diamanga/ Capoèra /Mayolé

Nout l'identità

Diamanga/ Capoèra/ Mayolé

Nout l'identité <sup>52</sup>

(Text: Soudard, René Pierre

Musik : Comité Réunionnais der Moringue

Melodie : Nkwatani, Portia

Oktober 1999)

(Albany 1982: 72)

(Übersetzung:

### Moringue unsere Identität

Nein, nein, nein, wir haben ihn nicht vergessen,

Der Moringue ist nicht beerdigt worden.

Von unseren Ahnen im Geheimen praktiziert,

Heute schämen wir uns nicht unserer Vergangenheit.

Die Kriegskunst und der Ahnenbund der Réunion,

Die Kriegskunst und der Ahnenbund der Réunion,

Mourenque/ Moringy/ Moringueur,

Unsere Identität.

Mourenque/ Moringy, Moringueur,

Unsere Identität.

Nein, nein, nein, wir haben ihn nicht vergessen,

<sup>52</sup> <http://www.moringue-france.com/fondements.html> (26.05.2006)

Der Moringue wurde zurückgewiesen,  
Die Leidenschaft brachte ihn uns zurück,  
Die ganze junge Bande wird von diesem profitieren können.

Die Kriegskunst und der Ahnenbund der Réunion  
Diamanga, Capoeira<sup>53</sup>, Mayolé  
Unsere Identität.  
Diamanga, Capoeira, Mayolé,  
Unsere Identität.

Nein, nein, nein, wir haben ihn nicht vergessen,  
Die Sklaverei, Maloya, Lé Gravé,  
Ohne Kultur, wir waren entwurzelt,  
Unser Anhaltspunkt muss wiedergefunden werden.  
Die Kriegskunst und der Ahnenbund der Réunion,  
Die Kriegskunst und der Ahnenbund der Réunion,  
Mourenge, Moringy, Moringueur,  
Unsere Identität.  
Mourenge, Moringy, Moringueur,  
Unsere Identität.

Diamanga, Capoeira, Mayolé,  
Unsere Identität.  
Diamanga, Capoeira, Mayolé  
Unsere Identität.

#### IV.9. Moringue Heute

Zu Beginn der 90er Jahre blühte Moringue durch den aus der Réunion stammenden Europameister im Boxkampf Jean René Dreinaza wieder auf. Dieser förderte durch die Gründung des „Comité Réunionnais“ im Jahre 1996 die offizielle Anerkennung des Moringue als Sportart. Mit Hilfe des Historikers Sudel Fuma fand Jean René Dreinaza in Reiseberichten

---

<sup>53</sup> Capoeira

und mündlichen Überlieferungen Beschreibungen der Bewegungen und Rituale, anhand derer er die Technik des Moringue rekonstituierte. Sein Ziel ist es durch die „Fédération Française du Moringue“ Moringue für die Lehre und Ausführung zu strukturieren und diesen zu verbreiten. Im selben Jahr wurde die „Association des jeunes moringueurs de l'île de la Réunion“ gegründet, die unter anderem einen Austausch mit anderen Organisationen verwandter Kampfkünste (Unter allem *moringy* auf Madagaskar) organisiert.<sup>54</sup> Heute praktizieren circa 750 Personen Moringue auf der Réunion und weltweit insgesamt 1010 Personen. Aktuell konnten sich auf der Réunion 18 Vereine und in Frankreich 12 Vereine (darunter in Dijon und Paris) etablieren. 1997 fand das erste Festival des traditionellen Tanzes und Kampfes auf der Réunion statt, wohin Praktizierende aller Disziplinen eingeladen wurden. Im Jahre 2000 wurde das erste große Turnier des Moringue durchgeführt, das alle Moringue-Praktizierenden des Indischen Ozeans zu einer großen Veranstaltung einlud. Im Rahmen des „Festival ethnicolor de la jeunesse francophone“ in Benin wurde eine spezielle Moringue-Gruppe namens „Zacromoring“ speziell für Vorführungen gegründet. Die überrregionale Verbreitung glückte durch die organisierte französische Meisterschaft des Moringue in Marseille im Jahre 2005.<sup>55</sup> In Folge der stetigen Nachfrage erfolgte im Frühjahr 2006 die Gründung der „Maison du Moringue“ in Sainte Suzanne auf der Réunion.<sup>56</sup> Ziel ist es auch in Zukunft Förderprojekte für die Verbreitung in Frankreich zu gründen. Primär werden drei Grundrichtungen verfolgt:

- a. Soziale Anerkennung dieser Praktiken und die Entwicklung einer Politik, die eine Garantie für die Zukunft sichern soll
- b. Erhaltung des sozialen Gleichgewichts: Ebenso Erhaltung der kulturellen und sportlichen Disziplin in Zusammenleben mit anderen Disziplinen
- c. Einsatz einer Politik der Formation, indem die Übereinstimmung in der Anwendung beibehalten wird

Ziel ist es die Rahmenbedingungen für die Erhaltung dieser Kampfkunst zu schaffen, wobei andere Partnerdisziplinen ebenso aufgebaut und animiert werden sollen.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> <http://www.moringue-france.com/historique.html> (26.05.2006)

<sup>55</sup> [http://www.reunion.rfo.fr/imprimer.php3?id\\_article=308](http://www.reunion.rfo.fr/imprimer.php3?id_article=308) (26.05.2006)

<sup>56</sup> [http://archives.clicanoo.com/article.php?id\\_article=125127&var\\_recherche=moringue](http://archives.clicanoo.com/article.php?id_article=125127&var_recherche=moringue) (02.07.2006)

<sup>57</sup> <http://www.moringue-france.com/developpement.html> (26.05.2006)

## V. Vergleich zwischen Capoeira, Moringue und Danmyé

Die folgende Tabelle fasst die wichtigsten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den drei Gattungen zusammen:

	Capoeira	Moringue	Danmyé
Gemeinsamkeiten			
Gattung	Jogo de Capoeira	Jouer au Moringue	Jeu ou amusement Danmyé
Ursprung	Angola, Kongo	Angola, Mozambique	Benin, Kongo, Guinea, Senegal, Cap Verde
Entstehung	N`golo Batuque Synkretismus	Batuque Moraingy	N`golo Kadjia Lamb Synkretismus
Entwicklungsepoche	16.-18. Jahrhundert	18. Jahrhundert	18. Jahrhundert
Geschichtlicher Hintergrund	Sklaverei Verbot durch Regierungen	Sklaverei Verbot durch Regierungen	Sklaverei Verbot durch Regierungen
Lokale Entwicklung	Zuckerrohrplantagen Urbaner Bereich	Zuckerrohr- und Kaffeepflanzungen	Zuckerrohrplantagen
Regionale Unterschiede	Capoeira Angola Capoeira Regional	Moringue Moraingy	Danmyé Ladja
Gesellschaftlicher Hintergrund	Soziale Unterschicht	Soziale Unterschicht	Soziale Unterschicht
Funktion	Widerstand Aggressionsableitung	Widerstand Aggressionsableitung	Widerstand Aggressionsableitung
Choreographie	Kreis von Publikum und Musikern, in dem 2 Spieler interagieren	Kreis von Publikum und Musiker, in dem 2 Spieler interagieren	Kreis von Publikum und Musikern, in dem 2 Spieler interagieren
Kreis- Symbolik	Roda Dar volta ao mundo	Rondon	An won Kouwi lawonn
Ritual	Ladainha Chamada	Défi	Montée au tambour
Philosophie	malícia		Ou ouèy ou pas ouèy
Partizipation	austauschbar	austauschbar	austauschbar
Afrikanische Charakteristik	Zirkuläre Energie Erdenergie	Zirkuläre Energie Erdenergie	Zirkuläre Energie
Ästhetik	Schönheit der Bewegung, Harmonie mit der Musik	Schönheit der Bewegung, Harmonie mit der Musik	Schönheit der Bewegung, Harmonie mit der Musik
Uniform	Weißer Baumwollhose <i>Abadá</i> Freier Oberkörper barfüßig	Weißer Baumwollhose Moresque Freier Oberkörper barfüßig	Weißer Baumwollhose Freier Oberkörper barfüßig

Bewegung	Simulation Tarnung als Tanz Akrobatik	Simulation Tarnung als Tanz Akrobatik	Simulation Tarnung als Tanz Akrobatik
Figuren	Angriff/ Gegenangriff Verteidigung Blockade	Angriff/ Gegenangriff Verteidigung Blockade	Angriff/ Gegenangriff Verteidigung Blockade
Grundschrift	Ginga	La danse	Cadence Ladjá
Spielebenen	Spiel <i>brincadeira</i> Kampf	Tanz Spiel Kampf	Tanz <i>cadence ladjá</i> Spiel <i>parade</i> Kampf <i>goumen</i>
Afrikanische Musikelemente	Perkussion Wechselgesang	Perkussion Wechselgesang	Perkussion Wechselgesang
Musikfunktion	Energieproduktion und Erhaltung Stimulation und Beeinflussung des Spiels	Energieproduktion und Erhaltung Stimulation und Beeinflussung des Spiels	Energieproduktion und Erhaltung Stimulation und Beeinflussung des Spiels
Instrumentation	Berimbau Atabaque, Pandeiro Reco-Reco Agogô	Djembé, Piker Doum-Doum	Tib-wa Tambouyé
Rolle des Hauptinstruments	Schiedsrichter Rhythmisierung und Bestimmung des Spiels	Schiedsrichter Rhythmisierung, Regulierung und Beeinflussung des Spiels	Schiedsrichter Rhythmisierung, Regulierung und Beeinflussung des Spiels
Gesangsfunktion	Provokation Motivation	Provokation Motivation	Provokation Motivation
Eingegliederte Rhythmik	Samba Candomblé	Maloya	Binäre synkopische Rhythmik
Wettbewerb	Zusammenspiel	Punktesystem	Punktesystem
Eingegliederte Manifestationen	Maculéle Samba-de-roda	Afrikanischer Tanz	Bélé Ting-bang
Verwandte Stockkämpfe	Maculéle		Ladjá-baton
Integration anderer Sportarten	Jiu-Jitsu Karate Batuque	Französischer Boxkampf Savate	Englischer Boxkampf Judo
Moderne Entwicklungsphasen	Widerstand Kriminalität Folklorismus	Widerstand Folklorismus	Widerstand Nationalismus Folklorismus
Offizielle Anerkennung	1937	1996	1992
Heutige Verbreitung	weltweit	Indischer Ozean Frankreich	Martinique

Capoeira, Moringue und Danmyé sind alle drei kulturelle Manifestationen zwischen Kampf, Tanz und Spiel mit mehr oder weniger ausgeprägten rituellen Elementen. Alle drei benutzen für die Praktizierung den Terminus des „Spielens“. Die Ähnlichkeit zwischen den drei Gattungen, lässt sich auf den gemeinsamen Ursprung in denselben Gebieten in Afrika zurückführen. Zu Capoeira und Danymé wird angenommen, dass diese aus dem angolischen Initiationsritual *n`golo* stammen oder aus dem Synkretismus verschiedener afrikanischer Tänze, Kämpfe und Rituale während der Sklavenzeit auf kolonialem Boden. Capoeira, Moringue und Danmyé entwickelten sich durch die Eingliederung von Elementen fremder Kampfkünste weiter. Die Capoeira Regional adaptierte Figuren aus dem Jiu- Jitsu und Karate, Moringue aus dem *savate boxe française* und Danmyé aus dem englischen Boxkampf sowie Judo. Bei der Capoeira und Danmyé existieren zusammenhängende Stockkämpfe, *maculelé* und *ladja bâton*.

Alle drei Kampftänze sind in Bezug auf die Ebenen der Ausführung widersprüchlich. Die Kampfspiele sind als Widerstandsform während der Kolonialzeit als Weiterführung afrikanischer Kriegstänze und Rituale entstanden und wurden von der Kolonialregierung verboten. Die Kämpfe wurden dementsprechend zur Weiterführung als rituelle Tänze getarnt, was sich in der Simulation der Schläge manifestierte. Ebenso existiert die Capoeira betreffend die Theorie, dass Akrobatik als verharmlosendes Spiel- und Trainingselement eingebunden wurde. Hierbei handelte es sich nicht um einen offenen Widerstand und eine direkte Konfrontation. Vielmehr bestand der Wunsch nach Freiheit und Rebellion, wobei die Praktizierung der jeweiligen Kampftänze als Mittel dienten. Nach der Abschaffung der Sklaverei bestand nicht mehr die Notwendigkeit der Tarnung, so dass die Kampftänze heutzutage verschiedene Ausführungsebenen annehmen können. In der gesamten Performance spiegeln sich diese historischen Entwicklungen in den Spielebenen: Die Auseinandersetzungen können von Tanz, Spiel bis hin zum gewalttätigen Kampf ausarten.

In der Capoeira und im Danmyé gibt es jeweils zwei regional-historische Varianten: die Capoeira Angola, die meist in den ländlichen ehemaligen Plantagengebieten gespielt wurde, bezeichnet die spielerische und „langsamere“ Form. Der Danmyé im Norden der Martinique stellt durch den Einfluss des Tanzes *bélé* die verfeinerte „verweichlichte“ Form dar, während der *ladja* des Südens kämpferischer brutaler Natur ist.

Die Aufführungsform der drei Gattungen spiegelt die typisch afrikanische Kreissymbolik wieder. In der *roda*, dem *rond* und dem *an won* wird ein Kreis durch Publikum und Musiker gebildet, in dem zwei Kontrahenten agieren. Durch *dar volta ao mundo* („die Welt

umrunden“) der Capoeira und *kouwi lawon* im Danmyé sind innere kreisförmige Spiele innerhalb des Rahmens der *roda* und des *an won* enthalten. Dabei können Musiker und Publikum ebenfalls Ausführende des Spiels sein. Gemeinsam ist den drei Kampfspielen auch die zirkuläre Energie, die durch Musik produziert und erhalten wird. Die einen Kreis formierenden Zuschauer und Musiker stimulieren das Geschehen durch Händeklatschen und den Wechselgesang mit einem Vorsänger, der gleichzeitig das Hauptinstrument spielt. Dabei hat die Musik eine fundamentale Rolle, denn ohne musikalische Begleitung gibt es kein Spiel und der symbolische wie rituelle Charakter geht verloren. Die Instrumentation besteht aus Perkussionsinstrumenten afrikanischen Ursprungs. Auffällig ist hierbei die Anwendung als von jeweils drei unterschiedlich großen Instrumenten derselben Gattung: In der *bateria* der Capoeira werden drei Berimbaus und im Moringue drei Djembés verwendet. Auffällig ist diese tertiäre Symbolik durch die Verwendung der drei *atabaques* im Candomblé und dies könnte demnach eine symbolische Bedeutung afrikanischer Konzeption darstellen. Die jeweiligen Hauptinstrumente dienen als Schiedsrichter und regulieren das Spiel durch den vorgegebenen Rhythmus. Ebenso können diese mit Unterstützung des Gesangs die Spieler provozieren und motivieren. Beim Danmyé können die Leitinstrumente durch die Alternierung des Rhythmus das Spiel beeinflussen und einen Spieler zum Sieg oder zur Niederlage verhelfen. Die Gesangstexte handeln unter anderem vom Heimatland Afrika, der Vergangenheit als Sklaven sowie dem Preisen von Heldentaten berühmter Spieler. Die Philosophie der *malícia* in der Capoeira und dem *ou ouèy ou pa ouèy* ist identisch. Dem Mitspieler wird durch Täuschung und List eine Falle gestellt. Der Unterschied liegt hierbei im ständigen Blickkontakt der Spieler in der Capoeira. Im Danmyé wird im Gegensatz darauf geachtet seinem Gegner nicht in die Augen zu schauen, sondern auf die Körpermitte zu achten, um die Bewegungen dekodieren zu können und die eigene Undurchschaubarkeit zu wahren. Capoeira, Moringue und Danmyé enthalten rituelle Elemente: Ein *jogo de capoeira* beginnt mit einer *ladainha* („Litanei“), Moringue leitet mit dem Ritual der Herausforderung *défi* ein und im Danmyé stellen sich die beiden Spieler vor dem Kampf vor die Trommel, was als *montée au tambour* bezeichnet wird. Die Bezeichnung des Moringue lautet *art de combat ancestral* und Danmyé stellt eine Zeremonie dar, die bis zu acht Stunden dauern kann. Visuell auffällig ist dieselbe Bekleidung mit einer weißen Baumwollhose, die zu Zeiten der Sklaven als „Arbeitsanzug“ getragen wurde. Alle drei Gattungen werden zudem barfüßig und für Männer mit freiem Oberkörper ausgeführt. Bei Capoeira und Danmyé werden andere selbstständige Gattungen angegliedert: Zu Beginn der Capoeira wird *maculêlê* gespielt und zu

Ende eine *samba-de-roda* getanzt. Zu Beginn des Danmyé erfolgt an einer *soirée* der Tanz *bélé* und zu Abschluss *ting-bang*. Dazu werden Rhythmen anderer Gattungen angegliedert. Bei der Capoeira werden die Schlagfolgen *toques* aus dem Repertoire des *candomblé* sowie *samba* verwendet und bei Moringue wird der Rhythmus des *maloya* übernommen. Die Bewegungen und Figuren werden je nach Gattung in Angriff- und Gegenangriff, Verteidigung, Blockade und Akrobatik unterteilt. Bei Capoeira werden besonders Fuß- und Kopfschläge eingesetzt, wogegen Moringue und Danmyé Faustschläge mit einbeziehen. Interessant sind die Ähnlichkeiten der Bewegungen zwischen Moringue und Capoeira, wobei man zu jeder Bewegung eine Äquivalenz finden kann: *la roulet* ist mit *meia lua de frente* identisch, *têt ou bas ou médian* mit *meia lua de compasso*, *zambec* mit *rasteira*, *talon haut ou médian* mit *martelo do chão*, *double legs* mit *parafuso*, *roue sans mains* mit *aú sem mao* u.s.w. Dabei gibt es bei beiden Gattungen gesprungene Versionen dieser Figuren, wobei die ausgeführten Akrobatiken sich gleichen. Allerdings sind in der Capoeira bodennahe Bewegungen häufiger als in den beiden anderen Kampftänzen. Die Boden- und Standbewegungen der Capoeira werden im Zusammenspiel fließend angegliedert, wobei Moringue sich in Angriffs- und Gegenangriffsschläge unterteilt. In der Capoeira herrschen mehr Zwischenschritte als Verbindung der einzelnen Figuren vor, die der Capoeira einen Tanzcharakter verleiht. Die Phasen des Tanzes und der Akrobatik sind im Moringue separat zum Kampf eingebaut. Hierbei soll die Existenz einer Formation namens Moringue Angola angeführt werden, die eine Mischung aus Moringue und Capoeira praktiziert. In jedem dieser Kampfkünste gibt es einen tanzähnlichen Grundschrift, so dass die Kämpfer nicht statisch an einer Stelle verharren, sondern aus diesem ihre Bewegungen und Figuren entwickeln. Die Ästhetik liegt hierbei in Eleganz und Schönheit der Bewegungen in harmonischer Übereinstimmung mit der Musik. In allen drei Gattungen ist nicht der Sieg über den Gegner das primäre Ziel, sondern die konstante Harmonie des Spiels. Ein schönes *jogo de Capoeira* ist das Engagement des Dialogs mit dem Partner, in dem man alle Möglichkeiten ausgeschöpft werden, diesen zu täuschen und in eine Falle zu locken. Moringue und Danmyé trennen die verschiedenen Spielintentionen in Kampf, Vorführung und Wettbewerb, wobei für Letzteres ein Punktesystem entwickelt worden ist.

Im Laufe der Zeit durchliefen diese Gattungen die Gefahr in den Traditionalismus und Folklorismus abzurutschen und als Touristenattraktion degradiert zu werden. Besonders die moderne Capoeira Regional konnte durch die Institutionalisierung in *academias* („Capoeiraschule“) verbreitet und kommerzialisiert werden. Die Technik der Capoeira wird



als fortgeschrittener als die des Moringue und des Danmyé angesehen. Letztere haben bis jetzt nicht das ganze Register an Kreativität ausgeschöpft. Stattdessen stützen sich die Praktizierenden auf die Erhaltung durch Institutionalisierung, Anerkennung und Verbreitung dieser Traditionen als Sport. Die Capoeira wurde bereits 1937 durch die brasilianische Regierung als sportliche Aktivität anerkannt und weltweit verbreitet. Der Moringue und der Danmyé wurden in den späten Neunziger Jahren durch die entsprechenden Regierungen anerkannt. Der Moringue konnte sich im Indischen Ozean und Frankreich etablieren. Die Ausübung des Danmyé bleibt auf der Réunion beschränkt.

## VI. Elemente der afrikanischen Ästhetik

Es existieren einige Elemente der westafrikanischen Weltanschauung, Mythologie, Philosophie, Religion und Ästhetik, die in den jeweiligen angeführten Kampfkünsten wieder zu finden sind. Im Vergleich bestehen Gemeinsamkeiten des regionalen und ethnischen Ursprungs und somit auch dieselbe Manifestation bestimmter Elemente, besonders aus dem Raum Angola, Kongo, Senegal und Mozambique.

Die afrikanischen Traditionen transformierten sich auf dem amerikanischen Kontinent, indem sich die ursprünglichen Formen den neuen Bedingungen anpassten. Kubik vertritt ebenfalls die Meinung, dass die afro-brasilianischen Kampf- und Tanzspiele Capoeira und *maculelê* Ausdruck brasilianischer Resistenz gegenüber der Sklaverei darstellen. Capoeira und Maculelê sind zwei Kulturkomplexe aus Angola und angrenzenden Gebieten, die eine brasilianische Fortsetzung erfahren haben. Dabei wurde zunächst auf der Basis der west- und zentralafrikanischen Initiationsschulen (*mukanda*, *ekwenje* etc.) und traditioneller Zweikampftechniken, die Möglichkeit von Aufständen erprobt und zu einer selbstständigen Gattung weitergebildet wurde. (Kubik: 128) Dafür spricht die sechzehnschlägige Formel des *agogô* als typisches Element der Yoruba, das als *kachacha* bezeichnet wird. Ebenso ist die Aufführung des *maculelê* der Initiationsschule *mukanda* in Angola durch das Vorhandensein der Gegenschlagstäbe, dem Alter der Jungen sowie dem Bundcharakter sehr ähnlich. *maculelê* erinnert auch an Stockkämpfe wie *mpoko* bei den Nkhumbi und Handa in der Provinz Wila im Süden Angolas. Kubik führt im Weiteren Aspekte der historischen Beziehung der Capoeira zu Angola an: Zum einen hat der Musikbogen Berimbau seinen Ursprung in Angola und wurde im 20. Jahrhundert in das Capoeira-Spiel integriert. Dazu

sind verbale Referenzen in den Bezeichnungen der *toques* und *jogos* wie „Benguela/Banguela“ (Hafen in Angola), „São Bento Grande de Angola“ vorhanden. Die „Capoeira Angola“ trägt in ihren Namen bereits ihrem Ursprungsort. (Kubik 1991: 130-131) Bei der Capoeira sind sich viele Autoren in Hinsicht der afrikanischen Wurzeln nicht einig. Dazu werden im Gegensatz Moringue und Danmyé ausdrücklich als in den Kolonien einzigartige Gattungen festgelegt, die als Weiterführung afrikanischer Kämpfe, Tänze und Rituale, die bestimmte afrikanische Eigenschaften enthalten, weiter bestehen:

### VI.1. Kosmologie

Das afrikanische Konzept des Universums ist holistisch. Der Kosmos ist eine einzige vereinheitlichende Totalität, die die menschliche Existenz mit einer transzendenten Kraft in einem kontinuierlichen Zyklus von Generation, Interaktion und Regeneration umgreift. Die einzelnen Bereiche der Kreation werden nicht akzentuiert oder betont, sondern gehen einander über, was sich auch in der afrikanischen Kunst, in Musik und Tanz widerspiegelt. Bei allen drei Kampfkünsten gehen die einzelnen Lieder und Spiele ineinander über und bilden eine Einheit. Durch die Wiederholung wird die Bewegung einer Sequenz und eines Tanzes, von einer Ebene zur anderen transferiert. Dabei kann Ekstase, Euphorie und Trance erreicht werden. (Welsh Asante: 81)

Die afrikanische Kosmologie manifestiert sich in der Capoeira in der Ausführung des Kongo-Kosmogramms *yowa* auf dem Boden vor dem Eintritt in die *roda*. Das Zeichen des Kreuzes, das innerhalb eines Kreises auf dem Boden markiert wird, hat nach Thompson im Kongo und in Angola eine ewige und essentielle Bedeutung:

„The simplest ritual space is a Greek cross (...) marked on the ground, as for oath-taking. One line represents the boundary, the other is ambivalently both the path leading across the boundary, as to the cemetery; and the vertical path of power linking „the above“ with „the below“. This relationship, in turn, is polyvalent, since it refers to God and man, God and the dead, and the living and the dead. The person taking the oath stands upon the cross, situating himself between life and death, and invokes the judgement of God and the dead upon himself.”

(Thompson 1993: 108)

In der Phase der Meditation des Kongo-Rituals werden durch Zeichnen der Punkte der Schöpfer und die Ahnen herbeigerufen. Der zirkuläre Pfad der Seele verkehrt durch die vier

Hauptpunkte der Umlaufbahn, der vier Momente der Sonne. Im Glauben der Bakongo konstituiert das unendliche Menschenleben einen Kreis. Die Sonne und ihr Umlauf ist ein Zeichen dieses Kreises und der Tod ein Übergang und Veränderungsprozess. Das Kongo-Kreuz *yowa* gilt als Vision der zirkulären Bewegung der Menschenseelen und als Symbol des Übergangs zwischen der Welt der Lebenden und der Ahnen. (Thompson 1983: 108)

Die horizontale Linie unterteilt die Welt der Lebenden mit ihrem Gegenstück der Welt der Toten. Der Berg des Lebens wird als *ntoto* und der Berg des Todes wird als *mpemba* („weißer Ton“) bezeichnet. Der untere Teil des Kreuzes wird *kalunga* genannt und bezieht sich auf die Welt des Todes *lunga*. Gott steht an der Spitze des Kosmogramms, dazwischen das Wasser und im unteren Teil der Tod. Die vier Scheiben an den Endpunkten repräsentieren die vier Augenblicke der Sonne. Der Kreisumfang des Kreuzes symbolisiert die Reinkarnation. (Thompson 1983: 109) Das Kongo-Kosmogramm findet sich in den afro-amerikanischen Religionen darunter im *macumba* Rio de Janeiros wieder, die mit anderen kulturellen Kreuzsymbolen, darunter der Yoruba und dem römisch-katholischen Kreuz fusionierten und dazu dienten die Ahnen herbeizurufen. (Thompson 1983: 115)

## VI.2. Energie und Lebenskraft

In den neu entwickelten Religionen afrikanischen Ursprungs in den Kolonien hat sich die Auffassung von der Energie als Lebenskraft erhalten. Jede Kreatur, die vom Schöpfer erschaffen wird, gilt als Symbol der Lebenskraft. (Ajayi 1996: 185) In der Capoeira wird die Energie als eine geistige Kraft *axé* des Candomblé bezeichnet, die durch Musik und Gesang entsteht und zirkulär in der Roda erhalten wird. Diese hat in der Capoeira eine wichtige Bedeutung, da *axé* die positive Kraft zum Spiel darstellt und den Capoeirista vor verherrenden Augenblicken in der *roda* schützt. Bei Moringue und Danmyé wird ebenfalls eine zirkuläre Energie durch Trommel und Gesang produziert. Im Danmyé ist diese allerdings nicht unbedingt positiv, da der *tambouyé* Energie für einen bevorteilten Kämpfer erzeugt. Nach mündlichen Überlieferungen ist es initiierten Kämpfern möglich selbst Energie für den Kampf zu entwickeln, die unabhängig von der des *an won* und *tambouyé* ist.

Im traditionellen afrikanischen Tanz liegt der Akzent im Bewegungsablauf im Bezug zum Erdboden, woraus die Lebenskraft und Energie ebenfalls bezogen wird. Die Erde besitzt im afrikanischen Glauben eine unerschöpfliche Kraft, die sie im wiederkehrenden Rhythmus produziert und freigibt. Die Orientierung zur Erde bedeutet Energieaufnahme und Abnahme,

wodurch der Tänzer Stabilität und Sicherheit gewinnt. (Brugger 1993: 21-22) Die Beschaffenheit der Erde inspiriert und gestaltet die Bewegungen des afrikanischen Tanzes. (Brugger 1993: 19) In der Capoeira Angola werden die Figuren und Bewegungen nah am Erdboden ausgeführt. Vor dem Eintritt in die *roda* berührt der Capoeirista den Boden an der *saída*, um Energie für das Spiel aufzunehmen. Im Moringue streichen die Kämpfer im ersten Ritual des *défi* mit den Händen über die Erde und nehmen die Energie der Ahnen auf, indem diese ihren Körper mit dem Erdstaub einreiben. Die Eigenschaft des Absteigens manifestiert sich in musikalischen und tänzerischen Mustern. In der Musik erfolgen oftmals absteigende Melodien, wobei ein steiler Anstieg von einem weichen Abstieg gefolgt wird, was sich danach wiederholt. Diese Effektkombination ist auch im Tanz vertreten, wobei Tänzer in aufrechter Position beginnen und sich stufenweise näher zum Boden hin bewegen und wieder in hoher Position starten. Thompson sieht eine Verbindung zwischen den tiefen Sequenzen im afrikanischen Tanz und ihrer Übertragung und weiteren Existenz in der Neuen Welt:

„A tradition of playful combat involving many „get down“ moves took root in North America, the Caribbean and Brazil. There they changed interaction with new cultures to emerge as four different but apparently related new world traditions; United States kicking and knocking, Afro-Cuban mani or bombosa, the lagya tradition of black Martinique and of course Capoeira of Brazil.”

(Thompson 1992: 2)

Die in Bodennähe ausgeführten Bewegungen sind in Capoeira, Moringue und Danmyé vertreten und manifestieren ihren gemeinsamen Ursprung und ihre Verwandtschaft. Die erste vollführte Position des Capoeirista vor einem *jogo* ist die Hockstellung zu Füßen der Berimbau. Während des Spiels entwickeln sich Bewegungen vom Boden oder aus der Hockstellung heraus.

### VI.3. Symbolik des Kreises

Eines der frühesten Symbole, das im antiken Afrika benutzt wurde, ist der Kreis als symbolische Repräsentation der Sonne, des Lebensprozesses und der Unendlichkeit. Ebenso stellt es die Regeneration und Zyklus des Lebens dar mit Tod und Wiedergeburt. Die Nutzung dieses Symbols kommt in vielen Tänzen und religiösen Zeremonien wie unter anderem Hochzeits- und Beerdigungsritualen der afrikanischen sowie afro-amerikanischen Tradition vor: „Cosmology is revealed through the analysis of rituals proceed in a space that has been

laid out as a microcosm, sometimes by drawing a diagram on the ground.“ (Mac Gaffey 1988: 514) Nach Dossar in seiner Veröffentlichung „Dancing between two worlds: an aesthetic analysis of Capoeira Angola“ wurde das Symbol des Kreises aus Kongo und Angola nach Brasilien durch die Sklaven eingeführt, wo es weiterhin für dieselben Zwecke in weltlichen als auch sakralen Tanzdarstellungen benutzt wurde.

Neben der zirkulären Aufführungsform der Capoeira und des Danmyé sind ebenfalls Spiele in den Spielen enthalten, die eine zirkuläre Form haben: In der Capoeira das *dá volta ao mundo* und im Danmyé *kouwi lawon*, wo beide Kämpfer im Inneren des Kreises umhergehen. In der Capoeira ist die *roda* ein abgesteckter Raum, der symbolisch den Mikrokosmos der realen Welt darstellt, in dem die Partizipierenden im kleinen Kreis zu spielen lernen und die Kenntnisse in einem großen Kreis, der Welt, anwenden. In der Capoeira sind viele zirkuläre Bewegungen wie unter anderem beide Formen der *meia Lua*, *rasteira* und *armada* enthalten, die neben linearen Bewegungen, die Funktion haben, die Intention des Spielers zu verbergen. Im Moringue sind zirkuläre Bewegungen zum Beispiel *la roulet*, *talon s`hirondel* und *zambec*. Dazu gehören auch die inneren Spiele der capoeira *dá volta ao mundo* und *kouwi lawon* des Danmyé, wenn die Spieler entgegen dem Uhrzeigersinn im Kreisinneren umherlaufen. Dabei ist die Bewegung gegen den Uhrzeigersinn ein typisch afrikanisches Element:

„Descriptions of religious dances on the plantations go back at least as far as the mid- 19th century. (...) The ring shout was a circle dance that cuminated in trance, and from the early descriptions resembles the group cult dances found in Haiti, Brazil and Cuba, even to the counterclockwise direction of the dancers.“ (Marks 1982: 309)

#### VI.4. Zeitauffassung

Es gibt Verkörperungen und Übertragungen der Energie und Kraft, die insbesondere durch die Schlange symbolisiert werden. Die Schlange gilt als Symbol der Zeit, Lebenskraft, Jugend und Unsterblichkeit. Wegen ihrer lebensspendenden Kraft werden der Schlange in afrikanischen Legenden und Mythen verschiedenen Rollen zugeordnet. In der Capoeira wurde bereits auf den religiösen Einfluss des Candomblé auf Saint Benedikt verwiesen, der in den Gesängen mit Schlangen in Verbindung gebracht wird. Die Schlange wird in einer zirkulären kontinuierlichen Position dargestellt, was die Konzeption der Zeit innerhalb der afrikanischen

Gesellschaft andeutet. Die Zeit wird nicht linear betrachtet, sondern die Vergangenheit gibt der gegenwärtigen persönlichen Existenz eine Bedeutung: „This sense of temporal synchronization and group connectedness can be seen in the performing arts of Africans, such as dance and drumming.“ (Boadu 1990: 137) In der Capoeira wird der zeitliche Raum einer *roda* als kontinuierlich und unendlich aufgefasst. Dabei können *jogos* im Sinne einer Revanche in einer zu einem anderen Zeitpunkt stattfindenden *roda* vollendet werden. Ein weiterer Aspekt sind die zusammenhängenden Gesänge einer *Roda*, die dieser einen kontinuierlichen und nie endenden Charakter geben.

#### VI.5. Der rituelle Aspekt

Eine weitere afrikanische Charakteristik ist die Dimensionalität und Struktur. Die Musik und der Tanz sind strukturiert und dienen als Medium zur Übertragung des menschlichen Daseins in die übernatürliche Sphäre. (Welsh Asante 1993: 77) Struktur und Dimensionalität sind in den drei Kampfkünsten vorhanden. Capoeira Angola und Moringue beginnen durch die *ladainha* und dem *montée au tambour* mit der Herbeirufung der Ahnen und des Schöpfers. Durch die Intensivierung der Musik entfalten die Spieler eine übernatürliche Wahrnehmung, die sie befähigt, Bewegungen und Angriffe des Gegners zu antizipieren. Das epische Andenken ist mit der Dimensionalität verbunden. Der Ausdrucksraum in den Künsten ist durch die harmonische Verbindung und das Gleichgewicht zwischen dem Metaphysischen und dem Physischen geschaffen. Durch die Herbeirufung der Erinnerungen und der Ahnen wird der kreative Energiefluss konstant gehalten. (Welsh Asante 1993: 80) Nach Dossar singen die Angoleiros der Capoeira Angola *ladainhas* und machen Kreuzsymbole auf den Boden, um Schutz und Energie von den Ahnen zu erhalten. Durch das Aufsetzen der Hände auf dem Boden erhalten die Spieler Energie und haben Kontakt mit den Ahnen die *n`golo* tanzten, Capoeira als Befreiung ausübten und mit den Geistern verstorbener *mestres*. (Dossar: 1994 110) Das Ahnentum, das in den rituellen und traditionellen Aspekten der *ladainha* der Capoeira, dem *montée au tambour* des Danmyé und im *défi* des Moringue vertreten ist, beinhaltet den Kontakt mit den Ahnen als Mittel der Gemeinschaft und Kraftgebung:

„Ancestorism is the belief that the closest harmony with the ancient way is the highest of experiences, the force that enables a man to rise to his destiny. (...) Ancestors in ways varying with every culture continue their existence within the dancer's body. They created the steps; the dancer moves, in part, to bring alive

their name. Thus African art and dance partially are defined as social acts of filiation, extending human consciousness into the past and the time of the founding fathers.” (Thompson 1974: 28)

#### VI.6. Die *trickster*-Figur

Die Philosophie der *malícia* der Capoeira und des *ouèy ou pa ouèy* des Danmyé haben ihren Ursprung in der afrikanischen Kultur, wo die Figuren des Tricksters in vielen Volkskulturen, darunter in Ostangola und angrenzenden Gebieten, auftreten. In der Capoeira wird durch den *orixá* des Candomblé *Exú*, der zum durch seine undurchschaubaren Charaktereigenschaften Bild des *malicioso* („Schlitzohr“) und Tricksters passt, mit dem Capoeirista gleichgesetzt.

Durch die Artikulation des Körpers und den kreativen Ausdruck wird dem Tanz eine Bedeutung gegeben. (Thompson 1974: 16) Die Coolness ist in Afrika eine positive Eigenschaft und Metapher des korrekten Lebens. Diese kombiniert die Elemente der Gelassenheit, Ruhe, Heilung und soziale Purifikation. (Thompson 1974: 43-44) Eine gelassene und in Ruhe ausgeführte Täuschung steigert das Spiel für alle Anwesenden. In jeder möglichst elegant ausgeführten Bewegung und Position muss der Spieler gelassen reagieren und auf diese Art und Weise seinen Angriff vorbereiten und auf einen solchen reagieren:

„Coolness or gentleness of character is so important in our lives. Coolness is the correct way you represent yourself to a human being.“ (Thompson 1983: 13) In der Capoeira wirkt die Coolness durch die *malícia* ergänzt. Die Verschmitztheit kommt durch das ständige ironische Lächeln des Capoeirista im *jogo* zur Geltung. Zu diesem Aspekt schreibt Hazzard-Gordon:

„Although the dancer may be performing a frantic, fury of complex steps or figures, they never lose the asymmetrical juxtaposition of coolness, equilibrium, and control.“ (Hazzard-Gordon 1996: 107)

#### VI.7. Aspekte des afrikanischen Tanzes

In Bezug zur afrikanischen Ästhetik soll auch der afrikanische Tanz respektiert werden, da bei Capoeira, Moringue und Danmyé häufig von Kampftänzen die Rede ist. Der Einfluss des afrikanischen Tanzes ist in den afro-amerikanischen Tänzen wie Samba, Rumba und nach Welsh Asante auch in der Capoeira erkennbar. Insgesamt ist der afrikanische Tanz polyrhythmisch, polyzentrisch und holistisch in Bezug zu positionierter oder statischer

Bewegung. (Welsh- Asante 1996: 71) Quellen der Inspiration für Bewegungen sind sinnliche Wahrnehmungen, die sich in der Natur reflektieren und imitiert werden, wie der Rhythmus der Wellen, die Farben des Himmels, die Bewegung der Spinnen etc. (Welsh Asante 1996: 78-79) Dies findet sich in den Figuren und Bewegungen der Capoeira wieder: Unter allem *macaco* („Sprung des Affen“), *escorpião* („Skorpion“) sowie *rabo- da- arria* („Schwanz des Rochens“). Selbst in den Grundschritten sind Imitationen des Hundes, der Eidechse und der Katze wiederzufinden und gehören zum Bewegungsrepertoire jedes guten Capoeiristas. Jeder Tanz ist in einzelne Bewegungen unterteilt, wobei dieser einen in sich abgeschlossenen Bewegungsablauf darstellt und beliebig oft wiederholt werden kann. Ein *jogo* besteht aus spontanen und komplementär zum Gegner aneinandergereihten Bewegungen, die in sich abgeschlossen sind. Wie beim Tanz muss bei der Capoeira und beim Moringue auf Schönheit, Sauberkeit und Eleganz in der Ausführung der Bewegungen geachtet werden. In der *ginga* der Capoeira als auch im afrikanischen Tanz lässt sich das Wesen und die persönliche Art eines Individuums in seiner Bewegung erkennen. (Brugger 1993: 32)

In den afrikanischen traditionellen Tänzen wird der Tanzraum durch Zuschauer abgesteckt, die die Tänzer durch Responsorialgesang, Zwischenrufe und Händeklatschen motivieren. Dabei ist die Rolle des Publikums, der Tänzer und Musiker austauschbar, so dass jeder aktiv am Geschehen beteiligt sein kann. (Nicholls 1996: 44) Bei Capoeira, Moringue und Danmyé wechseln sich Musiker, Spieler und Publikum ab, in die *roda*, *ronde* oder in den *an won* einzutreten. Insbesondere bei Capoeira und Moringue gehört die Kunst des Instrumentalspiels im selben Maße wie das physische Training zu einem guten Praktizierenden der jeweiligen Kampfkunst. Die Tänze sind in spezifische soziale Situationen eingebunden, wobei entsprechend der Begebenheit ein Tanz aufgeführt wird: „In Africa, musical values and social values are interconnected, and in a sense, music and dance provide a microcosm of the world view.“ (Nicholls 1996: 54) In vielen Veröffentlichungen über Capoeira wird die *roda* als Mikrokosmos einer Welt gesehen, in der eine andere Weltsicht gilt, durch die Umkehrung der Moral der realen äußeren Welt. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die Gestaltung und Intention des Tanzes in den Kolonien sich durch die sozialen und ökonomischen Bedingungen der Sklaven veränderten:

„Under the slave regime, secular dance developed specific characteristics that enables it to function as forms of social intercourse and cultural expression, as an assimilation mechanism, and as medium of political expression. For the African, dance was both a means to camouflage insurrectionary activity as well as other



kinds of resistance behaviour, for the masters it was a means to pacify the desire of their bondsmen to rebel.” (Hazard-Gordon 1996: 109)

Im weiteren Kontext heißt es: “Evidence indicates that the celebration of dance was directly linked with insurrectionary activity giving these occasions a striking resemblance to war dances, or dances in which preparation for battle was the central theme.” (Hazard-Gordon 1996: 114) Dies beweist den kulturellen Aspekt des Tanzes, in dem Werte, Einstellungen und Glaube teilweise die Konzeptualisierung des Tanzes sowie die physikalische Reproduktion, Stil, Struktur, Inhalt und Aufführung bestimmt. (Hanna 1979: 3) Tanz ist ein Symbol und Kommunikationsmittel, in dem gleichzeitig Aktion und Konzeption ausgedrückt werden. In Capoeira, Moringue und Danmyé gelten die Werte der unterdrückten Sklavengesellschaft. Die Kämpfe selbst beinhalten tänzerische und akrobatische Elemente, die die eigentliche Intention des Widerstandes den Wunsch nach Befreiung tarnten. Dazu führt Dossar die These an, dass in Afrika Tanz und Kampf nicht weit auseinanderliegen:

„Military dancing was a part of the African culture of war. In African war, dancing was as much a part of military preparation as drill was in Europe. (...) Dancing in preparation for war was so common in Kongo that “dancing a war dance” (*sangamento*) was often used as a synonym for “to declare war” in seventeenth century sources.” (Thornton 1991: 1112)

## VI.8. Afrikanische Musikmerkmale

Eines der überlebenden afrikanischen Elemente in der Neuen Welt ist der Rhythmus, der Gebrauch von polyphonischen und kontrapunktischen Effekten. Die Komplexität des Rhythmus entsteht durch die Interaktion von regulären Pulsen und Offbeatakzenten, die als Synkopierungen beschrieben werden. Der Rhythmus der afrikanischen Musik ist oftmals binär oder tertiär. (Manuel 1995: 7) Zu Polyrythmik und Polyzentrismus führt Welsh Asante an: „In the African aesthetic, the polycentric sense allows for both slow and fast, with movements coming from several directions.“ (Welsh Asante 1993: 75) In der afrikanischen Musik liegen mehrere Rhythmen übereinander, wobei die Tänzer versuchen mit unterschiedlichen Körperteilen zu einem der mehreren Rhythmen zu tanzen. Polyrythmus bezeichnet den Bewegungssinn, wobei im afrikanischen Tanz Rhythmus und Bewegung nicht getrennt werden. Innerhalb des rhythmischen Grundgerüsts partizipieren rhythmische Ebenen,

die die anderen Rhythmen ergänzen und zustandebringen. (Welsh Asante 1993: 74) In dem wiegenden Grundschritt *ginga* sieht Dossar ein polyrhythmisches Element als multidirektionale Bewegungs- und Energiequelle:

„It gives capoeira angola a polycentric sense, in that no matter what position a player is in, on her feet, hands, or head, whether prone to the side, or turning, moving slowly in order to kick quickly, she is seeing from and operating from many centers at once.” (Dossar 1994: 106)

Zu afrikanischen Musikmerkmalen zählt auch die antiphonale Singtechnik, wobei ein Solist eine improvisierte Phrase vorgibt und der Chor im Wechsel antwortet. Ruf und Antwort findet im Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor statt. Der responsoriale Gesang stellt Ebenen der perfekten sozialen Interaktion dar. (Thompson 1974: 28) Die Ordnungslinie der Lieder und Rhythmen stellen die Ordnung im Spielprozess her und reflektieren Werte der sozialen Harmonie und Integration. Jeder trägt zu einem bestimmten Zeitpunkt sein Teil bei, wodurch gemeinschaftliche Harmonie entsteht, die mit in die reale Welt zu nehmen ist. (Dossar: 1994 118) Das Stimmideal beim Singen ist überwiegend heiser und rauh guttural, bis hin zu schrillum Schreien. In der Musik herrscht Pentatonik oder Heptatonik vor. Die Intervallgröße ist regional verschieden, wobei allerdings kleinere Intervalle dominieren. Das Melos ist vorwiegend engstufig und fallend. Kurze Motive werden häufig wiederholt, variiert oder sequenziert. (Manuel 1995: 9)<sup>58</sup> Die genannten Elemente finden sich in den drei Kampfkünsten wieder. In der Capoeira beträgt der Unterschied der beiden Töne der Berimbau eine Terz. Bei *toques* handelt es sich um Variationen, die durch Umkehrungen geschaffen werden. Dabei definiert ein *toque* die Art des *jogos*. Zu jedem *toque* wird eine entsprechende Liedgattung *ladainha*, *chula* oder *corrido* gesungen. Die Gesangsphrasen bestehen aus kurzen Versen, die vom Chor refrainartig wiederholt werden.

Bei allen Ereignissen von Bedeutung und alltäglicher Verrichtungen spielt Musik eine zentrale Rolle. Die Bedeutung der Musik geht soweit, dass ein Fest nicht stattfinden kann, wenn der entsprechende Musiker nicht anwesend ist. In der Capoeira, im Moringue und im Danmyé findet ebenfalls ohne Musik keine Aufführung statt. Wenn in der Capoeira die *bateria* aufhört zu spielen, wird auch das *jogo* unterbrochen und die Kämpfer führen das *dá volta ao mundo* auf. Im afrikanischen Tanz, in der Capoeira, im Moringue und Danmyé ist die Rolle des Trommlers fundamental. Seine Wichtigkeit kommt durch die Platzierung in die Mitte des Ensembles zum Ausdruck. Der Trommler initiiert den Tanz, wobei zwischen

---

<sup>58</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Afrikanische\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Afrikanische_Musik) (20.10.2006)

Trommler und Tänzer eine gegenseitige Stimulation besteht. (Primus 1996: 65) Trommler und Tänzer bilden eine Einheit und beeinflussen sich mit Hilfe ihrer Ausdrucksmöglichkeiten gegenseitig. (Brugger 1993: 38-39) Bei Moringue und Danmyé versuchen sich die Musiker optisch auf die Kämpfenden zu konzentrieren und Impulse aus ihren Bewegungen musikalisch umzusetzen. Im Danmyé kann der *tambouyé* den Kampf bestimmen, indem er den Sieg oder die Niederlage eines Kämpfers provoziert. Dazu gibt es im afrikanischen Tanz die Möglichkeit, jeder Bewegung einen bestimmten Rhythmus zuzuordnen, wodurch Einfluss auf den Tanz genommen wird. (Brugger 1993: 40) Die *toques de berimbau*, nach Kubik ein typisches Element aus Angola, geben die Spielart der Capoeira an.

Bewegungsmuster und Tänze müssen klar Grenzen haben. Der Solist kontrolliert den Gesang und hat das Vorrecht diesen klare und deutlich zu beenden. Der Sänger und gleichzeitige Spieler der Berimbau *gunga* in der Capoeira kontrolliert den Ablauf der *roda*. Durch den jeweiligen Ausruf „leeê“ beginnt und beendet dieser die *roda*. (Dossar 1994: 116) Die gesellschaftlich repräsentable Stabilität in der Capoeira manifestiert sich durch das Händeschütteln zu Beginn und Ende eines *jogos*. Im Vordergrund stehen die Werte der Kameradschaft und Kooperation: „Balance in the mode of representing visual creativity defines the African aesthetic as a mediating force. The canon also explains (...) the preference for the generalizing of humanity in the dance ring (...)” (Thompson 1974: 27) In der *roda* der Capoeira gibt es ebenfalls eine Verallgemeinerung der Humanität, des Lebens und der Welt:

„Players learn to see the world, that is, understand what is happening in their world whether standing upright or upside down, for there are times when life turns one`s world upside down, the person who plays capoeira angola will be prepared to deal effectively with this inevitability.” (Dossar 1994: 118)

## VII. Konklusion

Die bereits in der Einleitung zitierten Autoren erwähnen die Möglichkeit eines gemeinsamen kulturellen Ursprungs in Afrika anhand der Verbreitung von ähnlichen Kampftänzen in der afrikanischen Diaspora. Die Capoeira wurde im Laufe der Kolonialgeschichte als rein brasilianischer Nationalsport offiziell anerkannt. Ebenso wird die brasilianische Kultur mit dem Tanz Samba assoziiert, wobei die ursprünglich afrikanischen Elemente außer Acht gelassen werden. Inwiefern dies mit Moringue und Danmyé der Fall ist, müsste durch eine eingehende Forschung der gegenwärtigen Anerkennung vor Ort geleistet werden. Als Konklusion dieser Arbeit gelten die jeweiligen Kampftänze als Weiterführung afrikanischer Ausdruckselemente, die den historisch gegebenen Umständen des jeweiligen Kolonialgebietes angepasst worden sind und sich zu einer neuen Gattung entwickelt haben. Bei allen drei Kampftänzen handelt es sich um Prozesse, wobei weitfassende Entwicklungen in Bewegungsrepertoire und Musik stattgefunden haben. Daher lassen sich die stilistisch unterschiedlichen Untergattungen Capoeira Regional und Capoeira Angola sowie Danmyé und Ladja nicht völlig ausschließen. Wenn nach den Autoren Lewis und Merell ein Wesenszug der Capoeira Entwicklung ist, so lässt sich die Capoeira Regional als neue Form unter Eingliederung asiatischer Kampfkünste rechtfertigen. Diese Rechtfertigung lässt sich bereits in der Geschichte der Capoeira festmachen: Capoeira entstand als Ausdrucksform des Widerstands in der Sklavengesellschaft, rutschte im 19. Jahrhundert in den urbanen Zentren als Straßenkampf ohne rituelle und musikalische Einbindung in die Kriminalität ab, wurde nach der legalen Institutionalisierung als Kampfsport und touristischer Folklorismus weitergeführt und fand unter dieser Form weltweite Anerkennung. Als weitere Ursache der Existenz von zwei unterschiedlichen Formen derselben Gattung, muss ebenfalls die regional unterschiedliche Verbreitung erwähnt werden, wobei in den ländlichen Gebieten sich Gattungen durch die geringere Möglichkeit der Vermischung mit anderen Formen in ihrer reinen Beschaffenheit konservieren. Daraus resultierend wurde die traditionelle Capoeira Angola in den ehemaligen Zuckerrohrplantagen Brasiliens weitergeführt. Eine ähnliche Evaluation fand in den regionalen Gattungen Danmyé und Ladja statt. Letzteres stellt eine kämpferische Variante des Südens der Martinique dar, wobei der Danmyé des Nordens durch den Einfluss des Quadrillentanzes Bélé verfeinert und verharmlost“ worden ist. Durch die Entstehung der Capoeira Regional ist diese dem Moringue und dem Danmyé in Bewegungsrepertoire, Anerkennung, Institutionalisierung und Verbreitung weit voraus. Bei

Moringue und Danmyé besteht anhand der aktuellen Internetseiten der große Wunsch, die Traditionen durch Gründung von Vereinen zu festigen, zu erhalten und zu verbreiten. Inwiefern dies für die beabsichtigte traditionelle Bewahrung ein Vorteil ist, lässt sich anhand der wachsenden Kommerzialisierung und dem damit einhergehenden Verlust ritueller Elemente in der Capoeira Regional diskutieren.

## Bibliographie

Albany, Michel, Hg. "Rites et croyances". *À la découverte de la Réunion: tout l'univers réunionnais de ses origines à nos jours*. Vol. 8. Saint-Denis, 1981.

Albany, Michel, Hg. "Histoire". *À la découverte de la Réunion: tout l'univers réunionnais de ses origines à nos jours*. Vol. 2. Saint-Denis, 1981.

Alexander, Bobby C.: "Ritual and Current Studies of Ritual: Overview. In: *Anthropology of Religion: A Handbook*. Hg. Stephen D. Glazier: London: Greenwood, 1997:139-161.

Affergan, Francis: *Martinique: les identités remarquables. Anthropologie d'un terrain revisité*. Paris : Presses Univ. de France, 2006.

Almeida, Bira: *Capoeira. Histoire, philosophie et pratique*. Paris: Lusophone et ViaMedias, 2005.

A.M.4. Association Mi Mès Manmay Matinik: *Asou ciment danmyé. Propositions sur le danmyé art martial martiniquais*. Fort de France: Ed.A.M.4, 1994.

A.M.4. Association Mi Mès Manmay Matinik: *Notes techniques sur les instruments Tibwa et tabou déjanbé musique Danmyé-Kalennda-Bèlè de Martinique*. Fort de France: Ed.A.M.4, 1992.

Andrews, George Reid: *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*.Bauru: Ed. Universidade do Sagrado Coração, 1998.

Anthias, Floya: *Racialized Boundaries: Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle*. London [u.a.]: Routledge, 1992.

Arago, Jacques: *Souvenirs d'un aveugle, voyages autour du monde*. Paris: 1839:217.

Armand, Nicolas: *Histoire de la Martinique. Des Arawaks à 1848*. Tome 1. Paris: L' Harmattan, 1996.

Atkinson, William C. : *Geschichte Spaniens und Portugals*. Wilhelm Goldmann Verlag: München, 1962.

Bernabé Jean, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant: *Eloge de la Créolité*. Paris: Gallimard, 1993.

Bessière, Philippe: "De la fête à la rasine kaf: l'importance d'une date dans la construction identitaire." In: *Identité et société réunionnaise : nouvelles perspectives et nouvelles approches*. Hg. Laurent Médéa. Paris: Karthala, 2005: 23-43.

Bastide, Roger: *Le candomblé de Bahia. (Rite Nagô)*. Paris: Pocket Terre humaine Poche, 2001.

Bennegent, Cécile: *Capoeira ou l'art de lutter en dansant*. Noisy-sur-École: BUDO, 2002.

Benoit, André Jean: *Le Moringue, Son histoire à travers la presse et les textes anciens*, Saint-Gilles-les-Hauts (Villèle): CURAPS / Université de La Réunion, 1994.

Bertolossi, Leonardo C. 12/2006."A medicina mágica das bolsas de mandinga no Brasil, Séc. XVIII."

<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Leonardo%20Carvalho%20Bertolossi.pdf> (07.04.2010)

Billmeier, Uschi: *Mamady Keïta. Ein Leben für die Djembé. Traditionelle Rhythmen der Malinké*. 4. Verb. Aufl. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun-Verlag, 2004.

Bluteau, Raphael: *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: Collegio das Artes de de Jesu, 1712.

Bola Sete, Mestre: *A Capoeira Angola na Bahia*. 2., verb. Aufl. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

Bours, Étienne: *Dictionnaire thématique des musiques du monde*. Fayard, Paris: 2002.

Brugger, Barbara: *Tanzen zwischen Himmel und Erde: Afrikanischer Tanz*. Freiamt: Arbor-Verl., 1993.

Capoeira, Nestor: *Capoeira. Kampfkunst und Tanz aus Brasilien*. 4. Aufl. Berlin: Weinmann, 2003.

Cascudo, L. Da Câmara: *Folclore do Brasil (Pesquisqs e Notas)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

Catat, Louis: *Voyage à Madagascar (1889-1890)*. Paris:Hachette, 1895.

Cavazzi de Montecúcculo, J.A.: *Descrição histórica dos três reinos Congo, Matamba e Angola*. Voll. Junta de Investigações do Ultramar, 1965.

Chaudenson, Robert: *Creolization of Language and Culture*. London and New York: Routledge, 2000.

Cohen, Robin: *Global Diasporas: An Introduction*. Seattle WA.: University of Washington Press: 1997.

Constant, Fred: *Le Multiculturalisme*. Paris:Flammarion, 2000.

Cally, Sully: *Musiques et danses Afro-Caraïbes : Martinique. Gros-Morne* :Lezin, 1990.

Dahomay, Jacky: "Habiter la créolité ou le heurt de l'universel". In: *Chemins Critiques* 1,3 (Dezember 1989.), S.109-133.

Da Matta, Roberto: *Carnavais malandros e herois*. Paris: Édition su Seuil, 1983.

De Abreu, F.J. (Repr.): "A capoeira baiana". In : *O Alabama*. 12.4.1870, 17.

Debien, Gabriel: *Les Esclaves aux Antilles Françaises (XVIIe-XVIIIe siècle)*. Fort de France: Société d' Histoire de la Martinique, 1974.

Desch-Obi, Thomas J.: *Fighting for Honor. The History of African Martial Art Traditions in the Atlantic World*. Columbia: University of South Carolina Press, 2008.

Dion, Michèle: *Quand La Réunion s'appelait Bourbon*. Paris: L'Harmattan, 2005.

Diop, Cheikh Anta: *Nations nègres et culture*. Paris: Présence Africaine, 1955.

Dossar, Kenneth M.: *Dancing between two Worlds: an Aesthetic Analysis of Capoeira Angola*. Philadelphia: Temple Univ., Diss.: 1994.

Decary Raymond: *Les voyages du chirurgien Avine à l'île de France et dans la mère des Indes au début du XIXe siècle*. Paris: Mauritius Archives Publications, Durassié & Cie:1961.

De Flacourt, Étienne: *Histoire de la grand île de Madagascar, première partie, in Ouvrages anciens concernant Madagascar*. Bd. VIII. Hg. Alfred Grandidier. Paris: A&G:1913.

De Levita, Daniel. *Der Begriff der Identität*. Frankfurt am Main.:Suhrkamp,1971.

Douyère Guy: *Marie Biguesse Acamity. Souvenirs d'enfance à l'île de La Réunion*. Saint Denis: Éditions, 1990.

Downey, Greg: *Learning Capoeira: Lessons in Cunning from an Afro-Brazilian Art*, Berkely: Blue Snake Books/Frog Ltd., 2006.

D'Aquino, Ira: *Capoeira: Strategies for Status, Power, and Identity*. University of Illinois at Urbana-Campaign, Diss.:1983.

Dominique, Cyrill: *Musiques de campagne de la Martinique*. Thèse de doctorat de troisième cycle. Paris: Université de la Sorbonne, 1996.

Dreinaza, Jean-René: *Techniques et apprentissage du moring réunionnais*. La Réunion: Comité Réunionnais de Moring, 2000.

Dru, Pierre et Yveline Saturnin: *Proposition de travail en lexicologie. Domaine de recherche: le danmyé*. Fort de France: Ed. A.M.4.,2008.

Dtv Brockhaus Lexikon in 20 Bänden. Wiesbaden Deutscher Taschenbuchverlag, 1982.

Dufrenot, Max-Auguste: *Des Antilles à l'Afrique*. Abidjan [u.a.]:Les Nouvelles Ed. Africaines, 1981.

Dumas-Champion, Françoise: *Le mariage des cultures à l'île de la Réunion*. Paris: Karthala, 2008.

Dunham, Katherine (unter dem Pseudonym Kaye Dunn): *L'Ag'ya of Martinique*. Esquire 12, no. 5. 1936: 84-85, 126.



- Enciclopédia Universales*. Hg. Koogan Houaiss. São Paulo: Julian Livros, 1998.
- Eve, Prosper: *Le 20 décembre 1848 et sa célébration à la Réunion: du déni à la réhabilitation (1848-1980)*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Fauque, Claude; Thiel, Marie-José: *Les routes de l'esclavage. Histoire d'un très grand "dérangement"*. Paris: Hermé, 2004.
- Ferreira, Emília Biancardi: *Ólelé maculêlé*. Salvador, BA, 1989.
- Fonkua, Romuald : *Aimé Césaire*. Paris :Perrin, 2008.
- Fuma, Sudel. 9/2006.: "Le Moring, art de combat afro-malgache: Une mémoire interculturelle de l'esclavage dans les petites îles du sud-ouest de l'océan indien occidental.  
"http://www.celat.ulaval.ca/histoire.memoire/b2006/Fuma.pdf (07.04.2010).
- Fuma, Sudel und Jean-René Dreinaza: *Le Moring Art guerrier. Ses origines afro-malgaches, sa pratique à La Réunion*. Saint-Denis: Université de La Réunion / Océans éditions, 1992.
- Gerstin, Julian: *Traditional Music in a New Social Music: The Renewal of Bèlè in Martinique dissertation*. Doctoral Thesis. University of California at Berkeley, 1996.
- Gilles, Clotilde: *Un univers musical martiniquais. Les swarès bèlè du Nord Atlantique*. Paris: L' Harmattan, 2000.
- Glissant, Edouard: "Introduction à une étude des fondements sushistoriques du déséquilibre mental". In : *Acoma* 4/5 (April), 78-93.
- Glissant, Edouard: *Le Discours antillais*. Paris: Gallimard, 1981.
- Gloaguen, Philippe: *Réunion. Le guide du routard*. Paris: Hachette, 2008.
- Goedefroit, Sophie: *A l'Ouest de Madagascar. Les Sakalava du Menabe*. Paris: Editions Karthala: 1998.
- Grayson, Sandra M.(Hg.) : *A Literary Revolution: In the spirit of the Harlem Renaissance*. New York [u.a.]:University Press of America, 2008.
- Hall, Gwendolyn Midlo: *Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the Links*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2005
- Haller, Dieter: *dtv-Atlas Ethnologie*. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2005.
- Harrassowitz, Julia Lederle von: *Mission und Ökonomie der Jesuiten in Indien: Intermediäres Handeln am Beispiel der Malabar-Provinz im 18. Jahrhundert (Studien Zur Außereuropäischen Christentumsgeschichte (Asien))*. Wiesbaden. Harrassowitz-Verlag, 2010:
- Harris, Joseph E: *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C.: Howard University Press, 1993.

Hazard Gordon, Katrina: "Dancing Under the Lash: Sociocultural Disruption, Continuity, and Synthesis." In: *African dance : an artistic, historical, and philosophical inquiry*. Hg. Kariamu Welsh Asante. Trenton, NJ [u.a.]: African World Press, 1996: 101-123.

Hearn, Lafcadio: *Esquisses Martiniquaises*. Paris: Annuaire International des Français d' Outre-Mer, 1977.

Hentschke, Jens: "Zum Zusammenhang von Sklavenfrage und Staatsfrage im Brasilien des 19. Jahrhunderts". In: *Amerikaner wider Willen. Beiträge zur Sklaverei in Lateinamerika und ihren Folgen*. Rüdiger Zoller (Hg.), Frankfurt/M.: Vervuert (Lateinamerika-Studien vol. 32) 1994, 236-265.

Hofbauer, Andreas: *Afro-Brasilien-vom "Quilombo" zum "Quilombismo". Vom Kampf gegen die Sklaverei zur Suche nach einer neuen kulturellen Identität*. Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1989.

Hofbauer, Andreas: *Afro-Brasilien. Vom weißen Konzept zur schwarzen Realität. Historische, politische, anthropologische Gesichtspunkte*. Wien: Promedia, 1995.

Soares, Carlos E.L.: *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Riode de Janeiro (1800-1850)*. Campinas : Ed. Da UNICAMP, 2001.

Houbert, Jean: "Réunion I- French Decolonisation in the Mascareignes". In: *The Journal of Commonwealth & Comparative Politics*. n° 2, Vol. 18. London: Frank Cass & Co, 1980: 145-171.

Houbert, Jean: "Réunion II- The Politics of Departementalisation". n°3 Vol. XVIII. London: Frank Cass & Co, 1980: 325-347.

Hunwick, J.O. *Black Africans in the Islamic World: An Understudied Dimension of the Golden Age of the Moor*. New Brunswick: Transaction Press, 1992.

Jadin, Pierre: *Die DOM-TOM-Frankreichs integrierte Dritte Welt: Probleme und Perspektiven hochsubventionierter und außengesteuerter Entwicklungsgesellschaften am Beispiel von Martinique, Réunion und Französisch-Polynesien*. Erlangen-Nürnberg, Univ., Diss., 1994

Jean-Baptiste, Etienne: *Matrice Bèlè. Les musiques Bèlè de la Martinique: une référence à un mode social alternatif*. Collection Sim' Ekol. Fort de France: Mizik Label Éditions, 2008.

Jourdain, Élodie : *Le vocabulaire du parler créole de la Martinique*, Lille : Ed. Klincksieck, 1956.

Kagame, Alexis: *La philosophie Bantu comparée*. Paris : Présence Africaine, 1976.

Klein, Herbert S: *The Atlantic Slave Trade*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press: 1999.

Köpke, Wulf: *Afrika in Amerika: ein Lesebuch zum Thema Sklaverei und ihren Folgen*. Hg. Corinna Raddatz. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerkunde. 1992.

Kubik, Gerhard: *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen: Herodot, 1991.

Kwiatkowski, G. (Hg.): *Die Musik. Ein Sachlexikon der Musik*. Mannheim/Wien/Zürich:Dudenverlag, 1979.

Labache, Lucette:"De la communauté réunionnaise en migration." In: *Identité et société réunionnaise. Nouvelles perspectives et nouvelles approches*. Hg. Laurent Médéa. Paris: Karthala, 2005:89-109.

Labat, Jean-Baptiste: *Nouveaux Voyages aux îles de l'Amérique*. 1698.

Laplantine, François; Nouss, Alexis: *Le métissage*. Paris: Flammarion, 1997.

Larson, Pier M. : *History and Memory in the age of enslavement. Becoming Merina in Highland Madagascar 1770-1822*. Portsmouth [u.a.] : Heinemann [u.a.], 2000.

La Selve, Jean-Pierre: *Musiques traditionnelles de La Reunion*. Sainte-Marie/ Île de La Réunion: Azalee Éditions, 1995.

*Le Petit Journal de l'Île de La Réunion*, La Réunion : 10.07.1894

*Le Ralliement*, La Réunion; 02.01.1900)

Levita, David Joel de.: *The concept of identity*. New York: Basic Books, 1971.

Lewis, John L.: *Ring of liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 1992.

Mac Gaffey, Wyatt: *Religion and Society In Central Africa: The Bakongo of Lower Zaire*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Macedo, Joaquim Manuel: *Mémoires da Rua do Ouvidor*. Brasília:UnB, 1988.

Maquet, Jacques: *Afrika. Die schwarzen Zivilisationen*. Übs. Herbert Ganslmayer. Essen: Magnus, 1975.

Marks, Morton: "You Can't Sing Unless You're Saved: Reliving the Call in Gospel Music." In: *African Religious Groups and Beliefs: Papers in Honor of William Bascom*. Hg. Simon Ottenberg. Merut, India: Archana Publications for the Folklore Institute, 1992:305-331.

Mauro, Frédéric: *Die europäische Expansion*. Wiesbaden/ Stuttgart: Steiner, 1984.

Médéa, Laurent: "Hégémonie et hétéronomie: les conséquences du processus d'occidentalisation à travers la Départementalisation. Repenser l'identité dans une situation pluriculturelle. In: *Identité et société réunionnaise : nouvelles perspectives et nouvelles approches*. Hg. Laurent Médéa. Paris: Karthala, 2005:169-205.

Ménil, René: *Tracées*. Paris: Laffont,1981.

Ménil, René: "Laissez passer la poésie". In: *Tropiques* Bd.2,5 (April 1942), S.21-28.

Merrell, Floyd: *Capoeira and Candomblé: conformity and resistance in Brazil. Conformity and Resistance through Afro-Brazilian Experience*. Frankfurt am Main: Vervuert [u.a.], 2005.

Metraux, Alfred: *Le Vaudou Haïtien*. Paris: Gallimard, 1958.

Michalon, Josy: *Le Ladja: origine et pratique*. Paris: L' Harmattan, 1987.

M'kba, Médju: *L'éthiopie-Martinique, L'Afrique dans le créole martiniquais*. Case Pilote: Édition Lafontaine. 1999.

Moura, Jair: *Capoeira: "De prática de desordeiros à ginástica, uma longa história."* Rio de Janeiro: *Jornal do Comércio (Revista Nacional)* 5, Juni 1983, 12-13.

Neves e Souza, Albano: *Da minha África e do Brasil que eu vi*. Luanda: Oficinas Gráficas Machado Gravado, 1965.

Nicholls, Robert W.: "African Dance: Transition and Continuity. African dance : an artistic, historical, and philosophical inquiry". In: *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. Hg. Kariamu Welsh Asante. Trenton, NJ [u.a.] : African World Press, 1996:41-62.

N.N. "Kolonialismus". 15., verb. Auflage. *F.A. Volks-Brockhaus Wiesbaden*, 1975: 483.

N.N. "Europa". 15., verb. Auflage. *F.A. Volks-Brockhaus Wiesbaden*, 1975:261.

Onori, Piero: *Sprechende Körper: Capoeira - ein afrobrasilianischer Kampftanz*. St. Gallen [u.a.]: Ed. diá, 1988.

Ottino, Paul: *Madagascar, les Comores et le Sud-Ouest de l'Océan Indien*. Antananarivo: University of Madagascar, 1974.

Pausch, Marion: *Rueckbesinnung-Selbsterfahrung-Inbesitznahme:antillanische Identitaet im Spannungsfeld von Négritude, Antillanité und Créolité*. Frankfurt am Main: IKO, 1996.

Party, Jean-Marc und Rudy Rabathaly: "Aimé Césaire: Le monde est à construire". In: *France Antilles* (08.06.1995): S.5.

Pelizaesus, Ludolf: *Der Kolonialismus: Geschichte der europäischen Expansion*. Wiesbaden : Marix-Verl., 2008.

Pennington, Dorothy L.: "Time in African Culture". In: *African Culture: The Rhythms of Unity*. Hg. Molefi Kete Asante, Kariamu Welsh Asante. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985: 123-141.

Pinto, Tiago de O.: *Capoeira, Samba, Candomblé: afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Reimer, 1991.

Rabemananjara, Raymond William: *Madagascar: histoire de la Nation Malgache*. Paris : Lachaud, 1952.

Ramos, A. : *O folclore negro no Brasil. Demopsicologia e piscanálise*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

Ratsimbazafy, Ernest: *Deux pratiques traditionnelles de combat à Madagascar: Savika du Betsileo et Moraingy du Menabe. Significations historiques, sociales et culturelles*. Saint-Denis: Université de La Réunion. Zeitgenössische Geschichte. Diss. 2006.

Rego, Waldeloir: *Capoeira Angola. Ensaio sócio-etnográfico*. Rio de Janeiro: Comp. Gráf. Lux: 1968.

Rieger, Gerhard (Hg. : "Abhängige Autonomie- Frankreichs tropische Außenstelle". In: *Die Karibik zwischen Souveränität und Abhängigkeit*. Freiburg (Breisgau): Informationszentrum Dritte Welt, 129-138.

Reuter, Astrid: *Voodoo und andere afro-amerikanische Religionen*. München: Beck, 2003.

Reutner, Ursula: *Sprache und Identität einer postkolonialen Gesellschaft im Zeitalter der Globalisierung: eine Studie zu den französischen Antillen Guadeloupe und Martinique*. Hamburg: Buske, 2005.

Ribeyrolles, Charles: *Brasilpitoresco. História-descrições-viagens-instituições-colonização*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

Rugendas, Johann Moritz: *Viagem pittoresque através do Brasil*. São Paulo: Martins-EDUSP, (1972): 147-157.

Richards, Dona: "The Implications of African-American Spirituality. " In: *African Culture: The Rhythm of Unity*. Hg. Molefi Kete Asante, Kariamuwelsh Asante. Westport, 1983: 207-231.

Röhrig-Assunção, Matthias: "Capoeira. Zur Geschichte einer afro-brasilianischen Kunstform zwischen Anpassung und Widerstand." *Aneignung und Selbstbehauptung. Antworten auf die Europäische Expansion*. Hg. Dieter Rothermund. München, 1999: 317-44.

Röhrig-Assunção, Matthias: *Capoeira: a history of an Afro-Brazilian martial art*. London und New York: Routledge, 2005.

Rosemain, Jacqueline: *La musique dans la société antillaise : 1635 - 1902, Martinique, Guadeloupe*. Paris: L' Harmattan, 1986.

Said, Edward: *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.

Samson, Guillaume; Lagarde, Benjamin; Marimoutou, Carpanin: *L'univers du maloya. Histoire, ethnographie, littérature*. Éditions de la DREOI, Sainte-Clotilde: 2008.

Schaeber, Petra: *Die Macht der Trommeln. Die kulturelle Bewegung der schwarzen Karnevalsgruppen aus Salvador/Bahia in Brasilien. Das Beispiel der Grupo Cultural Olodum*. Freie Universität Berlin. Diss., 2003.

Sena, Carlos: *Capoeira: arte marcial brasileira: anteprojeto de regulamentação*. Salvador, BA: Cadernos de cultura, Bd. 3.,: 1980.

Shillington, Kevin: *History of Africa*. 2. Verb. Aufl.. Oxford : Macmillan Education [u.a.], 2005.

Soares, C.E.Líbano: *A negrada insituição. Os capoeira no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Cidade do Rio de Janeiro, 1994.

*Sporting*, La Réunion, 17.12.1925

Stuckey, Sterling: *Slave culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America*. New York [u.a.]: Oxford Univ. Pr., 1987.

Sweet, James H.: *Recreating Africa. Culture, Kinship, and Religion in the African-Portuguese World, 1441-1770*. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press: 2003.

Thompson, Robert Farris: *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York, N.Y. : Random House, 1983.

Thornton, John K.: *The Art of War in Angola, 1575-1680*. Comparative Studies in Sociology and History 30.2 (1988): 360-378.

Tibbles, Anthony: *Transatlantic Slavery. Against Human Dignity*. Liverpool: Liverpool.

Valette, Jean-François: "De l'origine des Malgaches". *Taloha* 1 (7/2008):15-32.

Vasu, Norman: *How diasporic peoples maintain their identity in multicultural societies: Chinese, Africans, and Jews*. Edwin Mellen Press, Lewiston [u.a.]:2008.

Vérin, Pierre. *Madagascar*. Paris: Karthala, 1990.

Welsh-Asante, Kariamu: *The African Aesthetic: Keeper of the Traditions*. Westport, Conn. [u.a.]: Greenwood Press, 1993.

Wetherell, James: *Brazil. Being abstracts from letters ,&c., During a residence from fifteen years*. Liverpool: Stanford Library, 1860.

Wright, Edmund, Margaret Tuthill und Linda Wells: *A Dictionary of World History* . Oxford: Oxford University Press, 2006.

Zeuske, Michael, Hg.:*Sklaverei zwischen Afrika und Amerika*. Leipziger Univ.-Verl., Leipzig, 2003.

Zeuske, Michael: *Schwarze Karibik: Sklaven, Sklavenkultur und Emanzipation*. Zürich: Rotpunktverlag: 2004.

## Internetverzeichnis

- [http://en.wikipedia.org/wiki/Capoeira\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Capoeira_music) (02.02.2006 )
- <http://www.capoeirahamburg.de/lieder/ Liedertexte/paranaue.html> (02.02.2006 )
- [www.brasilien.de/geschichte/allgemein/lampiao.asp](http://www.brasilien.de/geschichte/allgemein/lampiao.asp) (02.02.2006 )
- <http://www.capoeirasantabarbara.com/lyrics.html> (04.02.2006)
- <http://www.lesperipheriques.org/ancien-site/journal/13/fr1318.html> (23.05.2006)
- [http://www.ethnologue.com/show\\_country.asp?name=RE](http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=RE) (14.02.2006)
- <http://www.capoeira-infos.org/personnages/artistes/rugendas.html> (23.02.2006)
- <http://www.gingando-capoeira-lyon.com/media/pdf/malandragem.pdf> (13.02.2006)
- <http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Leonardo%20Carvalho%20Bertolossi.pdf> (07.04.2006)
- [http://www.6lyrics.com/marinheiro\\_so-lyrics-caetano\\_veloso.aspx](http://www.6lyrics.com/marinheiro_so-lyrics-caetano_veloso.aspx) (04.02.2006)
- <http://www.scribd.com/doc/34191610/Capoeira-Song-Compendium-Version-1-0-International>  
(13.02.2006)
- [www.jacobinaarte.com](http://www.jacobinaarte.com) (20.04.2006)

