

Melanie Meinig und Wolfgang Martin Stroh

# Capoeira für Kinder

## Materialien für den Musikunterricht in der Grundschule

Ein Kreis von in die Hände klatschenden Menschen, dazu Perkussionsmusik, gespielt auf einem einsaitigen Musikbogen, *Berimbau* genannt, der Spieler dieses *Berimbaus* singt ein afrikanisch anlautendes Lied, die anderen fallen in den Refrain ein. In der Mitte des Kreises bewegen sich zwei Menschen zur Musik, geschmeidig, akrobatisch, tänzerisch. Was wie ein Kampf anmutet, bei dem sich die Kontrahenten aber nicht berühren, und so elegant und tänzerisch aussieht: Es ist Capoeira!

<b>Inhalt</b> .....	<b>3</b>
<b>Intro</b> .....	<b>4</b>
<b>Begründung</b> .....	<b>6</b>
Capoeira-Unterricht für Kindern in Bahia (Brasilien).....	6
1. Vermittlung von Capoeira in den öffentlichen und privaten Schulen .....	6
2. Vermittlung von Capoeira in den Akademien.....	6
3. Vermittlung von Capoeira in der Lehrer/innenausbildung an den Universitäten.....	8
4. Vermittlung von Capoeira außerhalb von Institutionen.....	9
Capoeira-Unterricht in Deutschland .....	9
<b>Die Ziele</b> .....	<b>10</b>
Allgemeine Ziele .....	10
Begründung des Inhaltes „Capoeira“.....	11
Spezieller Zielkatalog .....	12
<b>Die Methode</b> .....	<b>13</b>
Der erweiterte Schnittstellenansatz .....	13
Die musikalisch-szenische Interpretation von Capoeira.....	14
Prinzip 1: Rekonstruktion von Bedeutung .....	14
Prinzip 2: Vom Analogen zum Digitalen.....	14
Prinzip 3: Erfahrungslernen .....	14
<b>Was ist Capoeira?</b> .....	<b>15</b>
Entstehungsgeschichte und Entwicklung von Capoeira bis heute .....	15
1. Herkunft und Ursprung .....	15
2. Anpassung und Widerstand.....	16
3. Die Maltas .....	18
4. Die Capoeira Regional und Capoeira Angola .....	18
Wie funktioniert Capoeira?.....	20
1. Die Roda und die Musik .....	20
2. Die Figuren („Bewegungen“, „Techniken“) .....	22
3. Die Musikinstrumente und Toques.....	24
<b>Die Unterrichtseinheit Capoeira</b> .....	<b>27</b>
Einheit 1: Capoeira in der Mittagspause.....	27
1. Vorinformation und Warimung-Up .....	27
2. Ablauf des szenischen Spiels.....	27
Einheit 2: Grundübungen (Grundfiguren, Lied) .....	28
Einheit 3: Bau eines Berimbaus .....	29
Einheit 4: Capoeira im Quilombo.....	29
1. Vor-Information und „Story“ .....	29
2. Ablauf des szenischen Spiels.....	30
Einheit 5: Erweiterte Übungen: weitere Figuren, Rhythmen spielen.....	32
Einheit 6: Capoeira der Maltas.....	32
Einheit 7: Capoeira in den Favelas .....	32
<b>Materialien</b> .....	<b>32</b>
Arbeitsblatt 1 .....	33
Capoeira: Kampf und Tanz, Ernst und Spiel der Sklaven in Brasilien .....	33
Rollenkarten zur 5. Einheit .....	34

## Inhalt

<i>CD-ROM</i>		<i>Printversion</i>
Was soll's?	Didaktische Analyse	Intro Begründung <ul style="list-style-type: none"> <li>- Capoeira-Unterricht in Bahia</li> <li>- Capoeira-Unterricht in Deutschland</li> </ul> Ziele <ul style="list-style-type: none"> <li>- Allgemeine Ziele</li> <li>- Begründung des Inhalts Capoeira</li> <li>- Spezielle Ziele</li> </ul> Methode <ul style="list-style-type: none"> <li>- Der erweiterter Schnittstellenansatz</li> <li>- Die musikalisch-szenische Interpretation</li> </ul>
Was ist's?	Sachanalyse	Woher kommt Capoeira? <ul style="list-style-type: none"> <li>- Kampf-Spiel-Tanz</li> <li>- Geschichte bis heute</li> </ul> Wie funktioniert Capoeira? <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Roda und die Musik</li> <li>- Die Figuren</li> <li>- Die Musikinstrumente und Toques</li> </ul>
Wie geht's?	Unterrichtsdurchführung	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Capoeira in der Mittagspause</li> <li>2. Grundübungen</li> <li>3. Bau eines Berimbaus</li> <li>4. Capoeira im Quilombo</li> <li>5. Erweiterte Übungen</li> <li>6. Capoeira der Maltas</li> <li>7. Capoeira in den Favelas</li> </ol>
	Materialien	Playbacks Notenmaterial Bauanleitung Videos zu den Figuren Arbeitsblätter für die Kinder Rollenkarten PowerPoint-Präsentationen

## Intro

Im Sommer 2002 hielt ich mich mehrere Monate in Bahia (Brasilien) auf, um die pädagogische Dimension von Capoeira zu untersuchen. Ziel dieses Forschungsaufenthalts war, vor Ort und nicht im deutschen Workshop-Ghetto Anregungen für Capoeira-Unterricht an deutschen Schulen zu erhalten. Es zeigte sich, dass in Brasilien Capoeira teils noch naturwüchsig auf der Straße, teils geglättet als *Capoeira Regional* in einem „zweiten Dasein“ in Capoeira-Akademien und teils in einem „dritten Dasein“ als Auseinandersetzung um eine „authentische“ Capoeira an Hochschulen und in der Lehrer/innenausbildung existiert.

Capoeira wird als brasilianischer Nationalsport und als allgemeines Kulturgut angesehen, unabhängig von sozialer Schicht oder Hautfarbe, auch wenn es bezüglich der Lokalitäten, in denen Capoeira jeweils stattfindet, sozial bedingte Unterschiede gibt. Fast alle Menschen, die ich während meines Aufenthalts in Salvador (Bahia) kennengelernt oder mit denen ich gesprochen habe - man kommt durchschnittlich pro Tag mit 5 bis 10 neuen Menschen verschiedenster Generationen und Herkunft ins Gespräch, die man vorher noch nicht kannte -, praktizieren Capoeira oder haben sie irgendwann schon einmal praktiziert. Es ist schwer jemanden zu treffen, der Capoeira überhaupt nicht kann oder dies zumindest behauptet.

Schon allein aufgrund der ständigen Präsenz von Capoeira auf den Straßen, bei Festen oder am Strand, entwickeln Kinder ein Körpergefühl für gewisse Bewegungsabläufe (Figuren). Obwohl Capoeira in der Öffentlichkeit des heutigen Bahia präsent und in den Köpern der Kinder bereits „kodierte“ ist, scheint das staatliche Interesse an der Aufnahme von Capoeira in das Curriculum der öffentlichen Schulen jedoch nicht allzugroß zu sein.

Dieser Widerspruch läßt sich durch die sozialen Mißverhältnisse Brasiliens erklären. Auf der einen Seite ist die Ausübung von Capoeira gerade in sozial schwachen Bevölkerungsschichten erwünscht, da sie für viele Straßenkinder die vielleicht einzige Form von Erziehung und sozialem Zusammenhalt bietet und den Staat in seiner sozialen Verantwortung entlastet. Auf der anderen Seite besteht die Angst, daß Capoeira durch die Aufnahme in die Curricula der öffentlichen Schulen als Mittel zur Aufdeckung oder als Ausdruck der weiter bestehenden sozialen Ungerechtigkeit avancieren könnte.

José Luiz Cirqueira Falcão, Capoeirista und Hochschullehrer, unter anderen an der UFBA in Bahia, schreibt hierzu in seinem Buch „A Escolarização Da Capoeira“ (1996):

*Seit den 80er Jahren schon gibt es Initiativen, ausgehend von einigen wenigen Capoeiristas mit Hochschulausbildung, die versucht haben, Capoeira in den Unterricht der öffentlichen Schulen zu integrieren. Die staatlichen Institutionen zeigten sich diesbezüglich sehr zäh. Zwar konnten mittlerweile einige Capoeira-Schulprojekte durchgesetzt werden, jedoch besteht weiterhin das Problem, in welcher Form Capoeira in die Curricula der öffentlichen Schulen aufgenommen werden soll. Wenn Capoeira eben in ihrem ursprünglichen, sozialen Kontext vermittelt wird, wird sie zum „Denunziant“ der bestehenden sozialen Ungleichheit der brasilianischen Gesellschaft, auf der anderen Seite kann sie auch in einem konservativen Kontext unterrichtet werden, indem nur die technischen und spieltaktischen Elemente im Rahmen des Sportunterrichts (Educação Física) vermittelt werden.*

Während die schulische Integration von Capoeira derzeit nur sehr langsam anläuft, ist man an den Hochschulen in der Lehrer/innenausbildung schon weiter. Hier findet nicht nur eine Rückbesinnung auf die *Capoeira Angola* bzw. spielerischere Formen der Capoeira statt, sondern es werden sowohl soziokulturelle Kontexte als auch historische Fakten vermittelt, diskutiert und vor dem gesellschaftlichen Hintergrund kritisch analysiert.

Es wächst also eine neue Generation von Sportlehrer/innen heran, die in der Lage sein wird, Capoeira an den Schulen innerhalb des Sportunterrichts (Educação Física) zu lehren und auch politische Inhalte der Capoeira zu vermitteln. Aber auch noch außerhalb der Institutionen hat Capoeira ihre pädagogische und soziokulturelle Bedeutung: Aufgrund der Armut in Salvador müssen Kinder zum

Überleben oft arbeiten oder betteln gehen und können deshalb nicht die Schule besuchen. Capoeira ist jedoch etwas, was auch und vor allem die Kinder in den *Favelas* (Armenvierteln) durch Abgucken lernen. Und auch wenn sonst keine Materialien zum Spielen vorhanden sind, für Capoeira braucht man nur seinen eigenen Körper und jemanden, mit dem man spielen kann. Viele Kinder verdienen sogar Geld damit, daß sie einige akrobatische Figuren aus der Capoeira an Straßenkreuzungen vorführen, um dann von den an den Ampeln haltenden Autofahrern Geld einzusammeln.

Mestre Moa nannte die Capoeira in meinem Interview mit ihm die „Universität der Armen“, er bestätigte mir, daß für viele Straßenkinder die Capoeira eine Möglichkeit bietet, sich auf das Leben vorzubereiten und Regeln, sowie sozialen Umgang miteinander zu lernen. Diese pädagogischen Eigenschaften von Capoeira wurden von allen Capoeira-Mestres und -Lehrer/innen, mit denen ich in Bahia ins Gespräch kommen konnte, als grundlegend und wichtig dargestellt. Mestre Moa sagte, daß Kinder durch die Praxis von Capoeira oft ihre schulischen Leistungen verbessern könnten, da Capoeira Geschicklichkeit, Flexibilität und Aufmerksamkeit schule.

Meines Erachtens ist das kulturelle Bewußtsein und das soziale Engagement der bahianischen Bevölkerung generell sehr viel größer als in Deutschland. Freilich sind die sozialen Probleme auch „offensichtlicher“. Capoeira spielt hierbei für die bahianische Bevölkerung eine große Rolle, da sie mittlerweile als verbindendes Element der verschiedenen Bevölkerungsschichten gesehen wird, den kleinsten Bevölkerungsanteil der alles besitzenden und reglementierenden, mächtigen Oberschicht ausgenommen. So gesehen steht Capoeira in Bahia auch heute noch in der kontinuierlichen Tradition der „Kultur des Widerstands“ gegen materielle und soziale Ungerechtigkeit.

Melanie Meinig

Die Art und Weise, wie Mestre Mao Kindern Capoeira unterrichtet, deckt sich zu einem großen Teil mit dem Ansatz interkultureller Musikerziehung, den ich mit „erweitertem Schnittstellenansatz“ bezeichne. Interessant ist auch, dass in Brasilien vor allem in der Lehrerausbildung eine Diskussion um „back to the roots“ stattfindet, die zeigt, dass viele Wurzeln brasilianischer Kultur und Musik verloren gegangen oder nie in einer politisch verantwortbaren Weise von der gesamten Gesellschaft akzeptiert worden sind. Aufgrund der Beobachtungen, die Melanie Meinig zu den unterschiedlichen Umgangsweisen mit Capoeira in Bahia gemacht hat, schlug ich vor, Capoeira in der Grundschule auszuprobieren. Der Erfolg der Erprobungen war so umwerfend, dass wir uns entschlossen, die besten Erfahrungen zu veröffentlichen. Dazu bedurfte es einiger zusätzlicher Anstrengungen:

Lehrerin der meisten Unterrichtserprobungen war Melanie Meinig. Dies hat dazu geführt, dass Vieles, was Melanie Meinig als Berimbauspielerin und Capoeiratänzerin vormachen und live begleiten konnte, für den allgemeinen Gebrauch so reduziert bzw. durch Playbacks ersetzt werden musste, dass jede Musiklehrerin und jeder Musiklehrer nach kurzem Selbststudium die Unterrichtsstunden durchführen kann. Der Besuch einer Lehrerfortbildung oder eines Capoeira-Kurses ist natürlich besser als ein Studium im stillen Kämmerlein. Die Capoeira-Figuren und Toques (musikalischen Patterns) mussten von uns eingespielt und auf Video aufgenommen werden. So entstand ein multimediales Materialpaket. Die gedruckte Version der Materialien wird ergänzt durch Videos, Skizzen, Bild- und Infomaterial auf einer CD-ROM. Auch die Materialien für die szenische Interpretation werden druckfertig auf der CD-ROM mitgeliefert. Die CD-ROM ist interaktiv aufgebaut und stellt eine Kurzfassung des gedruckten Materials dar. In der Druckversion wurde das Bildmaterial reduziert, da alle Bilder auf der CD-ROM zu finden sind.

Im vorliegenden Text taucht immer wieder die Ich-Form auf. Die Leserin und der Leser kann dem Kontext entnehmen, ob es sich dabei um Melanie Meinig oder mich handelt. Die Texte zu Brasilien sind von Melanie Meinig, die musikdidaktischen Erörterungen von mir. Die szenischen Konzepte wurden von mir, die Übungsteile von Melanie Meinig entwickelt.

Wolfgang Martin Stroh

## Begründung

### Capoeira-Unterricht für Kindern in Bahia (Brasilien)

Die folgenden Ausführungen beruhen auf Feldforschung: Beobachtungen und Unterricht an Schulen, Akademien und Universitäten in den Bundesstaaten Bahia und Serjípe, Beobachtungen und Gespräche auf der Straße, systematische Interviews mit Capoeira-Lehrern und Hochschuldozent/innen sowie Informationen aus dem Buch „A Escolarização da Capoeira“ von José Luiz Cirqueira Falcão, einem bekannten Hochschullehrer und *Mestre*, der an verschiedenen Universitäten Brasiliens Capoeira unterrichtet, unter anderen an der Universität in Salvador-Bahia.

#### 1. Vermittlung von Capoeira in den öffentlichen und privaten Schulen

Capoeira ist im Schulunterricht in Bahia nicht etabliert. Zwar existieren Schulen, an denen Capoeira unterrichtet wird, jedoch ist dies nicht die Regel. In einigen Schulen werden Capoeira-Kurse außerhalb des regulären Unterrichts angeboten. Bei den Schulen, an denen der Capoeira-Unterricht in den Unterricht der „Educação Física“ (Sportunterricht) integriert ist, handelt es sich meist um private Schulen. Die Lehrenden sind fast ausschließlich *Capoeiristas* oder Capoeira *Mestres* ohne spezielle Lehrer/innenausbildung, so daß sich der Unterricht an den Schulen kaum vom Unterricht an den Capoeira-Akademien unterscheidet.

In den Schulen, die ich besucht habe, wurde *Capoeira Regional* unterrichtet. Dies verwundert nicht, da Capoeira der „Educação Física“ (Sportunterricht) zugeteilt wird, so daß der inhaltliche Schwerpunkt auf der sportlichen Leistung liegt, was der *Capoeira Regional* eher entspricht als der *Capoeira Angola*.

Die Methodik des Unterrichts beruht wie die der Akademien auf der Basis des Prinzips „Vormachen-Nachmachen“. Zu Beginn des Unterrichts erfolgt eine Aufwärmphase, die Gleichgewichtsübungen enthält und motorische Fähigkeiten schult, die für die Capoeira wichtig sind. Danach werden Bewegungssequenzen (d. h. miteinander verbundene, vom Lehrer vorgegebene Abfolgen von Figuren) trainiert, um die Technik zu verfestigen. Erst am Ende des Unterrichts wird in einer *Roda* gespielt, um das Erlernete auf improvisierte Art zu erproben.

Die Vermittlung oder Diskussion von kulturgeschichtlichen oder gesellschaftskritischen Aspekten konnte ich nicht beobachten. Es besteht aber bei Kindern bereits ein allgemeines historisches Grundwissen über den Ursprung und die Hintergründe von Capoeira. Ebenso wenig wurde das Instrumentalspiel vermittelt, welches für das Capoeira-Spiel überaus wichtig ist. Wenn überhaupt „live“ musiziert wurde, war es der Lehrer, der ein Instrument spielte, um das Spiel der Kinder in der *Roda* zu begleiten.

#### 2. Vermittlung von Capoeira in den Akademien

Der Unterricht mit Kindern in den Capoeira-Akademien Bahias unterscheidet sich meist nur geringfügig von dem Unterricht mit Jugendlichen oder Erwachsenen. Zunächst muß zwischen *Capoeira Regional* und *Angola* unterschieden werden, da sowohl inhaltlich, als auch auf didaktisch-methodischer Ebene unterschiedliche Schwerpunkte im Unterricht gesetzt werden. Es gibt in Bahia zwar Akademien, die von sich behaupten, beide Arten von Capoeira zu integrieren. In der Praxis ist allerdings eine sehr deutliche Tendenz in Richtung *Capoeira Regional* zu vermerken.

Der Unterricht mit Kindern in den *Regional*-Akademien unterscheidet sich vom Unterricht mit Erwachsenen hauptsächlich darin, daß in der Regel von der zeitlichen Aufteilung der Unterrichtsstunden her etwas mehr gespielt und dafür weniger lange die Technik geübt wird.



In den *Regional*-Akademien basiert die Didaktik auf der Lehrmethode „Vormachen-Nachmachen“, d. h. auf der exakten Ausführung der vorgemachten Bewegungen. Mestre Aristides aus Salvador, der Kinder in der Capoeira Regional-Akademie ACAL (Academia de Capoeira Arte e Luta) in Salvador unterrichtet, behauptet, es existiere keine andere Methode Capoeira zu unterrichten als eben diese. Bei der ACAL begannen die Stunden zumeist mit funktionaler Gymnastik, eventuell noch mit einem Fangspiel oder ähnlichem. Es gab auch hier keinerlei Instruktionen zum Instrumentalspiel.

Unterricht mit Kindern in der ACAL, Savador-Bahia. Foto: Melanie Meinig

In den *Angola*-Akademien wird generell viel mehr gespielt, was den Bedürfnissen von Kindern mehr entgegenkommt. In der *Angola*-Akademie ABCA (Associação Brasileira de Capoeira Angola) von Mestre Moa sieht der Unterricht folgendemmaßen aus:

Man beginnt mit verschiedenen Gleichgewichtsübungen, die gleichzeitig auch zur Muskelerwärmung dienen. Am Anfang jeder Unterrichtsstunde steht das Üben der *Ginga* (Grundschritt) in verschiedensten tänzerischen Ausführungen, weil der *Ginga* bei der Capoeira Angola aufgrund ihrer tänzerischen und schauspielerischen Ausführungsmöglichkeiten eine sehr bedeutungsvolle Rolle zugeschrieben wird. Dem Spiel selbst wird viel mehr Zeit gewidmet, als den technischen Übungen von Bewegungen. Kinder und Erwachsene werden zusammen unterrichtet.

In einem Interview nannte Mester Moa folgende Aspekte, die ihm bei der Arbeit mit Kinder wichtig sind:



- Der Unterricht mit Kindern soll ganzheitlich gestaltet werden. Es soll nicht nur Capoeira gespielt, sondern auch musiziert werden, da das Spiel und die Musik in der *Roda* eine Einheit bilden und die Texte der Capoeira-Lieder viele kulturelle und historische Aspekte der Capoeira vermitteln. Die Capoeira-Lieder enthielten sogar die „Essenz“ der Capoeira.
- Man sollte Kindern immer viele verschiedene Möglichkeiten bezüglich der Unterrichtsinhalte anbieten. Um die Kinder beispielsweise für das Instrumentalspiel zu motivieren, könne man die Instrumente mit ihnen zusammen selbst bauen, sofern sie dies möchten.
- Zwang sei hier fehl am Platz, denn Capoeira sei eine „coisa livre“ (freie Sache). Da Kinder bei der Ausführung mancher Bewegungen Schwierigkeiten hätten, solle man nicht auf technisch korrekter Ausführung bestehen, sondern den Kindern entgegenkommen, indem man ihnen Alternativen zeige oder ihre Ausführungsart einer Bewegung einfach akzeptiere. Schließlich habe jeder seinen eigenen „jeito“ (hier: Art und Weise) sich zu bewegen, jeder besitze einen anderen Bewegungsapparat, sei anders gebaut und so weiter.
- Bei der Vermittlung von Bewegungen könne man zum Beispiel mit (Kinder-) Geschichten oder auch mit Kinderspielen arbeiten.

Schüler der ABCA, Salvador-Bahia. Foto: Melanie Meinig

- Wenn möglich sollte man mit Videotechnik arbeiten, den Unterricht filmen und die Aufnahmen den Kindern hinterher vorführen. Auf diese Weise sollten die Kinder die eigenen Bewegungen von außen betrachten und diese reflektieren, so zum Beispiel auch im Vergleich mit anderen Kindern und deren Art sich zu bewegen. Dabei geht es in keinem Fall darum, Konkurrenzgedanken zu schüren, sondern das Bewegungsrepertoire der Kinder zu erweitern.
- Die Kinder sollten Disziplin beim Instrumentalspiel entwickeln und die Instrumente respektvoll behandeln. Wenn Kinder ein Instrument spielen wollten, sollten sie vorher um Erlaubnis fragen, um sich den Wert des Instruments bewußt zu machen.

Das Erlernen von Liedern und Instrumenten (auch *Berimbau*), sowie der Bau von Instrumenten sind bei Mestre Moa genauso Teil des Capoeira-Unterrichts, wie die Vermittlung von Disziplin und Respekt gegenüber den anderen und schließlich auch das Spiel (*Jogo*) selbst.

### 3. Vermittlung von Capoeira in der Lehrer/innenausbildung an den Universitäten

An der Universidade Federal da Bahia (UFBA) in Salvador-Bahia und an der Universidade Federal de Serjipe in Aracajú wird Capoeira unterrichtet und dem Bereich „Educação Física“ (Sportunterricht) zugeordnet. Es wird hier ein neuer Typ Capoeira-Lehrer/in ausgebildet: kein Capoeira-Mestre, sondern ein/e Sportlehrer/in mit Grundkenntnissen in Capoeira. Kennzeichen dieser Ausbildung ist die Mischung aus praktisch-spielerischen Elementen und der Auseinandersetzung mit kulturellen, sozial-politischen und historischen Aspekten. So gibt es neben dem Praxis-Unterricht, in dem bereits viel über Kultur und Spieltaktik vermittelt wird, auch Unterrichtsstunden, in denen Filme über Capoeira gezeigt und anschließend über deren politische oder philosophische Inhalte diskutiert wird.

An der Universität in Salvador gibt es ein Internet-Forum, in dem die Student/innen über das politische Geschehen diskutieren können, so zum Beispiel über die Art und Weise der Integration von Capoeira an den Schulen. Durch das Forum kann man außerdem in ständigem Kontakt mit der Capoeira-Szene oder anderen Universitäten bleiben, Neuigkeiten über Projektarbeiten austauschen und Termine für gemeinsame Zusatzveranstaltungen erfahren, wie zum Beispiel Besuche besonderer Capoeira-Veranstaltungen.

An der Universität in Salvador (UFBA) werden die für die Capoeira typischen Instrumente von den Student/innen gespielt. Auf die Vermittlung von musikalischen Inhalten in der Schule wird jedoch nicht explizit eingegangen.

An beiden Universitäten beginnt der Praxis-Unterricht, der für die Vermittlung von Capoeira für Kinder und Jugendliche konzipiert wurde, mit einer Aufwärmphase, bestehend aus sehr vielen Spielen, die gleichzeitig Koordination, Zusammenspiel und Gleichgewicht trainieren sollten. In der *Roda de Capoeira* wird dann sowohl der spielerische und schauspielerische Aspekt der Capoeira betont als auch die Flexibilität der Spieler/innen geschult, indem der Durchmesser der *Roda* (des Kreises) mal kleiner und mal größer gemacht sowie das Tempo des Spiels verändert wird, geleitet durch das Instrumentalspiel und den Gesang.

An der Universität in Aracajú wird speziell auf den Capoeira-Unterricht mit Kindern eingegangen. So wird mit Hilfs-Materialien wie Luftballons (zur Schulung von Motorik und Feinmotorik) gearbeitet oder auch mit Kinderspielen, wie z. B. der „Reise nach Jerusalem“, und mit Fangspielen. An die Capoeira-Figuren und die *Ginga* werden auf spielerische Weise vermittelt und geübt. Partnerarbeit ist hier ein wichtiger Aspekt des Unterrichts. Eine Vermittlung von musikalischen Inhalten findet jedoch nicht statt.

Insgesamt zeigt der Capoeira-Unterricht an den Univesitäten, dass hier mit wenig oder keinen Vorkenntnissen gerechnet wird und – im Gegensatz zu den Akademien oder dem Lernen auf der



Straße – daher nicht allein Technik geübt werden kann. Die Frage, ob, wie und wo Capoeira an den allgemeinbildenden Schulen ihren Platz haben kann, wird diskutiert.

#### 4. Vermittlung von Capoeira außerhalb von Institutionen

Obwohl Salvadors Straßenkinder in der Regel keine Schulen oder Capoeira-Akademien besuchen, sieht man gerade sie überall in der Öffentlichkeit Capoeira praktizieren. Oft stehen sie an Straßenkreuzungen und Ampeln, um akrobatische Kunststückchen zu vollführen und danach von den anhaltenden Autofahrern eine kleine Spende einzusammeln. Genauso häufig kann man beobachten, wie sie miteinander spielen, während sie als Straßenverkäufer von Essen, Telefonkarten etc. beschäftigt auf Kundschaft warten.

Es ist schwierig nachzuvollziehen, wie und wo sie Capoeira gelernt haben, höchst wahrscheinlich aber von klein auf durch Abgucken von anderen Kindern oder Geschwistern.

Es gibt in Salvador, sowie in anderen Städten Brasiliens Straßenkinderprojekte, die sich mit Capoeira beschäftigen, da man sich dadurch nachhaltige erzieherische Effekte in bezug auf sozialen Zusammenhalt und soziale Verhaltensweisen erhofft. Über Mestres, die außerhalb der Lehranstalten frei beruflich arbeiten, berichtet Oliveira Tiago de Pinto (1991, S. 50 ff.), daß zum Beispiel Mestre Vavá und weitere *Capoeiristas* noch auf traditionelle Weise unabhängig von registrierten Vereinen unterrichten, wobei die Musik und deren Unterweisung dabei eine große Rolle spielen.

### Capoeira-Unterricht in Deutschland

Capoeira wird in Deutschland derzeit in freien Workshops, in Hochschulkursen, an Volkshochschulen und als „Kampfsport“ in entsprechenden Zentren angeboten. Vor 15 Jahren begannen brasilianische „Mestres“ in Deutschland zu unterrichten. Anlässlich des „Internationalen (europäischen) Capoeira-Treffens“ 1993 in Hamburg wurde erstmals in Verbindung mit zahlreichen Erwachsenen-Workshops auch eine Kindergruppe angeboten. Mestre Vavá aus Santa Amaro, der den besonderen Wert von *Capoeira Angola* hervorhebt, formulierte die pädagogische Dimension von Capoeira folgendermaßen: „Die Jungen müssen lernen, daß ein Mann kein Kind mehr ist. Capoeira ist deswegen wichtig, da sind sie schon kleine Männer voller Verschlagenheit und Mut, aber gute und korrekte Männer, denn eine wirkliche Capoeira ist keine Perversität“ (Neher 1993, S. 20-21). Für Vavá ist Capoeira – noch – reine Männersache: auf dem Hamburger Treffen 1993 waren unter den 44 Dozent/innen eine einzige Frau, allerdings 70% der Teilnehmer/innen waren weiblich...

In Deutschland gibt es derzeit nach [www.capoeira.de](http://www.capoeira.de) (Internetseite der Capoeira Pernas pro ar) allein 55 „Akademien“ und Kursanbieter. In Berlin beispielsweise: *Associação Artes das Gerais, Grupo de Capoeira Capitães de Areia, Associação de Capoeira Mestre Bimba, Academia Jangada - Grupo de Capoeira Angola Vadiacao, Grupo de Capoeira Filhos de Angola (Berlin/ Alemanha), Grupo Topazio, Abadá Capoeira Berlin und Prof Zorro - Gruppe Capoeira Gerais*. Das „System“ dieser „Akademien“ (auch „Capoeira-Schulen“ genannt) ist nach deutscher Gründlichkeit auf- und ausgebaut. Es gibt 13 Kordeln/Gürtel („Graduierungen“), Voraussetzungen, um ein Capoeira-Lehrer sein zu können (grüne Kordel), und eine Hierarchie der Lehrer (Instruktor, Professor, Kontra-Mester und Mestre). Der Leiter des deutschen Verbandes ist ein Professor.

In erheblich unverbindlicherer Form wird zudem an Volkshochschulen, Universitäten und Kampfsportzentren Capoeira angeboten. Auch wenn in solchen Kursen häufig der kulturelle Kontext keine Rolle spielt, helfen diese Veranstaltungen doch sehr, Hemmungen abzubauen. Die Kurse an der Oldenburger Universität sind wie die Kurse aufgebaut, von denen Melanie Meinig aus Bahia berichtet (siehe unten). Es scheint hier gegenüber den oben zitierten an der Capoeira Regional orientierten Kurse auch Ansätze zu Capoeira Angola zu geben. Es werden Lieder gesungen, Percussionsinstrumente gespielt und zum Abschluss jeder Stunde die *Roda* ausgeführt. Die Dozentinnen spielen selbst Berimbau. (Einen prototypischen Ausschnitt zeigt das Video auf der CD-ROM.) Das Spiel der

Berimbau wird allerdings in Deutschland extrem selten unterrichtet, am ehesten noch nur von TaKeTiNa-Lehrer/innen, die wiederum normalerweise keine *Toques*, sondern Patterns des TaKeTiNa-Systems spielen.

Eine Diskussion um Capoeira in der allgemein bildenden Schule findet seit kurzem in sportpädagogischen Zeitschriften statt (siehe Literaturverzeichnis). Im musikpädagogischen Bereich tauchte Capoeira nur vereinzelt als Thema von Informationsveranstaltungen auf Lehrerfortbildungstagungen auf. Unterrichtsmaterialien gibt es unseres Wissens nicht. Es existiert auch kein pädagogisches Konzept dafür, warum, wozu und wie Capoeira vermittelt werden könnte. Allerdings kann das hervorragende Buch von Dirk Hegmanns „Capoeira. Die Kultur des Widerstandes“ (Stuttgart 1998) als „Lehrwerk“ ergänzend zu Workshop-Besuchen gelesen und von Musiklehrer/innen genutzt werden.

Dennoch ist ein gewisser „Infiltrations-Effekt“ nicht zu verkennen. Beispiel der Mittelstadt mit Universität Oldenburg: Seit 10 Jahren bietet der der Öffentlichkeit zugängliche „Hochschulsport“ Capoeira-Kurse an, die von einer Brasilianerin geleitet werden. In einem Oldenburger Stadtteilzentrum begann vor 3 Jahren ein arbeitsloser Brasilianer mit Kindern Capoeira nach dem Muster brasilianischer Straßenarbeit zu praktizieren. Musiklehrerinnen berichteten vor 2 Jahren, dass es in ihren Klassen 8-jährige Kinder gäbe, die mit dem Wort „Capoeira“ auf den Lippen akrobatische Figuren im Pausenhof vorführten. Als wir 2002 mit den ersten Unterrichtsversuchen, deren Ergebnis die vorliegende Publikation ist, anfangen, stießen wir gelegentlich auf Kinder, die bereits mit Capoeira in Berührung gekommen waren. Eine Sportstudentin integrierte vor 10 Jahren Capoeira in das alternative Kampfsport-Angebot eines freien Anbieters.

Insgesamt jedoch ist Capoeira derzeit überwiegend eine Angelegenheit einer kleinen Gemeinde und einiger Musikethnologen, allen voran der in Berlin lebende Brasiliane Oliveira Tiago de Pinto.

## Die Ziele

### Allgemeine Ziele

Musik aus Lateinamerika liegt als „Latin“ den Schüler/innen gut im Ohr. Kein Sommerhit kommt ohne „Latin“ aus. Deshalb ist es wichtig, dass Schülerinnen lernen, zwischen dem kommerziellen „Latin“-Sound mit seinen Konnotationen und der Musik Lateinamerikas zu unterscheiden. Zur letzteren gehört die Musik der Indios (zum Beispiel die Alti-Plano-Musik, die in deutschen Fußgängerzonen zu hören ist), die afrokubanische Musik (die via Bunea Vista Social Club zu uns kommt), der Nueva Cancion (den Politfreaks noch aus der Zeit der lateinamerikanischen Diktaturen kennen), die spanische und portugiesische Folklore und Kunstmusik (die viele Lateinamerikaner dem kommerziellen „Latin“ gegenüber stellen) oder ethnisch hybride und „jüngere“ Mischformen wie die Cueca (aus Chile), die Samba (aus Brasilien), die Cumbia (aus Kolumbien) oder der Tango (aus Argentinien). Die meisten international bekannten „Latin“-Stile sind Reflexe lateinamerikanischer Länder auf die nordamerikanische „zweite“ Daseinsform lateinamerikanischer Musik, also eine „dritte“ Daseinsform angesichts von Migrantemusik in jenen Staaten, die die lateinamerikanischen ausbeuten und nicht hoch kommen lassen.

Ein kleiner Hauch von Verständnis dieser recht komplexen musikkulturellen Wanderbewegungen und „Daseinsformen“ kann auch deutschen Schüler/innen nichts schaden. Dabei entfallen alle herkömmlichen Begründungen für interkulturelle Musikerziehung, die sich auf die multikulturelle Zusammensetzung von Schulklassen und kulturelle Integration berufen. Lateinamerikanische Kinder gibt es an deutschen Schulen nur in verschwindend kleiner Anzahl. Und der sozialen Integration dient ein Verständnis des Jahrhunderte alten Widerstandes unterdrückter Menschen gegen Fremdherrschaft und Ausbeutung auch nicht.

Bedeutsamer ist jene Begründung interkultureller Musikerziehung, die sich auf die Ausdifferenzierung des den Schüler/innen geläufigen musikalischen Idioms beruft und dabei mit prototypischen, aber „fremden“ Inhalten arbeitet. Capoeira ist eine durch und durch „fremde“ Welt – nicht nur für die deutsch-stämmigen Kinder, sondern auch für alle, die einen wie auch immer gearteten Migrationshintergrund aufzuweisen haben. Selbst in Deutschland lebende Afrikaner dürften nicht wissen, dass die Berimbau als „Mundbogen“ eines der traditionellsten Instrumente Afrikas ist und in Brasilien als Begleitinstrument von Capoeira heute auf den Straßen Bahias fortlebt.

### **Begründung des Inhaltes „Capoeira“**

Capoeira ist fremd und prototypisch für Bekanntes. Capoeira bietet die Möglichkeit, im Fremden das Prototypische zu erleben, zu verarbeiten und handhaben zu lernen. In Capoeira ist die Geschichte der brasilianischen Sklaven sedimentiert: eine prototypische Geschichte, die von der erfolgreichen Strategie „Anpassung und Widerstand“ gekennzeichnet ist. Der Capoeira ist der Weg von einer verbotenen und diskriminierten Subkultur zu einem anerkannten, wenn auch nach wie vor geheimnisumwitterten und tendenziell gefürchteten „Nationalsport“ einbeschrieben. Capoeira ist drittens heute ein „Revival“-Phänomen, das durch die ausländische (nordamerikanische und europäische) Rezeption gefördert, wenn nicht sogar ausgelöst worden ist. Capoeira ist heute in Brasilien eine Mischung von „Traditionspflege“ und Sozialarbeit, in Deutschland eine „alternative“ Kampfsportart mit mystisch-magischen Zügen, die „weicher“ und „musikalischer“ als der asiatische Kampfsport sein will.

Der Bewegungsaspekt von Capoeira weicht von den Tanzschritten und aktuellen Bewegungsformen des Jazz- und Poptanzes erheblich ab. Das Grundprinzip ist ein sanftes Fließen des Körpers und der Arme, eine beschwörende und magisch wirkende Geste. Aus dieser Weichheit des Körpers, der erfahrungsgemäß deutschen Kindern sowohl schwer fällt als auch gut tut, heraus entstehen dann relativ akrobatische Bewegungen. Die Koordination mit der Musik, die leise und unaufdringlich ist, geschieht weniger rhythmisch als vielmehr psychologisch. Dasselbe gilt für die Gesänge und das Prinzip der „Roda“. (Siehe Abschnitt „Roda und die Musik“.)

Die Bewegungen der Capoeira sind bedeutungsvoll und haben einen Sinn. Einerseits sind sie voll Geschichte und Symbolik. Andererseits haben sie lebenserhaltende Funktion. Diesen Doppelcharakter von Bedeutung und Sinn können Kinder intuitiv erleben. Der kulturelle Kontext, der in der interkulturellen Musikerziehung oft mühsam zum musikalischen Erleben hinzugezogen werden muss, drängt sich wie von selbst auf. Das szenische Spiel als Methode ermöglicht es, diese Art intuitiver Erlebnisse zu Lernerfahrungen zu verarbeiten.

Capoeira ist selbst interkulturell. Genuin in Brasilien entstanden weist doch Vieles direkt auf Afrika zurück. Als Ausdruck der Sklavenhaltergesellschaft wurde Capoeira im ausgehenden 19. Jahrhundert überführt in die postkoloniale Klasesgesellschaft Brasiliens. Aus dem Ruch einer Mafia-Kultur hat es sich im Laufe des 20. Jahrhunderts befreit, ist seinen Weg durch „Akademien“ und internationale Workshop-Szenen gegangen und wird neuerdings als Sozialarbeit entdeckt. Neben der ursprünglichen Capoeira, die Straßenkinder während ihrer Arbeit ausführen, neben der Akademie-Capoeira, an der klassenbewusste Schwarze unterrichten, gibt es heute Capoeira, die von weißen Intellektuellen an Universitäten gelernt und an allgemein bildende Schulen weiter getragen wird.

Am zuletzt genannten Modell orientiert sich die vorliegende Unterrichtseinheit, auch wenn die Ziele in Deutschland andere als in Bahia sein dürften. Das vorliegende Konzept speist sich aus drei Quellen:

1. Der Didaktik im Unterricht für Kinder der Associação Brasileira de Capoeira Angola (ABCA), vermittelt durch Mestre Moa, in der traditionellen Form der *Capoeira Angola*.
2. Der Diskussion um Capoeira-Unterricht im Rahmen des Sportlehrer-Studiums an Universitäten in Bahia.
3. Der Didaktik des erfahrungsorientierten Unterrichts, ausformuliert im Konzept der interkulturellen Musikerziehung, das ich unter der Bezeichnung „erweiterter Schnittstellenansatz“ entwickelt habe.



### Spezieller Zielkatalog

Wie im Methodenkapitel dargestellt, basiert der „erweiterte Schnittstellenansatz“ auf der szenischen Interpretation von Capoeira. Lieder, Capoeira-Figuren und musikalische Patterns (Toques) werden nicht abstrakt, sondern im Kontext von szenischem Spiel erarbeitet. Das szenische Spiel rekonstruiert zunächst die historische, soziale und kulturelle Bedeutung der Musik in konkreten Verwendungssituationen. Die musikalischen Fertigkeiten werden in den Dienst dieses Spiels gestellt.

Vor diesem Hintergrund haben wir den folgenden Zielkatalog aufgestellt:

- (1) Mit dem kulturellen Hintergrund von Capoeira auseinandersetzen durch szenisches Spiel:
  - Allgemeines zum Kolonialismus und zur Sklaverei in Brasilien,
  - besondere Funktion der Subkultur „Capoeira“ der Sklaven,
  - Weiterbestehen dieser Subkultur nach der Aufhebung der Sklaverei,
  - Ausprägung und soziale Bedeutung dieser Subkultur heute.
  
- (2) Inhalte von Capoeira generell erfahren und darstellen:
  - Zwei bis drei Lieder kennen lernen (Hören, Singen, Textverständnis durch Darstellen),
  - den „Sinn“ einer *Roda* erfassen durch szenische Rekonstruktion und
  - sukzessiv authentischere Nachgestaltung einer *Roda* (Musik-Spieler-Interaktion etc.),
  - den Doppelcharakter von Capoeira erfahren (Kampf und Tanz, Ernst und Spiel),
  - die „sedimentierte Geschichte“ (Herkunft aus Afrika, Identität, Gruppenzusammenhalt – Anpassung und Widerstand) erkennen.
  
- (3) Form(en) der Capoeira reproduzieren und mit Inhalt füllen:
  - *Roda* nach und nach „zusammensetzen“ (Spielen, Anfeuern, Singen, Musizieren, Ritual),
  - Grundschrift/Grundhaltung als fließende und magische Bewegung: *Ginga*,
  - einige „Basisfiguren“ ausführen und einsetzen (*Cocorinha*, *Meia Lua*, *Aú*),
  - musikalische Grundpatterns (*Toque Angola*) und Lieder beim Spiel als „Interaktion“ einsetzen.
  
- (4) Musikspezifische Komponenten erarbeiten:
  - Berimbau bauen und Klangerprobungen, Spieltechniken,
  - ein bis zwei Lieder lernen und singend einsetzen,
  - zwei *Toques* „arbeitsteilig“ reproduzieren und mit weiteren Instrumenten anreichern,
  - die Musikpatterns zur Darstellung von Inhalten und zur Koordination des szenischen Ablaufes einsetzen.

## Die Methode

### Der erweiterte Schnittstellenansatz

Grundlage des vorliegenden Konzepts ist der „Schnittstellenansatz“, der als eine intelligente, aber kaum realisierbare Form interkultureller Musikerziehung von Irmgard Merkt formuliert worden ist. Der Ansatz gibt keine Anleitung für didaktische und inhaltliche Entscheidungen. Er ist als reine Methode zu verstehen. Steht also ein Inhalt und ein Ziel fest, so fordert dieser Ansatzes, dass Kinder mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund sich zunächst diesem Inhalt musikpraktisch so nähern, dass sie das erleben, was sie gemeinsam gerade noch schaffen und akzeptieren. Dies ist die „Schnittstelle“, das allen kulturellen Horizonten Gemeinsame. Die Auswahl dieser Schnittstelle und musikpraktischen Aktivitäten ist schwierig und erfordert von der Lehrkraft großen Sachverstand und genaue Sachkenntnis.

Ausgehend vom Gemeinsamen soll dann zu den Unterschieden, zum „Fremden“ fortgeschritten werden. Dies erfolgt zunächst ebenfalls möglichst nahe an den Erlebnisse auf der Schnittstelle, wird dann durch Zusatzinformation bereichert und mündet im Idealfall in die Verarbeitung der Erlebnisse zu interkulturellen Lernerfahrungen.

Dieser Ansatz führt meist zu großer Begeisterung und sichtbaren Erfolgen auf der „untersten“ Ebene. Schwieriger ist die Erlebnisverarbeitung und damit das interkulturelle Erfahrungslernen. Denn hier werden die lustvollen Erlebnisse auf der Schnittstelle „verfremdet“, kritisch relativiert, mit der Realität konfrontiert usw. Beispielsweise müsste hier für den Fall Brasilien am Anfang eine gut gängige Samba stehen, der dann die Aufklärung über Kinderarbeit, Adidas-Produktion, Regenwaldabholzung etc. folgte, die ja die Kehrseite von Karneval und Samba ist. Ersichtlich ist solch eine Art Erlebnisverarbeitung kontraproduktiv. Lustvolle Erlebnisse werden zerstört und nicht verarbeitet.

Der *erweitete* Schnittstellenansatz beginnt mit der szenischen Rekonstruktion konkreter Verwendungssituationen von Musik. Die Musik ist dabei durchaus „fremd“. Es wird also nicht notwendig eine Schnittstelle aufgesucht. (Vor das szenische Spiel kann noch eine musikalische Basiserfahrung stehen, beispielsweise die analoge Bewegung zu Musik.) Das szenische Spiel ist eine Möglichkeit, wie Schüler/innen unterschiedlichster kultureller Herkunft etwas ihnen Fremdes im Schutze von Rollen spielen. Das macht Spass, ohne dass die Forderung der Berücksichtigung von „Vorerfahrungen“ und „Hörgewohnheiten“ der Schüler/innen eine Rolle spielen.

Das szenische Spiel thematisiert bereits auf der untersten Ebene die meist schwierigen und widersprüchlichen Inhalte, die beim herkömmlichen Schnittstellenansatz erst auf einer höheren Stufe zur Sprache kommen. Im Spiel sind es gerade die Schwierigkeiten und Probleme von konkreten Handlungssituationen, die interessant und von Schüler/innen mit großer Einfühlung nachempfinden werden. Die rein musikalischen Elemente, vor deren Fremdheit Musiklehrer/innen oft mehr Angst als ihre Schüler/innen haben, sind als integrierter Bestandteil im szenischen Spiel aufgehoben.

Die speziellen Methoden der szenischen Interpretation (Rolleneinfühlung, Arbeit an Hatungen zu Musik, Verfremdung, szenische Improvisation usw.) ermöglichen es zudem, das szenische Spiel von Anfang an auch zu „reflektieren“, genauer gesagt: die Spiel-Erlebnisse zu Erfahrungen zu verarbeiten. Das Spiel wird durch die Musik geleitet und führt zur Bedeutung der Musik. Das genaue und engagierte Spielen ist zugleich Ausdruck des Verstehens der Musik.

## Die musikalisch-szenische Interpretation von Capoeira

Die musikalisch-szenische Interpretation von Musik verfolgt zwei Grundprinzipien:

### *Prinzip 1: Rekonstruktion von Bedeutung*

Musik gibt es nicht isoliert, sondern stets in konkreten Situationen. Aus diesen Situationen entsteht die „Bedeutung“ der Musik. Um ein Verständnis von und für Musik in der Schule herbeizuführen, müssen die konkreten Situationen rekonstruiert werden. Die musikalische Erarbeitung, die üblicherweise am Anfang steht, wird dem szenischen Spiel, durch das die Verwendungssituation rekonstruiert wird, unter geordnet. Dadurch hat die rein musikalische Arbeit erst einen „Sinn“ und ist nicht nur Spiel um seiner selbst Willen.

Capoeira ist stets eingebunden in umfassendere Bedeutungszusammenhänge, die sich im Laufe der Zeit geändert haben. Entsprechend hat sich auch die Bedeutung von Capoeira verändert. Wenn heute Capoeira-Figuren „abstrakt“ in Turnhallen geübt werden, so ist dies eine von vielen möglichen Bedeutungszusammenhängen, die eine Ursache und sogar einen guten Zweck hat. Dies ist aber nicht die ganze Capoeira und vor allem auch nicht die, die für Kinder in Deutschland interessant ist.

### *Prinzip 2: Vom Analogen zum Digitalen*

Das aus der szenischen Interpretation abgeleitete Prinzip der Einstudierung heißt „vom Analogen zum Digitalen“. Die Schüler sollen sich der Musik über analoge Phänomene (Haltung, Gestus, Inhalt, Bedeutung) nähern und dann zum Digitalen (der Figur, dem Rhythmuspattern, der Form) fortschreiten. So geschieht Musiklernen im Leben, so entsteht hohe Motivation, so ist die Arbeit einfacher und weniger leistungsorientiert und so kommen bessere Ergebnisse zustande. Das analoge Prinzip bedeutet: erst den Sinn erfassen und ganzkörperlich ausdrücken und anschließend nach den formal-strukturellen Elementen fragen.

Konkret bedeutet dies, dass wir mit dem szenischen Spielen von Situationen beginnen, in denen Capoeira verwendet und mit Bedeutung gefüllt wurde. Das erste Agieren geschieht spielerisch und ist auf den szenischen Ablauf gerichtet. Um das Spiel zu „verbessern“, werden anschließend Lieder, Figuren und Rhythmen gelernt und in das Spiel eingefügt. Die Übephase, die nach wie vor den größten Raum einnehmen, sind motiviert und zielgerichtet. Dadurch wird das rein musikalische Ergebnis auch besser, als wenn zuerst „abstrakt“ geübt und danach das Geübte „angewandt“ würde.

### *Prinzip 3: Erfahrungslernen*

Das Grundprinzip des Erfahrungslernens lautet: Musikmachen, Spiele, Hören, Tanzen und ähnliche Unterrichtsaktivitäten vermitteln „Erlebnisse“ und nicht zwingend „Erfahrungen“. Erlebnisse müssen durch spezielle didaktische Maßnahmen zu Erfahrungen verarbeitet werden, damit ein (Erfahrungs-)Lernen und nicht nur ein Beeindrucktsein, eine Manipulation der Sinne, eine Adaption oder der Aufbau eines mentalen Systems von Reflexhandlungen, kurz: musikalisches Tun, stattfindet. Die szenische Interpretation ist die derzeit effektivste Form von Erfahrungslernen. In ihr werden Erlebnisse als Teil des Spielprozesses verarbeitet: sie werden szenisch reflektiert, durch Verfremdungen bewußt gemacht, in der Gruppe gegenseitig abgeglichen, in Frage gestellt, revidiert, verändert, weiter entwickelt usw.

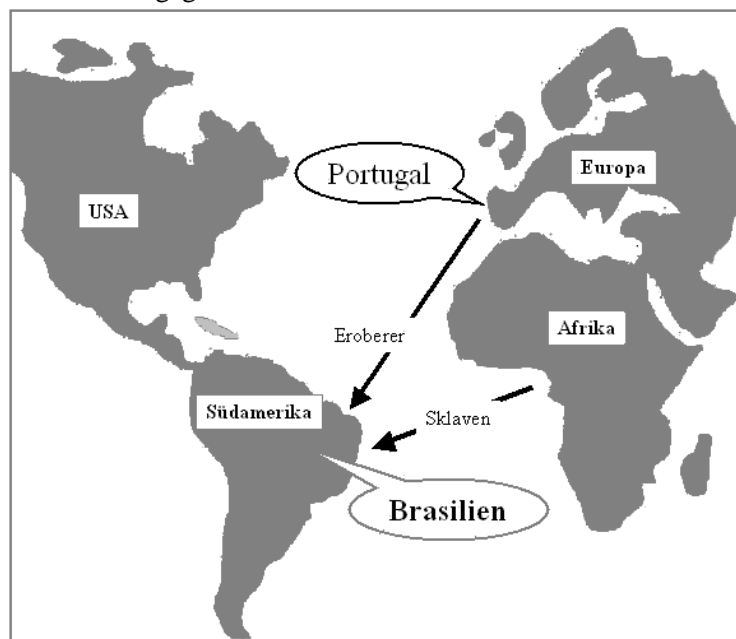
Alle weiteren Einzelheiten und speziellen Methoden, die der „Methodenkatalog der Szenischen Interpretation“ (Lugert-Verlag, Oldershausen 2001) aufweist, werden in den Unterrichtseinheiten dargestellt.

## Was ist Capoeira?

### Entstehungsgeschichte und Entwicklung von Capoeira bis heute

#### 1. Herkunft und Ursprung

Die Portugiesen hatten zwischen 1538 und 1888 circa 3,5 Millionen Afrikaner – die Werte schwanken zwischen 2,3 und 18 Millionen - aus ihren Kolonien in West-, Süd- und Südostafrika nach Brasilien gebracht, die meisten davon nach Bahia. 1835 lebten in Brasilien doppelt so viel Afrikaner wie Europäer. Die Arbeitsbedingungen der Sklaven waren so schlecht, dass die durchschnittliche Überlebensdauer mit 5 Jahren angegeben wird.



Capoeira entstand in dieser Situation aus einer Art Kampfspiel in Brasilien im 17. Jahrhundert als Ausdruck der Widerstandskultur der Sklaven. Da diese ursprünglich verschiedenen afrikanischen Kulturkreisen angehörten, flossen diverse kulturbedingte Elemente in die Capoeira mit ein. Gemeinsames Merkmal ist der gemeinsame Ausdruck des Widerstands gegen die portugiesischen Unterdrücker.

John Lowell Lewis berichtet in dem Buch „Ring of Liberation“ (Chicago 1992) von akrobatischen Tänzen, die als Teil einer Aufnahmezeremonie für Jungen in den Kreis der Männer in vielen Orten afrikanischer Küstenregionen praktiziert werden, von denen aus Afrikaner als Sklaven verschifft wurden, und die ebenfalls der Capoeira ähneln. Der in Angola und anderen afrikanischen Regionen verwendete einsaitige Musikbogen ist mit dem brasilianischen *Berimbau* nahezu identisch.

Die Bezeichnung *Capoeira de Angola* für die traditionelle Form der Capoeira in Bahia könnte auf eine Verwandtschaft von Capoeira mit einem Ritual aus Angola hinweisen. Angolanische Afrikaner wurden im 17. Jahrhundert von den Portugiesen nach Brasilien verschleppt. Wann aber die Capoeira entstand, und ob ihre Ursprünge allein in Angola zu suchen sind, ist bisher nicht bekannt.

Wenn auch über die Einflüsse der Ureinwohner Brasiliens auf Capoeira wenig bekannt ist, da die meisten von ihnen durch Versklavung und eingeschleppte europäische Krankheiten starben, weiß man doch, daß indianische und afrikanische Sklaven Seite an Seite arbeiteten und sich auf der Flucht vor ihren Unterdrückern gegenseitig halfen. Der Begriff Capoeira ist ein ursprünglich indianisches Wort für eine von den Indianern im Wald angewendeten Form der Agrikultur und wurde später als

Synonym für „Wald“ benutzt, in den die Sklaven vor ihren Unterdrückern flüchteten, und Capoeira praktizierten, um sich gegen ihre Verfolger zur Wehr zu setzen.



Das Bild eines Europäers aus dem Jahre 1830 zeigt, wie leicht Mißverständnisse vorkommen können: die Berimbau wird hier als einsaitige Geige interpretiert.

Über die ersten Formen von Capoeira in Brasilien gibt es nur mündliche Überlieferungen. Schriftliche Zeugnisse gibt es fast keine mehr, da alle Unterlagen über die Sklaverei nach deren Aufhebung vom damaligen Finanzminister Barbosa 1891 vernichtet wurden. Allerdings verraten die Texte der zur Capoeira gesungenen Lieder, die zum Teil noch aus der Zeit der Sklaverei stammen und in bildlicher oder auch erzählerischer Weise von dieser berichten, einiges über die Inhalte und die Entstehungsgeschichte der Capoeira, über den Zusammenhalt und den Widerstand der Sklaven, sowie über deren Lebensweise. (Siehe auch Unterrichtseinheit 1!)

Da die bei der Capoeira gesungenen Lieder ausschließlich portugiesische Texte enthalten, ist anzunehmen, daß Capoeira von Angehörigen afrikanischer Stämme aus unterschiedlichen Sprachräumen entwickelt wurde, und deshalb eine gemeinsame, allen verständliche Sprache verwendet wurde. Dies läßt auch darauf schließen, daß sich Capoeira in der heute bekannten Form erst auf brasilianischem Boden entwickelt hat.

Oft flüchteten Sklaven in sogenannte *Quilombos*. Das waren im unzugänglichen Hinterland des Nordostens errichtete, gut getarnte Urwaldsiedlungen, in denen die Entlaufenen lebten. Einer der bekanntesten *Quilombos* war Palmares mit 10.000 Einwohnern. In den *Quilombos* konnte Capoeira dann frei praktiziert werden. Ob sich die dort praktizierte Capoeira von der Capoeira der gefangengehaltenen Sklaven unterschied, ist nicht bekannt. (Siehe auch Unterrichtseinheit 4!)

## 2. Anpassung und Widerstand

Mestre Bola Sete und andere *Mestres* (Meister) vertreten die These, Capoeira sei von den afrikanischen Sklaven bewußt als Tanz getarntes Kampftraining entwickelt worden. Für die Unterdrücker sollte Capoeira wie ein Tanz aussehen, obgleich in Wirklichkeit für einen potentiellen Kampf mit den Sklavenhaltern trainiert wurde.

Nestor Capoeira (in „The Little Capoeira Book“, Berkeley 1995) nennt folgende Funktionen von Capoeira:

- Sie gab den Afrikaner ein Gefühl von „Nationalität“,
- sie half den Sklaven, Selbstbewußtsein zu entwickeln,



- sie schuf Gruppenzusammenhalt,
- sie schuf gefährliche und gewiefte Kämpfer und
- sie verursachte Verletzungen unter den Capoeira-Kämpfern während des Spiels, was von den Sklavenhaltern aus ökonomischen Gründen unerwünscht war.

Erstaunlich ist, daß Capoeira und wie auch andere Traditionen afrikanischen Ursprungs trotz jahrzehntelanger Unterdrückung bis heute überleben konnte. Dies war nur möglich durch die ständige Gratwanderung der afrobrasilianischen Bevölkerung zwischen Anpassung und Widerstand. Daher rührt auch der Ausdruck *Malícia* oder auch *Mandinga*, was soviel heißt wie „List, Schläue, Tücke“, der auch heute noch verwendet wird, um die Taktik des Capoeira-Spiel zu beschreiben.

In einigen Capoeira-Liedern wird diese Form von Widerstand zum Ausdruck gebracht:

*Vã dizer ao meu Sinhó  
Que a manteiga derramou  
A manteiga não é minha  
A manteiga é do ioiô*

Geh, sag meinem Herrn  
Daß die Butter runtergefallen ist  
Die Butter ist nicht mir  
Die Butter gehört meinem Herrn

Die hier beschriebene gewisse Gleichgültigkeit der Sklaven gegenüber der heruntergefallenen Butter läßt die Interpretation zu, daß die Butter möglicherweise mit Absicht fallengelassen wurde, um indirekt Unmut zum Ausdruck zu bringen. Für den Sklavenhalter war es in der Situation schwierig, jemanden zu bestrafen, da keine direkte Absicht erkennbar war.

Viele solcher zweischneidigen Begebenheiten in der Beziehung zwischen Sklaven und Sklavenhaltern haben sich in Capoeira-Figuren manifestiert. Es gibt zum Beispiel einen Angriff („Tritt“), der *Bênção* genannt wird und sich auf eine konkrete Situation bezieht. *Bênção* war der „Segen“, um den ein Sklave seinen Herrn bitten mußte, sobald er ihn sah. Die Figur *Bênção* der Capoeira gibt die Gedanken des Sklaven wieder (Rückweichen und Treten):



In dem folgenden Gedicht von Mestre Bola Sete werden einige der Gegensätze genannt, welche Capoeira in sich vereint. Man bekommt einen Eindruck davon, wie Capoeira in Brasilien gesehen wird und daß sie nicht nur „körperliche Ertüchtigung“ ist, sondern eine ganze Lebensphilosophie impliziert.

*Capoeira!*

*Amor, Maldade, Luta e Disfarce  
Mandinga, Malícia e Malandrage  
Calma, Violência, Lealdade e Falsidad  
Ritual, Música e Criatividade  
Fé, Segurança, Harmonia e Agilidade  
História, Filosofia e Liberdade  
Poesia, Folclore, Coreografia e Arte.*

Capoeira!

Liebe, Bosheit, Kampf und Tarnung  
Schläue, List und Gaunerei  
Gelassenheit, Gewalt, Loyalität und Falschheit  
Ritual, Musik und Kreativität  
Glaube, Sicherheit, Harmonie und Beweglichkeit  
Geschichte, Philosophie und Freiheit  
Poesie, Folklore, Choreographie und Kunst.

### 3. Die *Maltas*

Schon vor der endgültigen Aufhebung der Sklaverei gab es viele freie Afrikaner und noch mehr freie Mulatten: insgesamt ca. 40% der Gesamtbevölkerung. Anders als in den restlichen Ländern Amerikas mit Sklaverei war es in Brasilien einfacher, sich als Sklave freizukaufen. Da für die befreiten Afrikaner und Mulatten jedoch im Grunde dieselbe materielle Ungerechtigkeit und Abhängigkeit wie für die noch versklavte Bevölkerung weiterbestand, bildeten sich in den Städten ganze Capoeira-„Banden“, *Maltas* genannt, die den kriminellen Weg zunächst als einzig möglichen sahen, aus ihrer Notsituation heraus zu kommen.

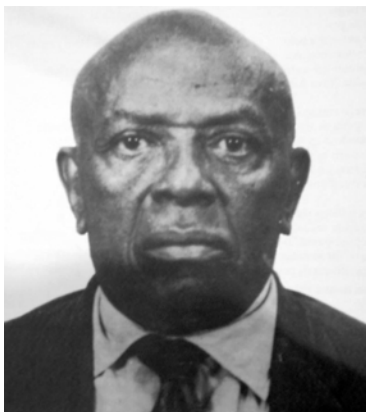
Während des Kriegs mit Paraguay (1865 – 1870), wurden brasilianische Sklaven als Soldaten eingezogen und ihnen für ihre Teilnahme am Krieg die Freiheit versprochen. Dadurch erlangten circa 6.000 weitere Sklaven die Freiheit. Es sollen viele Capoeiristas an diesem Krieg teilgenommen haben. Zum einen weil sie als schon ausgebildete und unerschrockene Kämpfer galten, zum anderen weil man sie auf diese Weise einfach aus den Städten entfernen konnte, wo sie von der weißen „Elite“ nicht gerne gesehen waren.

Nach der Aufhebung der Sklaverei 1888 waren alle Sklaven vom Gesetz her frei, doch an ihrer ökonomischen Abhängigkeit von den weißen Grundbesitzern und der bestehenden materiellen Ungleichheit hatte sich im Grunde nichts geändert.

Die *Maltas* wurden von Politikern und reichen Kaufleuten sowie vom Staat gegen Bezahlung angeheuert, um deren jeweiligen Widersacher zu bestechen, einzuschüchtern oder gar zu beseitigen. Auf der einen Seite wurden diese zwielichtigen Dienste der Capoeiristas von der herrschenden weißen Schicht immer wieder in Anspruch genommen, auf der anderen Seite dienten die gewalttätigen Auftritte der *Maltas* als Anlass, Capoeira 1890 per Gesetz zu verbieten. Capoeira verschwand so aus Rio de Janeiro und Recife und war nur noch in Bahia zu finden. Neben der gewalttätigen Form von Capoeira wurde dort nämlich bereits die friedlichere Variante der Capoeira praktiziert, das sogenannte *Jogo* (=Spiel).

### 4. Die *Capoeira Regional* und *Capoeira Angola*

Einen neuen Impuls in der soziokulturellen Entwicklung der Capoeira gab es in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts, als Mestre Bimba (Bild!), einer der zwei bedeutendsten Capoeira *Mestres* („Meister“) des 20. Jahrhunderts, die erste Capoeira-Akademie gründete und damit den Grundstein für die Institutionalisierung der Capoeira legte. Nicht unerheblich für die gesellschaftliche Anerkennung seiner Capoeira-Akademie war die Tatsache, daß er einige Modifizierungen in der Ausführung von Capoeira vornahm und ihr gleichzeitig einen neuen Namen gab: *Capoeira Regional*.



Der rituelle Charakter der *Capoeira Angola* mußte einer eher sportlichen Variante weichen. Im Zuge der neuen *Capoeira Regional*-Bewegung wurde eine neue Unterrichts-Methodik entwickelt, mit Übungsreihen (*Seqüências*) und ausgedehntem Aufwärmtraining. Mestre Bimba hatte das Ziel, die Capoeira von der Straße zu holen und ihren schlechten Ruf zu verbessern. Auch viele Angehörige von sozial besser gestellten Schichten begannen jetzt Capoeira zu praktizieren. Die Capoeira-Akademie wurde 1936 sogar staatlich anerkannt.

1953 wurde erstmals eine von Bimbis Capoeira-Gruppen von der Regierung zu einem offiziellen Auftritt eingeladen. Weitere folgten. Solche öffentlichen Auftritte verschafften der Capoeira gesellschaftliche Anerkennung. 1972 wurde die Capoeira von der „Federação Brasileiro de Pugilismo“ (Brasilianischer Boxsport Verband) offiziell als Nationalsportart anerkannt.

Die gesellschaftliche Aufwertung der Capoeira, sowie die von Mestre Bimba durchgeführten Veränderungen in der Capoeira -Praxis bedeuteten einen gewissen Verlust der in der afro-brasilianischen Kultur verwurzelten spirituellen Bedeutung und des Widerstandsgeistes gegenüber gesellschaftlicher Ungleichheit, die die traditionelle *Capoeira Angola* auszeichneten.

Weitere Konsequenzen aus der Entwicklung der *Capoeira Regional* waren, daß immer mehr Frauen Capoeira lernten und die Capoeira auch ins Ausland gelangte, da die Schüler/innen Mestre Bimbas nicht nur in Brasilien immer mehr Akademien ins Leben riefen, sondern auch ins Ausland gingen, um dort zu unterrichten.

Während die *Capoeira Regional* in den 70er Jahren enormen Zulauf verbuchte, drohte die *Capoeira Angola* auszusterben. Erst in den 80er Jahren, nachdem Mestre João Pequeno 1982 einen von der Stadt Salvador-Bahia subventionierten Raum in einem Kunstzentrum zur Verfügung gestellt bekommen hatte, erfuhr die *Capoeira Angola* einen neuen Aufschwung, und João Pequeno konnte seine neue Akademie im Sinne von Mestre Pastinha weiterführen.

John Lowell Lewis stellt die These auf, daß die Verbreitung der *Capoeira Regional* im Ausland Mitte der 70er Jahre mit verantwortlich für das „Revival“ der *Capoeira Angola* seit Mitte der 80er sei, da immer mehr Ausländer nach Bahia reisten, vor allem afroamerikanische *Capoeiristas* aus den USA auf der Suche nach ihrer kulturellen Identität, und dort die traditionelle *Capoeira Angola* neu entdeckten.

Seit den 90er Jahren gibt es eine Bewegung zur Verschmelzung der beiden Capoeira-Arten. Lewis sieht diese neue Bewegung im Zusammenhang mit der Welle der ausländischen *Capoeiristas*, meist aus dem Bereich der *Capoeira Regional* stammend, die auf der Suche nach der traditionellen *Capoeira Angola* die beiden Stile in den letzten beiden Jahrzehnten vermischt haben. Viele *Mestres* und Capoeira-Lehrer/innen behaupten von sich, beide Stile bzw. eine Mischung aus beiden zu unterrichten. Mestre Aristides, Lehrer und Gründer der ACAL (*Academia de Capoeira Arte e Luta*) in Salvador, der schon seit vielen Jahren Capoeira vor allem für Kinder unterrichtet, behauptete mir gegenüber im Jahr 2002 sogar, es gäbe gar keinen wirklichen Unterschied zwischen *Capoeira Regional* und *Capoeira Angola*. Diese Aussage hörte ich noch von weiteren Capoeiralehrer/innen, sie wurde seitens der *Mestres* und Lehrer/innen der Capoeira Angola jedoch bestritten, so zum Beispiel auch von Mestre Moa, dem Capoeira -Lehrer der ABCA (*Associação Brasileira de Capoeira Angola*) in Salvador.

Meine Erfahrungen im Sommer 2002 waren, daß sich die Anhänger der *Capoeira Angola* sehr von der *Capoeira Regional* abgrenzen, da diese nicht mehr Philosophie des Widerstands gegen die bestehende soziale Ungleichheit entspricht. Außerdem distanzieren sie sich von dem kompetitiven Charakter der *Capoeira Regional*. Des weiteren konnte ich in Salvador beobachten, daß auf der Straße überwiegend *Capoeira Regional* praktiziert wird, während die *Capoeira Angola* hauptsächlich in den Akademien



und an besonderen Orten stattfindet, was ja vor den Zeiten Mestre Bimbas genau umgekehrt der Fall gewesen war. Da aber die *Capoeira Regional* auch eher Touristen anzieht, weil man sie beim Zuschauen auch ohne kulturelles Verständnis genießen kann, ist ihre Präsenz auf den Straßen Salvadors verständlich.

Roda de Capoeira Regional, Salvador-Bahia.  
Foto: Melanie Meining.

## Wie funktioniert Capoeira?

Ein Kreis von in die Hände klatschenden Menschen, dazu Percussionsmusik, gespielt auf einem einsaitigen Musikbogen, Berimbau genannt, der Spieler dieses Berimbaus singt ein afrikanisch anmutendes Lied, die anderen fallen in den Refrain mit ein. In der Mitte des Kreises bewegen sich Zwei zur Musik, geschmeidig, akrobatisch, tänzerisch. Was wie ein Kampf anmutet, bei dem sich die Kontrahenten jedoch nicht berühren, gleichzeitig aber doch so elegant und tänzerisch aussieht: Es ist Capoeira!

## Die Roda

innerer Kreis: Capoeiristas und Musiker    3 Berimbau-Spieler    äußerer Kreis: Zuschauer/innen

diverse  
Tambourine



Junge: wartet auf seinen "Auftritt" in der Hocke    2 Jogadores in der Roda (Ginga-Schritt)

*Roda de Capoeira, Salvador-Bahia, Praça 2 de Julho. Hier: Capoeira Regional. Foto: Melanie Meinig. (Das Bild zeigt eine Capoeira Regional, zu erkennen an den klatschenden Capoeiristas und den grün-gelben Cordeln.)*

### 1. Die Roda und die Musik

*Roda* ist der Kreis, in dem Capoeira ausgeführt wird, zugleich ist es – als *Roda Capoeira* - die Bezeichnung für eine „Vorführung“, einen „Spielablauf“. Der Kreis wird gebildet von allen Mitspielern: den Kämpfern/Tänzern (*Jogadores*) und den Musikern. Der Kreis ist dicht und meist geschlossen, Zuschauer/innen können außen herum stehen.

Die Musik liefert die Grundlage und Atmosphäre für das Spiel, sie leitet und begleitet es, sie erzählt in Form ihrer Lieder von der Geschichte der Capoeira, sie verbindet Spieler, Musiker und die mitsingenden Zuschauer zu einem interaktiven Ganzen. Es findet eine Kommunikation zwischen den Spielern und den Musikern statt, wobei es meistens die Musiker sind, die dabei den Ton angeben. Während der Rhythmus der Perkussionsinstrumente auf einer unteren Ebene betrachtet den Bewegungsfluß der beiden Spieler synchronisiert, sind die Texte der gesungenen Lieder und die jeweils ausgewählten und sich verändernden Rhythmen des *Berimbaus* auf einer höheren Ebene Teil

eines vielschichtigen Kommunikationssystems zwischen Musikern, singenden Zuschauern und den beiden Spielern in der *Roda*.

John Lowen Lewis nennt drei verschiedene Kommunikationsebenen in der *Roda de Capoeira*, ausgehend von den drei verschiedenen Begriffen, die es für „Spielen“ im brasilianischen Portugiesisch gibt:

1. *Jogar* - damit ist das Spielen an sich unter Einsatz des Körpers gemeint
2. *Tocar* - bezieht sich auf das Spielen eines Instrumentes (wörtlich ‚berühren‘)
3. *Brincar* - damit ist das Wortspiel oder Wortgefecht gemeint (wörtlich ‚scherzen‘ oder im Sinne von Kinderspielen verwendet).

Alle drei Spielarten sind eng miteinander verwoben und bilden ein interaktives Ganzes. Beim *Jogo*, dem körperlichen Spiel, geht es neben dem tänzerischen Aspekt um ein Wechselspiel von angedeuteten (oder auch stilisierten) Angriffs- und Abwehrbewegungen, wobei beim Angriff fast ausschließlich die Beine und manchmal der Kopf zum Einsatz kommen, während die Arme hauptsächlich zur Abwehr gebraucht werden.

Zu den wichtigsten Regeln von Capoeira gehört es, Verletzungen des Gegenübers zu vermeiden. Der Sinn des Spiels besteht nicht darin, offensiv oder aggressiv auf den Gegenspieler einzuwirken, sondern verdeckt und taktisch klug zu spielen und möglichst wenige „Niederlagen“ einzustecken. Eine Niederlage in dem Sinne wäre zum Beispiel, bei einem gegnerischen Angriff (*Golpe*) nicht rechtzeitig in Deckung (*Defesa*) zu gehen. Es ist nicht Ziel des Spiels, möglichst viele *Golpes* zu verteilen, wie es vielleicht in manchem Kampfsport der Fall ist, sondern möglichst lange handlungsfähig zu bleiben, sich nicht aus der Fassung bringen zu lassen und den Gegner in einem Moment der Unaufmerksamkeit zu überraschen. Diese Spieltaktik wird in der Capoeira *Malícia* genannt, was soviel heißt wie „List, Schläue, Tücke“. Sie macht deutlich, daß das Spiel Aufmerksamkeit, hohe Konzentration, Taktik und Geschicklichkeit fordert und fördert. Capoeira ist also ein spielerischer, stilisierter Kampftanz zu perkussiver Musik mit Gesang. Die Musik begleitet und leitet den Ablauf des Spiels, in dem Kommunikation in Form von Bewegungsimprovisation und Körpersprache Ausdruck findet.

Im Gegensatz zu Tänzen aus aller Welt synchronisiert die Musik die Figuren der Spieler in der *Roda* nicht in formaler Hinsicht: die Figuren werden nicht wie Tanzbewegungen „im Rhythmus der Musik“ ausgeführt. Die Musik liefert vielmehr die psychologische Grundlage und die Energie sowie den spirituellen Gehalt des Spiels. Die verschiedenen musikalischen Patterns (*Toques*, siehe unten) korrespondieren nicht den Figuren. Die Figuren wiederum können sich abwechseln, ohne dass die Musik dazu Anlass gegeben hat.

### *Roda de Capoeira Angola*

Eine *Roda de Capoeira* beginnt traditionellerweise mit einem Lied, *Ladainha* genannt, was wörtlich übersetzt soviel heißt wie „Litanei“. Dieser Begriff drückt etwas aus über die tiefe spirituelle Bedeutung, die dem Capoeira-Spiel beigemessen wird. Die *Ladainha* beginnt mit dem Spiel des *Berimbau*-Spielers (meist dem *Toque Angola*), die restlichen Perkussionsspieler setzen etwas später ein. Der *Berimbau*-Spieler singt die *Ladainha* alleine. Die Texte der *Ladainhas* sind oft Lobeslieder über die Capoeira und deren *Mestres* (Meister) oder auf Brasilien, den Staat Bahia und die Stadt Salvador. Während der *Ladainha* hocken die ersten beiden Spieler zu Fuß des *Berimbau*-Spielers, scheinbar in sich gekehrt, sich mental auf das Spiel vorbereitend oder einfach andachtsvoll ob der gerade stattfindenden Zusammenkunft.

Die *Ladainha* geht über in einen *Corrido*. *Corridos* sind Lieder, deren Strophen vom *Berimbau*-Spieler vorgesungen und vom Chor der um das Spiel versammelten Capoeiristas mit dem Refrain beantwortet werden. Mit dem Gesang des *Corridos* beginnt auch das Spiel in der *Roda*. Der *Berimbau*-Spieler hat verschiedene Möglichkeiten, auf das Spiel Einfluß zu nehmen: indem er entweder ein Lied aus seinem Repertoire auswählt, dessen Text inhaltlich zu der sich entwickelnden

Situation zwischen den beiden spielenden *Capoeiristas* paßt, und das Spiel somit in eine von ihm beabsichtigte Richtung lenkt, oder indem er einen der verschiedenen *Toques* (siehe unten: rhythmische Patterns, Spielweisen) wählt, mit dessen Spiel er nicht nur Geschwindigkeit, sondern auch die Art des Spiels in der *Roda* beeinflussen kann. Umgekehrt können auch die beiden Spieler in der *Roda* das Spiel der Musiker beeinflussen, denn wenn sich zwischen den beiden z. B. eine große Spannung entwickelt, werden auch die Musiker dies aufgreifen und ihre Spielweise und Tempo dem Geschehen anpassen.

Für den nicht eingeweihten Zuschauer wird dieses Wechselspiel zwischen *Berimbau*-Spieler, Sängern und Spielern vor allem am Wechsel der Tempi spürbar. Das energetische Niveau in der *Roda* steigt mit den im Verlauf des Spiels wechselnden und schneller werdenden *Toques*. Meist ist ein sehr schneller *Toque* auch mit dem Höhepunkt des Spiels in der *Roda* verbunden. Um das Tempo dann erneut zu verringern, kann zum Beispiel wieder eine *Ladainha* gespielt und gesungen werden, welche meist einen Wechsel der Spieler impliziert.

### *Roda de Capoeira Regional*

In der *Capoeira Regional*, der neueren Form der Capoeira, wird durchgehend relativ schnell gespielt und die *Ladainha* kann entfallen. Dadurch ist die Dynamik einer *Roda de Capoeira Regional* relativ gleichbleibend. Dafür wird öfter von den Capoeiristas auf 3, 4 und 1 Mitgeklatscht. Angeblich war das Händeklatschen während der *Rodas* früher Frauensache. Die Literatur belegt dies mit der Textzeile eines Capoeira-Liedes von Mestre Vavá, welches dieser noch 1988 in Bahia vortrug:

*Quem toca pandeiro é homen,  
quem bate palma é mule.*

Wer Pandeiro spielt, ist ein Mann,  
wer in die Hände klatscht ist eine Frau.

Man könnte diese Geschlechterrollenverteilung in der *Roda de Capoeira* ebenfalls auf deren afrikanische Wurzeln zurückführen, denn in vielen afrikanischen Kulturkreisen (zum Beispiel in Westafrika) ist das Trommeln Sache der Männer, während die Frauen singen, klatschen und tanzen. Auf der anderen Seite könnte man aber auch vermuten, Mestre Vavá sei womöglich ein sprichwörtlich „größerer Macho“ gewesen als andere Capoeiristas seiner Zeit. Von Mestre Pastinha, der 1981 im Alter von 92 Jahren starb, stammt z. B. schon viel früher die eher gleichberechtigte Aussage:

*Capoeira é para homen, menino e mulher,  
só não aprende quem não quisier.*

Capoeira ist für Männer, Frauen und Kinder,  
nur wer nicht mag, wird es nicht lernen.

Das generelle Weglassen des Händeklatschens in der *Capoeira Angola* hat heute eher musikalische Gründe. Ein gleichbleibend lautes Klatschen würde die empfindliche Kommunikation zwischen dem Solo-*Berimbau*-Spieler mit seinen wechselnden Rhythmen und den Spielern in der *Roda* womöglich stören. Daß früher bei *Rodas* geklatscht wurde, lag wahrscheinlich am damaligen Mangel an (portablen) Instrumenten.

## 2. Die Figuren („Bewegungen“, „Techniken“)

Mestre Bola Sete beschreibt für die *Capoeira Angola* 15 Basisfiguren, die jeweils bei der Ausführung, abhängig von Spieler und Bewegungszusammenhang, individuell geprägte Formen annehmen können. Diese 15 Basisfiguren teilen sich auf in 4 *Defesas* (Abwehr- und Verteidigungsfiguren), 4 *Desequilibrantes* (Figuren, bei denen man versucht, seinen Gegner aus dem Gleichgewicht zu bringen) und 7 *Golpes* (Angriffe in Form von angedeuteten Hieben und Tritten).

Die *Defesas* (Abwehr- und Verteidigung) werden in der Regel als erstes erlernt, sie heißen:

1. *Ginga*, der tänzerische Grundschritt der Capoeira, der bereits vielfältige Abwehrmöglichkeiten bietet (siehe Skizze 1).

2. *Negativa*, Abwehrstellung, der Körper ist dabei in Bodennähe.
3. *Rolê*, man dreht sich aus der *Negativa* weg um die eigene Achse.
4. *Aú*, man schlägt ein Rad, um aus der Angriffssituation zu flüchten.

Hat man die *Negativa* erlernt, kann man schon einen ersten *Golpe* oder *Desequilibrante* dazulernen, um zu zweit abwechselnd Abwehr und Angriff üben zu können, so daß die Figuren ineinander greifen und man schon früh eine Vorstellung von dem Spiel bekommt, das in vollendeter Form ein fließender Bewegungsablauf sein soll.

Die beiden wichtigsten *Desequilibrantes* (Gegner aus dem Gleichgewicht bringen) sind:

1. *Rasteira* (Bein Wegziehen), man versucht, aus der *Negativa* heraus in angedeuteter Form dem Gegenspieler mit dem Fuß das Bein wegzuziehen.
2. *Tesoura* (Schere), man schiebt sich auf den Händen mit geöffneten Beinen, der Bauch zeigt zum Boden, Füße voran, Richtung Gegner und versucht so, dessen Standbein zu umzingeln.

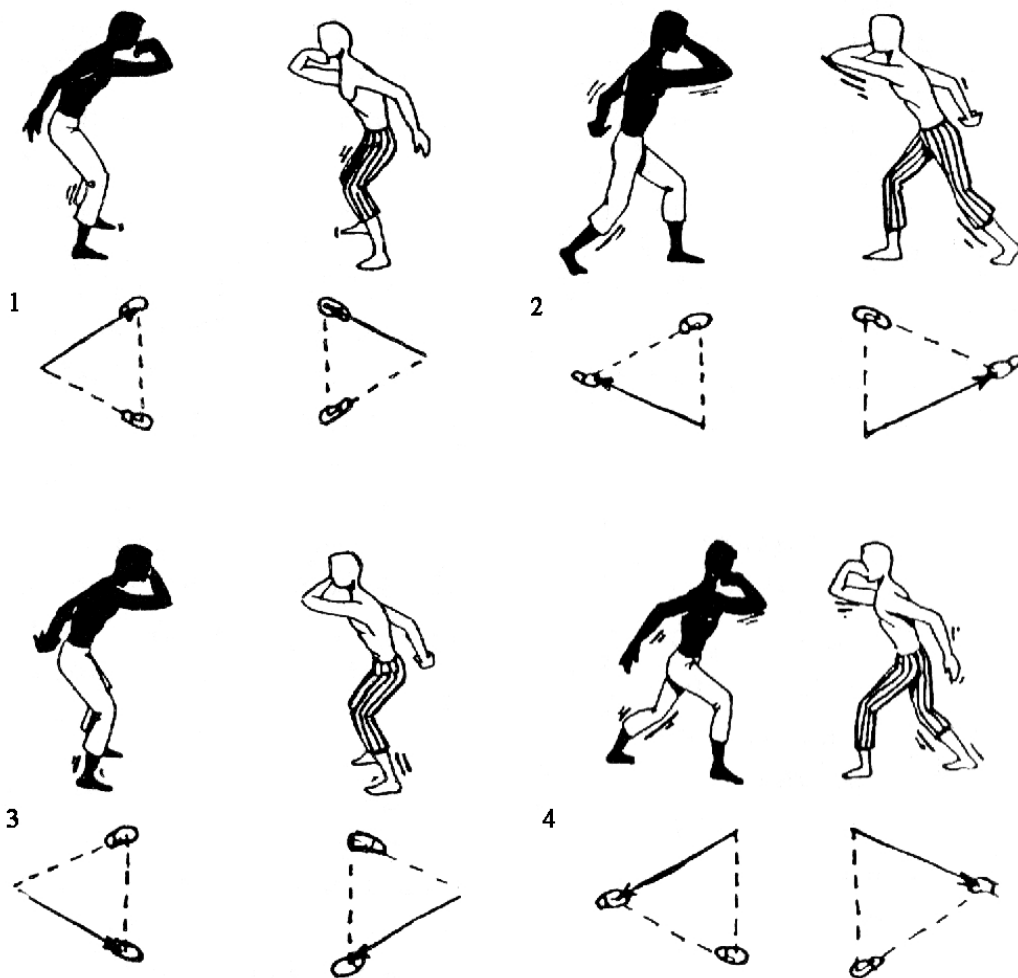
Die geläufigste Form, um aus der Umzingelung einer *Tesoura* zu entkommen, ist das *Aú*.

Die wichtigsten der sieben *Golpes* (Angriffe) sind:

1. *Rabo de Arraia* („Schwanz des Rochens“), man dreht dem Gegner mit zwei Schritten um die eigene Achse den Rücken zu, dabei werden die Hände auf den Boden aufgestützt. Man befindet sich nun auf allen Vieren, so daß man den Gegner durch die Beine hindurch anvisieren kann. Hat man sich rechts herum gedreht, führt man nun mit dem rechten Bein einen Bogen aus, über den Gegner hinweg. Mit dem Aufsetzen des Beins auf den Boden dreht man sich weiter um die eigene Achse und landet wieder frontal zum Gegner, auf Händen und Füßen, linken Arm dabei möglichst schnell zur Abwehr nach oben nehmen.
2. *Meia Lua* („Halbmond“), aus der Frontalposition der *Ginga* heraus beschreibt man mit dem ausgestreckten Bein einen seitlichen Bogen, in der Form eines Halbmonds und führt dabei das Bein über den Gegner hinweg (siehe Skizze 2).
3. *Chapa* („Platte, Blech“), aus der *Ginga* oder auch aus der Hocke heraus (eine Hand aufgestützt) zieht man das Bein kurz zum Körper hin an, um es dann in Richtung Gegner in einer angedeuteten Trittbewegung zu strecken. (Siehe Skizze oben zu *Bênção*!)

Der Figuren-Kanon ist sehr flexibel. Ein einziger Mestre kann sein Figuren-Repertoire innerhalb eines Jahres verändern. Dirk Hegmanns (in „Capoeira. Die Kultur des Widerstandes“, Stuttgart 1998) stellt 33 Figuren vor, die er von Mestre Saop gelernt hat.

Die Figuren, die in den Unterrichtseinheiten verwendet werden, sind auf der CD-ROM ausführlich beschrieben (Video, Skizzen, Playback, Einstudierungshinweise.)

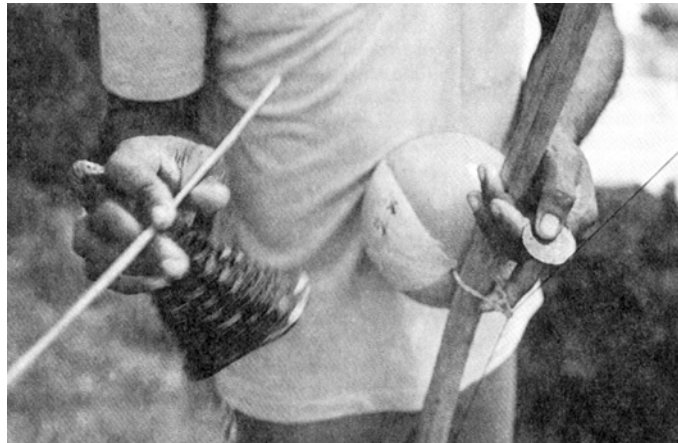
Skizze 1: der Grundschritt *Ginga*Skizze 2: *Meia Lua*, rechter Spieler: *Cocorinha*.

### 3. Die Musikinstrumente und Toques

In einer *Roda de Capoeira Angola* findet man für gewöhnlich drei *Berimbaus* vor, ein tiefes, ein mittleres und ein hohes *Berimbau*. Weiterhin besteht die Instrumentierung einer *Roda* aus einem oder mehreren *Pandeiros* (Tambourin), einer *Agogô* (Sambaglocke), einem *Reco-Reco* (Guiro) und einer *Atabaque* (Stand-Trommel). Das tiefste *Berimbau* heißt *Gunga* und spielt in der Regel das Grundpattern ohne Variationen. Das mittlere *Berimbau* heißt *Berra-Boi*. Es spielt Basisvariationen und kehrt dann immer wieder in das Grundpattern zurück, während das höchste *Berimbau*, *Viola* genannt, die Improvisation übernimmt. (Bilder und Tonbeispiele zu allen Instrumenten befinden sich auf der CD-ROM.)



Das *Berimbau* besteht aus einem elastischen, ca. 1,60m langem Holzstock (*Verga*), der mit einer Stahlsaite (*Arame*) bespannt wird und so seine Bogenform erhält. Am unteren Ende wird als Klangkörper eine offene Kalebasse (*Cabaça*) mit Hilfe einer Kordel befestigt, über die der auf der Stahlsaite angeschlagene Ton übertragen wird. Beim *Berimbau*-Spiel hält man in der rechten Hand an einer Schlaufe eine kleine Rassel, *Caxixi* genannt, sowie einen Spielstock (*Vaqueta*) zum Anschlagen der Stahlsaite. In der linken Hand hält man das *Berimbau* und zwischen Daumen und Zeigefinger einen Stein oder eine Münze (*Dobrao*), mit dem/der man die Stahlsaite abklemmen kann, um einen höheren Ton zu erzeugen. Der Ton bzw. die Klangfarbe kann variiert werden, indem man die *Cabaça* am Bauch abdämpft und bewegt (Wah-Eah-Effekt).



Berimbau-Haltung: Caxixi, Stab, Kalebasse, Münze/Stein, Schlaufe, Spieldraht (Saite)



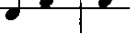
Mit dem Berimbau können also folgende „Grundklänge“ erzeugt werden:

- Normaler Schlag ohne Münze und Kalebassenbewegung,
- Schlag mit locker gehaltener Münze, sodass der Klang „scheppert“,
- Schlag mit fest an die Saite gedrückter Münze, so daß ein höherer Ton erzeugt wird.

Alle drei Schläge können mit der Kalebasse am Bauch, weg vom Bauch oder in Bewegung (Wah-WahEffekt) erzeugt werden. Somit stehen an Klangfarbenvariationen zur Verfügung:

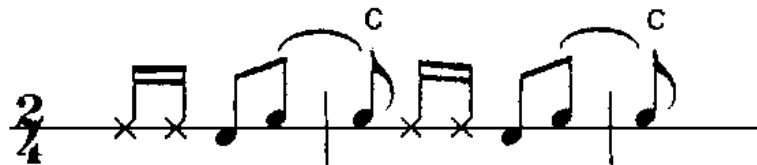
- Schlag und Kalebasse hin zum Bauch bewegen,
- Schlag und Kalebasse weg vom Bau bewegen,
- Rasseln mit der Caxixi beim Anschlag.

Hinzu kommen unterschiedliche Anschlagstechniken, wie zum Beispiel staccato, schnelle Tonrepetitionen und Triller. Eine einfache „Notation“ der Spielfiguren verwendet drei Zeichen und zusätzlich eventuell Zeichen für die Bewegungsrichtung der Kalebasse (siehe Notenbeispiele unten).

	scheppernder Ton (dobrao lose gedrückt)
C	Caxixi
	hoher Ton (dobrao fest gedrückt)
	tiefer Ton (Saite wird frei geschlagen)

Für das Spiel des *Berimbaus* gibt es verschiedene *Toques* (rhythmische Patterns) im Repertoire der Capoeira-Musik. Aus den verschiedenen Tönen und Klängen, die man mit dem *Berimbau* erzeugen kann, setzen sich die *Toques* je nach Notationsweise zu 4/4- bzw. 2/4- Takten zusammen. Laut Mestre Bola Sete existieren 7 verschiedene *Toques*. Die restlichen unzähligen *Toques* bezeichnet er als Variationen dieser 7 Basis-*Toques* (Hauptpatterns). Sie werden *Angola*, *São Bento*, *Santa Maria*, *Amazonas*, *Idalina*, *Benguela* und *Yuna* genannt.

Sowohl Mestre Bola Sete als auch Oliveira Tiago de Pinto erwähnen das Phänomen, daß die Namensgebung der *Toques* von Schule zu Schule und von Region zu Region unterschiedlich sein kann, jedoch handelt es sich mehr oder minder immer um dieselben Rhythmen. Die beiden bekanntesten und meistgespieltesten *Toques* sind der langsame *Angola*, der zu Beginn einer Capoeira-Veranstaltung bzw. während der *Ladainha* (siehe oben) und der schnellere *São Bento*, der zu einer ausgelasseneren Capoeira gespielt wird:

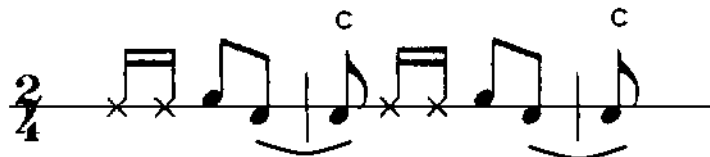


Notenbeispiel 1: Toque *Angola*

Bemerkung: Das Tonbeispiel des Toque Angola zeigt zunächst einen langsamen Anfang (Verzögerung des höheren Tons), kommt dann zum Grundrhythmus und variiert diesen auch bald, zum Beispiel durch Tonrepetitionen:



Notenbeispiel 1a: Variation des Toque *Angola*



Notenbeispiel 2: Toque *São Bento Pequeno*

(Alle *Toques* sind zusammen mit Tonbeispiele auf der CD-ROM genauer erläutert.)

## Die Unterrichtseinheit Capoeira

### Einheit 1: Capoeira in der Mittagspause

#### 1. Vorinformation und Warmung-Up

Stichworte zum Arbeitsblatt1:

Brasilien ist so groß wie ganz Europa,

Brasilien hat riesige Regenwälder,

in Brasilien leben 53% Schwarze, 6% Weiße und 40% Mischlinge.

Die Indianer leben nur noch ganz vereinzelt im Amazonasgebiet.

Bekannt ist aus Brasilien: der Karneval von Rio, die Samba. Aber auch Straßenkinder, Kinderarbeit und überhaupt sehr große Armut bei 50% der Bevölkerung.

Die Küste Brasiliens wurde um 1500 herum von den Portugiesen erobert.

Bald danach verfrachteten die Portugiesen schwarze Sklaven aus ihren afrikanischen Kolonien nach Brasilien zur Arbeit auf Plantagen.

1822 wurde Brasilien von Portugal unabhängig, 1888 wurde die Sklaverei abgeschafft.

#### Warming-Up

Schattenboxen üben in Paaren. Dazu eventuell live Hintergrundmusik oder Hörbeispiel 1 als Hintergrundmusik. Regeln: keine Berührung, genaues Reagieren auf das Gegenüber, abwechselnd boxen und ausweichen oder reagieren.

#### 2. Ablauf des szenischen Spiels

##### Zu Standbildern kommen

- Schattenboxen (alle) mit STOP-Ruf. Alle frieren ein. Sehen sich um. Boxen weiter, wieder STOP! Den „STOP!“ eventuell durch Musik-Stop: Musik spielen und anhalten.
- Je zwei führen vor und stoppen. Es entstehen „Kampfsport-Bilder“.
- Ein zweites Bild wird geformt: die Sklaven verehren einen ihrer Götter (machen einen Gottesdienst, beten etc.).

##### Info zum szenischen Spiel

Die Sklaven haben heimlich wie beim Schattenboxen einen Kampfsport geübt. Ich zeige Euch ein Bild, das 200 Jahre alt ist, und ein Bild, das vor 15 Jahren fotografiert wurde, als es längst nicht mehr verboten war, den Kampfsport auszuüben (Bilder in guter Qualität auf CD-ROM):



Was erkennt Ihr? (2 Kämpfer, Leute herumstehend – was tun sie? Trommeln, einen Stock schwingen, eine Mbira spielen, Berimbau spielen.)

*Story zu diesen Bildern (eventuell als Arbeitsblatt)*

Die Sklaven haben von 6 bis 12 Uhr gearbeitet: Zuckerrohr geschnitten und die Rohre zur Mühle geschleppt, was sehr strengstens ist und auch weh tut. Um 12 Uhr ertönt die Glocke. Es gibt eine Pause von 30 Minuten. Eine Gruppe von Sklaven versammelt sich unter einem Baum, ein paar haben Instrumente versteckt und holen die hervor. Andere fangen an mit „Schattenboxen“ – einem Kampfsport „Capoeira“. Andere feuern die Kämpfer an. Es ist kein echter, sondern ein gespielter Kampf. Alle wissen, dass es streng verboten ist, Kampfsport zu treiben. Daher gibt es eine „Wache“, der ein Zeichen gibt, wenn eine Aufseher vorbeikommt. Ertönt das Zeichen der „Wache“, dann tun alle so, als ob sie einen Gottesdienst abhalten würde – denn das ist nicht verboten. Ist der Aufseher vorbei, dann geht der Kampfsport weiter ... bis die Glocke ertönt und die Mittagspause vorbei ist.



Sklaven tragen Zuckerrohr zur Mühle



Bestrafung von Sklaven

*Aufgabe zum szenischen Spiel*

- Glocke ertönt – Mittagspause,
- „Wache“, Schattenboxen, Zuschauer, die mit Gesten anfeuern (ohne ein Geräusch zu machen),
- Zeichen der „Wache“: Aufseher nur im Hintergrund, alle fangen an, einen Gottesdienst zu spielen,
- Neues Zeichen der „Wache“, Aufseher ist vorbei, Schattenboxen geht weiter,
- Glocke ertönt – Mittagspause ist zu Ende.

Diese 5 Bestandteile sollen in jeder „Szene“ vorkommen, die arbeitsteilig entwickelt wird. Bei der Präsentation der Gruppenergebnisse kann Hintergrundmusik eingesetzt werden. (Anregungen befinden sich auf der CD-ROM.)

*Diskussion, Ausblick*

- Warum haben die Sklaven dieses Spiel getrieben?
- Warum haben die Herren das verboten (aber den Gottesdienst erlaubt)?
- Welche Regeln haben sich die Sklaven bei ihrem Spiel gestellt?
- Welche Rolle hatte die Musik?

Weiter gehende Erklärungen in Kurzform, dass sich aus diesen Kampfspielen in den Mittagspausen ein Kampfsport entwickelt hat, der heute von vielen Menschen, vor allem auch Kindern, ausgeübt wird.

Weiteres Material: Power-Point-Präsentation zur Sklavenarbeit in Brasilien.

## **Einheit 2: Grundübungen (Grundfiguren, Lied)**

Bemerkung: eine solche „Einheit“ wird nicht nach Unterrichtsstunden unterteilt. Die Aufteilung in Stunden übernimmt die Lehrer/in. Es werden nur die einzelnen Arbeitsschritte und methodische Hinweise aufgeführt.

Ginga: Hinweise für Einstudierung, Skizzen, Video, Playback zur Übung

Lied: Hinweise zur Einstudierung, Aussprache, Inhalt („geheime Botschaften“), Begleitung als Playback

Rhythmusübung: Rhythmus des Berimbau mitklatschen etc.

Roda zum Abschluss jeder einzelnen Stunde mit Klatschen und Gesang

Weitere Figuren in Partnerarbeit (Hinweise wie bei Ginga: Skizze, Video, Begleitmusik,

Einstudierungshinweise):

- Meia Lua de frente
- Corinha

Jede Übungsstunden endet mit einer *Roda*, in der das in der Stunde und früher Gelernte zum Einsatz kommt. Am Ende von Einheit 2 kann das szenische Spiel aus Einheit 1 mit den „echten“ Figuren (statt des Schattenboxens) und der gesungenen Musik (statt des Playbacks) durchgeführt werden.

### Einheit 3: Bau eines Berimbau

Materialien:

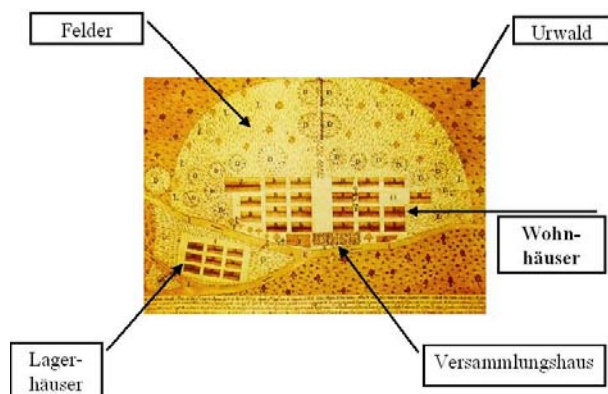


Worauf es ankommt beim Bau...

*Toque Angola* einstudieren!

Musikstücke mit Berimbau anhören oder Berimbau vorspielen.

### Einheit 4: Capoeira im Quilombo



*Planta do quilombo Buraco do Tatu, Bahia*

#### 1. Vor-Information und „Story“

Buraco ist ein Dorf im brasilianischen Urwald. Die Bewohner stammen von Sklaven ab, die abgehauen sind.

→ Wie ist das Dorf angelegt?

**Folie:** Bild von Buraco ohne die Einzeichnungen. Die Schüler/innen sollen überlegen, was Feld, Urwald, Wohnhaus etc. ist.

Die Männer gehen auf die Jagd und fischen in den Flüssen. Die Frauen arbeiten auf den Feldern. Aus jedem Wohnhaus muss eine Person bei den Wachen mitarbeiten.

→ Wie viele Wachen gibt es?

Die Wachen gehen auf Pfaden durch den Urwald rund um das Dorf und müssen auf alles achten, was verdächtig ist. Wenn die Wachen ausrücken, singen sie:

Ich schwarzer Vogel schließe  
die Brandwunden glühender Eisen  
mache den geflohenen Sklaven  
unverwundbar  
und halte Wache  
am Tor der quilombos.

Wenn die Wachen ein verdächtiges Geräusch hören, werden die anderen Dorfbewohner benachrichtigt. Falls Weiße anrücken, bereitet sich das ganze Dorf auf den Verteidigungskampf vor. Alle tanzen dann und singen:

He, da kommen die Trommeln!  
Hüte dich, weißer Mann, denn sie nahen,  
dich anzunageln mit einem Dolch von Musik

→ Warum singen die Dorfbewohner, bevor die Männer die Feinde vertreiben? Was tun sie wohl beim Singen? Welche Instrumente werden gespielt?

Meistens gelingt es den Dorfbewohnern, die anrückenden weißen Soldaten, die das Dorf überfallen wollen, so in den Urwald zurückzudrängen, dass die Weißen sich dort verirren und gefangen genommen werden können, falls sie nicht einfach abhauen. Wenn die Angreifer vertrieben sind, dann tanzt das ganze Dorf und singt:

Wenn in der Schwärze der Nacht  
die Trommel des Tanzes dich trifft  
mit ihrem furchtbaren Gift,  
dann braust es für immer in seinen Adern herum.

→ Achtung: „die Trommel des Tanzes“ ist das Berimbau. Warum nennen die Schwarzen die Berimbau eine „Trommel“?

## 2. Ablauf des szenischen Spiels

### Rollen-Einführung

- Alle Schüler/innen erhalten eine Rollenkarte (siehe „Material“!). Alle gehen kreuz und quer durch den Raum und lesen laut ihre/seine Rollenkarte mehrfach vor.
- Jede/r Schüler/in prägt sich ein, was auf der Karte steht, das heißt: wer sie oder er ist.
- Zur „Festigung“ der Rollen kann die Lehrerin „STOP!“ rufen, woraufhin alle einfrieren müssen. Dann geht die Lehrerin zu einzelnen Schüler/innen und stellt kleine Fragen: *Wie heißt Du?* Oder *Wie alt bist Du?* Oder *Bist Du in Buraco geboren?* Oder *Was ist dein Beruf?* (Diese Befragung ist nicht systematisch, sondern exemplarisch. Je nach Bedarf kann 3 bis 5 Mal gestoppt werden. Jeweils circa 2 bis 3 Fragen, immer ein bisschen variiert.)

### Spielort

- Das Klassenzimmer wird hergerichtet als Buraco: Insbesondere Felder, Wege vom Dorf in den Urwald, Wohnhäuser, Versammlungshaus, Dorfplatz. In den Lagerhäusern müssen alle möglichen „Waffen“ sein: Stöcke, „Messer“, Trommeln. In den Wohnhäusern die eventuell vorhandenen Musikinstrumente.
- Wenn das Dorf fertig ist werden die Schüler/innen aufgefordert, sich einen Platz im Dorf zu suchen, wo sie sich wohl fühlen. Sie sollen dort eine kleine Tätigkeit stereotyp ausüben. (Vormachen, wie das gemeint ist, zum Beispiel Bananen pflücken oder Berimbau üben oder in einem Topf rühren oder ein Haus reparieren...) Die Wachen versammeln sich alle an den Lagerhäusern.

### *Rollenpräsentation*

Die Lehrerin geht zu einzelnen Schüler/innen und fordert sie auf, kurz zu sagen, wer sie sind und was sie tun. (Bei großen Klassen muss hier exemplarisch vorgegangen werden.)

### *Szenisches Spiel*

Die Lehrerin gibt Anweisung, wie das folgende Spiel abläuft. Alles, was die Lehrerin laut vorliest, wird von den jeweiligen Personen synchron ausgeführt. Die Spieler/innen sprechen nicht, außer wenn in den „Anweisungen“ ein Wort oder Satz vorkommt. Zu Beginn befinden sich alle an „ihrem“ Ort wie unter *Spielort* beschrieben.

Spielanweisung (vorgelesen):

Es ist Abend eines heißen und arbeitsreichen Tages. Alle, die auf den Feldern sind, gehen jetzt nach Hause und setzen sich vor ihre Wohnhäuser.

Die Wachen sind an den Lagerhäusern versammelt und holen Stöcke und „Messer“ aus den Lagern. Einer hat eine Berimbau dabei. Sie rufen: „Ich halte Wache am Tor des Quilombos!“

Die Wachen ziehen fort.

Alle legen sich hin und schlafen.

Es ist totenstill.

Ganz in der Ferne hört man Rascheln und leises Klirren.

Die Wachen kommen zurück und fangen an, einen Rhythmus zu klatschen. Alle Dorfbewohner wachen auf und kommen zum Dorfplatz gerannt. Einige bringen ein Musikinstrument mit. Alle versammeln sich auf dem Dorfplatz und bilden eine Roda. Sie fange an ein Lied zu singen und Capoeira zu tanzen.

Eventuell: *Hüte dich, weißer Mann, denn sie nahen,  
dich anzunageln mit einem Dolch von Musik!*

Alternativ: *ai, ai, ai, ai/São Bento me prenda/ai, ai, ai, ai/ São Bento me leva{ai, ai, ai, ai/ São Bento me solta...*

Alle Männer ziehen nun fort (nicht nur die Wachen), jeder holt sich, falls er nicht schon etwas in der Hand hat, eine „Waffe“ aus einem Lagerhaus.

Die zurückgeblieben Frauen und Kinder verteilen sich im ganzen Dorf. Jede blickt gespannt in eine Richtung.

Der 1. Teil des szenischen Spiels endet hier. Wenn möglich, soll eine SL-Befragung stattfinden. Die Lehrerin geht zu einzelnen Frauen und fragt: „Hast Du Angst?“, „Was wird jetzt passieren?“, „Was tust Du, wenn die Weißen das Dorf stürmen?“

Der 2. Teil des szenischen Spiels kann ohne Anweisungstexte erfolgen und ist ganz einfach: Die Männer kommen singend und klatschend zurück, sie haben die Weißen vertrieben, alle versammeln sich zu einer Roda und singen/spielen/tanzen!

Variante 1: Ein bekannter Text oder ein neuer:

*Wenn in der Schwärze der Nacht  
die Trommel des Tanzes dich trifft  
mit ihrem furchtbaren Gift,  
dann braust es für immer in seinen Adern herum.*

Variante 2: Es wird geklatscht und anstelle eines Liedes mit Text sprechen die Spieler/innen nacheinander „ihren“ Capoeira-Spruch (das ist der letzte Satz auf der Rollenkarte) zum Musikplayback.

Der zweite Teil soll, wenn möglich, durchbrochen werden durch „STOP!“ und/oder Befragungen der Männer, aus denen hervor geht, wie die Vertreibung der Weißen durch die schwarzen Männer abgelaufen ist.

## **Einheit 5: Erweiterte Übungen: weitere Figuren, Rhythmen spielen**

Lied: *Moleque é tu*

Figuren: *Aú* und andere...

Weitere *Toques* einstudieren (mit selbst gebauten Berimbaus oder/und Percussionsinstrumenten, Body-Percussion)

## **Einheit 6: Capoeira der Maltas**

Szenisches Spiel muss ich mir noch ausdenken...??

## **Einheit 7: Capoeira in den Favelas**

Szenisches Spiel muss ich mir noch ausdenken...??

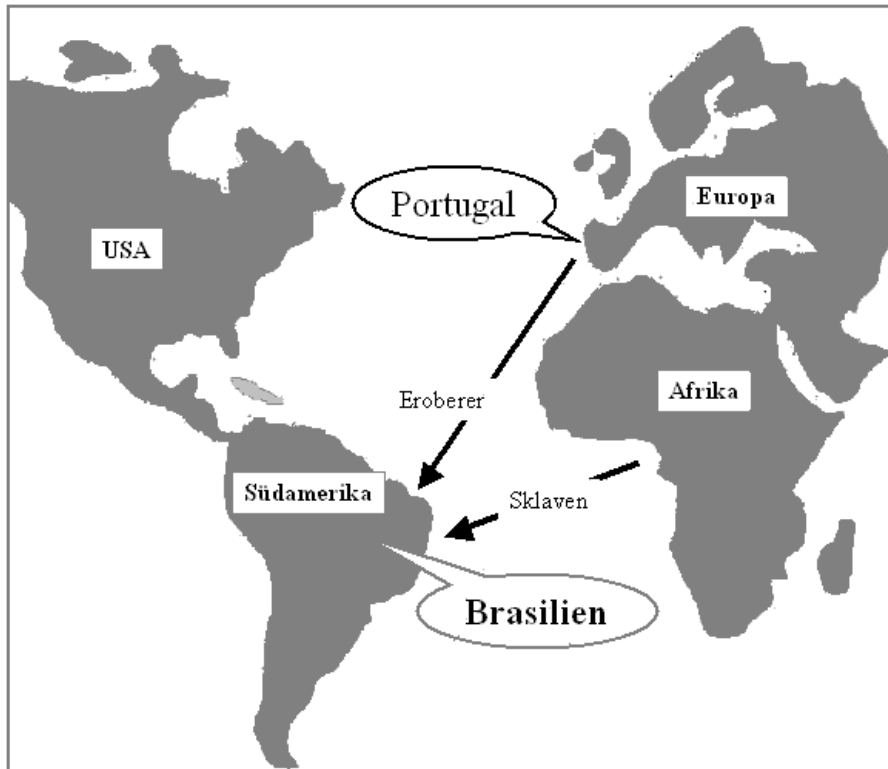
## **Materialien**

- Arbeitsblatt 1
- Bauanleitung Berimbau
- Liederblätter
- Rollenkarten zur 5. Einheit
- Materialien (Rollenkarten) zur 6. Einheit
- Materialien (Rollenkarten) zur 7. Einheit



## Arbeitsblatt 1

### Capoeira: Kampf und Tanz, Ernst und Spiel der Sklaven in Brasilien



Vor 1512 lebten im heutigen Brasilien nur **Indianer**. Eroberer aus Portugal bauten im heutigen Brasiliens Plantagen. Ihre Arbeiter waren Sklaven, überwiegend Menschen aus **Afrika** (wo Portugal Kolonien besaß). Viele **Sklaven** versuchten von den Plantagen abzuhausen und in den Urwald zu fliehen. Wenn sie erwischt wurden, wurden sie hart bestraft. Über 50 000 Sklaven jedoch gelang die Flucht.

Bild links: Ein Sklave



wird bestraft!

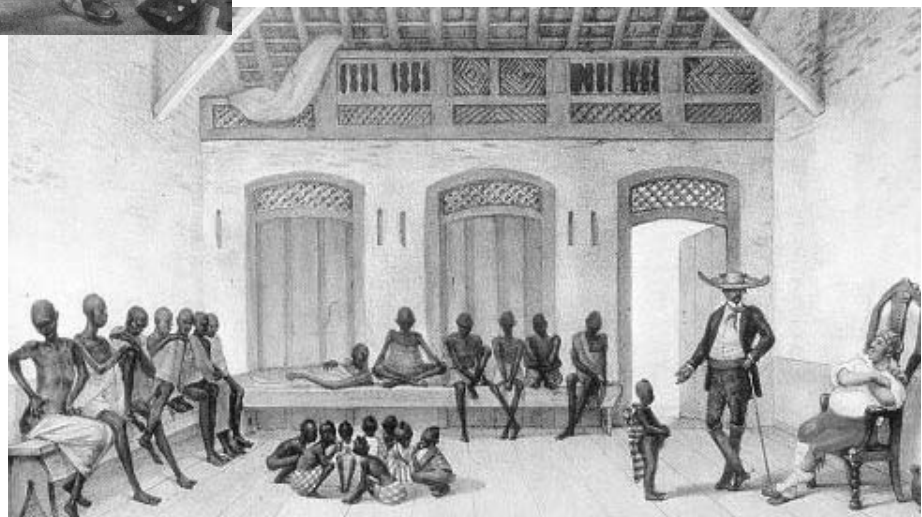
Die Sklaven mussten so hart arbeiten, dass die meisten nach 5 Jahren starben. Viele arbeiteten auf Zuckerrohrplantagen, andere wieder in Bergwerken oder beim Kaffee-Anbau.

Bis 1822 herrschten die portugiesischen Könige in Brasilien. Portugal war dadurch ein reiches Land. 1822 wurde **Brasilien** ein selbständiges Land, die Portugiesen mussten gehen. Aber erst 1888 wurde die Sklaverei abgeschafft. Dennoch leben die meisten

Schwarzen in Brasilien bis heute in großer Armut: die Kinder müssen Geld verdienen und viele Kinder haben kein Zuhause.

Auch **Portugal** ist heute das ärmste Land der Europäischen Union.

Bild rechts: Die Sklavenhändler verkauften auch **Kinder!**



## Rollenkarten zur 5. Einheit

**Vorbemerkung:** Die Rollenkarten sind so abgefasst, dass in jeder ein anderes Detail aus dem Leben im Quilombo hervorgeht. Jede Person hat eine bestimmte Funktion im Dorf und eine bestimmte Einstellung zu Capoeira. Letztere äußert sich in einem „Leitspruch“.

Die Personen:

- Opa Umunke
- Brüder Portuole und Olmele mit den Frauen Parita bzw. Almele
- Mafista und Malavida Kinder von Portuole
- Kasmir, Bürgermeister
- Mane, Handwerker
- Eve, Soldat
- Mirna, Frau von Mane und Eve
- Bombo, Trommler
- Bamba, Berimbau-Meister

Es gibt 13 Rollen. Obgleich auch weitere Rollen denkbar sind, sind 13 meist genug, weil sonst alles viel zu komplex wird. Bei 1. bis 3 sind alle beteiligt, es können 2 bis 3 Schüler/innen dieselbe Rolle bekommen. Beim szenischen Spiel (Nr. 4) sollte die Klasse in 13 Spieler/innen und Beobachter/innen geteilt werden. Das Spiel kann zwei Mal durchgeführt werden. Das Vorhandensein von Beobachter/innen (= Publikum) macht in der Regel das Spiel konzentrierter.

Ich bin **Mafista**,

Tochter des Portuole, 13 Jahre alt und in Buraco geboren. Mein Vater Portuole war Sklave auf einer Farm, die 500 km von Buraco entfernt liegt. Er ist von dort bei Nacht mit Onkel Olmele weggelaufen. Ich muss meiner Mutter auf dem Feld bei der Arbeit helfen. Ich bekomme abends Unterricht in Kräuterkunde bei meiner Tante Almele. Wenn ich sechzehn bin, möchte ich auch andere Quilombos besuchen und mir ein eigenes Haus bauen. Leider verbietet mir mein Vater, Capoeira zu tanzen. Mein Leitspruch: **Ich nehme mir nur den Mann, der mit mir die Capoeira tanzt!**

Ich bin **Malavido**,

16 Jahre alt, Bruder von Mafista. Ich bin in Buraco geboren. Mein Vater Portuole war Sklave erzählt aber wenig davon, wie es früher war. Onkel Olmele erzählt viel öfter von der Flucht durch den Urwald. Ich gehe tagsüber mit den Männern auf Jagd und abends lerne ich den Berimbau zur Capoeira spielen. Das Holz meines Berimbaus habe ich selbst geholt, meine Tante Almele hat es dann geweiht. Ich nehme bei Meister Bamba Unterricht, den ich sehr mag, weil er toll spielt. Ich bin auch schon zur Verteidigung ausgebildet, aber zum Glück hat im letzten Jahr niemand unser Dorf überfallen. Mein Leitspruch: **Vertreibe den Feind mit dem Gift des Berimbau!**

Ich bin **Portuole**,

41 Jahre alt. Ich erinnere mich noch gut an die Zeit, als ich Sklave war. Das war unerträglich, da die Aufpasser vollkommen willkürlich auf uns einschlug. Eines Nachts kam mein Bruder zu mir geschlichen und sagte: Komm schnell mit, wir hauen ab, heute Nacht sind alle Aufseher betrunken, weil sie ein Fest gefeiert haben. Es war nicht leicht im Urwald zu überleben. Nach vielen Wochen trafen wir auf Menschen, die uns den Weg nach Buraco zeigten... und nun bin ich hier, ein freier Mensch, der hart arbeiten muss, aber nicht für andere, sondern für mich und meine Familie. Abends kann ich mich bei der Capoeira erholen, und das tu ich gerne. Mein Leitspruch: **Viel Arbeit, viel Capoeira, das ist gut für den Mann!**

**Ich bin Parita,**

40 Jahre alt, die Frau von Portuole. Ich habe Portuole schon als Sklavin öfter gesehen, konnte aber nie mit ihm erden. Kurz nachdem er abgehauen ist bin auch geflohen. In Buraco hab ich dann Portuole gefragt, ob ich in sein Haus ziehen kann. Dort haben wir dann unsre Kinder Mafista und Malavido bekommen und groß gezogen. Die andern Männer im Dorf haben sich über mich geärgert, da ich stets Portuole treu gewesen bin. Es gibt ja so wenige Frauen bei uns! Ich gehe täglich aufs Feld und Mafista hilft mir. Ich bin für den Vorrat an Trockenfrüchten zuständig. Wenn die meisten abends in der Roda stehen, sehe ich von weitem zu. Ich mag das Tanzen nicht so sehr, obgleich meine Kinder gerne mitmachen.

Mein Leitspruch: **Lass die Kinder tanzen, damit sie geschickt und wachsam werden!**

**Ich bin Olmele**

39 Jahre alt, der Bruder von Portuole. Als Sklave wurde ich so geschlagen, dass mein rechter Arm lahm geworden ist. Die Geschichte meiner Flucht habe ich schon oft erzählt. Es war eine schlimme Geschichte. Doch nun bin ich zufrieden, obwohl mein Arm nie mehr gut geworden ist. Im Dorf hasbe ich die Aufgabe, die Gemüse-Lager zu verwalten. Wenn die jungen Leute Capoeira tanzen, bin ich immer dabei, da ich trotz meiner Behinderung die meisten Figuren noch gut ausführen kann. Capoeira ist so wichtig für mich wie das Abendessen.

Mein Leitspruch: **Eine gute Attacke (ataque) macht satt wie eine Banane!**

**Ich bin Almele,**

36 Jahre alt, die Hauptfrau von Olmele. Ich wohne schon lange in Buraco und hatte als Mädchen schon einen Mann, der aber bei einem Verteidigungskampf von weißen Soldaten erschossen wurde. Später kam Olmele ins Dorf. Den hab ich 4 Wochen lang gepflegt, da er vollkommen krank war von seiner Flucht und dem langen Fußmarsch durch den Urwald. Dann ist Olmele zu mir und meinen Kindern ins Haus gezogen. Ich bin Pflegerin und Ärztin im Dorf, keinne alle Heilkräuter des Urwaldes. Meine Mutter hat mir auch magische Zaubersprüche beigebracht. Für Capoeira dichte ich oft kleine magische Verse.

Mein Leitspruch: **Capoeira ist wie ein gutes Kraut, es heilt alle Wunden der Seele.**

**Ich bin Umunke,**

63 Jahre alt, mich nennen alle „Opa“. Ich bin der älteste und angesehenste Mann in Buraco, aber erst 10 Jahre dort. Ich bin in Angola (in Afrika) geboren und wurde als Kind meinen Eltern weggenommen, gefesselt, auf ein Schiff geladen, an einen Weißen verkauft und dann auf eine Kaffeeplantage gebracht. Dass ich so alt geworden bin, ist ein reines Wunder! Ich war stark und die Aufseher waren gut zu mir. Als ich immer älter wurde und meine Kräfte nachließen, wurden die Aufseher immer brutaler zu mir und ich dachtet immer: jetzt ist es bald aus mit Dir! Dann wurde eines Nachts unsre Plantage von 100 schwarzen Kriegerern befreit, die aus einem benachbarten Quilombo kamen, alle Aufseher im Schlaf erschlugen und mit uns Sklaven in den Urwald flohen. Nach drei Wochen kamen wir nach Buraco, wo ich jetzt in Ruhe leben kann. Wenn abends getanzt und gesungen wird, sitze ich mit dabei

Mein Leitspruch: **Kinder freut Euch, dass ihr frei seid!**

**Ich bin Kasmir,**

der Bürgermeister Buracos. Ich wurde vor 4 Jahren gewählt und habe die Aufgabe, für die gesamte Organisation der Feldarbeiter, der Essensverteilung, der Lagerung und der Verteidigung zu sorgen. Einmal pro Woche berufe ich die Dorfversammlung ein, auf der alles besprochen wird, was erledigt werden muss. Ich lebe seit 15 Jahren in Buraco und kann mich noch an die Zeiten erinnern, wo in Buraco nur 4 Familien wohnten. Meine Lieblingsbeschäftigung ist es, abends bei der Roda dabei zu sein und mit zu singen. Ich kenne sehr viele Lieder, die ich in der Zeit, als ich Sklave war, gelernt habe.

Mein Leitspruch: **Sing die Capoeira und der Tag geht gut zu Ende!**

Ich bin **Eve**,

26 Jahre alt, der beste Handwerker und Holzfäller in Buraco. Ich bin muss die Häuser reparieren, neue Häuser bauen und das dafür notwendige Holz im Wald beschaffen. Bei größeren Arbeiten helfen mir alle jüngeren Männer des Dorfes, die nicht gerade Wachtdienst haben. Ich bin stark und schön und von den wenigen jüngeren Frauen, die es in Buraco gibt, begehrt. Ich habe mehrere Kinder von verschiedenen Frauen. Alle meine Söhne lernen Capoeira und werden von mir ermahnt, täglich zu üben. Das tun sie aber nicht immer.

Mein Leitspruch: **Tanzt die Capoeira und ihr werdet schön und stark!**

Ich bin **Mane**,

24 Jahre alt, man nennt mich „Soldat von Buraco“. Als ich noch Sklave war, war ich der beste Capoeirista auf der Plantage. Bei der Flucht habe ich alle, die mit mir geflohen sind, gegen unsere Verfolger verteidigt. In Buraco bin ich eingesetzt, den Wachtdienst zu organisieren. Ich wohne bei Mirna und ihren vier Kindern im Haus.

Mein Leitspruch: **Tanzt abends die Capoeira und Buraco wird nie erobert werden!**

Ich bin **Mirna**,

22 Jahre alt, habe vier Kinder von Mane und Eve. Ich möchte 8 Kinder haben! In Buraco gibt es viel mehr Männer als Frauen. Daher haben die meisten Frauen Kinder von mehreren Männern. Und, wer viele Kinder hat, muss nicht so viel aufs Feld. Ich arbeite meist im Dorf und nicht auf dem Feld, da ich für mehrere Familien die Kleider und Schuhe herstelle und repariere. Ich bin als kleines Kind nach Buraco gekommen und kann m nur noch daran erinnern, wie mein Vater mich in einer Tasche wochenlang durch den Urwald getragen hat. Ich liebe Musik und tanze sehr gerne. Leider darf ich in der Roda nur singen und klatschen. Ich tanze mit einige anderen Frauen auch ohne Roda und Capoeira.

Mein Leitspruch: **Ich tanze, wann ich will – und auch ohne Männer!**

Ich bin **Bombo**,

25 Jahre alt und der Trommler in Buraco. Das ist zwar kein Beruf, aber doch meine Lieblingsbeschäftigung. Von Beruf muss ich das tun, was die meisten Männer tun: ich gehe auf die Jagd, helfe bei Reparaturen, schiebe Wache und trainiere in Capoeira. Dabei hab ich Du die Aufgabe Trommel zu spielen, wann immer das nötig ist. Zudem hat die Trommel auch eine militärische Funktion. Mit ihr werden Anweisungen an die Krieger erteilt, wenn es darum geht, sich im Urwald gegen Angreifer zu verteidigen.

Mein Leitspruch: **Die Trommel ist die beste Waffe im Urwald.**

Ich bin **Bamba**,

48 Jahre alt und der Berimbau-Lehrer in Buraco. Obgleich viele Mädchen und Jungens sehr gut spielen, kenne ich doch die allermeisten Figuren und Rhythmen. Abends unterrichte ich die Kinder und Jugendlichen des Dorfes. Tagsüber muss ich, wie alle anderen Männer, auf die Jagd gehen oder Wache schieben. Wenn alle Dorfbewohner in der Roda stehen, dann schlägt nicht nur mein Berimbau, sondern auch mein Herz.

Mein Leitspruch: **Herz und Stab, schlägt den Berimbau!**