

Lorraine Leu (2006). *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*

Rezension von Carsten Heinke

Es scheint typisch zu sein, dass manch gesellschaftlicher und ästhetischer Bruch beim Übergang zwischen zwei Stilen oder Epochen in der Nachbetrachtung weit weniger stark wirkt, als er sich für die Zeitgenossen ursprünglich dargestellt hat. Die künstlerische Richtung des Tropicalismo bzw. der Tropicália-Bewegung (beide Begriffe lassen sich parallel verwenden) galt im Brasilien der späten 1960er Jahre als verstörender Angriff auf die melodische Liedtradition. Veloso und seine Mitstreiter Gilberto Gil, Tom Zé und Os Mutantes setzten auf Provokation und Happenings und zerstörten dabei über Jahre bestehende kulturelle Konventionen. Als Konsequenz wurden Veloso und Gil 1968 von der Militärregierung des Landes verwiesen. Seit seiner Rückkehr nach Brasilien 1972 hat sich Veloso zu einem Star entwickelt, dessen Bedeutung für die populäre Musik vermehrt auch außerhalb Brasiliens zur Geltung kommt. In *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition* geht die Engländerin Lorraine Leu dem musikalischen Schaffen Velosos auf den Grund.

Nun ist die Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen über die Tropicália-Bewegung um Veloso mittlerweile alles andere als gering.¹ Leus Studie ist allerdings die erste größere Arbeit außerhalb Brasiliens, die sich ausschließlich mit dem schillernden Charakter Caetano Veloso auseinandersetzt. Hierin hebt sie sich auch von der vor einigen Jahren in den USA erschienenen Untersuchung Christopher Dunns über Entwicklung und Bedeutung der Tropicália-Bewegung ab.² Im Gegensatz zu Dunn konzentriert sich Leu auf die Person Veloso, weitet die Analyse aber auf seine Musik der 1970er und 80er Jahre aus. Die Besonderheit von Leus Buch liegt darüber hinaus noch in zwei weiteren Umständen begründet. Erstens stellt sie Velo-

1 Zu den bedeutsamsten brasilianischen Studien zur Tropicália-Bewegung zählen: Favaretto, Celso (1979). *Tropicália. Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós; Calado, Carlos (1997). *Tropicália. A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34; Napolitano, Marcos (2001). *Seguindo a canção*. São Paulo: Anna Blume.

2 Dunn, Christopher (2001). *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill u. London: University of North Carolina Press.

so Grundprinzip der ständigen ästhetischen Veränderung, das ihm den Status eines Revolutionärs der brasilianischen Popmusik einbrachte, seinem ebenso prinzipiellen Anspruch nach Bewahrung einer spezifisch brasilianischen Musiktradition entgegen. Zweitens strebt sie einen analytischen Ansatz an, der gesellschaftliche, musikalische und visuelle Aspekte der Performance miteinander verbindet und so zu differenzierten Aussagen über die Bedeutung einzelner Musiktitel gelangt.

Im ersten Kapitel kontextualisiert Leu die tropicalistische Phase Velosos mit den gesellschaftlichen Umständen im diktatorisch regierten Brasilien der 1960er Jahre. Dabei arbeitet sie die für den Tropicalismo bedeutsamen Traditionslinien der Hybridität des lateinamerikanischen Barocks sowie des Karnevals mit seiner Umstürzung der gesellschaftlichen Ordnung heraus (S. 13-19). In den folgenden zwei Kapiteln weitet Leu die Analyse des politisch-gesellschaftlichen Kontexts auf die Untersuchung konkreter Titel Velosos aus. Hier geht es ihr um die Frage, wie sich durch den Einsatz von Körper (Kapitel 2) und Stimme (Kapitel 3) des Sängers Bedeutungen hervorrufen lassen. Veloso unterscheidet sich von ähnlich bedeutsamen Musikern der brasilianischen populären Musik vor allem darin, so Leu, dass er die Performance von Beginn an konsequent in sein künstlerisches Schaffen miteinbezogen habe, beispielsweise durch futuristische Kleidung und anarchisches Gebaren bei Konzertauftritten. Hinsichtlich der Bedeutung von Velosos Stücken habe das visuelle Auftreten einen ebenso großen Stellenwert wie die Musik selbst: »Style offered a vital and instantaneously communicable means of defining the self, and Veloso made use of its dynamic of transience and mutability, celebrating the opportunity it offered to emphasise difference« (S. 32). Darüber hinaus sei es ein Anliegen Velosos gewesen, durch ein überzeichnetes Zurschaustellen kitschiger und plakativ sexueller Stereotypisierungen das Selbstbild der Brasilianer in Frage zu stellen, indem er zum Beispiel als eine Art Abbild der Sängerin Carmen Miranda in Frauenkleidern auftrat.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht sticht das dritte Kapitel heraus, in dem Leu in ausgewählten Stücken Velosos aus der Zeit zwischen 1967 und 1972 Zusammenhänge zwischen melodischer Behandlung der Singstimme und Aussage der Songtexte herstellt. Hier fügt Leu den zahlreichen bisherigen Veröffentlichungen zum Tropicalismo eine neue, auf die tatsächliche Musik gerichtete Perspektive hinzu, die den Abdruck von Ausschnitten der Notentexte miteinschließt. Zum Teil bleiben die aus der musikalischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse allerdings etwas oberflächlich. Im Stück »Tropicália« von 1967 sieht Leu beispielsweise in Velosos »akrobatischem« Singen eine Verkörperung der vielfältigen Vorstellungen Brasiliens (S. 64),

ohne genauer darauf einzugehen, was diese »Akrobatik« genau ausmacht (z.B. rhythmisches Drängen und plötzliche Beschleunigungen, Spannungsaufbau in der Melodie durch Repetition eines gebrochenem Dominantseptakkords etc.). Insgesamt stellt Leu in diesem Kapitel die extreme Diversifikation von Velosos Stimme heraus, die zwischen den äußeren Polen der bewussten Künstlichkeit in seinen experimentellen Stücken von 1972 und der Natürlichkeit bei der bewusst einfach gehaltenen Singweise in seinen Songs der mittleren 1960er und 1970er Jahre liegt. Durch diese stimmlichen »twists and turns« (S. 61) entziehe sich Veloso immer wieder einer statischen Charakterisierung und Vereinnahmung durch den Hörer.

Das vierte Kapitel stellt insofern eine Besonderheit dar, als Leu hier den abgesteckten Rahmen der tropicalistischen Phase Velosos verlässt und sich mit seinem Schaffen der 1970er Jahre beschäftigt, namentlich mit den beiden konzeptionell zusammenhängenden Platten *Jóia* und *Qualquer Coisa* aus dem Jahr 1975. Leu legt den Fokus auf Velosos kreative Verwendung der portugiesischen Sprache, mit der er durch Sprachspiele und Repetition von Wörtern Zusammenhänge zu den indianischen und afrikanischen Ursprüngen des Brasilianischen aufdecke. Außerdem sei das »cultural borrowing« (S. 96) in Form von Neuinterpretationen diverser fremder Stücke ein zentraler Aspekt des künstlerischen Schaffens Velosos in dieser Phase. Nach der Veröffentlichung seines mit einer Ausnahme ausschließlich aus Eigenkompositionen bestehenden Debütalbums 1968 sei das vermehrte Covern vornehmlich brasilianischer Stücke in der Folgezeit ein Indiz für die stärker werdende Beschäftigung Velosos mit der brasilianischen Musiktradition, zum einen mit dem Ziel, den Verlust der Heimat im englischen Exil zu kompensieren, zum anderen, um den Zusammenhang der diversen Musikrichtungen zu demonstrieren und ihre Bedeutung als kulturelles Erbe der Brasilianer zu dokumentieren. In den Coverversionen von insgesamt vier Beatles-Stücken auf *Jóia* und *Qualquer Coisa* sieht Leu darüber hinaus auch eine Auseinandersetzung mit dem Einfluss der internationalen Kultur auf Brasilien.

Im fünften Kapitel stellt Leu eine Geschichte des brasilianischen Liebesliedes von Modinha und Lundu bis zu Bossa Nova und der rockorientierten Richtung Jovem Guarda dar. Die Autorin untersucht hier vor allem, in welcher Art und Weise in ausgewählten Stücken der jeweiligen Stile die Themen Liebe und Sexualität behandelt werden. So interessant diese Erläuterungen auch sind und so notwendig es sein mag, dem Leser die Traditionen, in denen sich Veloso bewegt, zunächst einmal nahezubringen: der genauere Grund für die Darstellung in dieser Breite bleibt unklar, auch wenn sich in Kapitel 6 eine Betrachtung der Liebeslieder Velosos anschließt. Leus eigene Zusammenfassung des Kapitels 5 fällt dementsprechend mager aus: bei Lie-

dern, die die Beziehungen zwischen Männern und Frauen thematisieren, sei in Brasilien über die Zeiten hinweg vor allem »romantische« Musik verwendet worden (S. 124).

Im abschließenden Kapitel untersucht Leu, wiederum auf der Basis einer Analyse der Songtexte, die Bedeutung einiger vornehmlich aus den späten 1970er und frühen 1980er Jahren stammenden Liebeslieder Velosos. In diesen Stücken reflektiere er den Zusammenhang zwischen seiner eigenen Musik und den Stilen Bossa Nova und Jovem Guarda als deren Ausgangspunkt. Leu macht dabei verschiedene Techniken Velosos aus. Zum Beispiel benutze er textliche Versatzstücke fremder Stücke, re-kontextualisiere diese jedoch, um so die Entwicklung der brasilianischen populären Musik zu kommentieren (S. 125). Eine ähnliche typische Eigenart sei es, auf der musikalischen Ebene verschiedene Stile in einem Stück miteinander zu verbinden und damit zu ironisieren, indem zum Beispiel ein Rocksong als kirchlicher Lobgesang mit gemischtem Chor präsentiert wird (S. 127). Das Kapitel klingt aus mit einer Betrachtung über einige homoerotische Songtexte Velosos. Leu betont, dass Veloso in diesen Stücken zwar die Position eines von der Gesellschaft Unterdrückten annehme, sich aber jeglicher Vereinnahmung durch irgendwelche gesellschaftlichen Gruppen immer wieder entziehe: »He has oscillated between the margins and the mainstream throughout his career, and has been censured for locating in both« (S. 142). Dies entspreche seinem künstlerischen Schaffen, das durch das Grundprinzip der Veränderung in Velosos äußerer Erscheinung, seiner Performance und in seinem Gesang schwer fassbar und deswegen bis heute spannend geblieben sei.

Insgesamt verdeutlicht Leu letztlich, inwiefern Veloso nicht nur Einfluss auf die Entwicklung der populären brasilianischen Musik, sondern auch auf ihre Geschichtsschreibung genommen hat. Vincente Celestino, ein populärer Sänger der 1930er Jahre, der in den 1960ern bereits vergessen war, wurde von Veloso durch die Neuinterpretation eines seiner alten Titel wieder ins öffentliche Bewusstsein zurückgeholt (S. 106). Die ursprünglich verpönte Musik des einstigen Rockers und heutigen Schnulzensängers Roberto Carlos adelte er durch seine zur Schau gestellte Verehrung entgegen allem Missbehagen der intellektuellen Gesellschaftsschicht. Das hervorstechende Merkmal aber, das ihn von allen anderen Popmusikern seiner Größenordnung wohl weltweit unterscheidet, ist die Beharrlichkeit, mit der er seinen eigenen Werdegang und sein künstlerisches Schaffen von Beginn an analysiert hat.³ Leu trägt dem insofern Rechnung, als sie immer wieder Velosos eigene

3 Vgl. Veloso, Caetano (1997): *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Interpretationen anführt und diese zum Ausgangspunkt der weiteren Analysearbeit macht. Hier stellt sich die grundlegende Frage, ob diese Interpretationen Velosos aufgrund der durch sie vorweggenommenen Einengung auch von Nachteil für die popularmusikalische Forschung sein kann. Leus Studie endet mit einem Interview, das die Autorin selbst mit Caetano Veloso geführt hat. So aufschlussreich die Antworten Velosos auch sind, offenbart sich hier noch einmal die Krux: es ist offenbar unmöglich, über Veloso zu schreiben, ohne ihn selbst zu Wort kommen zu lassen.

Leu, Lorraine (2006). *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*. Ashgate Aldershot u.a.: Ashgate (180 S., ca. 60€).