

Frithjof Strauß

Bossakolonialismus? Westdeutscher Schlagerexotismus und schwedische Brasilpop-Adaptionen

Yo soy un hombre sincero
de donde cresce la palma
(José Martí: 'Guantanamera')

Die europäische Rezeption, Repräsentation und Deformation der Populärmusik tropischer Regionen sind ein gefundenes Fressen für die Postcolonial Studies und ihr Pathos.¹ Komplexitätsreduktion, Stereotypisierung, Authentizitätsverlust und arglistige "Konstruktionen" des "Anderen", wohin man hört. Zum Beispiel in der Fußgängerzone, wenn die Andinokapelle in Ponchos aufspielt: Sie kann als gutes Beispiel für Mimikry-Bildung herhalten. Der Panflötist weiß, daß er Indianerromantik und Freigebigkeit bei seinem europäischen Publikum besonders gut auslösen kann, in dem er ausgerechnet das schlichte kubanische Lied 'Guantanamera' bläst, das jeder kennt. Seine hochbezahlten Kollegen vom Buena Vista Social Club, des vom britischen Label World Circuit designten Retro-Pools, kommen an 'Guantanamera' auch nicht vorbei. Ihr deutsches Publikum schätzt sie als lässige Großväter, die am Strand Gitarre spielen, waren doch die eigenen

¹ Für die große Hilfe bei der Materialbeschaffung und Textnotation, für Hinweise und Fahrten danke ich herzlich Hilde Hefte, Almaz Yebio, Carin Rejler, Elisabeth Hellmers, Øivind Hånes, Jens Rasmussen, Matthias Langheiter-Tutschek und Jens Cramer!

verbitterte Nationalsozialisten. Doch was hier als authentische Karibik verkauft wird, sind Sounds aus den 50ern, die kaum ahnen lassen, wie elaboriert und innovativ die aktuelle Popmusik Kubas ist.

Für die Beschreibung, Analyse und Kritik der globalmusikalischen Entwicklung bringen die Postcolonial Studies durchaus einen wertvollen Ansporn. Rein technisch gesehen ist in den Zeiten des Internets alles Ferne greifbar, aber nur sehr wenig davon wird öffentlich vorgestellt. Welche ökonomischen, kulturimperialistischen oder ideologischen Interessen sind im Spiel, die verhindern, daß nicht alle Formen aus der Ferne vermittelt werden?² Emanzipatorische Entrüstung über falsche Repräsentation in musikalischen Adaptionen (wie im Falle der oben erwähnten Andinokapelle) oder über einen Authentizitätsverlust in – wie es der Postkolonialist organisiert nennen würde – ‘Hybridformen’ ist jedoch unangebracht. Es gibt keine ursprüngliche Musik. Jede Musik entsteht im modifizierenden Rückgriff auf oder im Dialog mit anderer Musik; es ist lediglich eine Frage des zeitlichen und räumlichen Abstandes zwischen der neuen und der vorhergehenden.

Vor der eigenen Tür: Westdeutscher Schlagerexotismus

In den Lyrics von Populärmusik werden die Aversionen der Postkolonialisten aufs stärkste bestätigt. Generell handeln Pop-

² Slavoj Žižek streicht den Verzicht der Postcolonial Studies auf politische Kritik zugunsten einer auf Jargon gestützten, affirmativen Diskursivierung heraus, wenn er süffisant schreibt: “Wenn man einem Großunternehmer bestimmte kriminelle Machenschaften vorwirft, setzt man sich selbst erheblichen Gefahren aus, bis hin zum Risiko, Opfer eines Mordanschlags zu werden. Doch wenn man dasselbe Unternehmen um die Finanzierung eines Forschungsprojektes bittet, das den Zusammenhang zwischen dem globalen Kapitalismus und der Entstehung hybrider postkolonialer Identitäten untersuchen soll, hat man eine realistische Chance, beträchtliche Fördermittel zu erhalten.” Žižek: *Puppe*, 2003, p. 48-49.

songs von erotischen Konstellationen. Geht es in den Songs außerdem ums Ausland und die Ferne, dann handeln sie grundsätzlich von erotischen Konstellationen im öffentlichen Raum. Und da strotzen dann die Topoi der Postcolonial Studies: Das “Andere” bündelt sich in der Trias Sex/Race/Class. Der kolonialistische Blick des mobilen weißen wohlhabenden Mannes penetriert den öffentlichen Raum der Fremde und dann die ortsverbundene, arme Indigene. Eine 15-jährige Skandinavierin trug 1961 folgendermaßen zum westdeutschen Schlagerexotismus bei:

Wo die großen Schiffe sind, stand ein armes Indiokind, sang für Geld zu der Guitarra zärtlich Lieder in den Wind. // REF: Sie war ein :: Penny-, Pennymädchen, Penny-, Pennygirl :: [3x] fern am Strande von Peru. // Fern am Strande von Peru hörte ihr ein Fremder zu, gab dem Mädchen eine Rose und verliebte sich in Nu. // REF // Sie zog mit ins fremde Land, wo sie Glück und Heimat fand, und ein anderes Indiomädchen singt wie sie für Geld am Strand. // REF: Sie ist ein Penny-, Pennymädchen [usf].³

Vor ihrem großen Durchbruch mit dem ersten Platz auf dem Schlagerfestival 1963 in Baden-Baden mit dem Titel ‘Ich will ‘nen Cowboy als Mann’ wurde Gitte Hænning in Deutschland ohne besonderen Erfolg als Teenagerstar lanciert. Neben Songs wie ‘Keine Schule morgen’ und ‘Jung sein ist nicht so leicht’ gehörte auch das ‘Pennymädchen’ zum Repertoire der Dänin.⁴ Eine offenbar nicht von Gitte gesungene Vokalise am Anfang und als Zwischenmelodie des Liedes referiert deutlich den wortlosen Gesang der weltberühmten peruanischen Fünf-Oktaven-Vokalistin

³ Peter Ström & Peter Poll (Text), Rudi Lindt (Musik): ‘Das Pennymädchen’, notiert nach der Einspielung von von Gitte Hænning 1961. Auf CD: Gitte: *Cowboy*, 1999.

⁴ “Also ich find’ das ganz lustig und ganz süß. Aber es ist doch etwas Fremdes. Ich kann mich schwer damit anfreunden”, sagt Gitte Hænning im Rückblick. Nach Hilbrecht: [Ohne Titel], 1999, p. 2.

Yma Sumac. Mit ihrem Image als Inka-Prinzessin war sie eine Hauptprotagonistin der theatralischen Exotica-Welle in den USA der 50er Jahre. Durch diese Vokalise ist immerhin ein geomusikalischer Bezug gegeben; dagegen hat die von Gitte gesungene schlichte Hauptmelodie des Songs – als Slow Fox in den Strophen und als eine Art Shuffle im Refrain – nichts mit Peru zu tun.

Das Indiokind singt für Fremde. Für Lieder zur Guitarra gibt es im internationalen Hafenhandel nicht etwa Mark oder Dollars, sondern Pennies. Das Primat der Kommerzialität ist im deutschen Schlager gemäß des alten Stereotyps britisch konnotiert. Der Freier ist jedoch kein Brite, denn er gibt eine Rose statt der Münze, außerdem führt er danach das menschliche Mitbringsel in ein Land, wo es erzdeutsche “Heimat” finden kann. Auf welcher Seite steht Gitte, die Erzählinstanz mit dänischem Akzent? Zunächst teilt sie mit den Deutschen die Außenperspektive, wenn es ums “ferne Peru” geht. Aber mit der Formulierung “ins fremde Land” später im Song übernimmt Gitte die Sicht des Indiokindes und reiht sich selber ein in die Serie der Pennymädchen. Michael Koltan legt in einem Aufsatz über den Exotismus im deutschen Schlager dar, wie in der Wirtschaftswunderzeit Interpreten aus den Siegernationen des zweiten Weltkriegs in Kasperrollen herabgewürdigt wurden: “Zumindest in der Popularkultur konnte man beweisen, ‘daß man wieder wer war’, indem man Amerikaner und Briten dazu brachte, für harte D-Mark den Hanswurst zu machen.”⁵ In diesem Kontext wirkt Gittes metamusikalische Almosenthematik nicht mehr ganz so harmlos, zumal sie kein Einzelfall ist. Die ebenfalls aus Dänemark stammenden Teenager Jan & Kjeld traten als Banjo- und Gesangsduo auf, wobei sie in mehreren ihrer Songs die Rolle von umherziehenden Spielleuten annahmen, die nur zu gerne

⁵ Als “ekelhaftestes”, weil hochgradig rassistisches Beispiel führt der Autor hierzu den aus Trinidad stammenden schwarzen Sänger und Trompeter Billy Mo an, der dem deutschen Schlagerpublikum Anfang der 60er “den Jodelneger machte”. Koltan: ‘Exotica’, 2002.

Pennies annehmen. “Bitte, bitte einen Penny für den Dick und für den Danny. Einen für den Jack, und dann sind wir wieder weg.”, heißt es in ihrer ‘Penny-Melodie’ von 1960.⁶ Jugendliche dänische Künstler der Nachkriegsgeneration, die die Besatzung ihres Landes nicht mehr erlebt haben, brauchen in Deutschland zwar nicht den Clown zu spielen, aber sie werden als unterwürfige Almosenensucher in Szene gesetzt. Dabei ist die Topographie des Für-Geld-Singens in anglophone Sphären verdrängt, die dem Deutschen fern liegen. Seine Generösität soll schließlich das Künstlertum belohnen und nicht ein kommerzielles Anliegen.

Wie zu erwarten wurde im klassischen westdeutschen Schlager (ca. 1955-80) formal und inhaltlich heftig “hybridisiert”, wenn man Popsongs aus tropischen Ländern einige seltene Male weiterverwertete. Was die brasilianische Musik betrifft, um die es im folgenden gehen soll, so waren es in erster Linie Interpreten aus den europäischen (Nachbar-)Ländern, die mit deutschsprachigen Adaptionen auftraten. Dazu zählten Catarina Valente, Nana Mouskouri, Sylvia Vrethammar⁷ oder auch der Ostdeutsche Manfred Krug. Offensichtlich folgte die Branche (z.T. mit personeller Kontinuität seit der Hitlerzeit unter den Produzenten) immer noch dem von der NS-Musikpolitik diktierten Prinzip der Nahexotik. Der Zugang zur und die Gewandheit in der weiten Welt wurden in der rassistischen Popularkultur des Dritten Reichs über arische nahexotische Künstlerimages wie Marika Röck, Johannes Heesters und Zarah Leander transportiert. Wenn in der Nachkriegszeit das Fernfremde ohne Not weiterhin durch das vertraute Nahfremde repräsentiert wird, manifestiert sich darin die biedermeierliche Horizontverengung in der Ideologie des Schlagers. Das ist auch im

⁶ Lambert Fleming (Text) & Charly Niessen (Musik): ‘Penny-Melodie’, notiert nach der Einspielung von Jan & Kjeld 1960. Auf CD: Dies.: *Banjo Boy*, 1996.

⁷ U.a. gleich vier Songs von Jorge Ben auf dem Album ‘Frei wie Wind und Wolken’, 1977.

Fall der wohl bekanntesten deutschsprachigen Brasilpop-Adaption so: Chico Buarques 'A Banda' in der Interpretation der jungen Französin France Gall (1968):⁸

REF: Zwei Apfelsinen im Haar und an der Hüfte Banane trägt Rosita seit heut' zu einem Kokosnußkleid. Ja, sicher noch dieses Jahr – das kann man heute schon ahnen – trägt die modische Welt das, was Rosita gefällt. // Wenn man in Mexiko am Abend zum Karneval geht, weil sich doch alles, alles, alles um Karneval dreht, sagt einem jeder: "Geh'n Sie zur Avenida, denn dort tanzt Rosita zur Musik A Banda [oder: Musica Banda]!" // Und vor Begeisterung klatscht jeder die Hände sich heiß, weil, wenn Rosita tanzt, ein jeder sofort von ihr weiß: Was sie heut' trägt und wie sie tanzt, das ist Mode. La Banda ist da, ja, ja, La Banda ist da.// REF // Und alle Leute in der Stadt sagen: "Olalalá!" So eine Mode wie La Banda, die war noch nie da. Aus Kokosnüssen werden überall Kleider. Das Spiel es geht weiter. La Banda ist da. // REF.⁹

Chico Buarques metamusikalischer und literarischer Song (1966) ist eine nostalgische Marcha und handelt von einer durch die Straßen ziehenden Kapelle, die mit ihren Liebesliedern den unterschiedlichsten Leuten die Sorgen verscheucht. Das vereinfachende Arrangement von Werner Müller setzt auf zünftigen Bigband-Partysound, unterlegt von Juchzern, Happy-Chor und taktfestem Klatschen. Der deutsche Text folgt dem Kolonialblick auf die sexualisierte Frau im öffentlichen Raum, die hier in Naturalien-Kleidung paradiert. Die Personendarstellung schildert die Lateinamerikaner, so wie sie in fast allen Schlagern der 50er und 60er auftauchen, nämlich als die ökonomisch und intellektuell Unterent-

⁸ Diese Version kursiert unter den Titeln 'A Banda', 'La Banda' und 'Zwei Apfelsinen im Haar'.

⁹ Fred Conta & Fred Weyrich (dt. Text), Chico Buarque (Musik): 'A Banda', notiert nach der Einspielung von France Gall 1968, Auf CD: Dies.: *Love, l'amour und Liebe*, 2000.

wickelten mit großem Sinn für “ein bißchen Spaß”.¹⁰ Genrekonform ist ebenfalls die unbekümmerte Vermischung und Verdrehung der Fakten. Aus Brasilien wird Mexiko; mal heißt es portugiesisch ‘A Banda’, mal spanisch ‘La Banda’, mal ist damit Rositas Tanz angesprochen, mal der pauperistische Kokos-Look, jedoch gar nie die Kapelle, die das Wort meint. Die Bananen weisen auf Josephine Bakers Pariser Zwischenkriegs-Primitivismus, die Apfelsinen stammen aus der Garderobe des vor der Bossa Nova-Ära weltweit bekanntesten brasilianischen Künstlerimages: Carmen Miranda, die in den 40ern in einer Reihe von US-Filmen schmucküberladen und mit Obst in der Frisur den Prototyp der extravaganten Tropen-Diva darstellte.

Die politische Inhaltsanalyse des popularkulturellen Songtextes verleitet zu Entrüstung oder narzistischer Ironie (vgl. Trash-Kult). Was sie nicht erfaßt, ist die Selbstbetonung des ästhetischen Materials, die phonetische Poetizität, der daraus folgende objektive Effekt der Schönheit als ekstatisches Pendeln der Höreraufmerksamkeit von der Form hin zum Inhalt und hin und her.¹¹ France Galls kieksende Stimme, die mit prallem französischen Akzent durch lange Hypotaxen prescht. Müssen Postcolonial Studies zwangsläufig Postaesthetical Studies sein?

Vergleicht man den deutschsprachigen Raum mit seinen Nachbarländern, dann fällt auf, wie wenig die brasilianische Popmusik hier seit der Bossawelle rezipiert und künstlerisch aufgegriffen wurde. In Ländern wie Schweden, Polen, Frankreich und Italien waren und sind Bossa und Samba sowie andere Übernahmen aus der MPB (Música Popular Brasileira) ein wichtiger produktiver Bestandteil der Popmusikkultur.¹² Wie erklärt sich der deutsche

¹⁰ Vgl. Dietrich: *Samba Samba*, 2002.

¹¹ Vgl. Brandt: ‘Ästhetik og kommunikation’, 2002, p. 41-44.

¹² Ich verwende die Abkürzung MPB im allgemeinen Sinne für brasilianische Populärmusik überhaupt, und nicht in der ebenfalls geläufigen, spezifischeren

Rezeptionsverzicht, oder doch zumindest diese Minimalrezeption – einmal abgesehen vom ökonomischen Einfluß der angloamerikanischen Branche? Die deutsche Schlager- und Popmusik hat zumindest drei Konstituenten grundsätzlich ausgeblendet, die für lateinamerikanische Songs jedoch sehr relevant sind: Literarizität, Leidenschaftsthematik und polyakzentuierte Körperhythmik.

A) Literarizität (etwa in Form eines differenzierten epischen Settings oder origineller Metaphorik) ist in Deutschland auf die hier sog. Gattung Chanson verwiesen. Dabei unterscheidet im Französischen das Wort “chanson” keineswegs zwischen Kunstlied und Hitsong. Ein Lied ist ein Lied; Literarizität und Pop-Appeal schließen einander nicht aus wie in den deutschen Branchen.

B) Das erotische Subjekt im deutschen Schlager ist immer souverän, es verliert nie seine Integrität in der Hingabe, es schmachtet nicht. In den romanischen Ländern speist eine aus der barocken Religiosität stammende, melodramatische Passionsästhetik die erotischen Szenarien der Populärkultur. Die hyperbolische erotische Rhetorik steigert Hingabe oder Verzweiflung in Richtung Selbst- und Weltverlust. Vgl. z.B. den Typus der bei steigender emotionaler Expressivität des Gesangs immer mehr im Soundvolumen anschwellenden, mediterranen Pop-Balada.

C) Der deutsche Schlager und Pop ist grundsätzlich rhythmisch monoakzentuiert und im strikten Taktmetrum angelegt. Diese mechanistische Akuratesse dominiert und gibt höchst selten Platz für variierende, polyakzentuierte, körperlich gefühlte Rhythmik, wie sie die afroamerikanische oder osteuropäische Musik kennzeichnet. Der Schlager schlägt; seine Rhythmik federt nicht. In Reichianischer Perspektive ist die Monoakzentuierung ein repressives Mittel zur körperlichen Internalisierung autoritärer Herrschaft, die zur Libidounterdrückung (“Beckensperre”) und Charakter-

Begrifflichkeit, die den durch Samba Soul und die Tropicalismo-Bewegung der späten 60er ausgelösten Stilpluralismus und -synkretismus im Brasil-Pop meint.

panzerung führt.¹³ Diese Musikpraxis wurde durch die isolationalistische und rassistische NS-Kulturpolitik wenn nicht gar verursacht, so doch wesentlich befördert – mit Nachwirkungen, die noch heute in der Popbranche deutlich erkennbar sind.

In den skandinavischen Ländern, wo nach 1933 Plattenimporte und Gastspiele nicht verboten wurden, wie in Deutschland, verlief die Entwicklung anders. Neben dem großen Interesse für Jazz und Swing hat es damals – weit aus schlechter dokumentiert – auch schon Kontakte zur lateinamerikanischen Musik gegeben. Am offensichtlichsten ist der von Evert Taube in seinen exotistischen Liedern geleistete musikalische Transfer aus Argentinien, wo er auch als Tangomusiker aufgetreten war. In Oslo soll bereits 1932 in den Tanzrestaurants und Cafés ein “Rumbafieber”¹⁴ grassiert haben, und der dänische Jazzviolinist und Entertainer Svend Asmussen spielte in den frühen 40ern einige Songs im Rumbarythmus ein.

Brasilpop in Schweden

Der umfangreichste und anhaltendste lateinamerikanisch-skandinavische Musikkontakt läßt sich in dem durch die Bossa Nova-Welle ausgelösten schwedischen Interesse für die brasilianische Popmusik erkennen. Systematisch recherchiert habe ich nicht, jedoch allein aus dem für mich greifbaren aktuellen CD-Angebot liegen mir über 50 schwedischsprachige Einspielungen brasilianischer Songs vor, die seit 1964 bis in die Gegenwart kontinuierlich über die Jahre entstanden sind. Diese kreative Rezeption geschah unabhängig vom internationalen Markt; sie basiert auf der Initiative schwedische Künstler, die sich über die brasilianischen Entwicklungen selbständig auf dem Laufenden hielten. Zum weiteren Ertrag dieses Interesses gehören eine ganze Reihe origi-

¹³ Vgl. Dijkstra: ‘Strukturen’, 1981.

¹⁴ Stendahl: *Jazz*, 1987, p. 62.

nalere schwedische Songkompositionen im Bossa- oder Samba-Sound und mehrere gemeinsame Alben von brasilianischen und schwedischen Musikern. Um diesen Musikkontakt zu erörtern, werde ich zunächst auf den musikgeschichtlichen Hintergrund eingehen, um dann schwedische MPB-Adaptionen auf ihre thematischen Änderungen gegenüber den Originalen hin zu untersuchen. So lassen sich Muster einer spezifischen schwedischen Bossa-Semantik erkennen, die als solche auch innerhalb Skandinaviens wahrgenommen wird. Die Texte dänischer und norwegischer Bossa-Adaptionen werden diese Spezifik im Kontrast erkennen lassen.

Die Bossa Nova entstand Ende der 50er Jahre im Rio de Janeiro der Ära Kubitschek in einer Zeit der sozialdemokratisch konzipierten Modernisierung und internationalen Orientierung der brasilianischen Gesellschaft, bevor die Militärdiktatur (1964-89) die Macht an sich riß.¹⁵ Die Bossaprotagonisten, allen voran der Pianist und Komponist Antonio Carlos (Tom) Jobim und der Gitarrist und Sänger João Gilberto stammten aus der weißen Mittel- und Oberschicht, deren Jugendliche dieser Musik zunächst als Ausdruck ihrer Generation anhängen. Bossa Nova verschmilzt Samba Canção, Bolero und Jazzsong. Sie komprimiert die mächtige Perkussion der traditionellen afroamerikanischen Samba in wenigen synkopierten Saitenschlägen (João Gilbertos "stotternde Gitarre": violão gago). Diese rhythmische Sparsamkeit wird durch eine – ebenfalls im Vergleich zum Samba – stark ausgeweitete Harmonik ergänzt. In der Gesangsführung, und das ist wichtig für die Songsemantik, verzichtet Bossa auf ausladende Dramatik:

Strongly contrasting effects, loudness of voice, fermatas or screamlke high pitches are generally excluded from a proper

¹⁵ Zur Geschichte der Bossa Nova siehe: McGowan/Pessanha: *The Brazilian Sound*, 1993, p. 61-88. Und ausführlicher: Castro: *Bossa Nova*, 2000.

bossa nova singing style; the singing should flow in a subdued tone almost like the normal spoken language.¹⁶

Der Gesang klingt zurückgenommen sanft und ungekünstelt. Die Lyrics zeichnet bei traditioneller “Liebe, Meer und Blumen”-Thematik¹⁷ eine hohe Literarizität aus. Der Lyriker und Diplomat Vinicius de Moraes schrieb als der zentrale Bossatexter eine Mischung aus Symbolismus, Alltagspoesie und lateinamerikanischer Liedtopik. Auf die in den Songs, in Wort und Bild des journalistischen Diskurses, sowie auf Plattencovern vertiefte Bossatopik stößt man wohl am konzentriertesten in Tom Jobims Lyrics zu seinem eigenen Lied ‘Corcovado’ (1959):

Ein nettes Plätzchen, eine Gitarre, diese Liebe, ein Lied, um glücklich zu machen, den man liebt. Viel Ruhe zum Nachdenken und Zeit zum Träumen. Vom Fenster aus sieht man den Corcovado-Berg und die Statue des Erlösers – wie schön! So möchte ich immer leben mit dir an meiner Seite, bis die Flamme erlischt. [...]¹⁸

Ein Leben in Liebe am Strand und im Apartment, ein solider Wohlstand, der reflexiven Müßiggang gestattet, ein hingabefähiges Subjekt in einer Glückserfahrung, die auch von der Möglichkeit des Verlustes weiß, dazu eine Musik, die eine explizierte Funktion hat: sie soll glücklich machen. Die Delikatesse sanfter, euphorisierender Musik hatte es anfänglich schwer, künstlerisch respektiert zu werden.¹⁹ Muzakproduzenten griffen bald die Bossa Nova auf und

¹⁶ Béhague: ‘Bossa nova’, 2001, p. 66.

¹⁷ Vgl. Castro: *Bossa Nova*, 2000, p. 268.

¹⁸ Meine Übertragung unter Berücksichtigung der englischen Übersetzung von Duncan Lindsay unter uk.geocities.com/mpbbrasil/corcovadoeng.htm.

¹⁹ “Sørgemusik, dybt forstemte digte, mareridsromaner og sønderrivende teaterstykker... altsammen er langt hyppigere forekommende og æstetisk befordrende end de muntre udgaver, som snarere vil vække tvil om det

verwandeln sie in Easy Listening für nordamerikanische und westeuropäische Hotel-Lounges, Warenhäuser und Fahrstühle. Der Bossa-Sound wurde zum “free-floating signifier of intercontinental savoir faire. [...] It’s that imaginary world of jet-setting, highball-drinking ease that went up in a Chesterfield haze when the sixties caught fire.”²⁰ Zu Beginn hatte die Bossa noch ein ganz anderes Image. Der erste große internationale Multiplikator ihrer Popularität war der Film *Orfeu negro* (1959) des französischen Regisseurs Marcel Camus mit der Musik von Tom Jobim und Luiz Bonfá. Der Film basiert auf dem Bühnenstück *Orfeu da Conceição* (1956) von Vinicius de Moraes, das den Orpheusmythos in das zeitgenössische Rio de Janeiro zur Karnevalszeit verlegt. Den antiken Sänger verkörpert dabei ein schwarzer Straßenbahnschaffner aus den Favelas. Im seinem literarischen Projekt der Mythos-travestie zeichnet der Film melancholische Negritude, obgleich sein Soundtrack keine von Afrobrasilianern geschaffene Musik ist.

Für die internationale Popkultur erschloß sich Bossa Nova vollauf im Zuge der Sambajazz-Einspielungen des US-amerikanischen Tenorsaxophonisten Stan Getz seit 1962. Der Song ‘The Girl from Ipanema’, der 1964 auf dem Album *Getz/Gilberto* mit dem brasilianischen Gesang João Gilbertos und dem englischen von dessen Ehefrau Astrud erklang, gehört zu den am meisten gespielten Melodien des Erdballs.²¹ Stan Getz ist ein Bindeglied zwischen Bossa und Schweden, denn vor seiner Sambajazz-Phase lebte er von 1958 bis 1962 in Skandinavien. Er war einer der bedeutendsten Solisten des Cool Jazz, desjenigen lyrisch-

“seriøse” i den kunstneriske henvendelse. [...] Dysforiens forrang i det æstetiske register kunne skyldes dens måde at repræsentere et emne på som knyttet til et tab, en irreversibel forsvinden, et mærkbart fravær, som da fremkalder et nærvær-om-fraværet.” Brandt: ‘Æstetik og kommunikation’, 2002, p. 47-48.

²⁰ Dibbel, Julian: ‘Foreword’, 2000, p. xi.

²¹ Dibbel, Julian: ‘Foreword’, 2000, p. xi.

reflektierten Stils also, mit dem in den 50er Jahren Schweden den Rang einer der international beachtesten Jazznationen erlangte.

Die, wenn ich nichts übersehen habe, ersten schwedischen Bossa-Adaptionen erschienen 1964 im Jahr des Welterfolgs von *Getz/Gilberto*. Monica Zetterlund sang in der Revue *Gula Hund* des Autorenpaars Hans Alfredsson und Tage Danielsson zwei brasilianische Songs mit neuen schwedischen Texten ohne den geringsten inhaltlichen Bezug zum Original: 'O pato', das auf *Getz/Gilberto* vertreten war, wurde zu 'Biff à la Petterlund' und 'Chega de saudade' zu 'Siv Larssons dagbok'.²² Die *HasséTage*-Show und ihr Umfeld aus hervorragenden Jazzinterpreten und literarischen Kabarettisten steht in der Initialphase des Kulturkontaktes prototypisch für das Künstlermilieu, das auch in der Folgezeit die wichtigsten Akteure der schwedischen Bossa hervorbringen sollte. Schwedische Brasiladaptionen präsentieren sich von Anfang an zwischen Qualitätsschlager und literarischem Chanson als urbane, gehobene Unterhaltung, die sich im Gegensatz zur Beatwelle an Erwachsene richtet.

Für die Jahre 1965-66 in den Zeiten der Beatlemania liegen mir keine Aufnahmen von Brasiladaptionen vor, dafür setzt 1967 beginnend mit Einspielungen von Lill Lindfors eine rege Produktion ein. Das folgende Jahrzehnt würde ich deshalb als die Etablierungsphase der schwedischen Bossa/Sambamusik bezeichnen. Es sind die drei Interpretinnen Monica Zetterlund (als die

²² Im selben Jahr erscheint in Schweden zumindest noch ein weiteres Musikstück, das sich in die Bossawelle einklinkt: Der Saxophonist Carl Henrik Norin nimmt seine Melodie 'Bossanova från Brasilien' auf. Bereits 1962 spielte Schlagerstar Owe Thörnqvist die Titel 'Bossa Catarina' (ein Song) und 'När min vän bossar nova' (instrumental) ein, beide aus seiner Feder. Der Song kommt ohne brasilianische Rhythmik aus, sowie auch seine Worte nicht von Musik handeln: "Så kom, Catarina, låt oss bossa nova oss, / skynda dig, kom Catarina, låt oss inte försova oss." Auf CD Thörnqvist: *Då – Nu – Alltid*, 2004.

welterfahrene Grande Dame), Lill Lindfors (als die resolute und reflektierte Entertainerin) und Sylvia Vrethammar (als das peppige “Sambamädchen”), die mit klarem und ungekünsteltem Gesang in Adaptionen und Neukompositionen die in ganz Skandinavien heute gängige Vorstellung von der “schwedischen Bossa” prägen.

Nicht zu unterschätzen ist im Kontext der europäischen MPB-Rezeption die Bedeutung eines weiteren, sehr erfolgreichen französischen Films. Regisseur Claude Lelouch erzählt in *Un homme et une femme* (1966) die Geschichte zweier verwitweter Menschen (Jean-Luis Trintignant und Ainouk Aimée), die umgeben von ihren beiden kleinen Kindern schüchtern ein neues Liebesverhältnis eingehen.²³ Die melancholische, doch trotzdem zuversichtige Grundstimmung des Films wird neben den winterlichen Landschaftsbildern von Paris und der Kanalküste auch durch das Titellied von Francis Lai unterstrichen, das wengleich nicht im Bossarhythmus so doch deutlich auf der Bossamelodie von ‘O barquinho’ (1961) des Songschreiberpaares Roberto Menescal und Ronaldo Bôscoli basiert. Einmal im Film denkt die Protagonistin an ihren verstorbenen Mann zurück: an seine Hingabe an die brasilianische Musik, mit der er ihr gemeinsames Leben verschönert hat. Man sieht Bilder aus dem einstigen Alltag des glücklichen Paares auf Pferderücken in der Camargue und im Bett beim Comiclesen; dazu singt ihr Mann (Pierre Barouh) auf Französisch den ‘Samba saravá’ von Baden Powell (Musik) und Vinicius de Moraes (Text), in welchem er vielen namentlich genannten brasilianischen Künstlern für großartige musikalische Erlebnisse seinen Dank ausspricht. Ohne Palmen und Exotismus und ohne den Beigeschmack von Lounge und Jet-set transportiert der Film den im Zusammenhang mit ‘Corcovado’ angesprochenen Bossa-Topos vom sanften Partnerglück in europäische Gefilde. Daß

²³ Auch Castro: *Bossa Nova*, 2000, p. 324-325, unterstreicht die Relevanz dieses Films für die europäische Rezeption der brasilianischen Musik.

dieser Film auch in Schweden Spuren hinterlassen hat, beweisen die Einspielungen von Zetterlund ('En man och en kvinna', 1967) und Vrethammar ('Sylvias samba' – d.i. 'Samba saravá', 1969).²⁴

Neben der Bossa Nova wurden in der Etablierungsphase auch die neuen Spielarten Sambabeat und -pop wie sie etwa Künstler wie Jorge Ben und Sergio Mendes & Brasil 66 vertraten, wahrgenommen und übernommen. Das Erfolgsrezept der letztgenannten Band mit zwei Sängerinnen als Frontfiguren wurde vom schwedischen Ensemble The Gimmicks – der Name läßt dies wahrhaftig nicht vermuten – aufgegriffen. Diese Band fand insbesondere in Mexiko, den USA, den Niederlanden und Japan ein großes Publikum.²⁵ Der Kulturkontakt verlief jedoch nicht ausschließlich im Einbahnstraßenmodus. 1969 stieß MPB-Star Elis Regina in Stockholm auf soviel Zustimmung für ihre Musik, daß sie dort mit ihrer Band und dem belgischen Mundharmonikavirtuosen Toots Thielemans das Album *Aquarela do Brasil* aufnahm.

Nach diesen markanten Formierungsjahren zeigt sich seit den 1980ern der Brasilsound als solide Größe in der schwedischen Popmusik. Kultursoziologisch läßt sich ein Wandel verzeichnen. Der Ferntourismus wurde für große Bevölkerungsgruppen zur Normalität. Lateinamerika-Interesse gilt jetzt im geringeren Grad dem Kampf gegen Folter, Diktaturen und kapitalistischer Ausbeutung. Vielmehr fungiert der südamerikanische Kontinent als Themen-Provider für das wohlhabende, erwachsene Life-Styling, das sich oft um ein Musikformat dreht. Tango und Salsa erleben immer wieder neu Wellen, wogegen der Samba von städtischen Tanz- und Trommelvereinen gepflegt wird, die zu den zahlreichen sommerlichen Karnevalsumzügen in Skandinavien auftreten. Diese

²⁴ Vgl. CD Zetterlund: *Sweet Georgie Fame*, 1992, und Vrethammar: *Spotlight*, 1991.

²⁵ Vgl. CD Gimmicks: *Acapulco*, 1998, die eine Auswahl aus den zehn Alben der Band (1969-76) präsentiert.

Ästimation drückt sich desweiteren darin aus, daß jetzt nicht mehr nur einzelne Songs, sondern auch ganze Alben der Brasilmusik gewidmet werden. Sylvia Vrethammar nahm 1985 eine LP mit schwedischen und brasilianischen Musikern plus Toots Thielemans in Rio de Janeiro auf. Die Band Paixão aus Malmö brachte 1996 die CD *Ett öga på tiden* mit neu betexteten MPB-Hits heraus. Die im Jahr 2000 erschienene CD *Lisa Ekdahl sings Salvador Poe* präsentierte die Sängerin, die zuvor in ihren schwedischsprachigen Popalben (ebenso wie etwa Bo Kaspers Orkester) Bossa-Affinität hören ließ, in einem großorchestralen Bossa-Programm auf Englisch. 2001 adaptierte Lena Nyman auf *Brasilien* Songs in eigener schwedischer Übertragung, wobei sie die originale Melodik bewahrte, aber auf die brasilianische Rhythmik und Perkussion zugunsten des Nordic Jazz verzichtete. Dieser fruchtbare schwedisch-brasilianische Musikkontakt fand auch westlich des Öresunds. Jüngstes Beispiel: Als die Pop- und Vise-Sängerin Alberte (Winding) 2003 auf dem Album *Svenske spor* ihre dänischsprachigen Versionen von 11 Songs aus den Repertoires von Orup, Lill Lindfors, Cornelis Vreeswijk und Lisa Ekdahl herausbrachte, bezogen sich sechs davon inhaltlich und/oder musikalisch auf Lateinamerika.

Schwedische MPB-Lyrics

Lassen sich grundsätzliche Veränderungen auf der Inhaltsebene feststellen, wenn brasilianische Songs neue schwedischsprachige Lyrics – mit oder ohne Anlehnung ans Original – erhalten? An dem mir vorliegenden Material lassen sich drei Tendenzen der semantischen Transformation feststellen.

A) Feminisierung: In Schweden interpretieren vor allem Sängerinnen die Samba- und Bossasongs, in Brasilien sind es Sänger. Gemäß der weiblichen Perspektive spielen sich die dargestellten erotischen Konstellationen in Schweden zwischen einem weiblichen Ich und einem männlichen Du ab, wogegen es in Brasilien umgekehrt ist. Allerdings kehrt die brasilianische Bossa als

Charakteristikum stimmlich eine zarte, "feminine" Männlichkeit hervor, man denke z.B. an João Gilberto. Hinzukommt, daß die MPB seit den 70er Jahren offen die Gendergrenzen umspielt: sei es im Genderwechsel eines Rollenliedes, in barock-karnevalesker hermaphroditer Performance (vgl. Ney Matogrosso oder das Rollenfach des brasilianischen Transvestiten in der Pariser Revue) oder in der Apostrophierung von Bi- und Homosexualität (Caetano Veloso, Edson Cordeiro). In Schweden gibt es lediglich ein einziges Beispiel für Genderparodie, nämlich in Cornelis Vreeswijks Interpretation von 'Deirdres samba' (s.u.). Generell gilt, daß sanfte Männlichkeit der Tropen sich zu einer emotional gedämpften Weiblichkeit des Nordens wandelt, womit auch schon der zweite Punkt berührt wäre.

B) Emotionsreduktion: In den brasilianischen Lyrics dominiert die Hingabe und die Passion, in den schwedischen leben die Protagonisten zumeist "bloß" triviale Affekte aus. Das brasilianische Subjekt befindet sich in einem Entweder-Oder-Dilemma zwischen Ego und dem Objekt der Passion ('Werde mein oder ich sterbe!'), das schwedische Subjekt hat sein Gefühlsleben den Gewohnheiten und Konventionen folgend im Griff ('Hoffentlich sitzt meine Schminke jetzt auch richtig.'). Es gilt allerdings zu berücksichtigen, daß lateinamerikanische Songs nicht selten mit einer Passionstopik oder einer hyperbolischen Rhetorik operieren, die mehr die Poetizität anstatt die Argumentativität in den Aussagen des Rollen-Ichs unterstützen. Gerade in der brasilianischen Bossa kann auf diese Weise ein ironisierender Kontrast zwischen der gedämpften, sanften Stimmführung und der verbalen Pathetik entstehen. Die Rollenfiguren der schwedischen Bossasongs nehmen sich selbst ernst. Sie können zwar ihre Heiterkeit artikulieren, aber nicht ironisch sprechen. Erst in den postmodernen Zeiten der 90er wird das anders (z.B. bei Bo Kasper).

C) Narrative und deskriptive Dehnung: Grundsätzlich sind die schwedischen Lyrics welthaltiger. Sie referieren ausführlicher

bereits abgeschlossene oder aktuelle Handlungen und sie beschreiben ihre dargestellte Welt feinkörniger. Der brasilianische Song ist in erster Linie argumentativ. Er beschreibt seine Welt zwar auch, aber vor allem, um daraus Argumente für ein Projekt in der Zukunft zu gewinnen. Unter diesem Aspekt ähnelt die tropische Bossa tendenziell stärker dem Schlagertypus ('Du bist so schön, laß uns zusammen gehn.') als dem episch-literarischen Chanson.

Siv Larssons banales Tagebuch

Betrachten wir zunächst die allererste schwedische Bossa-Adaption, die zumal auf einem Song basiert, der gemeinhin als das erste mustergültige Werk der Bossa Nova gilt, 'Chega de saudade' in der Einspielung von João Gilberto (1958)²⁶ – oder wie Bossa-chronist Ruy Castro es ausdrückt: "One Minute and Fifty-Nine Seconds That Changed Everything".²⁷ Vinicius de Moraes Original-lyrics könnten so auch in einem Bolero oder einer Balada gestanden haben: Erst ein hyperbolisches Lamentieren des Verlassenen, dann ein zweiter Teil über das Projekt "ihrer" Rückkehr und die antizipierte, gleichermaßen übertriebene Seligkeit.

Vai minha tristeza / E diz a ela / Que sem ela não pode ser / Diz-lhe numa prece / Que ela regresse / Porque eu não posso mais sofrer / Chega de saudade / A realidade é que sem ela / Não há paz, não há beleza / É só tristeza e a melancolia / Que não sai de mim / Não sai de mim / Não sai / Mas se ela voltar / Se ela voltar / Que coisa linda / Que coisa louca / Pois há menos peixinhos a nadar no mar / Do que os beijinhos que eu darei / Na

²⁶ Etwas früher im selben Jahr erschien der Song bereits auf einem nichtkommerziellen Album unter der Ägide des brasilianischen Außenministeriums. Interpretiert wurde er zum bereits typischen Bossabeat der Gitarre João Gilbertos von der afrobrasilianischen Samba-sängerin Elizeth Cardoso, jedoch nicht in bossa-typischer Singweise.

²⁷ Castro: *Bossa Nova*, 2000, p. 125.

sua boca / Dentro dos meus braços / Os abraços hão de ser /
Milhões de abraços apertado assim / Colado assim, calado assim /
Abraços e beijinhos e carinhos / Sem ter fim / Que é pra acabar
com esse negócio / De viver longe de mim / Não quero mais esse
negócio / De você viver assim / Vamos deixar desse negócio /
De você viver sem mim²⁸

Go, my sadness / And tell her that / without her it is not to be /
Tell her, in a prayer / to return to me / for I can't bear this suffer-
ing anymore / No more blues / The reality is that without her /
There is no peace, there is no beauty / There is only sadness and
the melancholy / that won't leave me / won't leave me / won't
leave / But if she returns / If she returns / What a beautiful thing
/ What a crazy thing / For there are fewer little fishes / swim-
ming in the sea / than the little kisses / that I will give on your
mouth / in my arms my embraces / There will have to be millions
of embraces / tight like this, stuck like this, quiet like this / Em-
braces and kisses and caresses / without end / It is to end with
that business / of living far from me / I don't want that business
any more / of you living like this / We are going to quit this busi-
ness / of you living without me²⁹

João Gilberto singt flott. An den von ihm vorgetragenen radikalen Ausschließlichkeitstopoi (“sem ela / Não há paz não há beleza / É só tristeza e a melancolia”) scheint er jedenfalls nicht zäh zu zweifeln. Wenn er dann in dem “ihrer” Rückkehr gewidmeten Teil an “Fischlein”, “Küßlein”, “Millionen von Umarmungen” und “endlose Zärtlichkeiten” denkt, klingt seine Stimme direkt heiter und augenzwinkernd. In der schwedischen Version fehlt jegliches Argumentieren in Hinblick auf die Zukunft; hier wird begehrens- und projektlose Handlung beschrieben. Monica Zetterlund singt in

²⁸ Vinicius de Moraes (Text) & Tom Jobim (Musik): ‘Chega de saudade’, eingespielt 1958, auf CD Gilberto: The legendary João Gilberto, 1990.

²⁹ Geringfügig von mir korrigierte Übersetzung von Jason Brazile unter: www.etc.ch/~jason/Lyrics/chega_de_saudade.html.

ihrer Rolle herunterleiernd und emotionslos konstatierend ‘Siv Larssons dagbok’ mit dem Text von Tage Danielssons (1964). In der Revue *Gula Hund* konnte man über die Figur Siv Larsson lachen, was sie selbst über sich nie könnte.

Upp halv sju, tog bussen in. / Rätt grått och trist. / Kom fem minuter för sent. / Satt och skrev stenciler / till klockan sjutton. / På kvällen Röda Kvarn med Stig. / Upp halv sju, det regnade. / Tog bussen in. / Kom en hel kvart för sent, Kamrérn var inte där. / Skrev tolv stenciler till lunchen. / Dagens rätt var vitling med Maizena-kräm. / Klockan ett diktamen hos Verén / och sen stenciler, och sen stenciler. / Till kaffet klockan tre bjöd Britt på wienerbröd. / Hon fyllde år och bjöd mig hem till sig på kvällen. / Upp halv sju, tog bussen in. / Rätt kallt och snö. / Kom lite gran för sent. / Skrev ut ett stenogram. / Till lunchen korv. / Stencilerna tog hela dagen. / På kvällen film med Stig. / Steg upp halv sju, skrev trettitvå stenciler. / Kom rätt sent till sängs, steg upp halv sju. / Skrev tjugosex stenciler, Röda Kvarn med Stig. / Steg upp halv sju, skrev fyrtifem stenciler. / Läste till halv tolv, steg upp halv sju. / Skrev åttitvå stenciler, läste till halv två. / Skrev åttifem stenciler [usf.; fade out].³⁰

Die Standardisierung und emotionale Abstumpfung im Angestelltenleben ist ein typisches Thema in der europäischen Literatur der Zwischenkriegszeit, das jedoch in Schweden – in der damaligen Ära der Arbeiterautoren – nur wenig angegangen wurde. Nicht zufällig trägt die Protagonistin den Allerweltsnamen Larsson, ein Hinweis auf den Büromenschen und “kleinen Mann” Larsen, der Hauptfigur in der dänischen Revuekomödie ‘Melodien der blev væk’ von Kjeld Abell (1935). Siv Larsson hat, wie es bei Abell heißt, “die Melodie verloren”, das lustbetonte Erleben von Alltag und Partner. Parodistische Komik entsteht wenn die Angestellte

³⁰ Tage Danielsson (Text) & Tom Jobim (Musik): ‘Siv Larssons dagbok’, notiert nach der Einspielung von Monica Zetterlund 1964, auf CD Zetterlund: *Sweet Georgie Fame*, 1992.

leiernd “ohne Melodie” von ihrem Leben zu einer Bossa singt, die gemessen an der sonstigen Populärmusik ein Höchstmaß an Melodiösität (in der eben nicht repetitiven, sondern abwechslungsreichen Tonfolge, der ungewöhnlichen Akkordik und den überraschenden harmonischen Wendungen) realisiert.

ABBA verzichteten 1982 in ihrem Song ‘The day before you came’ just auf diese Diskrepanz zwischen exceptioneller musikalischer Form und triviellem Textinhalt, als sie Agneta mit monotoner Stimme und ebensolcher Melodie von ihrem banalen Alltag, “bevor du kamst”, singen ließen. Siv Larsson – oder: das Motiv der banalen Frau – lebte im schwedischen Pop weiter, wobei ABBA sehr zäh lediglich einen Tag ihrer Protagonistin in über fünf Minuten beschrieben, und nicht sieben Tage in zwei Minuten – allerdings scheint Siv Larsson am Ende dann ja auch bei ihrer akzelerierenden Schreibarbeit gaga zu werden. Die standardisierten Uhrzeiten, das öffentliche Verkehrsmittel, der Bürojob, das genußlose Essen (jetzt als “some chinese food to go”) tauchen wieder bei ABBA auf. In Hinblick auf Agnetas kulturellen Input erlangt der Song geradezu Metatrivialität: “There’s not, I think, a single episode of *Dallas* that I didn’t see”, und im Bett liest sie “the latest one by Marilyn French or something in that style”.

‘Siv Larssons dagbok’ stieß auch in Dänemark auf Resonanz. Lise Reinau hat sich in Stimme und Repertoire stark an den schwedischen Adult Pop&Jazz-Sängerinnen Zetterlund, Lindfors und Vrethammar orientiert, wenngleich sie weitaus weniger an die Öffentlichkeit getreten ist. Sie kann als wichtigster Repräsentant der dänisch gesungenen Bossa gelten. Mit den in direkter Anlehnung an ‘Siv Larssons dagbok’ von Fini Jaworski geschriebenen Lyrics von ‘Den anden vej’ kommentiert Lise Reinaus Stimme den Tagesablauf eines Büromenschen. Das banale Leben wird einfühlend, aber aus kritischer Distanz betrachtet, es liefert sich nicht selbst unbedacht aus wie im ‘Tagebuch’:

Op halv syv, gardinet fra. / Du tror, de'r lyv, / men her er endnu en dag. / Kaffen på komfuret, / et blik på uret. / Mon du har tid at koge æg? / Kvant i syv, dit bad er klar. / Så bare kryb op i dit badekar. / Nu kan du ligge der i næsten et helt kvarter / og hygge dig i fred, / men så må du afsted, / ned til toget. / Her har du din egen ventepads. / Du er på sporet ind til kontoret. / Der sidder du hver dag fra ni til kvart i fem / og klapper løs på en elektrisk kugleramme. / Tiden går, derhjem' igen. / Med tiden når du ganske sikkert frem / til en rutine som er hvinetom, / men som du synes velsignet om. / Men indtil du gør det, så lyt til mig: / :: Når du i morgen tar toget / prøv så og tar det den anden vej! :: [3x].³¹

Die Details, die den Wirklichkeitseffekt hervorrufen, sind hier allgemeiner und weniger feinkörnig als im Fall von "Maizena-kräm". Gleichwohl lebt der geschilderte Büromensch ein deutlich genußvolleres Leben als seine schwedische Kollegin. Ein Frühstücksei lockt, und es ist Zeit für die Hygge-Performanz im Vollbad. Weil morgens in der Wanne das Wissen von einem besseren Leben noch intakt ist, hat der Rebellionsappell des Ich auch gute Chancen, vom Du erhört zu werden, zumal 1976 alternative Lebensformen akzeptierter denn je waren. Doch auch schon das Original 'Chega de saudade' handelte nicht von Stagnation, sondern von der Änderung zum Besseren – 'Schluß mit der Sehnsucht!'

Aus Norwegen stammt eine dritte skandinavische Version des Songs: Die Jazzvokalistin Hilde Hefte hat kürzlich die CD *Hildes Bossabefte* herausgebracht, auf der sie u.a. sieben eigene Übertragungen und Neudichtungen von Bossaklassikern im Dialekt von Kristiansand singt. Mit ihrer klaren, sanften Stimme ohne "jazzy" Manierismen in der Phrasierung ist sie vor allem als Interpretin balladesker, melodischer Jazzstile (Chet Baker, Bill Evans) bekannt geworden. Ihre Platten haben es nicht, wie im Fall der hier bisher behandelten Sängerinnen, auf ein Pop-Publikum abgesehen, sondern

³¹ Fini Jaworski (Text) & Tom Jobim (Musik): 'Den anden vej', notiert nach der Einspielung von Lise Reinau 1976, auf CD Reinau: *Herlev Tur/Retur*, 1999.

erreichen vor allem Jazzhörer. In ‘Nok tristesse’, ihrer Übertragung von ‘Chega de saudade’, geht es ihr nicht in erster Linie um eine getreue inhaltliche Übersetzung. Ihr Ziel ist es, “at få et lydbilde som gjenspeiler originalmusikken”.³² Ihr eigener Heimatdialekt, das Sørlandsk, so Hilde Hefte, klinge weniger spitz als manch andere norwegische Mundart und werde eher legato akzentuiert, so daß er als Äquivalent für den brasilianischen Sprachklang geeignet sei.

I min barndomsby der lever / alt mitt savn og drømmene for mitt liv / Alt mitt hjerte savner, inderlig savner / for å være i harmoni // Nok tristesse og nok blått savn / jeg får når jeg må leve uten ham / Jeg blir en hjemløs når / min sorg og melankoli får satt seg fast i meg / nå vil jeg hjem til deg // Nå drar jeg tilbake – jeg skal hjem / til det som lindrer – til det som roer / En reise – over – endelig / så drar jeg hjem / Til der jeg vet jeg kan slå rot / om du vil ha meg // I min barndomsby der finns / et favntak som er nært og godt / Et favntak som er nært inntil, / så mildt inntil, så svalt inntil / Ditt favntak som jeg vet kan ta bort / lengten etter deg / så jeg kan slappe av og / nyte at jeg endelig dro hjem // [Jazzimprovisation] // [Coda] Nå kan jeg slappe av og / nyte at jeg endelig dro hjem. / Så er min reise endt jeg / nyter at jeg nå har kommet hjem.³³

Die deutlichsten phonetischen Entsprechungen zum Original zeigt der Text an der Stelle “til det som lindrer – til det som roer” (vgl. “Que coisa linda / Que coisa louca”). Auch “nært inntil, / så mildt inntil, så svalt inntil” ist eine Parallelführung der brasilianischen Verse (vgl. “apertado assim / Colado assim, calado assim”). Begehrlos wie Siv Larsson ist Heftes Ich-Frau keineswegs, der Song folgt der Zweiteilung des Originals in der Schilderung des Mangels

³² Zitat und Angaben im folgenden: Email von Hilde Hefte an Verf., 7.7.2004.

³³ Hilde Hefte (Text) & Tom Jobim (Musik): ‘Nok tristesse’, eingespielt von Hilde Hefte 2003, auf CD Hefte: *Hildes Bossabefte*, 2003. Ich gebe hier in Bokmål-Fassung den im Sørlandsk-Dialekt gesungenen Text laut Email von Hilde Hefte an Verf., 7.7.2004, wieder.

und dessen Behebung. Bei de Moraes träumt das männliche Ich bloß passiv von der Rückkehr der Frau, bei Hefte ist diese selbst aktiv. Sowohl in den brasilianischen wie in den norwegischen Lyrics befindet sich das begehrenden Subjekt anfangs ohne das Objekt des Begehrens in einem Dilemma (existenziell auslöschend in der Latinorhetorik, schlicht dysphorisch bei Hefte). Das Ziel der Erfüllung suchen die beiden Figuren aber in diametral entgegengesetzten Zweisamkeitskonstellationen und Subjektstadien. Der Ich-Mann sucht die Ekstase und Suspension des Subjekts in der endlosen Küsserei mit der Erotikpartnerin. Die Ich-Frau sucht dagegen gerade die subjektale Stabilisierung in der kontraktuellen Anerkennung der Stadt ihrer Kindheit, die dem Kontakt zum Partner übergeordnet ist. Die Umarmung fungiert hier als eine Unterschrift der Partner vor der Gesetzesinstanz der Kindheitsstadt. Hilde Heftes Heimkehrerin will in erster Linie "slappe av". Die für die schwedische Bossa konstatierten Merkmale Feminisierung, Emotionsreduktion sowie narrative Erweiterung (Reise) lassen sich also auch in diesem norwegischen Beispiel aufspüren.

“Jag tycker inte om dej“ – Sympathie statt Hingabe

Den Gipfel des emotionalen Rückzuges in einer schwedischen Bossa findet sich in einer der nach 'Siv Larssons dagbok' nächsten brasilianisch inspirierten Aufnahmen von Monica Zetterlund. Es handelt sich um eine mit dem Imperativ 'Sov' betitelte Bossaversion der ursprünglich textlosen Kantilene aus Heitor Villa-Lobos' *Bachianas brasileiras* Nr.5.

Sov / människor i hela vår värld, / i månens ljus / Sov / i hus och utomhus / Sov på gata, sov i skog, / sov i gränder, sov på krog, / sov på jorden vid din häst och plog, / sov nu fattig, sov nu rik, / sov på torgen, i butikerna / Ja du får det, för jag ger dig lov / Lägg dig ned nu och sov // Ja sov, / folk i Iran och Tibet, / i Pakistan / Och dröm i Kina och Sovjet, / sov i Indonesien, / blunda hårt i Rhodesia, / sov i Ghana och Liberia, / sov i Saigon och Ni-

geria, / sov i Peru och i Amerika / Låt allt andas en fantastisk ro /
 Det är skönt må du tro // Sov nu barn och sov soldater / Vi är
 vänner och kamrater / Allt är tyst och du får gärna glömma / Må-
 nen lyser och vill att du ska drömma // [Saxophonsolo] // Du /
 som ligger rätt i din bädd, / glöm bort det nu / Sov, försök och
 sov en stund / Månen lyser varm och rund / Låt nu sömnen bota
 dig, / för i morgon ska det ordna sig / Även om det aldrig ordnar
 sig, / ska du väl en dag få sova, säg / Allt blir tyst en oerhörd se-
 kund / Jorden sover en stund.³⁴

Der Schlaf, der hier beschworen wird, ist total und global, eine ein-
 zige ozeanische Distanzierung vom Leiden an und in der Welt. Im
 Gegensatz zu Cole Porters erotischem Aktivierungssong 'Let's do
 it', der in einem Katalog auflistet, wo überall auf dem Globus
 welche Menschen und Tiere "es tun", handelt es sich hier um ein
 pazifistisches, taoistisches, implosives Abstandnehmen von
 jeglicher Aktivität.³⁵ Die Thematik ist nicht erotisch, sondern
 politisch, denn die genannten Länder bezeichnen die Krisengebiete
 der sogenannten zweiten und dritten Welt. Rätselhaft bleibt die Au-
 torität des Ich, das der ganzen Welt das Einhalten erlaubt: "Ja du
 får det, för jag ger dig lov".

Weibliche emotionale Zurückhaltung ist auch ein Kennzeichen
 in den Liebes-Lyrics der original schwedischen Bossakompositio-
 nen der 60er und 70er. "Jag tycker inte om dej, håller inte av dej,
 men jag känner väldigt sympati", singt Lill Lindfors in der Rolle ei-
 ner Ehefrau in einem ihrer bekanntesten Refrains (1967).³⁶ Das
 klingt nicht resigniert, sondern wie eine wohlgemute Feststellung

³⁴ Wer die Lyrics schrieb, verzeichnet weder das Booklet der CD, noch konnte
 ich es anderweitig ermitteln. Notiert nach Monica Zetterlunds Aufnahme von
 1967 auf CD Zetterlund: *Sweet Georgie Fame*, 1992.

³⁵ Vgl. Baumgartner: 'Cole Porter', 2001.

³⁶ Jocke Johansson (Text) & Åke Wihlney (Musik): 'Jag tycker inte om dej
 (Sympati)', aufgenommen von Lill Lindfors 1967, auf CD Lindfors: *Du är den
 ende*, 1987.

einer souveränen Frau, die sich arrangiert hat. Das, was sie sonst über die Liebe gehört hat, so singt sie, ist ihr fremd geblieben. Nach dem Emanzipationsjahr 1968 handelt Lill Lindfors' Bossa zwar freizügiger von der Erotik, aber auch dann lebt die Frauenfigur in kontraktueller Reserviertheit statt in leidenschaftlicher Hingabe. Von den postkoitalen Gedanken der Protagonistin in 'Älskar du mej också när du vaknar' (1969) dürften sich Hippies kaum angesprochen gefühlt haben:

Älskar du mej också när du vaknar, / du som har somnat in
bredvid mig här / Älskar du mej också när du vaknar, / att du får
se hur blek jag är // När jag har sminkat av mej all min make up,
oh, don't wake up, / och rullat papiljotter i mitt hår / Älskar du
mej också när du vaknar / Kan hända att en chock du får // Vi
var visst båda två lite i hatten, / när vi varann för första gången
såg / I går kväll och sen senare på natten / bredvid mig i min säng
du låg // Jag älskar dig, sa du innan du somna, och domna / Sen
kysste du min läppstiftsröda mun / Den torkar jag nu bort, du
kanske saknar den, / när du vaknar om en stund // Jag flörtade
med mina ögonfransar / Du föll för mina yttre attribut / När jag
tar av mig mina ögonfransar, / tar kanske din beundran slut //
Du älska' mig i går, när jag var insmord och konstgjord / I
morgon är jag utan allt det där / Älskar du mej också när du
vaknar / Du som har somnat in bredvid mig här // Jag undrar
vad du säger när du vaknar / Älskar du mej också när du vaknar?³⁷

Das Selbstbewußtsein ist gering, wenn die Frau ihre Attraktivität lediglich ihrer Schminke zu verdanken meint. Auch der Alkohol ("lite i hatten") muß herhalten, um den Sex zu entschuldigen. Das eigene Begehren nach dem Mann äußert sich nur in der Sorge, von diesem eventuell nicht mehr begehrt zu werden. Nur der Mann ist als Subjekt des Liebens aktiv. Die Frau deutet nicht an, welche

³⁷ Robert Broberg (Text & Musik): 'Älskar du mej också när du vaknar', notiert nach der Aufnahme von Lill Lindfors 1967, auf CD Lindfors: *Du är den ende*, 1987.

Qualitäten der Mann hat, die es rechtfertigen, daß sie sich so viele Gedanken über ihr Äußeres macht. Ein protestantisches schlechtes Gewissen macht sich breit bezüglich Verführung, Verkleidung und Selbstphallifizierung. In Brasilien schämt man sich nicht dafür, daß man im Karneval war, und auch nicht in Dänemark. Wie im Fall von ‘Siv Larssons dagbok’ zeigt Lise Reinau in ihrer dänischen Version des Lindfors-Songs der schwedischen Kollegin eine emanzipierte Alternative. In ‘Jeg tror, jeg kan li’ dig’ (1971) dreht sie den Spieß um, und lebt sich als weibliches Subjekt des Genießens aus:

Jeg tror, at jeg kan li’ dig, når du vågner / Du er vist mer end drinks og tom facon / Mon ikke du har glemt den, når du vågner: / din smarte diskoteksjargon / Der ligger du og fylder flere meter, hedder Peter / Ja, det er faktisk hvad jeg ved om dig / Men jeg tror, at jeg kan li’ dig, når du vågner, / og håber, du vil synes om mig. // Vi dansed’ i de morgenstille gader / Du hilste høfligt på en søvrig kat, / der sneg sig hjem fra frække eskapader / med misser i den lune nat / En time havde vi to kendt hinanden, måske halvanden, / da du stak af med mig, din slemme dreng / Du bar mig hele vejen op ad trappen og / nu breder du dig i min seng. // Der er banalt, men med et smil i øjet / spand du mig ind i snak og morgensol / Altting var for perfekt: din stil og tøjet, / som flyder i min gyngestol. Ja, ja, ja... / Men du er mer end det, si’r kvinden i mig. Inden i dig / bor der en mand som er en masse værd / Ja, jeg tror, at jeg kan li’ dig, når du vågner, / at det er skønt, at du er her. // Hvad siger dine øjne, når du vågner / Kan du mon stadig li’ mig, når du vågner.³⁸

Gegenüber Lill Lindfors’ monothematischer Sorge darüber, wie sie wohl ohne Schminke ankommt, hat Lise Reinau eine viel gelasseneren Haltung zu den “äußeren Attributen” als Verführungs-

³⁸ Henrik H. Lund (Text) & Robert Broberg (Musik): ‘Jeg tror, jeg kan li’ dig’, notiert nach der Einspielung von Lise Reinau 1971, auf CD Reinau: *Herlev Tur/Retur*, 1999.

vehikel, die von vorherein nicht als Authentizitätssignifikanten gesehen werden. Sie und ihr Partner sind erotisch (selbst-)reflexiv, beide flirten “med et smil i øjet” und wissen von der “Banalität” der erotischen Konventionen. Sie fürchten sich nicht vor der Intimität, wenn die Verführungs-Parade vorbei ist.

Deirdres Parade

Innerhalb der schwedischen Brasilmusik gibt es zumindest eine Frauenfigur, die nicht an der Parade leidet. Das ist aber keine Schwedin, sondern Deirdre aus Cornelis Vreeswijks Rollenlied über eine Prostituierte in Rio de Janeiro, ‘Deirdres samba’. Die oben in Abschnitt 2 skizzierte erotische Konstellation der tropischen Frau im öffentlichen Außenraum ist nicht ausschließlich eine Spezialität des exotistisch-kolonialistischen Schlagers. Die lateinamerikanische Populärmusik hat in begrenztem Umfang selbst zum Topos beigetragen, z.B. in Karnevalsliedern oder mit der Hurethematik des Tangos. Der weltweit bekannteste brasilianische Song fällt auch in diese Kategorie; die Popularität vom ‘Girl from Ipanema/Garota de Ipanema’ verdankt sich u.a. dem Identifikationsangebot im Begehren nach der schönen Fremden, das für Einheimische und Reisende gleichermaßen gilt. In der Einspielung auf dem Album *Getz/Gilberto* singt João Gilberto zunächst die originalen Lyrics von Vinicius de Moraes, worauf Astrud Gilberto anschließt mit der englischen Übertragung von Norman Gimbel. Bezeichnenderweise war aus der Radiofassung, durch die der Song in den USA berühmt wurde, João Gilbertos Gesangspart weggeschnitten:

Olha que coisa mais linda, / mais cheia de graça / É ela menina /
que vem que passa / Num doce balanço / a caminho do mar //
Moça do corpo dourado / do sol de Ipanema / O seu balançado
/ é mais que um poema / É a coisa mais linda / que eu já vi
passar // Ah, porque estou tão sozinho / Ah, porque tudo é tão
triste / Ah, a beleza que existe / A beleza que não é só minha /
que também passa sozinha // Ah, se ela soubesse / que quando

ela passa / O mundo sorrindo / se enche de graça / E fica mais
lindo / por causa do amor

Tall and tan / and young and lovely / the girl from Ipanema /
goes walking / and when she passes / each one she passes goes
ahhh // When she walks / she's like a samba / that swings so
cool / and sways so gently / that when she passes / each one she
passes goes ahhh // Oh, but he watches her so sadly / How can
he tell her he loves her / Yes, he would give his heart gladly / but
each day when she walks to the sea / she looks straight ahead not
at him // Tall and tan and young and lovely / the girl from
Ipanema / goes walking / and when she passes / he smiles but
she doesn't see / she just doesn't see.³⁹

Sogar in dieser bilingualen Fassung sind die semantischen Transformationen erheblich und geben typische "Entlatinisierungs"-Mechanismen zu erkennen. João Gilberto singt empathisch und sanft in der ersten Person in hyperbolischer Rhetorik über seine Hingabe an die narzistische Frau. Er preist sie und lamentiert über das eigene Unglück, sie zu entbehren. Astrud Gilberto schildert in der dritten Person *sein* Schmachten (zurückhaltend registrierend) und *ibr* Paradiere (mit kokettierenden Glissandi). 'A garota' hat einen expliziten "Körper" und der ist "golden" phallifiziert; "the girl" dagegen wird schlicht vitalistisch als "tall and tan" beschrieben, ohne die kultivierte "graça", und so artikuliert sich die kollektive Zustimmung, die sie erntet, denn auch als bloß instinktive Entladung "ahhh". Auf Portugiesisch ist ihre sich wiegende Gangart unaussprechlich: "mehr als ein Gedicht". Die Dichtung selber, die Worte des Sängers, reichen nicht aus. Wogegen auf Englisch der herkunftsmetonymische Vergleich "she's like a samba" tautologisch nichtssagend abhakt. Im Gegen-

³⁹ Vinicius de Moraes (port. Text), Norman Gimbel (engl. Text), Tom Jobim (Musik): 'The Girl from Ipanema', in der Einspielung von João und Astrud Gilberto 1963, auf CD Getz & Gilberto: *Getz/Gilberto*, 1997.

satz zur englischen Übertragung endet das Original mit einer überpersönlichen Synthese: “Wenn sie vorübergeht, lächelt die Welt, erhält Grazie und wird durch die Liebe noch schöner!”

Sentimentalität und Pathos liegen auch Cornelis Vreeswijk fern, wenn er die Prostituierte Deirdre paradieren läßt. 1967 spielte er die Hauptrolle im Spielfilm *Svarta palmkronor* (1968, Regie: Lars-Magnus Lindgren), der vom Saufen und Siechen einiger in Rio gestrandeter schwedischer Seeleute handelt und das triste Sujet mit Bildern vom bunten Karneval kontrastiert. Einer der großen Hits dieses Jahres war der Samba Canção ‘Quem te viu, quem te vê’ des Cantautore und Literaten Chico Buarque. Vreeswijk schrieb zu der Melodie dieses Liedes ‘Deirdres samba’, den er 1968 einspielte, ohne jedoch auf dem Albumcover den Urheber der Musik mit ihrer an seiner eigenen Kompositionsweise gemessen viel zu üppigen Melodik zu erwähnen. Offensichtlich plagiierte Vreeswijk, ohne zu wissen, daß die Melodie von einem der exquisitesten Songschreiber und Sänger Brasiliens stammte. Buarque selbst ging 1968 ins italienische Exil, nachdem sein Theaterstück *Roda viva* von der Militärdiktatur verboten wurde.⁴⁰ 1981 adaptierte Vreeswijk noch einmal Musik von Buarque für die Songs ‘Hommage för Sveriges Radio’ und ‘Bruna bönor complet’, jetzt mit Nennung des Komponisten, um im Nachhinein seinen Respekt zu bekunden. Dabei ist nicht anzunehmen, daß er sich mit dem Werk oder den Songtexten Buarques auseinandersetzte, so wie er sich für die Protestsongs des Chilenen Victor Jara interessierte. ‘Quem te viu, quem te vê’ ist ein nostalgisches Lied, stilistisch und inhaltlich. Das Rollenlied schildert aus der Sicht eines Mestre-Sala (Figur des Zeremonienmeisters, der in der Parade einer Sambaschule deren Fahnenträgerin umtanzt) den sozialen Aufstieg einer Tänzerin von der Straße in die Tribünen der Reichen. Er hat sie aufgebaut, sie war seine Geliebte, jetzt “sind ihre Nächte Gala”, und er fordert sie auf,

⁴⁰ McGowan/Pessanha: *The Brazilian Sound*, 1993, p. 98.

so zu tun, als wäre sie eine Touristin, wenn sie ihn auf der Piste mit der Sambaschule vorbeitanzen sieht. Chico Buarque singt mit nasaler, melancholischer Stimme, die beinahe feminin klingt.⁴¹ Von dieser nostalgisch-melancholischen Grundstimmung ist bei Vreeswijk nichts geblieben, obgleich hier auch soziale Distanz verhandelt wird:

Varje kväll vid åttatiden går jag stigen nedför berget, / och så hoppar jag på bussen som går till Copacabana. / Jag har badat, jag har duschat, luktar gott om hela kroppen, / och så börjar jag gå, å jag tål att tittas på. / REF.: Dansa samba med mej, ay ay ay ay, jag e' bra jag e' bra. / Har du tid och pengar så köper du min samba. / Har du tid och pengar så köper du min samba. // Går man på Copacabana har man havet till vänster / Fast jag tittar rakt framför mig och ser på vem jag möter. / Ser dom ut att vilja dansa får dom köpa min samba. / Den som prutar får gå för jag tål att tittas på / REF. // Vill du lära dej min samba under månen på stranden? / Jag kan vissla melodien, med två snäckskal slår jag takten. / Och om du har lust att älska har vi hamnat på rätt ställe. / D'ä förbjudet – javisst. Men hotell är så väldigt trist. / REF. // Mellan Praia de Flamengo och det fagra Ipanema / finns de rikas heta stränder. Men dom fattiga i Rio / bor högt över alla andra, högsta berget bor jag på. / Vinden svalkar – solen bränns. Där finns sorg som inte känns. / REF.⁴²

Vreeswijk singt in der Rolle als Deirdre kokettierend – “selbstbewußt zu singen”, heißt es im Notenheft⁴³ –, aber ohne daß es allzu

⁴¹ Chico Buarque (Text & Musik): ‘Quem te viu, quem te vê’ in seiner eigenen Einspielung 1967, auf CD Buarque: *A banda*, 1992.

⁴² Cornelis Vreeswijk (Text), Chico Buarque (Musik): ‘Deirdres samba’, in der Einspielung von Cornelis Vreeswijk 1968, auf CD Vreeswijk: *Tio vackra visor*, 1990. Ich zitiere den Text nach dem Notenheft: Vreeswijk: *Tio vackra visor*, 1968, p. 22. Den dort angegebenen falschen, hispanisierenden Ortsnamen “Playa de Flamenco” habe ich durch den richtigen “Praia de Flamengo” ersetzt. Vreeswijk selbst singt auf der Platte “Praia de Flamenco”.

⁴³ Vreeswijk: *Tio vackra visor*, 1968, p. 20.

tuntig wirkt. Trotzdem wird der Travestie-Effekt deutlich hervorgekehrt, wenn ein vollbärtiger Herr von stattlicher Statur schwitzend im Schweinwerferlicht sitzt, und anstimmt: “Jag har badat, jag har duschat, luktar gott om hela kroppen .” Der Samba greift das Motiv der glücklichen Hure auf, die in der schwedischen Populärmusik in Evert Taubes ‘Flickan i Havanna’ (1922) eine prominente Vorläuferin hat. Bezeichnenderweise wurde dieses Seemannslied von Lill Lindfors 1967 als eine schwebende Bossa eingesungen, die die Vulgarität des Sujets in träumerische Sanftheit wandelt.⁴⁴ Vreeswijk verschmilzt die Hure, die bei Taube noch “i ett fönster” saß und lediglich verbal ihre “röda ros” anpries, mit dem Ipanema-Girl, das am Touristenstrand paradiert. Dadurch bekommt der Song Platz für eine Außenraumschilderung, in der die soziale Topographie Rios (so wie sie auch der Film *Orfeu negro* zeigte) durchschritten wird: Von den *morros* hinab zum Strand und wieder zurück in der letzten, indigniert-sozialkritischen Strophe.⁴⁵ Wie bei Taube wird eine Genitalmetapher (“två snäckskal”) exponiert, die hier die Hure primitivistisch als amphibisches Naturwesen beschreibt. Gleichzeitig wird mit der Metaphorik “Sex ist Samba” wie in ‘Girl from Ipanema’ (“When she walks / she’s like a samba”) die Musik der Tropen kolonialistisch heruntergemacht: “Samba ist natürlich Sex, und der ist in Brasilien auch natürlich.” Als das saubere (“badat och duschat”) schwedische Sambamäd-

⁴⁴ Evert Taube (schwed. Text) & Horatio Palmer (Musik): ‘Flickan i Havanna’, eingespielt von Lill Lindfors 1967, auf CD Lindfors: *Du är den ende*, 1987.

⁴⁵ Auf dem Album *Tio vackra visor och Personliga Person* erschien ebenfalls Vreeswijks sarkastischer Protestsong ‘I Rio de Janeiro’ im Bossabeat: “I Rio de Janeiro dansar alla småbarn samba / utom dom som inte hinner för dom måste tugga bröd, / dom får inte sambaunderstöd.” Auch musikalisch ist die Bossaidyllik verfremdet, denn der Song basiert fast nur auf einem einzigen wiederholten Akkord. Diese Art Distanzierung von kolonial-touristischen Klischees fehlt in ‘Deirdres samba’ allerdings. Vreeswijk: *Tio vackra visor*, 1968, p. 18-19.

chen Sylvia Vrethammar 1971 ebenfalls ‘Deirdres samba’ aufnahm, jetzt unter dem Titel ‘Dansa samba med mej’, da ließ sie die dritte (Sex-)Strophe mit den Schnecken weg.⁴⁶ Und da auch kein Travestieeffekt obzöne Doppeldeutigkeit nahelegt, ist man überzeugt, daß Sylvia lediglich ihren Sambatanz anbieten möchte. Also wieder ein Beispiel für die Tendenz in den schwedischen MPB-Adaptionen, daß die feminine Perspektive grundsätzlich eine emotionale Dämpfung mit sich bringt.

Bemerkenswert ist, daß in den schwedischen Songs, die von Brasilien handeln, die ethnische Komponente nicht zum Thema wird. Ich habe nur die eine Ausnahme in ‘Sylvias samba’, Sylvia Vrethammars Adaption des ‘Samba saravá’ (*Un homme et une femme*) gefunden. Sylvia berichtet darin, wie der Samba aus der Ferne ihr Herz gewonnen, und wie sie ihn dann in Brasilien “som ett rus” erlebt hat. “Första samban var svart och primitiv, / nu den lever i ljus och har tusen liv!”⁴⁷ Hier hat der schwedische Textautor jedoch genau die Pointe verdreht, die Vinicius de Moraes im Original formulierte: “Denn der Samba stammt dort oben aus Bahia / und wenn auch seine Worte heute weiß sind / so ist er tief im Herzen doch noch schwarz.”⁴⁸ De Moraes nennt sich selbst in demselben Lied sogar “den schwärzesten Weißen Brasiliens”; aber soweit geht in Schweden die Transkulturation dann doch nicht.

Paixão

Ab wann wird weibliche Emotion endlich auch ein Thema in schwedischen Brasilsongs, nach dem es so aussah, als sei die emotio-

⁴⁶ Auf CD Vrethammar: *Spotlight*, 1991.

⁴⁷ B. Haslum (schwed. Text) & Baden Powell (Musik): ‘Sylvias samba’, notiert nach der Einspielung von Sylvia Vrethammar 1969 auf CD Vrethammar: *Spotlight*, 1991.

⁴⁸ Moraes: Saravá, 1989, p. 95. Der Song (1963) ist auch bekannt unter dem Titel ‘Samba da Bênção’.

nale Zurücknahme der Protagonistin geradezu ein Genrekriterium für die schwedische “Bossasemantik”? Es dauerte tatsächlich solange wie bis im weiblichen massenkulturellen Life Styling in Schweden auch ethnische Themen den Zugang zur körperlichen und geistigen Selbstverwirklichung bieten konnten. Mit dem ersten Abendkurs für Bauchtanz wuchsen auch die Chancen für die Leidenschaft im Latinolied. Und eben Paixão, das portugiesische Wort für Leidenschaft, ist dann auch der Name eines Bandprojektes aus Malmö Mitte der 90er Jahre. Das Coverfoto der Paixão-CD ‘Ett öga på tiden’ zeigt die Kopf- und (nackten) Schulterpartien eines Paares, die Frau hält den abgewendeten Kopf des Mannes fest umschlungen und schaut dabei mit einem Blick zwischen Kontrolle und Genuß auf den Betrachtenden. Auf den Mittelseiten des Booklets ist dasselbe Paar im Bett zu sehen. Sie schmiegt ihren Kopf an seine bloße Brust, sein Kopf ist wiederum abgewendet. Hier ist die Frau erotisch aktiv, und sie ist das Subjekt der Leidenschaft. Die CD enthält schwedischsprachige Lieder, deren Texte von sieben Autorinnen und (Bühnen-)Künstlerinnen zu bereits existierenden brasilianischen Songmelodien geschrieben wurden. Dabei handelt es sich neben klassischen Bossas und Sambas auch um Musik von hervorragenden jüngeren MPB-Künstlern wie João Bosco, Djavan, Toquinho und Ivan Lins. Und als Verbeugung vor der schwedischen Brasiltradition gibt es Hasse & Tages ‘Biff à la Petterlund’ zur Melodie von ‘O pato’. Gesungen werden die Lieder von Almaz Yebio; der Name deutet auf ihre eritreische Herkunft, aber ihre Stimme und Aussprache denotieren keineswegs “Ethnizität” für schwedische Ohren, manchmal klingt sie sogar wie Monica Zetterlund. “Vi var en kvartett med kärleken till den brasilianska musiken som gemensam bakgrund”, berichtet Almaz Yebio.⁴⁹ Von den herangezogenen Autorinnen “fick ingen veta vad originalet handlade om till att börja med. Det ingick i projektet att tolka mu-

⁴⁹ Hier und im folgenden Email von Almaz Yebio an Verf., 5.7.2004.

siken helt förutsättningslöst för att finna lämpliga scenerier för en svenskspråkig text.” Ein representatives Beispiel für die emanzipierte weibliche Perspektive dieser CD ist der Song ‘Bahamas’ zur Melodie ‘Fato consumado’ (1975) von Djavan. Die Melodie mit ihrem Stop-and-go-Charakter paßt gut zum Hin und Her in der recht abstrakt, allgemein und knapp von Djavan behandelten “verrückten” Liebeskonstellation: “Eu quero é viver em paz / Por favor me beije na boca / Que louca, que louca!”⁵⁰ In der schwedischen Adaption von Karin Turesson ist erotische Unentschlossenheit und argumentative Verwirrung als Kernthema erhalten. Zusammen mit der neuen weiblichen Perspektive entsteht eine ausgedehnte dargestellte Welt mit umfangreicher Story:

Han vill inte, nu vill han ha, han vet vad han / vill ha, nej, nu så
vet han ej vad han vill. / Han ville igår, jag fyllde år, så jag minns
vad / han sa, det var just mig som han ville ha. / April april, din
dumma sill, han vill, vill, men / vad nu? Nu har han ändrat sig en
gang till. / Nu vill han visst, det sa han sist, hit och dit, /
obeslutsamhet det är nåt av det värsta jag vet. // Igår kväll ringde
han / och ville ha dit mig i samma stund, / sen hör jag ingenting,
/ på flera nätter får jag ej en blund. / En dag står han där åter
med champagne / och famnen full av rosor. / När han har gått,
jag undrar: / Har han fått mig i för höga doser? // Men jag vet
vad jag vill, jag vill ha honom brevid / mig, tätt intill mig, mitt
emot mig / ja, jag vill fly långt bort, jag vill åka till Bahamas, / och
kramas, och förlamas av dig // En vacker dag så tröttna’ jag, jag
fick nog, jag / tänkte: “Den där får aldrig tummarna loss.” / Jag
ringde upp och så farväl, vad han grät, om jag / förlät honom
skulle allting säkert bli bra. / Men jag stod pall, var hård och kall,
/ vad hände da? / Han friade till mig i ren panik – jag slängde på.
/ Jag ringde upp en ungdomsvän, det var Ken, / jag undra’: Skulle
vi gå ut, / det var ju så längesen? // Han bjöd mig på fin middag
med vin, / virvlade runt i dansen. / Sen var det kört, han gav en

⁵⁰ Auf CD Djavan: *Flor*, 1991.

flirt, / jag kände att jag tappa' sansen. / Och under kvällens gång
/ blir jag nervös och rädd, kan inte sitta still, / är han den jag vill
ha, det blev för bra, / det här är inte vad jag vill. // Då plötsligt
säger han / att han ska ta mig till Bahamas, / och kramas utan
pyjamas sova. / O ja, jag följer med dig på resa till Bahamas, /
men vill inte kramas med dig. / Men jag kan tänka mig / åka långt
bort till Bahamas / och kramas utan pyjamas. / För jag kan tänka
mig / åka långt bort till Bahamas / och kramas utan pyjamas
sova.⁵¹

Diese Protagonistin hat endlich das erotische Selbstbewußtsein erreicht, das Lise Reinau in ihrer Antwort auf den schwedischen Bossa mit 'Jeg tror, jeg kan li' dig' einklagte. Allerdings nimmt der Beziehungsstress dann auch enorme Ausmaße an. Auch die Männerrolle hat sich in Schweden verändert. Almaz Yebio singt sehr flott, wobei die häufigen Wechsel im Manövrieren des unzuverlässigen Liebhabers umso besser zum Ausdruck kommen. Er ist soft, er weint, gerät in Panik und bietet die Ehe an. Dabei muß er auch mit einem Konkurrenten rechnen, den die Frau einspringen läßt. Dieser macht nun das Rennen, aber er heißt Ken wie der Gatte der Barbie-Puppe, was ihm den Status einer populärkulturellen Supermann-Projektion gibt. Ein Traumprinz, der auch ein solcher bleibt. 'Bahamas' reimt nicht nur komisch auf "utan pyjamas", sondern steht für die Utopie der Hingabe ohne Stress. Dieser Ort bleibt eine Insel Utopia, selbst wenn ein kostspieliger Pauschalurlaub praktisch dorthin führen könnte. Das 'Leben in Wärme' hängt jedoch nicht unbedingt von Klimazonen ab, wie dieser Aufsatz gezeigt hat: Es ist auch eine Frage der Musik.

⁵¹ Karin Turesson (schwed. Text) & Djavan (Musik): 'Bahamas', auf CD *Paixão: Öga*, 1996.

Bibliographie:

- Baumgartner, Walter: 'Cole Porter goes Baroque. Sex, intertekst og musikk i 'Let's do it'', in: Ders./Strauß, Frithjof/Ljung, Per Erik (Hg.): *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, Lund 2001, p. 95-128.
- Béhague, Gerard: 'Bossa nova', in: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 4, London 2001, p. 66-67.
- Brandt, Per Aage: 'Æstetik og kommunikation', in: Ders.: *Det menneskelige virkelige*. København 2002, p. 41-51.
- Castro, Ruy: *Bossa Nova. The Story of the Brazilian Music That Seduced the World* [bras. 1990], Chicago 2000.
- Dibbel, Julian: 'Foreword', in Castro: *Bossa Nova*, 2000, siehe, p. x-xiv.
- Dijkstra, Bram: 'Nicht-repressive rhythmische Strukturen in einigen Formen afro-amerikanischer und westindischer Musik', in: Henze, Hans Werner (Hg.): *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*. Frankfurt am Main 1981, p. 60-97.
- Dietrich, Wolfgang: *Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des Zwanzigsten Jahrhunderts*. Strasshof 2002.
- Hilbrecht, Walter: [Ohne Titel]. Booklet zur CD: Gitte: *Ich will'nen Cowboy als Mann. Die Singles 1959 bis 1963*. Bear Family Records 1999, p. 2-17.
- Koltan, Michael: Exotica, 2002, home.breisnet-online.de/koltan/exotica/exotica.html.
- McGowan, Chris & Pessanha, Ricardo: *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova und die Klänge Brasiliens* [engl. 1991], St. Andrä-Wördern 1993.
- Moraes, Vinicius de: Saravá. Gedichte und Lieder. Ausgewählt und übersetzt von Kay-Michael Schreiner, München 1989 [= Serie Piper 872].
- Stendahl, Bjørn: *Jazz hot & swing: Jazz i Norge 1920-1940*. Oslo 1987.
- Vreeswijk, Cornelis: *Tio vackra visor och Personliga Person* [Notenheft]. [Stockholm]: Multitone Musikförlag 1968.
- Žižek, Slavoj: *Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion*. Frankfurt am Main 2003 [= stw 1681].

CD-diskografie:

- Buarque, Chico: *A banda*, Zillion Records 1992.
- Djavan: *Flor de lis*, Som Livre Brasil 1991.
- Gall, France: *Love, l'amour und Liebe*, Convoy/Warner Special Marketing 2000.
- Getz, Stan & João Gilberto: *Getz/Gilberto* [orig. Album ersch. 1964], Verve Records 1997.
- Gilberto, João: *The legendary João Gilberto. The Original Bossa Nova Recordings (1958-1961)*, World Pacific 1990.
- Gimmicks: *From Acapulco to Tokyo. The best of*, Sonet 1998.
- Gitte: *Ich will 'nen Cowboy als Mann. Die Singles 1959 bis 1963*, Bear Family Records 1999.
- Hefte, Hilde: *Hildes Bossahefte*, Hot Club Records 2003.
- Jan & Kjeld: *Banjo Boy*, Bear Family Records 1996.
- Lindfors, Lill: *Du är den ende*, Polydor 1987.
- Paixão: *Ett öga på tiden*, dB Productions 1996.
- Reinau, Lise: *Herlev Tur/Retur*, Nicolaj Grammofon 1999.
- Thörnqvist, Owe: *Då – Nu – Alltid*, Bonnier Music 2004.
- Vreeswijk, Cornelis: *Tio vackra visor och Personliga Person* [orig. LP 1968], WEA 1990.
- Vrethammar, Sylvia: [Serie] *Spotlight*, Sonet 1991.
- Zetterlund, Monica: *Sweet Georgie Fame*, Philips 1992.

AUTEURS

- Elisabeth Herrmann*: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Inst. für Vergleichende Germanische Philologie und Skandinavistik, Wertmannplatz 3, D-79085 Freiburg, Deutschland.
[elisabeth.herrmann@skandinavistik.uni-freiburg.de]
- Lill-Ann Körber*: Humboldt-Universität zu Berlin, Nordeuropa-Institut, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin, Deutschland.
[lill-ann.koerber@berlin.de]
- Matthias Langheiter-Tutschek*: Universität Wien, Inst. für Skandinavistik, Dr. Karl-Lueger-Ring 1, A-1010 Wien, Österreich.
[matthias.langheiter-tutschek@univie.ac.at]
- Henk van der Liet*: Universiteit van Amsterdam, Scandinavische Taal- en Letterkunde, Spuistraat 134, NL-1012 VB Amsterdam, The Netherlands. [h.a.vanderliet@uva.nl]
- Malan Marnersdóttir*: Fróðskaparsetur Føroya, J.C. Svabos Gøta 14, Postboks 272, DK-100 Tórshavn, Føroyar. [malanm@setur.fo]
- Thomas Mohnike*: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Inst. für Vergleichende Germanische Philologie und Skandinavistik, Wertmannplatz 3, D-79085 Freiburg, Deutschland.
[mohnike@skandinavistik.uni-freiburg.de]
- Ulrich Schröder*: Biermannsweg 32, D-44799 Bochum, Deutschland.
[u.schroeder.ruhr-uni-bochum@gmx.de]
- Frithjof Strauß*: Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Nordisches Institut, Hans-Fallada-Straße 20, D-17489 Greifswald, Deutschland.
[straussf@pop.uni-greifswald.de]
- Astrid Surmatz*: Scandinavische Taal- en Letterkunde, Universiteit van Amsterdam, Spuistraat 134, NL-1012 VB Amsterdam, The Netherlands. [asurmatz@gmx.net]
- Kirsten Thisted*: Københavns Universitet, Afdeling for Minoritetsstudier, Njalsgade 120, DK-2300 København S, Danmark.
[thisted@hum.ku.dk]
- Antje Wischmann*: Södertörns Högskola, SE-141 89 Huddinge, Sweden.
[antje.wischmann@sh.se]