

Gegenstände der Verehrung beim Tôkyôter Themen-Samba Asakusa Samba Carnival und G.R.E.S. Nakamise Bárbaros Samba und seine Aufführung als japanologisches Forschungsobjekt

Ulrich Apel (Tübingen)

1. Samba und seine Aufführung als japanologisches Forschungsobjekt

1.1 Der Samba Carnival – eines der großen Tôkyôter Matsuri

Seit inzwischen dreißig Jahren verwandelt sich das traditionsreiche Tôkyôter Stadtviertel Asakusa am letzten Samstag im August in eine Art großes Sambadrom.¹ Die Straßen um den Sensô-Tempel und vor dem Donnentor mit seinem riesigen roten Lampion werden zu einer großen Bühne. Auf dieser Paradestrecke präsentieren etwa 3.000 Sambista, die sich auf etwa zwanzig japanische Samba-Schulen verteilen, den jeweiligen Samba des Jahres ihrer Schule.

Jede Schule gibt sich in jedem Jahr jeweils ein neues Thema² vor und führt es mit entsprechendem Musik- und Tanzarrangement, illustrierender Kostümierung und Themenwagen vor mehreren hunderttausend Besuchern³ auf.

1 Ein Sambadrom (port. *sambódromo*) ist an sich eine eigens für die Parade der Samba-Schulen gebaute Tribünenstraße. Am bekanntesten ist der von Oscar Niemeyer entworfene Sambódromo da Marquês de Sapucaí in Rio de Janeiro. Oscar Niemeyer ist vor allem bekannt als der Hauptarchitekt von Brasília, der Hauptstadt Brasiliens, die von der Unesco zum Weltkulturerbe gezählt wird.

2 „Thema“ ist auf Portugiesisch *enredo*. *Samba de enredo* wird im Titel dieses Aufsatzes als „Themen-Samba“ wiedergegeben. Darüber hinaus, dass es das besagte Thema gibt, geht es beim *samba de enredo* um eine bestimmte Aufführungsform, wie sie hier beschrieben wird und um eine bestimmte Instrumentierung mit wenigen Harmonieinstrumenten, Gesang und großer Percussionisten-Besetzung. *Samba de enredo* wird heutzutage in sehr hohem Tempo gespielt.

3 Das Werbungsbüro des Durchführungskomitees des Karnevals kommt anhand der Fahrgastzahlen der Verkehrsbetriebe, die Asakusa anlaufen, auf etwa eine halbe Million Besucher (ASAKUSA SANBA KÂNIBARU JIKKÔ IINKAI SENDEN JIMUKYOKU 2010: 4). Auch für Tôkyô ist das ein außergewöhnlich großes Fest. Beim ebenfalls in Asakusa stattfindenden Sanja Matsuri, das als das größte Matsuri Tôkyôs gilt, werden die Besucherzahlen mit 1,5 Millionen angegeben (ASAKUSA JINJA 2010). Das Sanja Matsuri erstreckt sich allerdings über drei aufeinanderfolgende Tage.

Dreißig Jahre ist ein so langer Zeitraum, dass es sich dabei nicht nur um eine kurzfristige Mode handelt. Im Gegenteil – am Asakusa Samba Carnival⁴ kann man die Entstehung von Tradition studieren. Samba-Schulen werden institutionalisiert und entwickeln jeweils eigene Identitäten und Traditionen. Lokale Bezüge verstärken sich. 1999 wird ein Dachverband gegründet,⁵ und es gibt weltweiten Austausch mit anderen Samba-Schulen und Sambista.

Der Samba Carnival erfährt in Japan eine breite Berichterstattung in den Medien. In den Wochen vor der Veranstaltung werden in Asakusa Ankündigungsplakate ausgehängt, und auf allgemeinen Veranstaltungskalendern wird das Ereignis prominent hervorgehoben. Es gibt Vorabberichte in Zeitschriften (z.B. NOMURA 2010), Vorankündigungen in Zeitungen (z.B. ARITA 2010a), eine zwölfseitige Zeitungs-Sonderbeilage (*Mainichi shinbun* 2010), Besprechungen nach dem Fest (z.B. ARITA 2010b), auch als DVD herausgegebene Fernsehberichte (TAITÔ KÊBURU TEREBI 2008), Artikel in Büchern (z.B. SUZUKI 2009: 144–147) und vieles mehr.

Samba gehört inzwischen mehr und mehr zum Image von Asakusa bzw. der Tôkyôter Unterstadt⁶ und verträgt sich durchaus auch mit althergebrachten japanischen Traditionen. Als beispielsweise der Rakugo⁷-Erzähler Hayashiya Ippei im Jahr 2009 den Bühnennamen seines verstorbenen Vaters – Sanpei – angenommen hat, gab es eine Feier im Ryôgoku kokugikan, wo sonst die Tôkyôter Sumô-Wettbewerbe abgehalten werden. Zu dieser Veranstaltung war nicht nur alles eingeladen, was in der japanischen Komödiantenszene Rang und Namen hat – wie Bîto Takeshi oder Tachi Hiroshi – sondern auch die Gewinnergruppe des Samba-Karnevals des Vorjahres, um mit ihren Musikern und Tänzerinnen Matsuri-Stimmung in die Halle zu bringen. Der „Täufling“ und seine Paten waren mit recht spektakulären Kostümen (port. *fantasias*) dieser Schule gekleidet.

Asakusa war früher besonders für seine Rakugo- aber auch für seine Kabuki-Theater bekannt; später kamen auch Kinos hinzu. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlor das Viertel mehr und mehr seine traditionelle Rolle als Vergnügungsviertel. Der Samba-Karneval ist das Ergebnis von Überlegungen, wie man sich diesem Trend entgegenstellen kann. Für den entsprechenden Vorschlag zeichnen

4 Die offizielle Schreibung des Festes in lateinischer Schrift orientiert sich an der englischen Schreibung für deutsch „Karneval“; auf Portugiesisch ist es *carnaval*.

5 Er nennt sich *Associação das Escolas de Samba de Asakusa* – auf Japanisch: *Asakusa esukôra ji sanba kyôkai* 浅草エスコーラ・ヂ・サンバ協会 – also der „Verband der Samba-Schulen von Asakusa“ (AESAs 2010).

6 Die Unterstadt (*shitamachi*) von Tôkyô umfasste in der Edo-Zeit die Händler- und Handwerker-Viertel; während in der Oberstadt (Yamanote) die Samurai wohnten. Shitamachi-Kultur gilt nach wie vor als sehr bodenständig, rau aber herzlich. Während der Dialekt der Oberstadt zum Standard-Japanisch wurde, pflegt man in der Unterstadt mitunter den eigenen Dialekt. Auch in der Samba-Gruppe Bárbaros sagt man beispielsweise für *zeshi* 是非 – mit der deutschen Bedeutung „unbedingt“, „auf jeden Fall“ – *zeshi*.

7 Rakugo ist eine traditionelle monologische Erzählkunst für komische Geschichten.

der Komiker Ban Junzaburô und der damalige Bürgermeister des Viertels Taitô – Uchiyama Eiichi – verantwortlich.

In Asakusa gab es traditionell in jedem Monat des Jahres mindestens ein Matsuri – nur nicht im Monat August. Im August wird in den meisten Gegenden Japans das Bon-Fest gefeiert.⁸ Dazu versammelt sich die Familie im Elternhaus bzw. dem Herkunftsort der Vorfahren, um die Familiengräber zu besuchen und den verstorbenen Vorfahren zu gedenken. Anlässlich des Bon-Festes wird in den lokalen Gemeinschaften bzw. Dörfern ein gemeinsamer Tanz – *bon odori* – abgehalten. In der Mitte eines Platzes wird ein Gerüst für die Musiker – insbesondere Trommelspieler – errichtet, und die Besucher tanzen im Kreis um das Gerüst.

Für die Anonymität und den Mangel an Kontakten mit Nachbarn in einer modernen Großstadt mag dieses Fest inzwischen weniger attraktiv geworden sein. Der Tanz macht eigentlich nur Spaß, wenn man auch mitmachen kann. Das ist leichter, wenn man sich gegenseitig kennt; man muss die Tanzschritte kennen oder man braucht jemanden, der einen in die Tanzschritte einweist.

Bei der Parade einer Samba-Schule nach dem Vorbild aus Rio de Janeiro gibt es eine recht klare Trennung zwischen Zuschauern und Teilnehmern.⁹ Selbst für die aktivsten Unterstützer einer Samba-Schule beschränkt sich die Rolle als Zuschauer darauf, ihre Schule und persönlichen Freunde anzufeuern, auf der Stelle zu tanzen und eventuell den Text des Sambas des Jahres mitzusingen. Genauso gut können sich Zuschauer aber auch mit verschränkten Armen die Parade ansehen – eine Haltung, die den meisten Tôkyôtern beim ersten Besuch des Karnevals wahrscheinlich eher entspricht.¹⁰

1.2 Brasilien – das größte japanische Land außerhalb Japans:

100 Jahre japanisch-brasilianische Beziehungen

Wenn es um Samba in Japan geht, ist es zwingend, sich mit den Beziehungen zwischen Japan und Brasilien zu beschäftigen. Der weltberühmte Sänger, Komponist, politische Aktivist und spätere brasilianische Kulturminister Gilberto Gil gibt in einem Liedtext den wichtigsten Hinweis:

8 Das vom Ullambana-Sûtra (*Urabonkyô* 盂蘭盆經) angeregte Bon-Fest wurde in China am 15. Tag des siebten Monats nach dem Mondkalender gefeiert. Es werden z.B. Speiseopfer vor dem Hausaltar dargebracht und Sûtras gelesen. In Japan wird das Fest heute meistens vom 13. bis zum 15. August gefeiert. Es gibt jedoch auch Gegenden, in denen es bereits im Juli – sprich dem siebten Monat nach dem Sonnenkalender – gefeiert wird.

9 Im Karneval von Salvador da Bahia beispielsweise ist es hingegen üblich, dass die Fans eines Blocos – also einer Karnevals-Musikgruppe – oder eines Trio elétrico – Lastwagen mit großer Lautsprecheranlage und einer Musikgruppe oben drauf – diesen folgen, während sie sich durch die Straßen bewegen.

10 Zur Trennung zwischen Besuchern bzw. Zuschauern und Einheimischen bzw. Aufführenden siehe auch das Kapitel „Staged Authenticity“ in MACCANNELL (1989:91–107).

Brasilien ist das größte afrikanische Land außerhalb Afrikas und das größte japanische Land außerhalb Japans.¹¹

Brasiliens Bevölkerung hat nicht nur zu etwa 50% ihre Wurzeln in Afrika; etwa 1,5 Millionen der gut 190 Millionen Brasilianer sind japanischen Ursprungs (MOFA 2010).¹²

Im Juni 1908 erreichte der Hochseedampfer *Kasatomaru* nach einer 52-tägigen Fahrt von Kôbe über den Indischen und Atlantischen Ozean den Hafen von Santos im brasilianischen Bundesstaat São Paulo und brachte 165 Familien bzw. 781 Auswanderer an ihr Ziel (vgl. LESSER 1999:85–88).¹³ Diese Japaner wurden vor allem ins Land geholt, um auf den Kaffeeplantagen des Staates São Paulo zu arbeiten. Nachdem Prinzessin Isabella von Brasilien 1888 das *Lei Áurea* (port. „Goldenes Gesetz“) unterzeichnet hatte und damit alle Sklaven befreite, herrschte im Land Mangel an Arbeitskräften.

In Brasilien ist man häufig stolz auf seine Rassendemokratie und die angeblich nicht vorhandene Rassendiskriminierung (BURKE/PALLARES-BURKE 2008: 181). In Anlehnung an den Soziologen Gilberto Freyre wird argumentiert, dass ethnische Mischung in Brasilien seit langem positiv bewertet wird. Im Gegensatz zu den britischen Kolonisatoren kamen die portugiesischen Kolonialherren meist ohne ihre Familien nach Amerika und mischten sich mit eingeborenen Indios bzw. importierten afrikanischen Sklaven.

Tatsächlich gibt es jedoch eine Bevorzugung von Menschen mit heller Haut, und die Ideologie der langsamen Aufhellung (*ideologia de branqueamento*) impliziert den Wunsch, die brasilianische Gesellschaft möge sich allmählich langsam aufhellen (SCHAEFER 2003: 17).

Einen typischen Brasilianer stellt man sich als Mischung aus eingeborenen Indianern, ehemaligen afrikanischen Sklaven und weißen Europäern vor. Die Indianer wurden jedoch soweit dezimiert, dass diese eigentlich keine Rolle mehr spielen. Die eingewanderten Japaner fallen aus dem verbleibenden Kontinuum von verschiedenen Schattierungen zwischen europäisch und afrikanisch heraus (LESSER 1999: 11–12). Sie bleiben aufgrund ihrer Physiognomie immer als „Japaner“ erkennbar und haben es nicht leicht, sich in der Diaspora als Brasilianer zu behaupten.

Seit den 1970er Jahren wird die brasilianische Rassendemokratie von afro-brasilianischen Sozialbewegungen als Ideologie entlarvt und die Spaltung der Gesellschaft entlang sich überlappenden ethnischer Unterschiede und Klassen

11 „Brazil is the biggest African country outside of Africa / And the biggest Japanese country outside of Japan“ in WATTS/GIL 1991:00:21 bis 00:30.

12 In den USA gibt es dazu im Vergleich eine Minderheit von 1,2 Millionen japanischstämmigen Einwohnern bei einer Gesamtbevölkerung von etwa 300 Millionen.

13 Ein großer Teil dieser ersten Auswanderer kam übrigens aus Okinawa. Als es Anpassungsschwierigkeiten gab, versuchten sich die japanischen Repräsentanten in Brasilien damit herauszureden, dass dies ja gar keine „richtigen“ Japaner seien (MORI 2003: 50–51).

beschrieben.¹⁴ Afrikanisches Selbstbewusstsein drückt sich in Brasilien häufig in Musik und Religion aus – ein Phänomen, über das ganze Bücher geschrieben werden (z. B. Oliveira PINTO 1991, FRYER 2000 oder HENRY 2008).

Als in den 1980ern in Japan die Wirtschaft boomte, wuchs der Bedarf an Arbeitskräften. Die Immigrationsgesetze wurden Anfang der 1990er Jahre gelockert, und den ausländischen Nachfahren von Japanern wurde bis in die dritte Generation erlaubt, mit ihren Familien nach Japan „zurück“ zu kommen und Arbeit anzunehmen (vgl. z. B. SELLEK 1997: 183–186, TSUDA 2009: 207–208).

Die Integration dieser *dekassegui*¹⁵ lief häufig weniger glatt als erwartet. Die kulturelle Prägung dieser japanischstämmigen brasilianischen Remigranten durch ihre Umwelt in der neuen Heimat war stärker gewesen als die ethnischen Wurzeln. Meistens sprechen sie nicht mehr die Sprache ihrer Vorfahren und die japanische Lebensweise ist ihnen fremd geworden (vgl. z. B. ROTH 2002, LINGER 2001 oder MAEDA 2007).¹⁶

Häufig wird im Zusammenhang mit den *dekassegui* deren Affinität zu Samba betont (z. B. ISHI 2003: 92; TSUDA 2003: 284–289; TSUDA 2009: 220; ROTH 2002: 93; KINGSTON 2009; KARAN 2005: 191). Die meisten der Autoren weisen jedoch fast im selben Atemzug darauf hin, dass die Nikkeijin – also Personen mit japanischen Wurzeln – in Brasilien kaum Interesse an Samba haben, und dass die meisten *dekassegui* erst in Japan ihre Liebe zu dieser Musik und ihrer Aufführung entdeckten.¹⁷ Samba ist offenbar für sie eine Möglichkeit sich ihrer eigenen Brasilianität (port. *brasilidade*) und Identität zu vergewissern.

Bei einem Teil der Sambista – also den Samba-Aufführenden – in Japan hat man es also mit einer mehrfach gebrochenen Diaspora-Situation zu tun.¹⁸

14 So schreibt z. B. Carlos Hasenbalg 1979: „Die Rasse als soziales Attribut ist historisch gewachsen und funktioniert als eines der wichtigsten Kriterien bei der Verteilung sozialer Hierarchien [...]. Die Rasse ist einer der fundamentalen Aspekte der Reproduktion der sozialen Klassen“ (HASENBALG, Carlos: „Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil“. Rio de Janeiro, GRAAL 90; zitiert nach SCHAEFER 2003: 35).

15 Dies ist die portugiesische Transkription für japanisch *dekasegi* 出稼ぎ. Die ursprüngliche Bedeutung kann man als „Arbeit in der Fremde und getrennt von der Familie“ definieren.

16 Durch die Finanzkrise ab 2007 wurden auch viele *dekassegui*, die vor allem in der japanischen Automobilindustrie gearbeitet haben, arbeitslos. Die japanische Regierung hat daraufhin ein Programm aufgelegt, Ausreisewilligen eine Prämie in der Höhe von mehreren tausend Dollar zu bezahlen, wenn sie sich verpflichteten, nicht wieder nach Japan zurückzukehren.

17 Tsuda weist in diesem Zusammenhang explizit auf die Professionalität des Asakusa Samba Carnival hin und darauf, dass dieses Ereignis hauptsächlich von Nicht-Nikkeijin-Japanern bestritten wird (TSUDA 2003: 285).

18 Eine Gemeinsamkeit zwischen Japan und Brasilien ist übrigens, dass sowohl Japan als auch Brasilien von Portugiesen „entdeckt“ wurden. Pedro Álvares Cabral kam 1500 nach Brasilien und nahm das Land für die portugiesische Krone in Besitz. Fernão Mendes Pinto besuchte 1542 oder 1543 erstmals Japan. Darüber hinaus stehen Brasilien und Japan in einer Antipodenbeziehung. In Brasilien macht man den Witz, dass man nur tief genug graben müsse, um in Japan herauszukommen (LESSER 1999: 148).

1.3 Samba, Samba-Schulen und Karneval

Auch der Samba ist in einer Diaspora-Situation entstanden. Beim Rhythmus und bei der Instrumentierung gibt es starke afrikanische Einflüsse – insbesondere aus dem Gebiet des heutigen Angola. Dies ist übrigens eine Gemeinsamkeit mit dem brasilianischen Kampftanz Capoeira.

Als erste Aufnahme eines Samba carnavalesco bzw. eines Samba, wie wir ihn etwa heute kennen, gilt das 1917 bei der brasilianischen Nationalbibliothek registrierte Stück *Pelo Telefone* („Übers Telefon“). Als dessen offizieller Komponist wird Ernesto Joaquim Maria dos Santos – genannt Donga – angegeben. Es spricht viel dafür, dass es sich um eine kollektive Komposition von Musikern handelt, die sich im Haus von Tia Ciata – bürgerlich Hilária Batista de Almeida – einer Candomblé-Priesterin aus Salvador da Bahia trafen. Nach der Sklavenbefreiung von 1888 zogen viele Afro-Brasilianer aus dem Bundesstaat Bahia im Nordosten Brasiliens in die Cidade maravilhosa – die wunderbare Stadt Rio de Janeiro –, um hier ihr Glück zu machen.

Bewohner von Salvador betonen mitunter, dass Samba eigentlich von dort kommt. Tatsächlich gab es in Salvador Rhythmen, die bereits Samba hießen und eine Reihe Ähnlichkeiten mit dem heutigen Samba aufweisen, wie etwa Samba de Roda,¹⁹ Samba de Caboclo oder Samba de Terreiro (vgl. z.B. OLIVEIRA PINTO 1991:106–111). Diese Musik mischte sich mit der Musik Rios – etwa dem Choro oder Musikrichtungen unterschiedlicher Herkunft wie Polka, Marcha, Batuque, Lundu, Habanera oder Maxixe.

Der Karneval wurde Mitte des 16. Jahrhunderts von den Portugiesen nach Brasilien gebracht. Beim wilden *entrudo* bewarf man Passanten oder einander mit allen möglichen Flüssigkeiten oder Pulver. Im 19. Jahrhundert orientierte sich die Bourgeoisie Rios an den Maskenbällen Europas, während das Volk in „Zé Pereira“ genannten Gruppen zu Gesang, Trommeln und anderen Schlaginstrumenten durch die Straßen zog (vgl. GONÇALVES/COSTA 2000:8). Der erste Karnevalsumzug im europäischen Stil fand 1850 statt, und es gründeten sich Karnevalsvereine, so genannte *sociedades*. Mit dem stärker werdenden Einfluss aus Salvador da Bahia ging eine Afrikanisierung einher. *Cordões* genannte Gruppen zogen zu entsprechenden Rhythmen durch die Straßen Rios. Ab 1873 gab es dann *rancho* genannte Gruppen.

Wie sich fortbewegende Theaterstücke erzählen *ranchos* noch heute Geschichten, obwohl ihr Platz weitgehend von den *escolas de samba* eingenommen wurde. (MCGOWAN/PESSANHA 1998:37).

Oscar Bolão vermutet, dass die *marcha-ranchos* bzw. *marchinhas* ihren Ursprung in religiösen Stücken haben – sogenannten *pastoris*,²⁰ die in der Weih-

19 Samba de Roda wurde 2005 von der Unesco zu einem Meisterwerk des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit erklärt (UNESCO 2010).

20 Zu den noch heute populären *pastoris* gehört *Bumba-me boi*. Hier wird mit Gesang, musikalischer Begleitung und Tanz eine Geschichte vom Tod und von der Auferstehung eines Ochsen erzählt.

nachtszeit aufgeführt wurden und die von Jesuitenpriestern in Brasilien eingeführt worden sind.

Dass die Paraden der Samba-Schulen Theaterstücken oder Revuen gleichen, die sich vor den Augen der Zuschauer im Vorbeizug entwickeln, steht in dieser Tradition. Die Samba-Schulen griffen praktisch alle möglichen Umsetzungen von Karneval auf und verbanden sie zu einer riesigen Show.

Die erste Samba-Schule wurde 1928 im Stadtviertel Estácio unter dem Namen *Deixa Falar* („Lasst sie doch reden“) gegründet. Die Bezeichnung *escola de samba* wird häufig damit erklärt, dass sich in der Nachbarschaft von Estácio eine Lehrerausbildungsstätte befand und einer der Gründer – Ismael Silva – meinte, dass aus *Deixa Falar* eben Samba-Lehrer hervorgehen (z.B. GONÇALVES/COSTA 2000: 9). Oliveira Pinto und Tucci betonen, dass die Wissenschaft des Samba (*ciência de samba*) ein Bildungsprivileg derjenigen ist, die keine andere Schule besuchen können (1992: 19).

Die meisten Samba-Schulen Rios und viele Samba-Schulen in Tôkyô tragen die Abkürzung „G.R.E.S.“ in ihrem Namen: Grêmio Recreativo Escola de Samba – etwa: „Freizeitverein Samba-Schule“.

Manche Schulen gehen noch weiter und bezeichnen sich als Akademie wie etwa G.R.E.S. Acadêmicos da Grande Rio oder G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, die zuletzt 2009 den Wettbewerb der Samba-Schulen gewonnen hat. Sie betonen, dass es sich beim Samba um eine „akademische“ Disziplin handelt.²¹

1.4 Die japanisch-brasilianischen Beziehungen im Karneval

Die erwähnte Fahrt des Auswandererschiffes *Kasatomaru* von Kôbe nach Santos jährte sich 2008 zum hundertsten Mal. Samba-Schulen in Rio, São Paulo und Tôkyô griffen dieses Thema für ihre Paraden auf.

Unter dem Titel „Hundert Jahre japanische Immigration – Auf der Maru gibt’s eine Pagode“²² zeichnete z.B. die Samba-Schule Porto de Pedra in Rio typische Bilder davon, was Brasilianern zu Japan einfällt. Auf einem Themenwagen zeigt die Schule ein ganz aus Bambus gebautes, die *Kasatomaru* repräsentierendes Schiff. Brasilianisch-japanische Lebenswirklichkeit wird in Form

21 Aber auch wirklich akademische Forschung beschäftigt sich durchaus mit dem Karneval, vgl. z.B. BROWNING 1995; ENGELL 1994; FREI 2003; SCHAEFER 2003 bzw. 2006 oder SHAW 2000.

22 „100 Anos de Imigração Japonesa no Brasil – Tem Pagode no Marú“ – den letzten Teil könnte man auch mit „Auf der Maru gibt es eine *pagode*-Party“ übersetzen. Mit „Marú“ ist die *Kasatomaru* gemeint. Suzuki weist darauf hin, dass Brasilianer wohl annahmen, dass *maru* „Schiff“ bedeutet (SUZUKI 2009: 34). Im Text des zugehörigen Liedes wird das Wort ebenso benutzt.

Mit *pagode* wird eine kleinere informelle Party mit Essen und Trinken sowie in kleiner Besetzung gespielter Samba bezeichnet. Es entwickelte sich eine typische relativ leise Instrumentierung. Die Besucher können jedoch auch durch Gesang, Klatschen oder mit z.B. improvisierten Instrumenten wie etwa Streichholzschachtel oder Teller und Messer bei der Musik mitmachen. Die Bezeichnung kommt wohl daher, dass man in Brasilien glaubte, Pagoden wären ideale Orte für derartige Feste.

von Landwirtschaft vorgeführt mit Tänzern und Tänzerinnen als Kaffeepflanzen, Bananenstauden, Tomaten oder Salatköpfen und in Kimonos gekleideten Bauern, die ihre Erzeugnisse auf einem Karren auf den Markt bringen. Dies steht nicht zuletzt für das Image der Nippo-Brasilianer mit der Fähigkeit zu harter Arbeit, Aufrichtigkeit und Bescheidenheit.

Vermeintliche oder tatsächliche japanische Traditionen zeigen ein Wagen mit dem Großen Buddha von Kamakura und einer Pagode, sowie Geishas und spektakuläre Kabuki-Schauspieler oder ein anderer mit einem Badehaus. Sushi, Origami und Fächer dürfen genauso wenig fehlen wie die *Maneki-neko*-Glückskatzen oder die Holzpuppen *Kokeshi*. Die Musiker sind als Samurai gekleidet. Japanische Hypermoderne wird dargestellt mit futuristischen Manga-Figuren und Personen in einer Art Raumanzug vor Computerterminals. Den Asakusa-Samba Carnival repräsentiert ein Wagen, auf dessen Bühnen sich als Geisha bzw. wie die Schauspielerin Carmen Miranda²³ kostümierte Tänzerinnen abwechselten.

Im Text des dazugehörigen *samba de enredo* ist metaphorisch auf den Asakusa Samba Carnival Bezug genommen:

Japan, die aufgehende Sonne scheint in jedem einzelnen von uns
In Asakusa entlädt sich nun meine Stimme
Und die fallende Träne ist eine der Rührung²⁴

1.5 Die Aufführung eines Samba de Enredo

Samba wird heute im Allgemeinen im 2/4-Takt geschrieben. Es gibt verschiedene Ebenen von übereinander liegenden Rhythmen, von Melodien der Strophen und Refrains und des Arrangements.

Eine Elementarpulsation von durchgehenden Sechzehntelnoten wird z. B. von Rasseln, der Schellentrommel Pandeiro und zeitweise von den Tamborim, kleinen schellenlosen Rahmentrommeln, Caixa, der Kleinen Trommel, oder von der Tenortrommel Repinique gespielt.

Der Beat auf der ersten und zweiten Zählzeit wird von Basstrommeln markiert. Die Betonung liegt dabei auf der zweiten Zählzeit.

Zyklische asymmetrische Rhythmen mit Schlägen bzw. Pausen auf den Sechzehnteln der Elementarpulsation bilden die *linha rítmica*. Diese werden nicht nur von verschiedenen Schlaginstrumenten, sondern auch von den Harmonieinstrumenten gespielt. Das wichtigste Harmonieinstrument ist das Cavaquinho, ein kleines viersaitiges Instrument aus der Familie der Gitarren. Daneben werden ggf. auch Gitarren eingesetzt.

23 Die Schauspielerin Carmen Miranda gilt in Brasilien und auf der ganzen Welt als Idealtyp einer Brasilianerin.

24 „Japão, o sol nascente brilha em cada um de nos
Em Azakusa agora explode a minha voz
E a lágrima que cai é de emoção“ (z. B. SUZUKI 2009: 35).

Mit Ausnahme der Trillerpfeife des bzw. der Dirigenten sind keine Blasinstrumente erlaubt.

In Brasilien gibt es für die Samba-Schulen der oberen Liga Punktabzug, wenn die Abteilung der Musiker weniger als 200 Personen umfasst. Beim Asakusa Samba Carnival sind es pro Schule bis zu etwa 90 Musiker.

Karnevals-Samba haben meistens zwei Strophen und zwei Refrains. Diese können teilweise gleiche Melodien haben. Die Sambas werden ohne Unterbrechung während der gesamten Parade gesungen.

Es gibt Vorsänger – *cantores* – bzw. *puxadores*²⁵ *de samba* – deren Gesang und ggf. Anfeuerungsrufe genauso wie die Harmonieinstrumente über eine Lautsprecheranlage verstärkt werden.

An den Übergängen zwischen Refrain und Strophe werden häufig rhythmische Breaks und rhythmische Ruf- und Antwortphrasen zwischen Instrumenten bzw. Instrumentengruppen und dem Gesamtensemble, sogenannte *bossas* oder *paradinhas*, gespielt.

Samba-Schulen bestehen in Brasilien aus mehreren tausend Mitgliedern. Neben der Abteilung der Musiker gibt es noch eine Reihe verschiedener anderer Abteilungen – manche traditionelle und sogar vorgeschriebene, aber auch für das Thema des Jahres erfundene Abteilungen.

In Brasilien verpflichtend sind etwa die Abteilung der Frauen aus Bahia, die *ala das baianas*. Diese umfasst eigentlich gesetztere afro-brasilianische Damen, die der Schule schon lange angehören, in weiten, durch Petticoat oder gar Krinoline unterstützten abstehenden Röcken und Turbanen. Sie repräsentieren Damen wie die oben erwähnte Tia Ciata, die aus Salvador da Bahia nach Rio gekommen waren und afro-brasilianische Kultur von dort mitgebracht haben. Weiße weiße Röcke und Turbane erinnern an die Tracht der weiblichen Haussklaven aus vergangenen Tagen. Dies ist aber auch die traditionelle Kleidung der Candomblé-Priesterinnen.

Vorgeschrieben ist in Brasilien weiter ein Begrüßungskommando, die *comissão de frente*. Das sind Tänzer, die Honoratioren repräsentieren und mit Gesten das Publikum um das Recht der Passage für die Samba-Schule bitten.

Weiter gibt es die Alte Garde der Samba-Schule aus den Gründern der Schule, soweit diese noch leben, und alten verdienten Mitgliedern. Sie nehmen einen Ehrenplatz ein und tragen keine Kostüme, sondern elegante Galakleidung.

Daneben gibt es die Solotänzerinnen (*passistas*), Jongleure (*malabarista*), die insbesondere die Schellentrommel Pandeiro auf ihrem Finger balancieren, durch die Luft fliegen lassen und wieder auffangen und dabei auch noch den Solotänzerinnen symbolisch den Hof machen.

Die Mehrheit der Teilnehmer jedoch gehört zu Abteilungen mit Kostümierungen für das Thema des aktuellen Karnevals, und sei es, wie oben erwähnt, mit Verkleidung als Tomate bzw. Salatkopf oder als Farbtube bzw. Statue eines

25 Das ist „jemand der Druck macht“.

Bildhauers, die in der Parade von G.R.E.S. Nakamise Bárbaros im Jahr 2008 dabei waren, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

Darüber hinaus gibt es Themenwagen. In Asakusa beschränkt sich das meist auf einen *abre alas* („Öffne die Flügel!“) genannten Themenwagen an der Spitze des Zuges direkt hinter der *comissão de frente*, der die Samba-Schule und das Thema vorstellt, sowie auf einen oder zwei weitere Wagen. Diese Wagen werden *carros alegóricos* („allegorische Wagen“), oder kurz *alegorias* genannt. Auf diesen tanzen herausgehobene Persönlichkeiten in besonders kunstvollen Kostümen, die sogenannten *destaques*. Auch auf die *alegorias* soll weiter unten noch genauer eingegangen werden.

1.6 Teilnahme bei G.R.E.S. Nakamise Bárbaros und teilnehmende Beobachtung als Spieler der Basstrommel

Zu den Beweggründen des Autors dieses Aufsatzes, Mitglied einer japanischen Samba-Schule zu werden, gehörte auch, nach einer Reihe von Jahren an einer japanischen Universität – Universität Ôsaka – und an einem akademischen Forschungsinstitut in Tôkyô – das Nationale Institut für Informatik (NII) – eine ganz andere Seite von Japan kennenzulernen.

In einer großen Samba-Schule trifft man auf einen Querschnitt der Gesellschaft: Hausfrauen, Krankenschwestern, Ärzte, Büroangestellte und Officedamen, Bankbeamtinnen, Lastwagenfahrer, Ingenieure, Arbeiter vom Fischmarkt neben Tanzlehrerinnen und professionellen Musikern etwa vom Tôkyô Disneyland.

Nach der Vorstellung durch Bekannte wurde der Autor Mitglied von G.R.E.S. Nakamise Bárbaros, einer der ältesten, größten und bekanntesten Samba-Schulen Tôkyôs und Japans, und spielt in der Gruppe eine der Basstrommeln.²⁶

Um der Perkussionsgruppe ein stabiles rhythmisches Fundament zu verleihen, wurde eine Basstrommel mit dem passenden Namen „Surdo“ („Taube“) erfunden. Sie entstand aus den blechernen 20-Kilo-Eimern, in denen Butter in die Lebensmittelläden geliefert wurde und verlieh den Samba-Schulen mit ihrem unüberhörbaren durchdringenden Klang das rhythmische Fundament. (NEGWER 2008: 35)

Die Basstrommeln – Surdo – markieren die Zählzeit bzw. den Beat des Samba. Es gibt die Trommeln in drei Größen.²⁷ Die größte spielt einen betonten Schlag auf die zweite Zählzeit. Die etwas kleinere Trommel reagiert auf diesen

26 Bereits in Deutschland hatte der Autor über längere Zeit bei Brasilianern Unterricht in Percussion genommen (insbesondere Gilson de Assis; s. ASSIS 2002) und in einer deutschen Samba-Gruppe mitgespielt. Im Nebenfachstudium der Völkerkunde und Soziologie hatte er ein Seminar in Musikethnologie und eines zu Musik- und Kunstsoziologie besucht. Auch in Magisterprüfung und Rigorosum standen Themen zur Musikethnologie auf dem Programm.

27 Dies ist eine Gemeinsamkeit mit den heiligen Trommeln im Candomblé – rum, rumpi und lé – mit denen die Götter angerufen werden, um in die Körper der Priesterinnen und Priester herabzusteigen und von diesen Besitz zu ergreifen.

„Frage“ (*pergunta*) genannten Schlag mit der Antwort (*resposta*) auf der ersten Zählzeit.

Surdos werden mit einem Schultergurt getragen. Das Fell ist mehr oder minder horizontal und nicht wie bei Basstrommeln der europäischen Marschmusik vertikal und vor der Brust; das obere Fell vor dem Bauch, wird von oben gespielt, der Kessel drückt gegen die Knie. Gespielt werden die Trommeln mit einem Schlegel in der starken Hand, während die andere Hand zum Dämpfen des Felles und für unbetonte Schläge eingesetzt wird.

Die Teilnahme an Proben, Vorbereitungstreffen, Paraden, Feiern und so weiter ermöglicht natürlich Einblicke, die anders nicht möglich sind. Wichtig war auch eine Teilnahme über längere Zeit. Der Autor konnte dreimal aktiv am Asakusa Samba Carnival teilnehmen und dabei auch Entwicklungen und Veränderungen in der Gruppe beobachten.

Gesellschaft drückt sich auch durch Musik aus, und so wird – Theodor Adorno folgend – auch Samba und seine dramatische Aufführung in diesem Aufsatz vor allem als gesellschaftliches Faktum untersucht.²⁸

Ziel dieses Aufsatzes ist weiter eine „dichte Beschreibung“ im Sinne von GEERTZ (1987). Es geht also „um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen“ (GEERTZ 1987: 9).

1.7 G.R.E.S. Nakamise Bárbaros, die Kulturstufe der Barbarei und die kulturelle Anthropophagie in Brasilien

Der offizielle Name der Tôkyôter Samba-Schule, die bei diesem Aufsatz im Mittelpunkt steht, lautet G.R.E.S. Nakamise Bárbaros, G.R.E.S. 仲見世 バルバロス. Die Abkürzung „G.R.E.S.“ lehnt sich – wie oben erwähnt – an brasilianische Samba-Schulen an. Es steht für das ausgeschriebene „Grêmio Recreativo Escola de Samba“ und bedeutet etwa: „Freizeitverein Samba-Schule“.

Nakamise 仲見世 bezeichnet auf Japanisch Läden im inneren Bereich eines Tempels oder Schreins. Berühmt sind hierbei besonders die Läden entlang des Weges, der durch das Donnertor (Kaminarimon) und Schatzhaustor (Hôzômon) zur Haupthalle von Sensôji, Asakusas wichtigstem Tempel, führt. Diese Ladenstraße ist hier auch gemeint. Die Samba-Schule ist fest in Asakusa verwurzelt. Zur Vorbereitung des Karnevals darf die Samba-Schule das Vereinsgebäude des Zusammenschlusses der Nakamise-Händler benutzen. Hier treffen sich die Sambista, um die letzten Kostüme fertigzustellen, die letzten Besprechungen abzuhalten, sich für die Parade bzw. danach umzuziehen, und zum Teil, um nach der Feier, die nach der Parade stattfindet, zu übernachten. Die Händler unterstützen die Mitglieder weiter – etwa mit geschenkten Senbei-Reiscrackern – und feuern die Schule bei der Parade an. Dieser ausgesprochene lokale Bezug erinnert stark an Samba-Schulen in Brasilien, die häufig den Namen des Ortsteils, aus dem sie kommen, im Namen tragen, wie zum Beispiel G.R.E.S. Mocidade

28 „Denn sie [die Musik] ist nicht nur Kunst eigenen Wesens, sondern auch gesellschaftliches Faktum“ (ADORNO 1968: 10).

Independente de Padre Miguel, G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, G.R.E.S. São Clemente oder G.R.E.S. Unidos da Tijuca.

Der Name Bárbaros kam aus dem Griechischen ins Portugiesische. Mit diesem ursprünglich onomatopoetischen Wort wurden zunächst Personen bezeichnet, die nicht richtig Griechisch sprachen. Dies wurde erweitert zur Bedeutung „Nicht-Grieche“ bzw. „Fremder“, „Ausländer“. Heute wird Barbar in den europäischen Sprachen vor allem in der Bedeutung „unzivilisierter Mensch“, „ungebildeter Mensch“ bzw. „roher, empfindungsloser Mensch“ oder „Wilder“ verwendet. Die Selbstbezeichnung als Barbar wird verständlicher, vor dem Hintergrund der positiven Umdeutung von Barbarei im *Anthropophagischen Manifest* des Modernismo-Schriftstellers Oswald de Andrade (1890–1954) aus dem Jahr 1928. Die letzte Zeile des Manifests lautet: „Zu Piratininga,²⁹ im Jahr 374 nach der Verschlingung des Bischofs Sardinha“.³⁰ Das spielt an auf den insbesondere von Hans Staden berichteten Brauch der Tupí,³¹ ihre gefangenen Feinde zu verspeisen; hier hat dieses Schicksal einen Bischof getroffen, der vor der Küste von Alagoas in Seenot geraten war. De Andrade sieht in diesem Akt den Widerstand der Tupí gegen die Versuche der Missionare, ihnen eine fremde Kultur aufzudrängen. Eigentlich braucht man die ins Land vordringende Hegemonialkultur nicht:

Wir hatten bereits den Kommunismus. Wir hatten bereits die surrealistische Sprache. Das Goldene Zeitalter. (WANGERIN 2007: XII)

Bevor die Portugiesen Brasilien entdeckten, hatte Brasilien die Glückseligkeit entdeckt. (ebd.: XIV)

Ähnlichen Widerstand fordert er heute ein – und zwar die kulturelle „Einverleibung des heiligen Feindes“ (ebenda).

Wie das funktionieren kann, dass sich Brasilien die Hegemonialkultur einverleibt, zeigt de Andrade mit einem – wie Manuel Negwer es formuliert – „genialische[n] Kalauer des Modernismo“ (NEGWER 2008: 105): „Tupi or not Tupi: that is the question“ (WANGERIN 2007: XI).

Das „to be“ aus Shakespeares Hamlet-Monolog wird durch den Namen der Ethnie Tupí ersetzt. Brasilien bekennt sich zu seiner vorkolonialen Vergangenheit. Der Gegensatz zwischen Hochkultur und Primitivität löst sich in einer Art Wortwitz auf. Die Frage nach Plagiiierung oder nach der Legitimität, sich fremde Kulturgüter anzueignen, stellt sich in diesem Kontext nicht mehr.

29 Das ist der Name São Paulos in den Tupí-Guaraní-Sprachen.

30 ANDRADE 2007 [1928], zitiert nach der Übersetzung in WANGERIN 2007: XV. Wangerin schreibt zu ihrer Übersetzung: „Diese Übertragung beruht auf einer Übersetzung von Berthold Zilly, die 1991 im *Lettre International* 11, S.40–41 abgedruckt wurde.“ (WANGERIN 2007: XV). Die Seitenzahlen für Original und Übersetzung beziehen sich im Folgenden auf WANGERIN 2007.

31 Die Tupí-Sprache bietet für Japanologen weitere interessante Facetten: Der Brasilienauswanderer Kôyama Rokurô hat in mehreren Studien die Verwandtschaft zwischen Tupí und Japanisch untersucht (siehe z.B. HOSOKAWA 2003).

Wortwörtlich taucht der Barbar im *Anthropophagischen Manifest* auf als „Keyserlings technisierter Barbar“ (*bárbaro tecnizado de Keyserling*, ebd.: VII). De Andrade bezieht sich hierbei auf den deutschbaltischen Philosophen Hermann Graf Keyserling (1880–1946), der in seinem Werk *Die neuentstehende Welt* vom „barbarisierenden Charakter der Technik“ spricht (KEYSERLING 1926: 24). Für Keyserling findet verkürzt gesagt kulturelle Entwicklung als Aufstieg von Barbarei zu Hochkultur und wieder Abstieg zur Barbarei statt. Ein „Einbau“ von Technik in die europäischen Kulturen ist nicht ohne weiteres möglich, sondern zieht eine Regression in die Barbarei nach sich. Andererseits wären Gesellschaften mit weniger entwickelter Kultur besser in der Lage, eine technisierte Kultur zu entwickeln. Das passte für de Andrade wunderbar auf Brasilien.

Das Anthropophagische Manifest hatte und hat großen Einfluss auf brasilianische Kunst, etwa auf die Tropicália-Bewegung der späten 1960er Jahre.³² Auf der namensgebenden Schallplatte *Tropicália: ou Panis et Circencis* wird wörtlich daraus zitiert. Im Stück *Geléia geral* („Allgemeiner Gelée“), einer Komposition des oben erwähnten Gilberto Gil mit Torquato Neto, heißt es: *A alegria é a prova dos nove*. (WANGERIN 2007: IX und noch einmal X, vgl. auch VELOSO 2003: 185. Übersetzt: „Nagelprobe³³ ist die Freude“, WANGERIN 2007: XIV).

De Andrade gibt hier einen Maßstab für gelungene Appropriation einer fremden Kultur. Sicher werden sich die meisten Tôkyôter Sambista mit diesem Satz identifizieren können.

Ein späteres Projekt von Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia and Gal Costa nannte sich *Doce Bárbaros* („Süße Barbaren“). Das Projekt war dem zehnten Bühnenjubiläum der Künstler gewidmet und war mit einer Schallproduktion und einer filmischen Dokumentation verbunden. 2002 veröffentlichten dieselben Künstler eine Dokumentation zu Konzerten unter dem Titel *Outros (Doces) Bárbaros* („Süße (andere) Barbaren“).

Mit der Selbstbezeichnung als „Barbaren“ beschreiben sich die Sambista von Nakamise Bárbaros als jemand, dem die Mehrheitsgesellschaft möglicherweise mit Unverständnis gegenübersteht und der sich sogar selbst als Fremdling wahrnimmt;³⁴ gleichzeitig fühlen sie sich aber auch – ganz im Sinne Keyserlings – in der Lage, eine neue, eigene Kultur zu schaffen.

32 Vergleiche z.B. MIESSGANG 2010.

33 „Prova dos nove“ ist auf Deutsch wörtlich „Neunerprobe“. Das ist ein mathematisches Verfahren, um Rechenfehler bei Additionen, Subtraktionen und Multiplikationen zu erkennen.

34 Eine andere Gruppe, die am Asakusa Samba Carnival teilnimmt, nennt sich übrigens ganz direkt „Estrangeiros“ – also „Fremde“ oder sogar „Ausländer“ (siehe u.a. *Mainichi shinbun* 2010: 7).

2. Gegenstände der Verehrung und ihre Funktion in der Samba-Gruppe

Das Wort *Fetisch* kommt von portugiesisch *feitiço* – „etwas künstlich Hergestelltes“. Dessen Wortbedeutung erfuhr in Portugal eine Erweiterung zu „Zauber mittel“ oder „magisches Objekt“ (KOHL 2003: 14). Im 16. und 17. Jahrhundert ging der Begriff in die damaligen ethnografischen Beschreibungen der Bewohner Westafrikas ein und trat dann seine Karriere in Ethnologie, Religionswissenschaft, Psychologie, Marxismus und anderen Disziplinen an.

Religionsähnliche Verehrung von Objekten dürfte in der Samba-Schule eine große Ausnahme darstellen. Für jedes einzelne Mitglied der Samba-Gruppe gibt es aber bestimmte Gegenstände, die etwa mit besonderen Erinnerungen verbunden sind und deren Wert weit höher geschätzt wird, als es der alltäglichen Funktion des Gegenstandes entspricht. So hat jeder Musiker ein besonderes Verhältnis zu seinem Instrument, selbst wenn Sambainstrumente industriell hergestellte Produkte sind. Die Tänzerinnen stellen ihre Kostüme teilweise selbst her oder haben oft ein kleines Vermögen in deren Anschaffung investiert. Auch die Schuhe der Tänzerinnen spielen eine besondere Rolle, um gut tanzen zu können.

Dies wären persönliche Fetische im weiteren Sinne. Interessanter erscheint es jedoch, sich mit Gegenständen zu beschäftigen, die Bedeutung für die gesamte Gruppe oder mindestens für größere Teile der Gruppe haben.

2.1 Die Dirigentenstäbe des Mestre da Bateria bzw. des direttore – Integration

Bei der Parade anlässlich des Asakusa Samba Carnivals von 2008 umfasste die *ala da bateria*, also die Abteilung der Schlagwerker, von Bárbaros 89 Personen. Beim Umzug von Bárbaros gingen etwa acht Musiker nebeneinander und bildeten elf Reihen. In der Mitte ließen die Musiker noch einen Gang (*corredor*) für den bzw. die Dirigenten frei. Da die Instrumente relativ laut sind, ist es vollkommen unmöglich beispielsweise in der letzten Reihe zu hören, was jemand in der ersten Reihe spielt. Samba wird relativ schnell gespielt: für den Karneval sind 140 bis 150 Beats bzw. Zählzeiten pro Minute normal. Das bedeutet, dass die Musiker, die alle Elementarpulse spielen, 560 bis 600 Schläge pro Minute auf ihrem Instrument spielen. Allein durch die Zeitverzögerung ist Zusammenspiel allein nach Gehör schwierig.

Für klassische Orchester beschreibt Theodor Adorno die Problematik folgendermaßen:

Der Orchesterapparat ist ebenso sich selbst – denn kein Mitglied hört jemals präzise alles, was simultan ringsherum geschieht – wie der Einheit der darzustellenden Musik entfremdet. (ADORNO 1975: 132)

Dies ist der Grund, warum es bei klassischen Orchestern einen Dirigenten gibt, der die „Einheit“ der Musik herstellt.

Ob es beim Samba wirklich nur eine Einheit gibt, ist schwer zu sagen. Wenn die Musikergruppe an den Zuhörern vorbei zieht, hört sich die Musik je nachdem, welche Instrumentengruppe gerade in der Nähe ist, anders an. Dies ist ein Teil der Ästhetik dieser Musik.

Auf jeden Fall ist die musikalische Integration innerhalb einer Samba-Gruppe ein Problem. Der *Samba de enredo* beginnt meistens in kleiner Besetzung mit einer Basstrommel, dem Surdo, der Miniaturgitarre Cavaquinho und dem Gesang. Dies wird über einen oder mehrere Lautsprecherwagen verstärkt. Zum Beispiel nach der Wiederholung des ersten Refrains folgt ein Intro-Break, mit dem die anderen Musiker einsteigen. Auch wenn das Arrangement klar sein sollte, gibt den Einsatz hierzu der *mestre de bateria*, der Hauptdirigent, eventuell auch mit Hilfe eines weiteren Musikers, der einen kurzen Ruf spielt, auf den die anderen antworten.

An bestimmten Stellen des Arrangements – z. B. am Übergang vom Refrain zu einer Strophe – werden rhythmische Breaks (*paradinhas* oder *bossas*) gespielt. Diese Breaks feuern die Zuschauer und alle Paraden-Teilnehmer an. Sie geben den *ritmistas* die Möglichkeit, sich wieder geistig und rhythmisch zu sammeln und wieder zu gleichmäßigerem Tempo und Rhythmus zu gelangen. Sie bieten Konzentrationshilfe für die Musiker. Innerhalb eines Arrangements kann es vier oder fünf solcher Breaks mit unterschiedlicher Länge geben.

Bárbaros ist eine ziemlich erfahrene Samba-Gruppe. Der Arrangeur kann komplizierte Breaks spielen lassen. Stilmittel dabei sind z. B. Wechsel zu Triolen, Kreuzrhythmen, bei denen etwa 3/4-Betonungen gegen den weiter bestehenden 2/4-Rhythmus der Tänzer und der Schritte der Musiker gespielt werden, oder auch der Wechsel zu 6/8-Rhythmen, die ihre Inspiration etwa aus den Patterns des Candomblé ziehen.³⁵

Angekündigt werden diese Breaks mit Gesten und Zeichen des *mestre de bateria*, und mit Pfiffen einer – heutzutage möglichst lauten – Schiedsrichter-Pfeife. Wenn ein Musiker aus Versehen in eine Pause eines Breaks hineinspielt, weil er das Kommando nicht mitbekommen hat, ist das für das Publikum und besonders für die Juroren des Wettbewerbs zu hören.

Gesten und Pfiffe genügen nicht. Manche Samba-Schulen lassen innerhalb der *bateria* einen Mittelgang frei, in dem der *mestre de bateria* vor- und zurücklaufen kann, um seine Anweisungen klar zu machen. Weil das auch noch nicht reicht, gibt es einen oder mehrere Unterdirigenten (*diretores*), die die Anweisungen des *mestre de bateria* weitergeben. Aber selbst das reicht noch nicht. Die Musiker tragen natürlich auch möglichst spektakuläre Kostüme. Es gibt einen Helm oder Hut, der mit Federn versehen ist, am Rücken ist eine Schärpe befestigt, deren Ansatz an den Schultern mit einem Federkranz versehen ist, der über Schultern und auch über den Kopf hinausragt. Kurz gesagt, die Musiker sind in

35 D.h. Rhythmen wie sie z.B. unter Jongo bei ASSIS 2002:110 oder unter Barravento bei OLIVEIRA E SILVA/VICENTE/SOUZA OGÂN 2008:54 angegeben werden.

ihrer Sicht stark eingeschränkt. Vor lauter Geräusch laufen sie Gefahr, dass sie das Pfeifen des Dirigenten überhören.

Damit noch mehr Musiker dem Dirigenten folgen können, hat dieser noch besonders große Dirigentenstäbe. Im Fall von Bárbaros waren das im Jahr 2008 gerade Trommelstöcke, die zur Verzierung rundherum mit einer bunten Kugellkette beklebt waren. Der *mestre de bateria* hatte diese Stöcke vor Jahren vom Anführer (*rîdâ*) und Gründer der Samba-Schule bekommen, als er die *bateria* zum ersten Mal beim Samba Carnival dirigiert hatte. Der Anführer war im Frühjahr 2008 nach langer Krankheit gestorben, was die Bedeutung der Dirigentenstäbe für alle, die diese Geschichte kannten, noch wichtiger machte.

2.2 Vereinsfahne und Motivwagen – Identifikation

Die wichtigsten Tänzer in einer Samba-Gruppe sind die Fahnenträgerin (*porta bandeira* oder *porta-estandarte*) und ihr Zeremonienmeister (*mestre sala*). Die Ausführung ihres Tanzes findet bei der Bewertung durch die Punktrichter besondere Beachtung. Dabei tanzen die beiden keinen Samba, sondern Menuett, also einen im 17. Jahrhundert entstandenen höfischen Gesellschaftstanz.

Die *porta bandeira* trägt während sie tanzt die Fahne der Schule. Die Stange der Fahne wird dabei unten in einem Schultergurt, dem Bandelier, vor dem Bauch unterstützt. Weiter oben wird die Fahne mit der Hand gehalten. Der *mestre sala* umtanzt die *porta bandeira* und macht sowohl ihr als auch der Fahne den Hof. Gemeinsam präsentieren sie die Fahne. Wie vieles andere war auch dieses Element von *ranchos* übernommen worden (BOLÃO 2003: 54).

Die Fahne ist in der Regel in den Vereinsfarben gehalten, im Fall von Bárbaros blau und weiß (*azul e branco*). Diese Farben und das Design der Fahne mit zweifarbigen Strahlen, die vom Zentrum der Fahne ausgehen, ist angelehnt an G.R.E.S. Portela aus Rio de Janeiro – eines der großen Vorbilder von Bárbaros. Die Farben blau und weiß sind gleichzeitig auch die Farben der Meeresgöttin Iemanjá. Diese ist eine der Orixá-Gottheiten des Candomblé, die mit der Religion afrikanischer Yoruba-Sklaven nach Brasilien gekommen sind. In der Mitte der Fahne steht der Buchstabe „B“ für Bárbaros, umgeben von einem Kranz aus Sternen; jeder Stern steht für einen Wettbewerbsgewinn.

Für die Parade 2008 hatte die Hauptfahne, die man für diesen Anlass hat sticken lassen, weiter ein Flammendesign aus der Zeit der *Kasatomaru*. Die Fahne bzw. ihr Design ist oftmals Motiv für Merchandising-Produkte, die verkauft werden, um etwas zu den Ausgaben der Samba-Schule für den Karneval beizutragen.

Einer der jährlich größten Posten sind die Ausgaben für den bzw. die Motivwagen. In Brasilien wurden auch Motivwagen (*carros alegóricas* oder kurz *alegorias*) von den *ranchos* übernommen. In Asakusa wurden die Motivwagen von der Samba-Schule Bárbaros eingeführt. Die vorgeschriebenen Maße der *alegorias* orientieren sich am ersten Modell der Schule. Die in Japan vorherrschenden Freileitungen machen besonders die Einhaltung der Höhenvorgabe sehr wichtig.

Der bzw. die Motivwagen illustrieren das Jahresthema der Schule. Das Thema von Bárbaros war 2008: „Kunst‘ Die das Leben bereichernde Kunst – Unsere Musik, unser Tanz und unser Gesang sind Kunst!“³⁶ Der erste Motivwagen stellte eine Malerpalette dar mit überdimensionalen Farbtuben, Farbeimern, Pinseln und Buntstiften geschmückt. Zwei Mitglieder der Schule, die wie das Begrüßungskomitee gekleidet sind, stehen vor einer Staffelei und betätigen sich – wenn sie nicht ins Publikum winken – als Maler. Darüber steht in bunten Buchstaben der Name der Schule.

Ein weiterer Wagen war eine dreidimensionale Version eines surrealistischen, zerfließenden Selbstporträts von Salvador Dalí aus Styropor. Der Hauptwagen war mit vier groß dimensionierten Bildrahmen ausgestattet. In den Bildrahmen waren Rollos befestigt, die von den Tänzerinnen auf dem Wagen nach oben und unten gezogen wurden. So standen die Tänzerinnen mal vor dem Bilderrahmen, oder sie standen hinter dem leeren Rahmen und stellten selbst das Kunstwerk dar. Auf den Rollos waren zum einen Abbildungen berühmter Kunstwerke wie Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, ein Porträt Picassos oder Hokusais *Große Welle von Kanagawa* aus den *36 Ansichten des Berges Fuji* aufgezogen. Diese Bilder konnten durch großformatige Aufnahmen des im Frühjahr des Jahres verstorbenen langjährigen Leiters und Mitgründers der Schule ersetzt werden. Auch er wurde so zu einem Kunstwerk, und die Schule konnte ihm so noch einmal ihre Reverenz erweisen. Die Schule sicherte sich mit diesem Wagen auch 2008 den Preis für die besten *alegorias*.³⁷

Gute Motivwagen zu bauen ist ganz gewiss nicht einfach. Man braucht einen guten Entwurf,³⁸ das Material für den Bau, einen Ort für den Zusammenbau und Zeit sowie handwerkliche Fähigkeiten dafür. Darüber hinaus ist eine Transportmöglichkeit vom Herstellungsort nach Asakusa unabdingbar. So hat eine Schule mit viel Erfahrung und vielen Mitgliedern Wettbewerbsvorteil. Im Idealfall gibt es ein eingespieltes Team, das die Entwürfe für die Wagen und auch für Kostüme unter den Mitgliedern aufteilt. Materialien der Vorjahre können zum Teil wiederverwendet werden und die Logistik, die Wagen nach Asakusa zu bringen ist mehr oder minder eingespielt.

Jedes Mitglied der Schule soll sich am Bau der *alegorias* beteiligen. Bei einer großen Schule sind die Chancen gut, auch für verschiedene Aufgaben Spezialisten aufzubringen – etwa professionelle Lastwagenfahrer, Mechaniker, Elektriker, jemand, der Folien für großformatige Aufkleber mit dem Schneidplotter schneiden lassen kann und so weiter.

Die Wagen sind Gemeinschaftswerke der Gruppe. Einzelne Mitglieder zeichnen für bestimmte Teile verantwortlich und bauen sie in Kleingruppen

36 ‚*Āto‘ jinsei o yutaka ni suru āto — Bokutachi no ongaku, dansu, uta koso geijutsu da!!*「アート」人生を豊かにするアート—ぼくたちの音楽・ダンス・歌こそ芸術だ!!

37 Bárbaros gewann 2008 übrigens auch den Gesamtpreis.

38 Ein sehr guter Entwurf zeichnet sich sogar dadurch aus, dass man sich Gedanken macht, wie die Bauteile nach dem Karneval zu entsorgen und vielleicht sogar wiederzuverwenden sind.

fertig. Am Tag vor der Parade und am Tag der Parade versammelt sich ein großer Teil der Mitglieder der Schule, um die Wagen auf dem Parkplatz des Sensōji fertig zu bauen.

Ein gelungener Motivwagen ist wichtiges Identifikationsobjekt einer Samba-Schule. Für Japanforscher drängen sich bei diesen Motivwagen Parallelen zu traditionellen japanischen Gegenständen bei Matsuri auf, bei denen die *mikoshi* – tragbare Shintō-Schreine – eine Art Kristallisationspunkt des Festes bilden. Dies ist verbunden mit der Vorstellung, dass eine Gottheit ihren Wohnsitz im Schrein zeitweise verlässt und im Mikoshi die Gegend inspiziert und seine segnende Kraft verströmt.

Noch näher an den *carros alegóricos* sind die *danjiri* (だんじり, 檀尻, 山車 oder 楽車). Das sind Wagen, die bei Festen in der Region Kinki durch die Straßen gezogen und geschoben werden. Die Dächer erinnern meistens noch an Schreinarchitektur. Auf den Wagen sitzen jedoch die Musiker mit Trommeln und Flöten. Die Gemeinschaft der Teilnehmer rückt also weiter in den Vordergrund, die Idee einer Gottheit wie bei den *mikoshi* spielt keine Rolle mehr.

Allgemeine „Festivalwagen“ werden in Japan *dashi* (山車) genannt. Berühmt sind beispielsweise die Festivalwagen des Gion-Matsuri in Kyōto. Im Gion-Viertel ist man oft stolz auf die zum Teil jahrhundertelange Tradition der Wagen oder einzelner Teile davon.

Bei den *alegorias* der Samba-Paraden hingegen ist wichtig, dass es jedes Jahr und für jedes Thema ein komplett neues Design gibt. Nach Möglichkeit sollen sich die Gruppen Jahr um Jahr übertreffen und ein Design spektakulärer sein als das andere.

2.3 O-surdo-sama – Religion

Im *Manifesto Pau-Brasil* von Oswald de Andrade von 1924 heißt es:

Der Karneval von Rio ist das religiöse Ereignis unserer Rasse. Pau-Brasil. Wagner geht unter angesichts der Karnevalgruppen von Botafogo. Barbaren und wir. Die reiche ethnische Formation. Pflanzenreichtum. Die Mineralien. Die Küche. Das Vatapá, das Gold und der Tanz.³⁹

Samba und Karneval sind in Brasilien in mehrfacher Weise mit Religion verbunden. Beim Karneval geht es ursprünglich um die feierliche Begehung der letzten Tage vor der siebenwöchigen Fastenzeit vor Ostern. Für nicht-christliche Japaner steht, wenn sie *kânibaru* hören, die übertragene Bedeutung einer „lärmenden Festlichkeit“ im Vordergrund. Der Berliner „Karneval der Kulturen“, der auch im Sommer stattfindet, bezog Inspiration vom Notting Hill Carnival in London. Dieser findet wie der Asakusa Samba Carnival Ende August statt. Hier gibt es starken Einfluss vom Karneval in der Karibik und dieser passt mit europäischen Temperaturen im Februar nicht zusammen. Die ersten Samba in Rio

39 „O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.“ (ANDRADE 2010 [1924].)

entstanden, wie beschrieben, an den Candomblé-Tempeln von aus Bahia stammenden afro-brasilianischen Priesterinnen wie Tia Ciata oder Tia Amélia, der Mutter Dongas, dem offiziellen Komponisten des ersten Samba carnavalesco. Die afrikanischen Sklaven konnten viel von ihrer Religion in die Neue Welt retten, indem sie beispielsweise die Gottheiten der Yoruba (*Òrìṣà* bzw. in Brasilien *Orixá*) mit katholischen Heiligen gleichsetzten. So wurde aus dem Jagdgott Oxóssi in Rio St. Sebastian oder in Bahia St. Georg, die Meereshöttin Iemanjá wurde zu Unserer Lieben Frau der Seefahrer (Nossa Senhora dos Navegantes), oder der Donnergott Xangô wurde zum Sankt Hieronymus.

Die ursprünglichen afrikanischen Gottheiten werden in Sambas besungen. Tanzschritte im Tanz der Frauen kommen häufig aus dem Candomblé; aber auch Instrumente wie die Doppelglocke Agogô und verschiedene Rhythmen haben ihren Ursprung in der religiösen afrikanischen Musik. Mit der Verpflanzung des Samba nach Japan wurden diese Wurzeln weitgehend abgeschnitten. Außerordentlich interessant, wenn auch episodenhaft ist in diesem Zusammenhang, dass sich bei Bárbaros trotzdem auch eine „Unterfütterung“ mit japanischer Religiosität feststellen lässt.

Bei einer Feier der Basstrommler wurde ein Surdo auf ein Podest gestellt und mit einem *shime-nawa* 注連縄, einem Tau aus Reisstroh, umwunden, wie es sonst heilige Orte oder heilige Gegenstände im Kontext des Shintō kennzeichnet. Beides wird mit *shide* 垂, einem shintōistischen Schmuck aus eingeschnittenem Papier versehen. Davor wird ein *chocalho de platinela* aufgehängt, ein Rasseldiophon aus einem Gestell, auf dessen Stangen sich Schellen hin- und her bewegen können. Neu zur Feier kommende Teilnehmer mussten dem O-surdo-sama ihre Referenz erweisen, indem sie die Rassel betätigten und so taten, als würden sie beten. Bei einer weiteren Feier gab es dann ein Modell des O-surdo-sama. Auch wenn O-surdo-sama als ein mehr oder minder witziges Beiwerk einer Feier gedacht war, kommt dies einem Fetisch, wie er in Ethnologie und Religionswissenschaft aufgefasst wurde, am nächsten.

3. Fazit und neue Forschungsfragen

Es sollte möglich gewesen sein, einige bisher wenig beleuchtete Facetten der aktuellen japanischen Lebenswelt etwas genauer zu betrachten: etwa den Umgang mit einer fremden Kultur und ihre Adaption, Tōkyōter Freizeitverhalten, die Entstehung neuer – auch an Gegenständen festzumachender – Traditionen, sowie die brasilianische Minderheit in Japan und ihre Suche nach ihrer Rolle in der japanischen Gesellschaft.

Aus der Beschäftigung mit dem Asakusa Samba Carnival ergeben sich aber neue Forschungsfragen. So drängt es sich auf, Parallelen zu anderen Festen in Japan zu untersuchen, insbesondere bei solchen, die etwa zeitgleich zum Asakusa Samba Carnival in anderen Regionen – auch in einer Art regionalen Förderung – entstanden sind oder wiederbelebt wurden.

So wie es in Japan Samba-Gruppen gibt, gibt es in Brasilien Gruppen, die Taiko spielen, also traditionelle japanische Trommeln (ARITA 2008a und

2008b). Es müsste hier Ähnlichkeiten geben. In São Paulo gibt es eine japanischstämmige Minderheit von knapp zehn Prozent. Es wäre interessant zu untersuchen, welche Rolle sie in São Paulos Samba-Schulen spielen.

Auch ist der Asakusa Samba Carnival inzwischen zu einem Wirtschaftsfaktor geworden: Musikgeschäfte, brasilianische Restaurants, Tanzschulen und Dozenten rekrutieren hier ihre Kunden bzw. Schüler. Es dürfte lohnend sein, das Thema weiter zu erforschen.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. 1968: *Impromptus: 2. Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp.
- ders. 1975: „Dirigent und Orchester“, in: ders.: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- AESA (ASSOCIAÇÃO DAS ESCOLAS DE SAMBA DE ASAKUSA, ASAKUSA ESUKÔRA JI SANBA KYÔKAI) 2010: „AESAs no rekishi“. <http://aesasamba.jp/asakusa/index.html> (Zugriff: 01.12.2010).
- ANDRADE, Oswald de 2010 [1924]: „Manifesto da poesia pau-brasil“. Erstmalig erschienen am 18.03.1924 in *Correio da Manhã*, São Paulo; zitiert nach: *Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano – Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/>; englische Übersetzung von Stella M. DE SÁ REGO: „Manifesto of Pau Brasil Poetry“, in: *Latin American Literary Review*, Vol. 14, No. 27, S. 184–187.
- ders. 2007 [1928]: „Manifesto Antropófago“, in: *Revista de Antropofagia*, 01.05.1928; zitiert nach: WANGERIN 2007: S. VII–X; deutsche Übersetzung: S. XI–XV.
- ARITA, Eriko 2008a: „Ensemble aims to strengthen bonds between Japan, Brazil“, in: *Japan Times – Online* (vom 01.06.2008). <http://search.japantimes.co.jp/print/fq20080801a1.html> (Zugriff: 04.06.2008).
- dies. 2008b: „Viva matsuri!“, in: *Japan Times – Online* (vom 08.06.2008): <http://search.japantimes.co.jp/print/fl20080608x1.html> (Zugriff: 09.06.2008).
- dies. 2010a: „Summer samba carnival brings the heat to Asakusa’s streets“, in: *Japan Times – Online* (vom 27.08.2010). <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fq20100827a2.html> (Zugriff: 23.11.2010).
- dies. 2010b: „Let’s samba! – The heat and beats merged when the 30th annual carnival came to downtown Asakusa“, in: *The Japan Times – Online* (vom 19.09.2010). <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fl20100919x1.html> (Zugriff: 23.11.2010).

- ASAKUSA JINJA 2010: „Asakusa jinja – Sanja matsuri – Sanja matsuri to wa?“
<http://www.asakusajinja.jp/sanjamatsuri/yurai.html>
(Zugriff: 23.11.2010).
- ASAKUSA SANBA KÂNIBARU JIKKÔ IINKAI SENDEN JIMUKYOKU 2010: „Asakusa Samba Carnival 30th Anniversary – Gokyôsan no negai“.
<http://www.asakusa-samba.jp/2010sales.pdf> (Zugriff: 23.11.2010).
- ASSIS, Gilson de 2002: *Brazilian Percussion*. Rottenburg: Advance Music.
- BOLÃO, Oscar 2003: *Batuque é um privilegio: A percussão na música do Rio de Janeiro*. Portugiesisch und Englisch; 2. Ausgabe. Rio de Janeiro: Lumiar.
- BÖHME, Hartmut 2006: *Fetischismus und Kultur: Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek: Rowohlt.
- BROWNING, Barbara 1995: *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington: Indiana University Press.
- BURKE, Peter/PALLARES-BURKE, Maria Lúcia 2008: *Gilberto Freyre: Social Theory in the Tropics*. Oxford: Peter Lang.
- DOUGLASS, Mike/ROBERTS, Glenda S. 2003: *Japan and Global Migration: Foreign Workers and the Advent of a Multicultural Society*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- DUNN, Christopher 2001: *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill und London: University of North Carolina Press.
- ENGELL, Karin 1994: „Dreh' Dich Baiana ... In den Farben meines Herzens!“
Karneval in Brasilien. Ein Spiegel politischer Kultur. Opladen: Leske und Budrich.
- FREI, Kerstin 2003: *Wer sich maskiert, wird integriert: Der Karneval der Kulturen in Berlin*. Berlin: Hans Schiller.
- FRYER, Peter 2000: *Rhythm of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. London: Pluto Press.
- GEERTZ, Clifford 1987: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- G.R.E.S. NAKAMISE BÁRBAROS 2010: „Sanba chîmu G.R.E.S. Nakamise Barubarosu“. <http://www.gres-barbaros.com/> (Zugriff: 23.11.2010).
- GONÇALVES, Guilherme/COSTA, Mestre Odilon 2000: *O batuque Carioca: As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Aprendendo a tocar*. (The Carioca Groove: The Rio de Janeiro's Samba Schools – Learning How to Play). Rio de Janeiro: Groove.
- HENRY, Clarence Bernard 2008: *Let's Make Some Noise: Axé and the African Roots of Brazilian Popular Music*. Jackson: University Press of Mississippi.

- HOSOKAWA, Shuhei 2003: „Speaking in the Tongue of the Antipode: Japanese Brazilian Fantasy on the Origin of Language“, in: Jeffrey LESSER (Hrsg.): *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham und London: Duke University Press, S. 21–45.
- ISHI, Angelo (2003): „Searching for Home, Wealth, Pride, and ‚Class‘: Japanese Brazilians in the ‚Land of Yen‘“, in: Jeffrey LESSER (Hrsg.): *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham und London: Duke University Press, S. 75–102.
- JACQUIN, Jean Christoph 2002: *Initiation Method: The Samba de Enredo, Brazil Percussion. In the Heart of Rio's Baterias*. (DVD). Méru cedex: Le Salon de Musique.
- KARAN, Pradyumna P. 2005: *Japan in the 21st Century: Environment, Economy, and Society*. Lexington: University Press of Kentucky.
- KEYSERLING, Graf Hermann 1926: *Die neuentstehende Welt*. Darmstadt: Otto Reichl.
- KINGSTON, Jeff 2009: „Race, ethnicity and identity in Japan: A narrative of homogeneity through the perspective of six minority groups“, in: *The Japan Times Online* (Artikel vom 19.04.2009). <http://search.japantimes.co.jp/print/fb20090419a1.html> (Zugriff: 21.04.2009).
- KOHL, Karl-Heinz 2003: *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: Beck.
- KUNSTHALLE WIEN 2010: *Tropicália: Die 60er in Brasilien*. Hrsg. von Gerhard MATT/Thomas MIESSGANG. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- LESSER, Jeffrey 1999: *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham und London: Duke University Press.
- ders. 2007: *A Discontented Diaspora: Japanese Brazilians and the Meaning of Ethnic Militancy, 1960–1980*. Durham und London: Duke University Press.
- ders. (Hrsg.) 2003: *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham und London: Duke University Press.
- LEU, Lorrain 2006: *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*. Hampshire and Burlington: Ashgate.
- LINGER, Daniel Touro 2001: *No One Home: Brazilian Selves Remade in Japan*. Stanford: Stanford University Press.
- MACCANNELL, Dean 1989: *The Tourist: A New Theory on the Leisure Class*. Revision der Ausgabe von 1976. New York: Schocken Books.
- MAEDA, Hitomi 2007: *Japanese Brazilians in Japan: A Formula of Assessing the Degree of Social Integration*. Saarbrücken: VDM Dr. Müller.

- MAINICHI SHINBUN 2010: *Tokushū*, 06.08.2010. Zwölfseitige Sonderbeilage anlässlich des 30. Asakusa Samba Carnival am 28.08.2010.
- MCGOWAN, Chris/PESSANHA, Ricardo 1998: *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press.
- MIESSGANG, Thomas 2010: „Tropicália: Das Verschlingen des geheiligten Feindes“, in: KUNSTHALLE WIEN (Hrsg.): *Tropicália: Die 60er in Brasilien*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 9–38.
- MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF JAPAN (MOFA) 2010: „Japan-Brazil Relations“. <http://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/index.html> (Zugriff: 01.12.2010).
- MURPHY, John P. 2006: *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York und Oxford: Oxford University Press.
- MORI, Kichi 2003: „Identity Transformations Among Okinawans and Their Descendants in Brazil“, in: Jeffrey LESSER (Hrsg.): *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham und London: Duke University Press, S. 46–65.
- NEGWER, Manuel 2008: *Villa-Lobos: Der Aufbruch der brasilianischen Musik*. Mainz: Schott.
- NOMURA, Seiichi 2010: „Asakusa samba no bijō (pashisuta) gundan“, in: *Shūkan gendai*, 04.09.2010. Achtseitige Fotoreportage ohne Seitenangabe, im hinteren Farbteil.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de 1991: *Capoeira, Samba, Candomblé: Afro-brasilianische Musik im Rêconcavo, Bahia*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de/TUCCI, Dudu 1992: *Samba und Sambistas in Brasilien*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- OLIVEIRA E SILVA, Luiz Carlos de (Lula Oliveira)/VICENTE, Tânia/SOUZA OGÃO, Raul de 2008: *Ritmos do candomblé: Songbook*. Rio de Janeiro: Abbetira Arte e Produções.
- PERRONE, Charles A./DUNN, Christopher (Hrsg.) 2002: *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge.
- ROTH, Joshua Hotaka 2002: *Brokered Homeland: Japanese Brazilian Migrants in Japan*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- SCHAEBER, Petra 2003: *Die Macht der Trommeln: Die kulturelle Bewegung der schwarzen Karnevalsgruppen aus Salvador/Bahia in Brasilien. Das Beispiel der Grupo Cultural Olodum*. (Dissertation). http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000001051 (Zugriff: 23.11.2010).

- dies. 2006: *Die Macht der Trommeln: Olodum und die Blocks Afro aus Salvador/Bahia. Afro-brasilianische Kultur und „Rassen“beziehungen.* Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- SELLEK, Yoko 1997: „Nikkeijin: The Phenomenon of Return Migration“, in: Michael WEINER (Hrsg.): *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity.* London, New York: Routledge.
- SHAW, Lisa 2000: *The Social History of Samba.* Aldershot und Burlington: Ashgate.
- STROUD, Sean 2008: *The Defence of Tradition in Brazilian Popular Music: Politics, Culture and the Creation of Música Popular Brasileira.* Hampshire and Burlington: Ashgate.
- SUZUKI, Miyako 2009: *Brasil × Japan – Burajiru × Japan.* Fukuoka: Shoshi kankanbô.
- TAITÔ KÊBURU TEREBI 2008: *Dai 28 kai Asakusa sanba kânibaru ofisharu DVD.* (DVD). Tôkyô: Taitô kêburu terebi.
- TSUDA, Takeyuki 2003: *Strangers in the Ethnic Homeland: Japanese Brazilian Return Migration in Transnational Perspective.* New York: Columbia University Press.
- ders. (Gaku) 2009: „Japanese-Brazilian ethnic return migration and the making of Japan’s newest immigrant minority“, in: Michael WEINER (Hrsg.): *Japan's Minorities: The Illusion of Homogeneity.* Zweite Ausgabe. London/New York: Routledge, S. 206–227.
- TSUDA, Takeyuki (Hrsg.) 2006: *Local Citizenship in Recent Countries of Immigration: Japan in Comparative Perspective.* Lanham, Boulder, New York, Toronto und Oxford: Lexington.
- UNESCO 2010: *The Samba de Roda of the Recôncavo of Bahia.*
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00101>
 (Zugriff: 06.12.2010).
- U.S. CENSUS BUREAU 2010: *United States: Selected Population Profile in the United States (Japanese alone or in any combination).*
http://factfinder.census.gov/servlet/IPTable?_bm=y&-geo_id=01000US&-geo_id=NBSP&-qr_name=ACS_2007_1YR_G00_S0201&-qr_name=ACS_2007_1YR_G00_S0201PR&-qr_name=ACS_2007_1YR_G00_S0201T&-qr_name=ACS_2007_1YR_G00_S0201TPR&-ds_name=ACS_2007_1YR_G00_&-reg=ACS_2007_1YR_G00_S0201:041;ACS_2007_1YR_G00_S0201PR:041;ACS_2007_1YR_G00_S0201T:041;ACS_2007_1YR_G00_S0201TPR:041&-_lang=en&-redoLog=false&-format= (Zugriff: 06.12.2010).

- VELOSO, Caetano 2003[1997]: *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*. (Original 1997: *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras). London: Bloomsbury Publishing.
- VIANNA, Hermano 1999 [1995]: *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. (Original J. ZAHAR 1995: *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro). Chapel Hill und London: University of North Carolina Press.
- WANGERIN, Ike 2007: *Anthropophagie als Metapher der kulturellen Einverleibung: Zur künstlerischen und politischen Bedeutung der anthropophagischen Bewegung am Beispiel des Teatro Oficina*. Stuttgart: Ibidem.
- WATTS, Ernie, mit GIL, Gilberto 1991: „The Green Giant, Part 1“, auf: WATTS, Ernie, mit GIL, Gilberto: *Afoxé*. (CD; erstes Musikstück). CTI Records.