

Tiago de Oliveira Pinto (Berlin)

Musikalische Aspekte afro-brasilianischer Kultur

Mit meinen Anmerkungen zum Thema dieses Runden Tisches möchte ich an einen bekannten Film, nämlich an *Quilombo* von Cacá Diegues (Rio de Janeiro 1984), anknüpfen, um über den Aspekt einer kreativen Diskrepanz zwischen historischen Fakten und praktischem Verständnis von Kultur insbesondere im musikalischen Bereich zu reflektieren.

Exkurs

Es ist heutzutage kaum mehr notwendig, auf die Bedeutung afrikanischer Kultur für die brasilianische Musik, insbesondere die traditionellen und populären Formen, hinzuweisen. Daß *samba*, Brasiliens bekannteste musikalische Gattung, ihren Ursprung und ihre Entwicklung den in das Land gebrachten Menschen aus Afrika zu verdanken hat, ist hinlänglich bekannt. Ein tieferes, historisches Verständnis dieses kulturellen Erbes ist in Brasilien bisher allerdings erstaunlich schwach präsent. Zunächst muß gegenwärtig sein, daß es im wesentlichen um zwei große Herkunftsareale afrikanischer Überlieferungen in Brasilien geht:

1. um das Zentralafrika des heutigen Angola, Sambia und Zaire mit seinen Bantu-Kulturen und
2. um Westafrika, das heute insbesondere die Region von Benin, Nigeria und Togo mit seinen Fon/Ewe-Kulturen umfaßt.

«Afrikanische Herkunft» muß also, ebenso wie jede kulturelle Zugehörigkeit, genau in ihre sozio-kulturellen wie in ihre zeitlichen Dimensionen differenziert werden. Einen wichtigen Beitrag zur Unterscheidung und Beschreibung dieser kulturellen Wurzeln hat bereits die sprachwissenschaftliche Forschung geleistet. Viele Lexeme afrikanischer Herkunft wurden im Sprachschatz des brasilianischen Portugiesisch als solche identi-

fiziert. Die in Bahia tätige Sprachwissenschaftlerin Yeda P. de Castro hat in ihrer Arbeit nahezu 2000 Wörter im brasilianischen Portugiesisch ausgemacht, die in ihrer Etymologie auf afrikanische Sprachen zurückgehen. Sie konnte dabei feststellen, daß aufgrund der längeren Anwesenheit von Bantu-Kulturen in Brasilien (seit dem 16. Jahrhundert) zahlreiche Wörter aus diesem Sprachraum in den Alltagswortschatz aufgenommen worden sind. Der Brasilianer weiß heute nicht mehr, daß Begriffe wie *moleque*, *caçula*, *corcunda*, *banguela* oder auch *quilombo* usw. lautlich unverändert aus Bantu-Sprachen wie Umbundu oder Kimbundu übernommen und die Umgangssprache integriert wurden (Pessoa de Castro 1983).

Anders hingegen verhält es sich bei den aus Westafrika stammenden Sprachelementen. Aufgrund ihrer kürzeren Präsenz auf brasilianischem Boden (seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert) sind in der Umgangssprache kaum Vokabeln des Fon oder Yoruba auszumachen. Wenn sie auftauchen, dann entstammen sie vorwiegend der religiösen Sphäre des *candomblé*, z. B. *axé*, *orixá*, *acarajé* usw. Hier wiederum sind sie prädominierend.

Was hat dies jedoch für die Musik zu bedeuten? Wie die vergleichende linguistische Forschung ist auch die Ethnomusikologie dazu in der Lage, eine historische und kulturelle Zuordnung einzelner musikalischer Elemente in Brasilien festzustellen. Allerdings gibt es auf dem Gebiet der Musikwissenschaft noch eine große Fülle von Grundlagenarbeit zu leisten — hier sind u. a. das Studium der Musikinstrumente, der Beziehungen von Musik und Sprache, von Musik und Bewegung — insbesondere Tanz — einzubeziehen.

Anhand zweier typischer rhythmischer Formeln möchte ich beispielhaft die zwei wichtigsten afrikanischen Wurzeln in der brasilianischen Musik verdeutlichen:

Aus Zentralafrika stammt die für den *samba* charakteristische, 16pulsige Formel: x.x.xx.x.x.x.xx. Diese in Angola bis heute als *kachacha* bezeichnete rhythmische Formel ist in ihrer Grundstruktur der brasilianischen Formel gleich. Abweichend ist

bei beiden lediglich der Einsatzpunkt bzw. das Verhältnis zum Grundimpuls, dem sogenannten *beat*.

Aus Westafrika hingegen stammt die in Brasilien im musikalischen Repertoire des *candomblé* geläufige, 12pulsige Formel: x.xx.x.x.xx. Ein geschulter Hörer in Brasilien erkennt sofort, welchem Kulturraum ein Rhythmus oder sogar ein melodisches Gebilde historisch zuzuordnen ist (dazu ausführlich u. a. Kubik 1986 und Pinto 1991).

Die Filmmusik

Nach diesem Exkurs wird deutlich, was mich am Film *Quilombo dos Palmares* in Verlegenheit versetzt, weil es so nicht stimmt: die Filmmusik. Kein geringerer als Gilberto Gil hat die Musik dieses Films komponiert und teils auch eingespielt. Übernommen hat er Rhythmen aus dem *candomblé*, z. B. *alujá* von Xangô, ein Repertoire also, das der im Film präsentierten Kultur in der Wirklichkeit gar nicht angehören kann. Zugleich findet dies in der Fiktion des Films in einer — bezogen auf die historische Wirklichkeit — geschichtlich falsch plazierten Epoche statt. Unterstellt man keinen künstlerisch-fiktionalen, sondern einen historischen Anspruch des Kunstwerks, so ist dieses Vorgehen ebenso absurd wie etwa ein historischer Film, bei dem die Gäste eines Festes am Hofe des französischen Sonnenkönigs zum Walzer «An der Blauen Donau» von Johann Strauß tanzten. In der Filmmusik von *Quilombo* wird also gegen die historischen und ethnischen Gegebenheiten eine «kulturelle Integration» forciert. Im künstlerischen Medium ergibt sich allerdings das Paradoxon, daß diese Forcierung «konfliktfrei» erfolgt.

Dieses Beispiel steht stellvertretend für ein in Brasilien alltägliches Verständnis der eigenen Kulturgeschichte. Selbst bei vermeintlichen Kennern trifft man auf eine breite Unkenntnis der kulturellen und historischen Verbindungen Brasiliens zu Afrika. Man vergleiche beispielsweise, wie die meisten *sambas de enredo* dieses Thema umsetzen oder wie die *telenovelas* es

verarbeiten, ja wie selbst die brasilianische Literatur voller Ungereimtheiten in bezug auf die Fragen eines historisch und kulturell präzisen Umgangs mit afrikanischen Elementen in Brasilien ist.

Freilich darf man dieses Vorgehen keinesfalls verdammen, schon gar nicht in der Kunst, die stets berechtigt ist, fiktionale Freiräume zu schaffen, unabhängig von jeder historischen Realität. Bei *Quilombo* jedoch wird die Musik so eindeutig zur Untermalung der afrikanisch geprägten, «tribalen» Szenen eingesetzt, daß der unkundige Zuschauer den Eindruck haben muß, hier werde, entsprechend etwa der historischen Kostümierung der portugiesischen Kolonialherren, die auf der Leinwand auftreten, ein historisch bzw. kulturell stimmiges (Klang)Bild vermittelt. Die Fremdheit der musikalischen Elemente rührt daher, daß wie bei der Sprache die Musik westafrikanischer Prägung — im *candomblé* dient sie als grundlegendes Medium zur Umsetzung liturgischer Abläufe — weder in die *Música Popular Brasileira* noch in die sogenannte *música erudita* breiteren Eingang gefunden hat. Brasilianisch und doch fremd, geht es dieser musikalischen Tradition ähnlich wie auch den in Brasilien sonst kaum bekannten Musikformen der *povos indígenas*: Komponisten, Musiker und Interpreten bedienen sich ihrer nur selektiv als «Material» und Inspirationsquelle.

Eine künstlerische Mestizisierung?

Was läßt sich an dieser Stelle über die Integration fremder, strikt lokaler Musik in ein offeneres, «universaleres» Medium im Sinne von künstlerischer Mestizisierung lernen? Bei der Suche nach einem nationalen Idiom künstlerischen Ausdrucks hat man sich in Brasilien ab dem beginnenden 20. Jahrhundert stets um den vermeintlichen Gegensatz von *Lokalspezifisch* und *Allgemeingültig* bemüht. Unter den zahlreichen Belegen hierfür seien das ästhetische Schrifttum Mário de Andrades, das musikalische Œuvre Heitor Villa-Lobos', aber auch neuerer Autoren, die bildende Kunst eines Rubem Valentim oder

eines Ronaldo Rego genannt. Allen ist der Versuch gemein, sich von jenem allgemeinen Konsens abzusetzen, der sich mit «nicht-brasilianischem», also mit einem «globalen» Gedanken-gut identifiziert, ohne jedoch diesem letzteren ganz abhanden zu kommen. Künstlerische Individualität, Universalien sowie nationale und regionale Besonderheiten werden erst unter dem Gesichtspunkt der «anthropophagischen Freiheit», diese beliebig zu kombinieren, künstlerisch interessant. Die Entwicklung der brasilianischen Musik im 20. Jahrhundert, sei sie nun *tradicional*, *popular* oder *erudita* — Kategorien, die man in Brasilien übrigens nie streng voneinander trennen kann —, war stets richtungsweisend: Die *maracatus* aus Nordostbrasilien, der *tropicalismo*, der sogenannte *Brazil-Jazz* oder in jüngster Zeit das Manifest des *Chico Science*, all dies trägt zu einem facettenreichen und originellen Kulturbild Brasiliens bei. Mit Sicherheit gründet sich hier eine bedeutende Position des immensen Stellenwertes von Musik im Land selbst und erklärt ebenso ihre beachtliche, weltweite Akzeptanz.

An den wichtigsten Exponenten der Musik in Brasilien läßt sich für mein Verständnis keine Mestizisierung erkennen, die letztendlich auf eine kulturelle Verwässerung hinausliefe. Vielmehr sehe (bzw. höre) ich eine ständige, kreative und kaleidoskopartige Rekonfiguration verschiedenster Elemente. Diese objektiv einzuschätzen, ist Ziel der Wissenschaft, sie subjektiv zu erkennen und besonders effektiv einzusetzen, dürfte das Anliegen der Kunst sein. Die historische Realität ist der Weg dahin, und dieser, so legt es die brasilianische Szene nahe, ist immer voller Überraschungen.

Literatur

- Castro, Yeda Pessoa de (1983): «Das línguas africanas ao português brasileiro», in: *Afro-Ásia* 14, S. 81-106.
- Kubik, Gerhard (1986): «Afrikanische Musikkulturen in Brasilien», in: Pinto, Tiago de Oliveira (Hrsg.): *Brasilien: Einführung in Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz: Schott, S. 121-147.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1991): *Capoeira, Samba Candomblé: afro-brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*, Berlin: Reimer.