



Vorwort

Die Publikation über „Bumba meu boi“ und „Tambor de crioula“ sollte ursprünglich gemeinsam mit einem Kapitel über die Theorie Hans Joachim Koellreuters 2016 erscheinen.

In der gleichen Zeit arbeitete ich an einer Einführung über die Musikgeschichte Brasiliens. Es sprach vieles dafür, Koellreuter dieser Veröffentlichung zuzuordnen.

Dieses Buch ist inzwischen veröffentlicht.¹ Auch ein Kapitel über die Folklore Brasiliens ist darin enthalten. Stellvertretend für verschiedene Traditionen wählte ich auch hier *Bumba meu boi*. Absichtlich haben diese Ausführungen dort aber nur den Charakter einer Übersicht. Einzelheiten sollten einer eigenen Publikation vorbehalten sein. Zur Diskussion habe ich hier gestellt, ob diese Formen der populären Musik oder der Folklore zuzuordnen wären. Diese Frage ist offen, im Prinzip.

Es gibt nicht wenige Argumente, die für eine Klassifikation als populäre Musik sprechen. Allem voran die Umstände und die Aufmerksamkeit, die diese Aufführungen beim Publikum finden; sie zeigen, dass es eine Populärmusik ganz im ursprünglichen Sinn ist. Das zeigt sich auch an Melodik, Begleitung, Rhythmen, Form und Text.

Für eine Verschiebung der Veröffentlichung kam hinzu, dass sich nicht wenige neue Aspekte in der Zwischenzeit ergeben haben. Neue Gesichtspunkte gibt es zur Herkunft afrikanischer Traditionen und zur religiösen Transformation: bekanntlich übernahmen die Jesuiten kulturelle Traditionen aus Regionen, in denen sie missionierten für die Christianisierung. Das bedeutet, dass afrikanische Sklaven eine Kombination aus Reli-

¹ Thomas Kupsch, *O Mundo Sonoro Brasileiro, Eine Einführung in die Klangwelt Brasiliens, Geschichte, Einflüsse, Portraits*, Göttingen 2017.



gionselementen bereits nach Brasilien mitbrachten, denn diese Menschen kamen schon durch die Portugiesen in Afrika mit dem Christentum in Berührung. Indigene Völker wurden hingegen mit der Religion der Europäer erst nach der Ankunft in Brasilien konfrontiert.

Keine neuen Aspekte gibt es zur konkreten Geschichte des Tanzspiels „Bumba meu boi“: wann es genau entstanden sein könnte, ist nach wie vor weitgehend spekulativ. Fest steht, dass sich hier verschiedene Einflüsse aus Amerika, Europa und Afrika gemischt haben.

Vieles stützt die Annahme, dass *Tambor de crioula* eine längere Geschichte hat. Sieht man ab von Texten, in denen die soziale Situation der afrikanischen Nachkommen in Brasilien geschildert wird, ist *Tambor de crioula* rhythmisch ganz ausschließlich durch afrikanische Einflüsse geprägt.

Einleitung

Es ist nicht einfach, in eine andere Kultur einzudringen. Der aus Prag stammende und nach Brasilien ausgewanderte Philosoph Vilém Flusser schrieb, dass die „geheimen Codes“ einer neuen Kultur nicht „bewussten Regeln“ entspringen, sondern vielmehr „bewussten Gewohnheiten“. Es sind „Geheimcodes“, die es aufzuschließen gelte, bevor ein „polemischer Dialog“ beginnen könne.² Damit ist Flusser nicht weit von Emile Durkheim entfernt, der das, was Flusser als Geheimcode bezeichnete, „Kollektivbewusstsein“ nannte.³ Wie man es auch nennen mag: der Weg vom subjektiven Bewusstsein vor dem Hintergrund der eigenen Kultur in das Kollektivbewusstsein einer anderen Kultur ist lang; „the ‚cake of custom‘ is broken“ notierte Robert Ezra Park.⁴

Auf das Phänomen gesellschaftlicher und kultureller Transformation – oftmals als „Entwicklung“ umschrieben – wies auch Norbert Elias hin.⁵ Was aber bedeutet Entwicklung? Auf der Suche nach einer Antwort tritt man unversehens in die musikethnologische Methodendiskussion, die in dieser Disziplin schon eine längere Geschichte hat, ein. An verschiedenen Beispielen ließe sich zeigen, dass sich dahinter auch kulturimperialistische Ideologien verbergen konnten. So glaubte Carl Stumpf, die Anfänge der Tonkunst durch die Erforschung

² Vilém Flusser, *Wohnung beziehen in der Heimatlosigkeit*, Archeplus Nr. 16, Aachen 1993, S. 12.

³ Emile Durkheim spricht von der „Gesamtheit der Glaubensvorstellungen und Gefühlen, die allen Mitgliedern derselben Gesellschaft gemeinsam sind“. In: Karl Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 2007, S. 431.

⁴ Robert E. Park, *Human Migration and the Marginal Man*. In: *American Journal of Sociology*, Nr. 33/6, Chicago 1928, S.801.

⁵ Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Band 1, Frankfurt/M 1990, S. VII.

der Musik sogenannter „Naturvölker“ offen legen zu können. Seine Ausführungen lassen oft keinen Zweifel daran, von welcher Kulturstufe aus er zu forschen glaubte.⁶ Artur Simon machte darauf aufmerksam, dass selbst Georg Schünemann und Curt Sachs von dieser Theorie beeinflusst waren.⁷ Simon macht kenntlich, dass erst die durch Franz Boas entwickelte *cultural anthropology* mit diesen Vorurteilen aufzuräumen vermochte; Boas' Theorie der Gleichrangigkeit kultureller Phänomene sei daher eine stabile Basis auch für die Musikethnologie.

„*Ethnography is writing about people*“, hielt der arrivierte Musikethnologe Anthony Seeger fest⁸ und verwies gleichzeitig darauf, dass immer auch die Verknüpfung zwischen Musik und sozialem Leben gesehen werden müsse.⁹ Auch Thomas Turino fragt eindringlich danach, welche Rolle die Musik in verschiedenen Gesellschaften habe. Für Turino offenbaren sich soziale Funktionen in *performance modes*, die nach Beteiligungen der Menschen einer Gesellschaft an der Ausübung klassifiziert werden können.¹⁰ Turino unterscheidet zwischen *participatory* und *presentational modes*. Die Musik Brasiliens – zeigen ließe sich das gleich an verschiedenen Beispielen – ist sehr häufig auf Mitwirkung angelegt und hat damit partizipatorischen Charakter.

Simon erwähnt auch die Gegenüberstellung von Spekulation und Empirik als Möglichkeiten der musikethnologischen For-

⁶ Carl Stumpf spricht an vielen Stellen von Naturvölkern, deren Musik keine Entwicklung erfahren haben soll, beispielsweise die Musik der *Wedda* in Ceylon. In: Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 15, 32 und 42.

⁷ Artur Simon, Ethnomusikologie, Aspekte, Methoden und Ziele, Berlin 2008, S. 17.

⁸ Anthony Seeger, Ethnography of Music. In: Ethnomusicology, The New Grove Handbook in Music, London 1992, S. 88.

⁹ Seeger, ebenda, S. 99.

¹⁰ Thomas Turino, Music as social life. The politics of Participation, Chicago 2008, S. 23ff.

schung.¹¹ Das muss einander nicht ausschließen, wofür gerade unterschiedliche Interpretationen historischer Ereignisse eindrucksvolle Beispiele liefern. Neue Aspekte gibt es immer, neue Entwicklungen am Gegenstand hingegen nicht.

Schon Erich Moritz von Hornbostel, der renommierte Mitinitiator der Musikethnologie, suchte auf der Grundlage der damals weit verbreiteten positivistischen Weltanschauung nach einer verbindlichen Methodik. Hornbostel war überzeugt, dass sich nur so vermeiden ließe, dass „dieselben Erscheinungen, je nach persönlicher Neigung“, unterschiedliche Deutung erfahren. „Kulturelemente“ seien daher nach „konstitutiven“ und „akzessorischen Merkmalen“ zu befragen.¹² Nicht näher führte Hornbostel aber aus, worin sich konstitutive von akzessorischen Merkmalen konkret unterscheiden.

Durchaus legitim dürfte es sein, die Geschichte als akzessorisch zu betrachten. Daraus ergäben sich konstitutive Merkmale. Ist Geschichte und damit verbundene Transformation im Spiel, öffnen sich hermeneutische Räume und dass sie positivistischer Präzision mitunter entgegenstehen können, zeigt sich beispielsweise in den Ausführungen Wolfgang Lindigs und Mark Münzels über die Kulturen indigener Völker Lateinamerikas. „Kleine und kleinste Grüppchen, besitzen jedes seine eigene, unverwechselbare Kultur. Wer dieses Kaleidoskop in einfachen Farben beschreiben will, ohne den Leser durch endlose Aufzählung von Unterschieden zu ermüden und zu verwirren, muss die komplizierte Realität so lange vereinfachen, bis sie darstellbar wird – anders geht es nicht“.¹³

¹¹ Simon, Ethnomusikologie, a.a.O., S. 16.

¹² Erich Moritz von Hornbostel, Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. In: Tonart und Ethos, Hg. Christian Kaden/Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 207f.

¹³ Wolfgang Lindig/Mark Münzel, Die Indianer, Band 2, Mittel- und Südamerika, München 1992, S.13.

Gleichzeitig lässt sich diesen Sätzen entnehmen, dass es sich gelegentlich als Vorteil erweisen kann, Vorgänge unvoreingenommen von außen zu betrachten. Wer mit anderem kulturellen Hintergrund an die Musikkultur Brasiliens herantritt, dem könnte sich beispielsweise die berechtigte Frage stellen, wann aus einem *Samba* ein *Pagode* wird oder warum es einen *Samba-Chôro* gibt: ist es noch Samba oder schon Chôro? Worin unterscheiden sich *Candomblé*, *Xangô* und *Tambor de mina*? Für die damit verbundenen Schwierigkeiten ist gerade der brasilianische Chôro ein eindrucksvolles Beispiel. Es gibt hier nämlich keine verbindlichen Regularien, so dass – im Prinzip – alles ein Chôro sein kann. Mit dem Chôro verhält es sich daher wie mit dem Jazz. Dixieland, Swing, eine Ballade, Mainstream, Bebop, Fusion oder Free, alles lässt sich als Jazz klassifizieren.

Was für den Chôro gilt, trifft auch für kultisch-rituelle Funktionen zu. Daher kann leicht übersehen werden – möglicherweise gehört gerade das zu den „Geheimcodes“ – dass *Candomblé* und *Tambor de mina* auf das Engste miteinander verwandt sind.¹⁴ Womöglich nur ein neuer Name für dasselbe? Wenn ja, warum? Was die Situation in Brasilien anlangt, so darf vermutet werden, dass alles konkret zu umreisenden kulturellen Ursprüngen entstammt. Doch hatten die Entfernungen von Mitgliedern afrikanischer Kulturen nach Ansiedlung an verschiedenen Orten in Brasilien zur Folge, dass Verbindungen unterbrochen waren, so dass es zu unterschiedlichen Bezeichnungen für dasselbe kulturelle Phänomen kam.

Nicht wenige Veröffentlichungen vermitteln den Eindruck, dass gerade diesem Aspekt noch keine größere Aufmerksamkeit

¹⁴ Auskunft im Museum für Volkskultur in São Luís do Maranhão über Ausstellungsgegenstände afrobrasilianischer Kultur, 15.7.2015.