



2013/06 dschungel

<https://shop.jungle.world/artikel/2013/06/die-traurigen-tropen>

Die Geschichte des Bossa Nova

Die traurigen Tropen

Von **Roger Behrens**

Mehr als eine musikalische Stilrichtung: Die Geschichte des Bossa Nova ist die Geschichte des modernen Brasilien.

Bossa Nova, gemeinhin mit »Neue Welle« übersetzt, heißt eigentlich wörtlich »neue Beule« oder besser: »neuer Auswuchs«. Sinngemäß ist der »Bossa Nova« das »neue Vermögen«, die »neue Fähigkeit« und schließlich – sachlich wohl am genauesten – das »neue Können«. Der Bossa Nova gehört wie die Nouvelle Vague des französischen Kinos oder die britische Pop-Art zu jenen Bewegungen der Nachkriegszeit, die versuchten, unter den postavantgardistischen Bedingungen der Moderne die Avantgarde fortzusetzen, sie als Moderne zu verwirklichen und Kunst in Lebenspraxis zu überführen.

Weitaus mehr als nur ein Musikgenre, ist der Bossa Nova dennoch nicht ohne Grund international als Musik bekannt geworden. Doch der Bossa Nova ist darüber hinaus mindestens eine musikalische Lebensweise, nämlich eine Haltung, die sich vor allem in einer musikalischen Form ausdrückt. Und auch das hat die Bewegung mit anderen postavantgardistischen Avantgarden gemeinsam: Der Bossa Nova ist kein Stil, sondern ein Ausdruck. Und zwar Ausdruck eines Modernismus, der auf besondere Weise durch Mythos, Mode und Melancholie bestimmt, ja belebt und gelebt wurde.

Die Zeit des Bossa Nova beginnt Ende der fünfziger Jahre in Rio de Janeiro: 1958 erscheint das Album »Canção do Amor Demais« von Elizete Cardoso. Es ist ihr fünftes Album. Ihre vier vorherigen Studioalben – »Canções à Meia Luz« (1955), »Fim de Noite« (1956), »Noturno« (1957) und »Retrato da Noite« (1958) – waren vom Samba bestimmt. Und eigentlich ist auch »Canção do Amor Demais« ein Samba-Album, wären da nicht die Gitarrenarrangements von João Gilberto für zwei Songs: »Chega de Saudade« und »Outra Vez«. Hier ist das erste Mal der Bossa-Nova-Beat zu hören. Cardosos Album bleibt allerdings zunächst einmal unbeachtet; erst Gilbertos im selben Jahr veröffentlichte Single mit den Stücken »Chega de Saudade« und »Bim Bom« und schließlich sein 1959 bei Odeon erschienenes Album »Chega de Saudade« machen diese Musik als Bossa Nova berühmt, definiert durch Gilbertos minimalen wie sanften Gitarrenbeat und seine ruhige, fast flüsternde Stimme – so jedenfalls wird der Bossa Nova gemeinhin kanonisiert: im Kontrast zum aufwühlend vitalen Sambarhythmus, erzählt als Biographie des musikverrückten João Gilberto, der 1950 als 19jähriger Junge ohne Schulabschluss aus dem Bundesstaat Bahia nach Rio gekommen sei, um dort als spleeniger, seine Marotten pflegender Gitarrenspieler in den Bars und Clubs von Ipanema, Leblon und

Copacabana zu reüssieren. Der 1931 geborene Gilberto gilt als »um gênio e uma lenda viva da música popular brasileira«, also Genie und lebende Legende der Música Popular Brasileira (MPB), wie die moderne Musik Brasiliens bezeichnet wird. In den fünfziger Jahren lag der Modernismus, der sich schließlich in der Musik als Bossa Nova ausformte, in Brasilien in der tropischen Luft. Schon 1957 war »Chega de Saudade« als Single zu hören, gesungen von Os Cariocas.

Der weltweite Durchbruch des Bossa Nova erfolgt 1962, als Stan Getz und Charlie Byrd ihr Album »Jazz Samba« bei dem US-amerikanischen Label Verve veröffentlichen: Eine Zeitlang sogar auf Platz eins der US-Album-Charts, löste es nicht nur in den Vereinigten Staaten ein regelrechtes Bossa-Nova-Fieber aus. »Jazz Samba« zählt zu den meistverkauften Jazzplatten aller Zeiten. Schließlich hat am internationalen Erfolg des Bossa Nova auch die brasilianische Militärdiktatur ihren Anteil: Viele Musiker sehen sich gezwungen, nach Beginn der Diktatur 1964 das Land zu verlassen. João Gilberto lebte schon seit 1962 in den USA, 1963 zog Astrud Gilberto hinterher. Wichtige Bossa-Nova-Veröffentlichungen werden nun vor allem in den USA produziert: Schon 1964 erscheinen »Getz/Gilberto«, »Getz Au-Go-Go« sowie »The Astrud Gilberto Album« bei Verve. Als Teil der internationalen Kulturindustrie funktioniert der Bossa Nova, trotz der unüberhörbaren brasilianischen Klangfarben, wie der Rock'n'Roll als integraler Bestandteil einer sich rasch entfaltenden globalen Popkultur – und zwar gerade in Bezug auf die Stereotype des Brasilianischen, Tropischen, Südamerikanischen, die mit dieser Musik zu Standards werden. Und das heißt vor allem: Wie der Pop ist auch der Bossa Nova sowohl eine Ideologie als auch eine Industrie, nämlich eine als Ware hergestellte »Kultur«. Tatsächlich ist die Bossa-Nova-Musik außerhalb Brasiliens als Soundtrack einer prosperierenden Mittelklasse rezipiert worden, als Fahrstuhlmusik für ein Kleinbürgertum, das mit den milden Klängen dieser Musik seine Angst vor dem drohenden sozialen Abstieg kompensiert, von den frühen, das Genre prägenden Aufnahmen bis zu den diversen Retro-Stilisierungen der vergangenen Jahrzehnte, die Bossa Nova mit gemäßigten Elektronikbeats für die Afterwork Lounge der Creative Class kompatibel machen.

Tradition ist Widerspruch

Doch auch der Bossa Nova hat seine Dialektik, seine bewegten Gegensätze, und ist Ausdruck gesellschaftlicher Antagonismen, die mit der Geschichte Brasiliens eng verbunden sind. Was sich im Bossa Nova als Modernismus (»Modernismo«) realisiert, lässt sich bündig auf eine Formel bringen, die die portugiesische Semantik möglich macht: Tradição = Contradição, Tradition ist Widerspruch.

Die Geschichte des Bossa Nova ist die Geschichte des modernen Brasilien und zugleich der Mythos, der davon handelt, wie sich dieses Land über die Konstruktion von Kultur eine Geschichte gegeben hat. Spuren davon lassen sich bis zu den Anfängen der Kolonialzeit zurückverfolgen. Anders als in anderen Gegenden Amerikas errichteten die Jesuiten ihre Herrschaft nicht auf Vernichtung, sondern auf dem Prinzip der Vermehrung: Missionierung als Vergrößerung der christlichen Gemeinde durch Überwältigung und Vergewaltigung. Darüber hinaus öffneten die Jesuiten die katholische Kirche für Magie, Naturzauber und Schutzgeister. Sie adaptierten damit etwas von dem Kannibalismus, den sie in den Wäldern des Amazonas entdeckt haben wollten, als höchst vitales Prinzip der Aneignung: Ich fresse den Gegner, wodurch seine Kraft auf mich übergeht und er auch nicht mehr Gegner, nicht mehr fremd und unheimlich ist.

In den zwanziger Jahren wird diese Praxis des Kulturkannibalismus, der Piraterie und des offensivparasitären als Programm des brasilianischen Modernismus ausformuliert, wesentlich

begründet durch Oswald de Andrades »Brasilholz-Manifest« von 1924 und schließlich durch das »Anthropophagischen Manifest« von 1928. »Dieses wurde in der Folge zum zentralen Gemeinplatz und letztlich zum Dilemma der brasilianischen Kultur«, schreibt José Galisi Filho in der Zeitschrift ARCH+ 190 im Dezember 2008: »Der Text bringt die asynchronen Bestandteile der brasilianischen Gesellschaft miteinander in Verbindung und stellt in einer antidiskursiven, elliptischen Sprache mit kurzen, direkten Sätzen ohne explizite Verknüpfung die Frage, was die Identität der brasilianischen Nation sein soll.«

»Nur die Anthropophagie vereint uns«, postuliert Andrade: »Einziges Gesetz der Welt. Maskierter Ausdruck Aller Individualismen, Aller Kollektivismen. Aller Religionen. Aller Friedensverträge. Tupi or not Tupi, that is the question.« Verteidigt wird der Kannibalismus als Prinzip kultureller Einverleibung: »Die Seuche der sogenannten gebildeten und christianisierten Völker ist es, wogegen wir vorgehen. Die Anthropophagen ... Gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit, angekleidet und unterdrückend, von Freud klassifiziert, ohne Komplexe, ohne Wahnsinn, ohne Prostituierten und ohne Strafanstalten, im Matriarchat von Pindorama.« In der Mischung aus Tradition und Widerspruch, Samba und Jazz, Brasilianischem und Nichtbrasilianischem ist auch der Bossa Nova Teil der Geschichte des Anthropophagismus.

Nutzlose Landschaft Liebe

Insofern ist Bossa Nova mehr als der zurückhaltende Sound, die Stimme und die Gitarre von João Gilberto. Für die Musik als Ausdruck sind überdies Komposition und Text ausschlaggebend. Der Song »Chega de Saudade« - der Titel meint in etwa »Genug der Sehnsucht« - ist von Antônio Carlos Jobim (kurz Tom Jobim) komponiert, der Text wiederum von Vinicius de Moraes, zusammen mit Carlos Drummond. Auf Jobim gehen die meisten der schier unzähligen Bossa-Standards zurück, so etwa »Água de Beber«, »Eu sei que vou te amar«, »A felicidade«, »Insensatez«, »Por toda a minha vida«, »Wave«, »Ela é Carioca«, »Dindi« »Samba do avião« und »Garota de Ipanema« (»The Girl from Ipanema«), das als eines der meistgecoverten Musikstücke der Welt gilt. Wie so oft und immer wieder geht es auch hier um das Scheitern der Liebe, ein Thema, das sich als Liebe zum Scheitern entpuppt: Ein Mann sieht am Strand von Ipanema eine schöne Frau, sieht sie jeden Tag, ist fasziniert von ihr - und sie würdigt ihn keines Blickes, bemerkt ihn nicht einmal. Es gehört wohl zu den Besonderheiten des Bossa Nova, dass die Songs überladen sind mit Klischees und Stereotypen, dass diese aber zugleich ironisiert werden. Zuerst hat Astrud Gilberto das Lied gesungen.

»Canção do Amor Demais« - Lieder über die Liebe und noch mehr Liebe. Das große Thema des Bossa Nova: die Liebe als romantisches Ideal, in dem die körperliche Lust zur körperlosen Sehnsucht vergeistigt, schließlich der Eros ästhetisiert wird. Derart wird die Liebe zur romantischen Sehnsucht, die über das Private hinaustreibt: Die Liebe des Bossa Nova ist eine gleichsam öffentliche Liebe, Melancholie eine Haltung - und darin durchaus dem Existentialismus vergleichbar, wie er das Pariser Leben Ende der Vierziger und in den Fünfzigern prägte: Auch die Bossa-Nova-Bewegung unternimmt den Versuch, mit einer »Lebensweise« eine »Gesellschaft« zu begründen, einzugreifen, Verhältnisse zu gestalten. Und wie beim Existentialismus der Sartre-Jahre bleibt auch im Bossa Nova die Politik ausgespart. Als das Militär 1964 die Straßen mit Panzern besetzt und die Diktatur errichtet, bleibt die Musik der Bossa Nova stumm. Die Künstlerboheme von Rio de Janeiro hat der politischen Gewalt nichts entgegensetzen: Mit Sentimentalität lässt sich Terror nicht bekämpfen. Im entscheidenden Moment fehlt die Verbindung zwischen der ästhetischen Avantgarde und dem politischen Widerstand. Als Tom Jobim von dem Putsch hört, nennt er ein gerade arrangiertes Stück »Inútil Paisagem«, nutzlose Landschaft: Ihm wird klar, dass der Bossa Nova, das »neue Können«,

plötzlich versagt.

Brasília

Mit der Militärdiktatur wird Brasilien, was es sein sollte: ein souveräner Nationalstaat. Das entsprach nicht dem Projekt des Modernismus, zu dem nicht nur der Bossa Nova gehörte, sondern vor allem auch die Politik Juscelino Kubitscheks, brasilianischer Staatspräsident von 1956 bis 1961: Er versuchte in einer sozialdemokratischen Umkehrung des Estado Novo Vargas' (Präsident 1930 bis 1945 und 1950 bis 1954), Brasilien als Gesellschaft zu entwerfen, die ihre Identität in einem Transnationalismus begründet, konkretisiert in der in nur wenigen Jahren – Baubeginn Oktober 1956, Einweihung April 1960 – im Sertão, im Hinterland, dem Mythos nach »aus dem Nichts« errichteten Hauptstadt Brasília, gebaut nach dem sogenannten Plano Piloto Lúcio Costas (tatsächlich sieht die Stadt aus wie ein Flugzeug), berühmt durch die Architektur Oscar Niemeyers. Was Niemeyer bis zu seinem Tod – er starb letzten Dezember im Alter von fast 105 Jahren – als seine Idee vom Sozialismus propagierte, entspricht diesem Modernismus permanenter Selbsterneuerung, die kannibalisch aus dem Alten und Vorhanden schöpft. Wie in Charles Baudelaires ursprünglicher Definition der Modernität von 1863 war auch der Modernismo beides, nämlich »das Vorübergehende, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst; ihre andere Hälfte ist das Ewige und das Unwandelbare«. Dies berührt im brasilianischen Modernismus, Andrades »Anthropophagisches Manifest« handelt genau davon, vergleichbar durchaus mit den Avantgardebewegungen im vorrevolutionären Russland, die Frage nach dem neuen Menschen, nach dem Menschen überhaupt. Vilém Flusser hat das aufgegriffen: Brasilien sei die Suche nach dem neuen Menschen – aber zugleich gebe es hier »keinen Platz für den neuen Menschen (...). Und der neue Mensch wüsste mit dem großen Brasilien nichts anzufangen, wenn er es hätte, denn was immer das große Brasilien sein mag, es ist nicht die Utopie des neuen Menschen. Dieser grundsätzliche Widerspruch ist überall in Brasilien spürbar«, heißt es in »Brasília oder Die Stadt welcher Zukunft?«.

Flusser schreibt das 1970 mit Blick auf die Hauptstadt Brasília, in der er ein »Modell für die ganze Menschheit« sieht, mithin ein gescheitertes Modell: »Der Mensch in Brasília mag, horribile visu, tatsächlich der Mensch der Zukunft sein, nämlich der Mensch im triumphierenden Apparat, und in diesem Sinn mag Brasília tatsächlich ein Modell sein für alle Städte der Zukunft.«

Karneval im Kino

Doch Brasília ist nur das eine Extrem. Der Modernismus manifestiert sich in Rio de Janeiro ebenso, in Bewegung, sichtbar etwa im Mosaikpflaster der Copacabana-Strandpromenade von Roberto Burle Marx, hörbar eben im Bossa Nova, sichtbar und hörbar schließlich im Karneval, den Marcel Camus 1959 für das Kinofesthält: »Orfeu Negro«, ein Film nach der Vorlage des Orpheus aus der Unterwelt, den Offenbach schon als Operette inszenierte.

In einem entscheidenden Punkt nimmt die Geschichte vom »Orfeu do Carnaval« einen anderen Ausgang als Jacques Offenbachs »Orphée aux Enfers«. Im Film stirbt der Orpheus am Ende, stürzt vom Felsen, die tote Euridice tragend; er rutscht ab, als Mira, rasend vor Eifersucht, einen Stein nach ihm wirft. Dann laufen Kinder ins Bild, gerade zu der Stelle, wo eben noch das tragische Unglück passierte, davon ganz unbekümmert: Es sind Benedito und Zeca. Benedito hat Orpheus' Gitarre dabei. Das Mädchen sagt: »Spiel, spiel ...« Und Benedito spielt – »Samba de Orfeu«, die Sonne geht auf, alle tanzen wild und fröhlich in den neuen Tag hinein.

Die Handlung des Films ist bestimmt vom Soundtrack, von der Musik von Luiz Bonfá und Antônio Carlos Jobim. Von Vinicius de Moraes sind die Texte, der Film basiert wesentlich auf seinem Theaterstück »Orfeu da Conceição«, einer »Tragédia carioca em três atos«. Zweifellos ist die

Tragédia carioca etwas anders als die griechische Tragödie.

Gesungen wird vom Karneval als »grande ilusão«: Die Leute arbeiten das ganze Jahr, um sich für einen Augenblick den Träumen hinzugeben. Bossa Nova erzählt von einer Gesellschaft, die als Gesellschaft nicht möglich ist. Bossa Nova erzählt von Menschen, die in die Trostlosigkeit des Daseins geworfen sind, ohne Halt, ohne ontologisches Fundament, ohne Geld und Glück.

Das endlose Ende des Bossa Nova

Zum einen gilt für den Bossa Nova wie für jede modernistische Bewegung: Er kann nicht aufhören, es gibt keinen Endpunkt; er kann sich nur immer wieder selbst neu erfinden, neu definieren, neu erklären. Sein Tod ist die Moderne selbst, wenn er nämlich dem Prinzip der Mode überantwortet wird und irgendwann, diesem Prinzip konsequent folgend, aus der Mode kommt. Insofern lässt sich sagen, dass sich der Bossa Nova schon Ende der sechziger Jahre auflöst, mit dem Übergang in die Tropicália-Bewegung, die sich zwischen Pop-Kunst (Lydia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles etc.) und Pop-Musik (Os Mutantes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Chico Buarque, Tom Zé etc.) bewegt. Seinen immanenten Schluss- und Höhepunkt hat er dann musikalisch in Tom Jobims »Matita Perê« von 1973: Entstanden ist ein episches Konzeptalbum, das über den Bossa Nova hinausführt und zugleich zurück zum Anfang, zur Liebe, zur Sehnsucht, zum Ausdruck und zur Suche nach dem Neuen.

Wichtige Bossa-Nova-Veröffentlichungen auf dem Londoner Label Soul Jazz Records.