

**Bryan McCann: *Hello, Hello Brazil.***  
***Popular Music in the Making of Modern Brazil.*** Durham, NC: Duke University  
Press 2004 (296 S., 21,90 €)

## Erst kam das Radio, dann kam Christus

### *Rezension von Carsten Heinke*

Kann eine Musikart der authentische Ausdruck eines Nationalstaates sein? Welche Diskurse müssen stattfinden, bis einer Musik dieser Status zugesprochen wird? Und welche Rolle spielen die Massenmedien in diesem Prozess? Die Transformation des Samba von einer von Staatsseite missbilligten Musik der Nachfahren schwarzer Sklaven in Rio de Janeiro zum nationalen Symbol für das gesamte Brasilien stellt eine außerordentliche Wandlung dar, die heute in Zeiten der Globalisierung und der Infragestellung von einheitlichen Nationalkulturen mehr denn je zum Nachdenken anregt. Bisher wurde diese Entwicklung vor allem einseitig unter dem Aspekt der politischen Veränderungen jener Zeit, also dem Beginn der Diktatur unter Getúlio Vargas ab 1930 untersucht. Außerdem wurde der Schwerpunkt meist auf die kompositorischen Fähigkeiten von Sambakomponisten wie Noel Rosa oder Ari Barroso gelegt. Bryan McCann stellt in seinem Buch nun den Einfluss des Radios und der Musikindustrie in den Mittelpunkt der Analyse.

Dabei verfolgt er die Geschichte der Stile Samba und Choro sowie der nordbrasilianischen Rhythmen innerhalb diverser Kontexte, beginnend bei der Struktur von Radiosendungen unter der Vargas-Diktatur der 1930er Jahre über die Entstehung des Diskurses um *brasilidade* (›Brasilität‹) als einer genuin brasilianischen Nationalkultur bis hin zur Werbeindustrie der 1950er Jahre. Als roter Faden dient McCann das Medium Radio, das für die Etablierung und Verbreitung der populären Musik Brasiliens von Beginn an eine wesentliche Rolle spielte. Nicht zu Unrecht weist er dem Rundfunk eine zentrale Stellung zu, denn in Rio de Janeiro traf das Radio vor Christus ein: die erste Radiostation Rios wurde bereits im Jahre 9 a.C. auf dem Corcovado-Hügel in Betrieb genommen, also an gleicher Stelle, wo sich seit 1931 die segnende Jesusfigur als Wahrzeichen der Stadt befindet. Dieses Aperçu von McCann hat metaphorischen Charakter und weist darauf hin, dass sich Rio de Janeiro bis heute nicht nur durch Zuckerhut und Christo, sondern vor allem durch den Samba (und eben seiner Verbreitung im Radio) angemessen repräsentiert fühlt.

Ein Grundzug von McCanns Buch ist es, bisherige Annahmen über brasilianische Musik zu entmystifizieren und zu relativieren. Beispielsweise sei der Einfluss des Vargas-Regimes auf die populäre Musik der 1930er und 1940er Jahre bislang oft überbewertet worden. In Wirklichkeit seien die Anstrengungen des Estado Novo um Kontrolle des sensiblen Gegenstands ›populäre Musik‹ von problemati-

scher Natur gewesen. Wie McCann darstellt, konnte die Zensur in der Realität schon auf Grund von ungenügenden Kapazitäten nicht funktionieren. Auch das Bemühen um eine erfolgreiche staatliche Radioplanung sei ein Misserfolg gewesen. Die Regierung habe die Kontrolle über das Medium Radio erst erlangt, als sie sich aus der konkreten Programmplanung zurückzog und mit dem Sender *Rádio Nacional* bloß noch einen Programmplatz zur Verfügung stellte. Das Bild vom Samba als dem protegierten Musikstil des Vargas-Regimes wird durch diese Erkenntnis zurechtgerückt. McCann hat in einer akribischen Recherche die damals ausgestrahlten und heute noch auf Kassetten verfügbaren Sendungen untersucht und festgestellt, dass die offiziellen Regierungsprogramme des Rundfunks generell keinen Samba spielten (S. 75). Dort orientierte sich die musikalische Unterhaltung an europäischer E-Musik. Für die Staatssendung *A Hora do Brasil* stellt die skurril anmutende Idee, das nationalsozialistische Deutschland 1936 mit einer Direktübertragung aus der Sambaschule Mangueira zu unterstützen, eine Ausnahme dar (S. 28). Ob die ekstatischen Rhythmen im Sinne der Nationalsozialisten gewesen sind, darf angezweifelt werden.

Auch hinsichtlich der Sambamusiker und ihres Verhältnisses zur Regierung zeichnet McCann ein differenziertes Bild: einerseits habe ein Komponist wie Ari Barroso trotz seiner patriotischen Sambas politisch auf Seiten der Opposition gestanden (S. 73), andererseits kooperierten viele Musiker mit dem Regime und sprachen sich sogar offen für eine Zensur ihrer eigenen Stücke aus, wie die Aussage des Sambakomponisten Wilson Batista belegt: »Sometimes the DIP [= Departamento de Imprensa e Propaganda, das zuständig für die Zensur war, C. H.] censors my lyrics. I get upset, but then I realize they are correct. There has to be some control« (S. 30). Dass solche Äußerungen unter Umständen auch eine geschickte Strategie darstellen konnten, um sich umso gefahrloser in versteckten Andeutungen über das Regime lustig zu machen, verschweigt McCann nicht. Er stellt damit klar, dass populäre Musik ein komplexer Gegenstand ist, der sich nicht auf einfache Bilder, wie das des armen, politisch vereinnahmten und ökonomisch ausgebeuteten Sambakomponisten reduzieren lässt.

Des Weiteren konzentriert sich McCann auf verschiedene historische Lesarten des Sambas, aus denen sich mit der Zeit die bis heute in Brasilien vorherrschende herausgebildet hat, nach welcher dem Samba der Geist Brasiliens in seiner pursten Form innewohnt. McCann zeigt, dass noch vor den ersten Sambakompositionen diese ideologische Lesart bereits an den Diskursen um den Lundu und den Choro erprobt wurde. Diesen Musikstilen wurde das genuin Brasilianische aufgrund ihrer vermeintlichen Authentizität zugesprochen. Die Begründungen basierten allerdings oftmals auf Zirkelschlüssen; über die Chormusik in der Radiosendung *O Pessoa da Velha Guarda* heißt es bei McCann augenzwinkernd: »The program was authentic because it was Brazilian, and Brazilian because it was authentic, and noble because it was Brazilian and authentic« (S. 169). Über den beständigen Hinweis auf Authentizität hinaus war für den Diskurs um den Samba

zusätzlich der Glaube an eine angeblich bereits verwirklichte und sich im Samba manifestierende Demokratie unter den verschiedenen Ethnien Brasiliens charakteristisch. McCann zeigt eindrücklich, wie der Widerstand gegen diese beschönigte offizielle Rhetorik, die von der Realität der sozialen Ungleichheit weit entfernt war, von den Sambamusikern selbst kam. Mit der Einführung des imaginären Charakters *Laurindo* in den Stücken diverser Komponisten, die um diese Figur eine fortlaufende Geschichte mit sozialkritischem Anspruch kreierten, entstand in den späten 1940ern Jahren der kritische Samba.<sup>1</sup>

Neben der ausgiebigen Behandlung des Samba und seiner Bedeutung als nationalem Symbol, stellt McCann auch Überlegungen zu nordostbrasilianischen Regionalstilen und den (Radio-)Karrieren der Komponisten Luiz Gonzaga und Dorival Caymmi an. Ihr Regionalismus sei kein Separatismus, da im Nordosten Brasiliens die Essenz einer Nationalkultur bewahrt würde – so die bis in heutige Zeit gängige Interpretation (S. 120). Auch hier deckt McCann Strategien des Diskurses auf und zeigt, wie Gonzaga und Caymmi das Bild des Nordostens, das sie zu repräsentieren vorgaben, zum Teil erst selbst erschaffen haben (S. 98). Ein bestimmendes Charakteristikum bei ihnen, aber auch in anderen brasilianischen Musikstilen, war das demonstrative Ablehnen jeglichen ausländischen Einflusses. Der Nachruf von Claudionor Cruz auf den Musiker Jacob do Bandolim aus dem Kontext des Choro ist als bewunderndes Lob zu lesen und für die allgemeine Einstellung dieser Zeit bezeichnend: »The man never played a foreign note« (S. 178). Das komplizierte Verhältnis Brasiliens zu ausländischen Einflüssen im Allgemeinen und zu den Vereinigten Staaten im Speziellen behandelt McCann im Kapitel »American Seduction« detaillierter. Er macht anschaulich, wie schmal der ideologische Grad war, auf dem die Musiker wanderten. Es galt, einen nach außen gepflegten Protest gegen jegliche Form von US-amerikanischer Kultur mit einem heimlichen Inkorporieren nordamerikanischer Modelle geschickt zu verbinden: »Ambivalence was a job requirement: expressing open enthusiasm for American music meant critical death, but ignoring American models meant falling behind their prospective popular audience« (S. 157). Eine intelligente Strategie zur Überwindung des Dilemmas war die offensive Beschäftigung mit der transnationalen Thematik im Samba. McCann widerspricht damit der Darstellung, erst der Tropicalismo von 1968 habe mit der Einbeziehung bzw. dem regelrechten Verschlingen (im Sinne der Kannibalismustheorie des Literaten Oswald de Andrade) von nichtbrasilianischer Popmusik kulturelles Neuland beschritten. Anhand von Analysen zu den Stücken »Canção para inglês ver«, »Goodbye« und »Boogie Woogie na favela« zeigt er schlüssig, dass die differenzierte Auseinandersetzung mit vor allem US-amerikanischer populärer Musik von jeher ein integraler Bestandteil des Samba war.

---

1 Dies stellt darüber hinaus – ebenso wie die von McCann analysierte zynische Replik »Yes, nós temos bananas« auf den US-amerikanischen Hit »Yes, we have no bananas« (S. 136) – auch ein frühes Beispiel für das Phänomen der Answer Records dar (im Sinne von Pendzich 2004: 300).

Im Kapitel über Fanclubs und Auditoriumsprogramme (= live aus mit Zuschauern besetzten Theatersälen ausgestrahlte Sendungen) nähert sich McCann dem Phänomen von der Seite der Rezipienten, d.h. der organisierten Fanclubs der konkurrierenden Radiosängerinnen Emilinha Borba und Marlene. Dieser Blickwinkel ist deshalb bemerkenswert, da rezeptionsorientierte Studien zur brasilianischen Musik bisher leider eine Ausnahme bilden. Das Beispiel der brasilianischen Live-Radio-Shows der 1950er Jahre stellt für alle, die sich mit Fantum beschäftigen, ein beachtenswertes Phänomen dar. Über das übliche Verhalten von Fans hinaus bildeten die Anhänger der Sängerinnen nicht nur eine virtuelle, sondern eine tatsächliche Gemeinschaft, die bis in die heutige Zeit hinein immer noch soziale Aktivitäten gemeinsam durchführt – und dies zusammen mit dem Star!<sup>2</sup> Als Gegenleistung für die großzügigen Geschenke der Fanclubs, die im Grunde die finanziellen Möglichkeiten ihrer Mitglieder überschritten, wurde ein starkes persönliches Engagement des Stars erwartet. Insgesamt waren die Clubs gerade für sozial Schwächere eine Möglichkeit, Selbstachtung und soziale Kontakte zu finden. Ähnliches hat Heinz Moser (1999) für die heutige Zeit in einer Studie über die Fangruppierungen des Eurovision Song Contest in Deutschland bzw. in der Schweiz festgestellt. Eine aus Sicht der Gender Studies bemerkenswerte Parallele ist auch der auffällig hohe Anteil von Homosexuellen sowohl in den Fanclubs der Auditoriumsprogramme Brasiliens als auch in den heutigen Grand-Prix-Fanclubs (Moser 1999: 90-108).

Durch Darstellungen wie diese bietet McCanns Buch Anschlussmöglichkeiten für viele Fachrichtungen, natürlich auch für die Populärmusikforschung. Spezifisch musikalische Aspekte nehmen bei McCann, der Dozent für lateinamerikanische Geschichte und eben kein Musikwissenschaftler ist, allerdings einen schmalen Raum ein. Anders als Carlos Sandronis Sozialgeschichte des Samba (2001), die McCann explizit als vorbildliches Beispiel musikalischer Geschichtsschreibung erwähnt und an die er zeitlich anknüpft, verzichtet er auf Notendarstellungen zur Untermauerung seiner Thesen. Die Lesbarkeit des Buches für ein breites Publikum mag damit erleichtert sein. Ob sich jedoch beispielsweise ein Bläsermotiv, wie im Intro von »Aquarela do Brasil«, mit »bump bump BUMP, bump budump budump« (S. 72) adäquat wiedergeben lässt und ob dies letztlich dem Verständnis dient, bleibt fraglich. Möglicherweise ebenfalls aus Gründen der besseren Lesbarkeit bewegt sich McCann in weiten Teilen des Buches im theoriefreien Raum, selbst dort, wo eine Anknüpfung an existierende Modelle aufschlussreich gewesen wäre. Bei der Diskussion über kulturelle Symbole im Nationalstaat und transnationale

---

2 Offensichtlich war für diese Art von Beziehung zwischen den Fans und dem Star *nicht* charakteristisch, was Hans-Otto Hügel ansonsten für den europäischen Raum feststellt, nämlich dass der Fan aufgrund der Außergewöhnlichkeit des Stars im Grunde bestrebt sei, die Distanz zu wahren, und dass der Star auf diese Weise eine »Fata Morgana« bliebe (Hügel 2004: 286).

Strategien ließe sich mühelos an Stuart Hall (1994) anschließen. Michail Bachtins Arbeiten zum Karnevalismus drängen sich auf, wenn McCann die Karnevalisierung der Auditoriumsprogramme darstellt. Dass der Autor auf eine theoretische Unterfütterung verzichtet, ist im Hinblick auf die reichlich verfügbare (allerdings portugiesischsprachige) theoretische Literatur zur brasilianischen Musik jedoch kein wirkliches Manko. Mit *Hello, hello Brazil* bietet McCann eine sehr differenzierte und sehr ausgiebig recherchierte Chronik der brasilianischen Musik der 1920er bis 1950er Jahre. Als Indiz für eine gelungene Arbeit darf gelten, dass der Autor für dieses Buch bereits den Book Award der Brazilian Studies Association BRASA erhalten hat.

Hall, Stuart (1994). »Die Frage der kulturellen Identität.« In: *Rassismus und kulturelle Identität*. Hg. v. Stuart Hall. Hamburg: Argument, S. 180-222.

Hügel, Hans-Otto (2004). »Weißt Du wieviel Sternlein stehen?« Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.« In: *Musikermythen - Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hg. v. Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler. Hildesheim: Olms, S. 265-293.

Moser, Heinz (1999). *Twelve Points. Grand Prix Eurovision – Analyse einer Fankultur*. Zürich: Pestalozzianum.

Pendzich, Marc (2004). *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit.

Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.