

Race on Stage: Inszenierungen von Differenz in Musik und Tanz in Paris, Havanna und New York zwischen den beiden Weltkriegen

Author(s): Ingrid Kummels

Source: *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 136, H. 2, Afroatlantische Allianzen / Afro-Atlantic Alliances (2011), pp. 239-264

Published by: Dietrich Reimer Verlag GmbH

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23333549>

Accessed: 16-10-2015 20:21 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Dietrich Reimer Verlag GmbH is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Zeitschrift für Ethnologie*.

<http://www.jstor.org>

Race on Stage: Inszenierungen von Differenz in Musik und Tanz in Paris, Havanna und New York zwischen den beiden Weltkriegen

Ingrid Kummels

Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin, Rüdeshheimer Str. 54–56
D-14197 Berlin

Race on Stage: Performing Difference in Music and Dance in Paris, Havana and New York between the World Wars

Abstract. This article analyzes the contributions of internationally mobile artists to cabaret performances referring to racial stereotypes between the World Wars. Musicians, singers and dancers classified in Cuba as *mulatos* or *negros* and female artists who were not conceded an equal access to the music business during the 1920s and 1930s seized new opportunities in the context of New York's Harlem Renaissance and Paris' *Tumulte Noir*. They were motivated to work in these cities not only for economical reasons, but also because of the potentiality they ascribed to cabaret music and dance as means for overcoming racism. I explore to what extent they were able to introduce versions of "black culture" that differed from the exoticizing representations privileged by "white" impresarios. The performances are analyzed as sites in which heterogenous actors inscribed imaginaries of race. Travelling between the diverging racial regimes of the three cities (which all constructed a similar bipolar racial order), the artists instituted more realistic perspectives on music and dance on the transnational stages based on their local knowledge. Ultimately these Cuban artists contributed to a diversification of what was considered to be "black culture" in Havana, Paris and New York.

[transnationalism, race, music, performance, Cuba]

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen erfuhren afroamerikanische Musik und afrokaribische Rhythmen erstmals eine positive Wertschätzung über die jeweilige lokale „schwarze“ Arbeiterklasse verschiedener amerikanischer Länder hinaus. Der New-Orleans-Jazz und der Ragtime aus den USA, der kubanische Son und die Conga sowie der Beguine aus Martinique wurden sowohl bei breiten Bevölkerungsschichten in den jeweiligen Ländern als auch auf internationaler Bühne populär. Dieser Boom afroamerikanischer Tanzmusik ab den 1920er Jahren hatte lokal unterschiedliche Ursachen und Ausprägungen: New York brachte die künstlerische Bewegung der Harlem Renaissance hervor, die die Wertigkeit von jener, damals noch als *Negro music* bezeichneten Kunstform neu definierte. Paris entwickelte sich zu einer Hochburg afroamerikanischer Musikgenres im Zuge der Bewunderung für die so genannte *art nègre* im Rahmen der Kunstbewegung des Primitivismus. In Havanna erlebten afrokubanische Tänze und Musik vor dem Hintergrund der Prohibition in den USA (1920–1933) eine Blüte: Sie bescherte der karibischen Metropole 100 000 US-amerikanische Touris-

ten pro Jahr. Diese wollten dort dem Laster des Alkoholtrinkens ungehindert frönen, und fühlten sich auch von der lokalen Populärkultur Havannas angezogen.

Die hegemoniale Bewertungsskala in den drei Städten diskriminierte bis dato Ausdrucksformen, die „den Schwarzen“¹ zugeschrieben wurden, meist als „primitiv“ und „rückständig“. Ab den 1920er Jahren wurden diese Koordinaten mittels neuer Imaginarien in der populären Kulturszene kräftig aufgemischt. Auf der Bühne und im Film wurden Afroamerikaner zwar weiterhin als archaisch und primitiv porträtiert, sie wurden jedoch auch exotisiert und idealisiert und ihre „schwarze Kultur“ wurde dabei erstmals als ein wesentlicher Bestandteil der universellen Moderne konzipiert. Dies geschah im Rahmen von transnational zirkulierenden Afrikanismen bzw. von Primitivismen, d. h. von Diskursen, die „Schwarze“ und ihre Kultur in bestimmten Aspekten positiv und als wertvoll für die Nation beurteilten.² Diese ambivalente Neudeutung des Afrika zugeschriebenen Kulturerbes löste in den Amerikas und in Europa kontroverse Debatten über „Rasse“ aus. Sie markierte schon lange vor der Black-Power-Bewegung in den USA den Beginn eines kollektiven Bewusstseins von Menschen, die ihre afrikanische Herkunft erstmals positiv bewerteten, und sich als „Schwarze“ im transatlantischen Kontext identifizierten (Shack 2001).

Der folgende Beitrag wird die Konstruktion von „Rasse“ in diesem populärkulturellen, transnationalen Kontext beleuchten. Er wird dabei konkreten, individuellen Konstruktionsprozessen nachgehen, ausgehend von der Annahme, dass die Akteure und Akteurinnen,³ die an den künstlerischen Inszenierungen und Vermarktungen beteiligt waren, je nach sozialer Position sowie geschlechtlichen und „rassischen“ Zuschreibungen unterschiedliche Ressourcen an kulturellem Wissen in diesen Prozess

¹ Die in jener Zeit gebräuchlichen „rassischen“ Kategorisierungen *nègre*, *negro* und *Negro* werden unter dem Schirmbegriff „schwarz“ subsumiert, da sie alle von dem lateinischen Begriff „niger, nigra, nigrum“ = (glänzend bzw. sonnenverbrannt) abgeleitet sind. „Schwarz“, auf die Hautfarbe und die Herkunft vom afrikanischen Kontinent Bezug nehmend, ist eine zentrale „Rassen“-Kategorie, die über lange Zeiträume und in vielen Ländern bemerkenswert konstant geblieben ist. Wade (2009:5) weist auf die enge Korrelation zwischen der Hierarchie der farblich/phänotypisch markierten „Rasse“-Kategorien und der Kontinente hin (schwarz/Afrika, weiß/Europa, gelb/Asien) und darauf, dass diese beiden Kategorisierungssysteme von Europäern im Rahmen der ersten Globalisierung entwickelt wurden. Aufgrund ihres Konstruktionscharakters vermute ich Kategorien wie „schwarz“ an dieser Stelle mit Anführungszeichen; im weiteren Text entfallen sie.

² Wenngleich die Kategorie des „Primitiven“ als Analyse-kategorie eine Reihe von Gefahren birgt, darunter die einer pauschalen, ahistorischen Übertragung ihrer Produktion von europäischen auf (latein)amerikanischen Kontexten, nutze ich sie im Folgenden um Zirkulationen von Bühnendarstellungen der Figur des Schwarzen im transnationalen Raum zwischen Kuba, Frankreich und den USA zu beleuchten. Eine breite Definition von „Primitivismus“ ermöglicht es, diesen Zirkulationen nachzugehen. Nach David Luis-Brown (2008:6) kreieren primitivistische Diskurse „an opposition between so-called primitive peoples and those deemed civilized or modern, usually making the case that either one or the other is a superior form of life.“

³ Aus Gründen der Lesbarkeit benutze ich im Folgenden nur die männliche Form, um verschiedene Geschlechter zu subsumieren.

einbrachten (so z. B. in Abhängigkeit von ihrer Sozialisation in afroamerikanischen Musik- und Tanzgenres sowie in afroamerikanischen Religionen). Der Beitrag verfolgt dabei insbesondere die Initiativen und Auswirkungen, die von Musikern der Unterschicht auf die Interpretation „schwarzer Kultur“ ausgingen. In dieser Periode gelang es nicht-privilegierten Künstlern, sich Zugang zu internationaler Mobilität zu verschaffen und somit ihre spezifischen Perspektiven und ihr Lokalwissen in die transnationalen Bühnenshows mit einzubringen. Vor diesem Hintergrund befasst sich mein Beitrag mit der Frage, inwiefern speziell kubanische Populärkünstler – darunter solche, die als *mulato* oder *negro* klassifiziert wurden, und insbesondere Künstlerinnen – bei ihren Arbeitsreisen die Inhalte und Wertigkeit von „Rasse“-Zuschreibungen in ihrem Herkunfts- und Aufenthaltsland (mit deren unterschiedlichen Kategoriensysteme von „Rasse“) zu beeinflussen vermochten. Inwiefern integrierten sie ihre spezifischen Perspektiven und ihr kulturelles Wissen in die Bühnenshows? Wie unterschieden sich ihre Entwürfe „schwarzer Kultur“ von denen „weißer“ Impresarios und Künstler? Vor allem Musik und tänzerischer Körperbewegungen, die Imaginarien von „Rasse“ zugeschrieben wurden, werden einer Betrachtung unterzogen; erst an zweiter Stelle werden die diskursiven Medien, über die „Rasse“ konstruiert wurden, analysiert.

Zur Beantwortung dieser Fragen in diesem Artikel werden die Performances von Musik und Tanz als Orte (*sites*) fokussiert.⁴ Die populärkulturellen *sites* können als geschäftige Schnittstellen betrachtet werden, an denen sich kulturelle und soziale Prozesse überlagern und entlang derer die Kategorie „Rasse“ in ihrem Zusammenspiel mit Sexualität, Gender, Ethnizität und sozialer Position ausgehandelt wird (Rosaldo 1993; Kummels 2009; Wade 2009). Zum einen sind diese Schnittstellen, an denen zugleich neue Exklusionen vorgenommen werden, und zum anderen die transnationalen Dimensionen solcher Prozesse, Gegenstand der Betrachtung. Paul Gilroy unterstrich die zentrale Bedeutung des Populärkulturellen für Verbindungen, die kreuz und quer über den Atlantik verlaufen und die die globale Moderne konstituieren. Nach Gilroy (1987:37) sind Musik und Performance wichtige Orte der „Transfiguration“ von sozialen Beziehungen innerhalb dieser Gruppen sowie zwischen ihnen und den Menschen, von welchen sie in einer „Rassen“-Hierarchie unterdrückt wurden. Der folgende Artikel geht von der Annahme aus, dass die damaligen Akteure gerade mittels Musik und Tanz auf der Bühne und den darin vollzogenen Verkörperungen sich individuelle soziale Positionen und kollektive Identitäten aneigneten und diese somit transformierten (Wade 2000:209 f.). Das große Interesse von Intellektuellen der kubanischen Ober- und Mittelklasse an afrokubanischer Musik und afrokubanischem Tanz als Quellen einer kubanischen Nationalidentität, die sie als frei von fremden Einflüssen und als originär kubanisch konzipierten,

⁴ Ich beziehe mich mit dem *site*-Begriff auf Renato Rosaldo (1993:17, 20, 194, 229). Er wandte sich gegen einen Begriff von Kultur als festgelegte und in sich geschlossene Deutungen von sozialem Handeln. Stattdessen schlug er vor, Kultur als Straßenkreuzungen von mehreren sozialen Prozessen und als ineinander greifende Bedeutungszuschreibungen des Sozialen zu begreifen.

weisen in diese Richtung. In der Literatur wird betont, wie sehr diese soziale Elite dazu beitrug, dass Son als nationale Ikone mit Kuba identifiziert wurde (Moore 1997:104 f.). Demgegenüber ist der Beitrag von benachteiligten Gruppen zu diesem Prozess und zu möglichen alternativen Afrikanismen noch wenig erforscht worden.

Die Musik und die Tänze, die in dem Städte-Dreieck Paris-Havanna-New York zirkulierten, wurden zu wichtigen Bestandteilen von Bühnenszenierungen in Nachtclubs, Kabarets, Varietés und Casinos. Aus diesem Grund werden neben den Künstlern und den Performances auch die Nachtclubs und Kabarets als Orte (*sites*) fokussiert. In der Zeit vor der Einführung des Fernsehens waren sie wichtige Stätten für die Produktion populärer Imaginarien, in denen den Besorgnissen, Ängsten und Wunschträumen einer Gesellschaft Ausdruck gegeben wurde. Die Kabarett-Vorstellungen zirkulierten mittels Kritiken und Darstellungen in Zeitungen, Radio und Kino und wurden daher auch weit über den Raum der Kabarets hinaus rezipiert.

Im Folgenden möchte ich diese Fragen im Zuge eines teils chronologischen, teils ortsbezogenen Aufbaus klären. Zunächst wird die Bedeutung des Kabarets für „Rasse“-Konstruktionen im transatlantischen Kontext thematisiert. Ausgehend von der transnational einflussreichen „Revue Nègre“ in Paris 1925 analysiere ich daraufhin die „Rasse“-Konstruktionen unterschiedlicher Künstler und Kabarettscenen für diese Metropole. Anschließend sollen verschiedene Formen der Rezeption und Aneignung der europäischen Begeisterung für afroamerikanische Kulturformen in der Folgezeit in Havanna untersucht werden. Schließlich wird deren Rekontextualisierungen in New York nachgegangen. Bei der Analyse der verschiedenen lokalen Kontexte stütze ich mich zum einen auf Sekundärquellen, insbesondere auf Musikerbiografien und die Chroniken von Musikkritikern, zum anderen auf die Niederschriften von Zeitzeugen. Auch wenn ich sie nur kurz erwähne, so beziehe ich insbesondere Inspiration aus meinen Interviews mit kubanischen Musikerinnen der Band Anacaona, die 1938 bei einer Tournee zu den damaligen *hot spots* der internationalen Musikszene, Havanna, New York und Paris, mit afrokubanischer Son-Musik das Publikum begeisterten.⁵

Das Kabarett – Lokale Konstruktionen von Klasse und „Rasse“ im transatlantischen Kontext

In seiner Biographie „Music is my Mistress“ beschreibt der weltberühmte schwarze Bandleader Duke Ellington das Nachtleben (*Night Life*) als einen eigenständigen Akteur und als *das* Modell des modernen urbanen Lebens. Dieses Leben kreist um eine

⁵ Im Jahr 2000 zeichnete ich gemeinsam mit Manfred Schäfer eine ausführliche Biographie von Alicia Castro (geb. 1920), einer Gründungsmitgliedern, auf (Castro/Kummels/Schäfer 2002). Auch zahlreiche Zeitzeugen wie Musikwissenschaftler und Musikerkollegen interviewte ich im Laufe der Jahre, wie unter anderem Graciela Pérez (1916–2010), Anacaonas Sängerin zwischen 1934 und 1944.

neue Freizeitkultur, an der zunehmend auch die Unterschichten der Industriegesellschaften teilnehmen. „Night Life was New York, Chicago, San Francisco, Paris, Berlin . . .“ schreibt Ellington (1980) auf die 1920er Jahre Bezug nehmend – und dieser Liste würde ich noch Havanna hinzufügen.

Vor diesem Hintergrund verwandelten sich Clubs und Kabarets in allen drei Städten in wichtige, komplexe Arenen, in denen bestehende soziale Grenzen entweder verstärkt oder neu verhandelt wurden. Vorab seien kurz die Koordinaten der unterschiedlichen gesellschaftlichen „Rasse“-Hierarchien in den USA, Kuba und Frankreich in den 1920er Jahren skizziert: In den USA und in Kuba rekurrierte eine dominante gesellschaftliche Stellung wesentlich auf die Selbstidentifikation als *white* bzw. *blanco* sowie auf die Unterordnung anderer, indem diese als *negros* klassifiziert und stigmatisiert wurden. Mittels teilweise legalisierter Segregationspraktiken wurden letztere aus der Nationalgesellschaft ausgegrenzt (Oboler 2005:30 f.; Moore 1997:27 f.). In Kuba orientierten sich die „rassischen“ Zuschreibungen mit einer gewissen Flexibilität an unterschiedlichen Ressourcen, mit denen ein Individuum aufwartete. Diejenigen, die finanzielle Mittel und ein hohes Grad an „Kultiviertheit“ und zudem europäische Vorfahren nachwies, konnten zum Pol der Weißen aufsteigen (Fernandez 1999:86–87). In den USA stellte hingegen die *color line* eine Barriere dar, die jene, die als Schwarze kategorisiert worden waren und damit de facto zu Staatsbürger zweiter Klasse degradiert wurden, kaum überwinden konnten. In Frankreich wurde demgegenüber die formelle Staatsbürgerschaft als entscheidendes Kriterium von Zugehörigkeit angesehen. Dies gründete auf dem Konzept einer kulturell homogenen französischen Nation. Ethnizität wurde deswegen in Frankreich in der Öffentlichkeit wenig thematisiert (Fredrickson 2003:16).

Bei aller Unterschiedlichkeit hatten jedoch alle drei Länder die Geschichte der transatlantischen Massenversklavung von Menschen aus West- und Zentralafrika mitgeschrieben. Die jeweiligen Oberschichten hatten sich „rassischer“ Unterscheidungen bedient, um Untergeordnete, insbesondere zwangsverschleppte und versklavte Menschen aus Afrika, auszubeuten und zu kontrollieren. In allen drei Ländern spielten „rassische“ Zuordnungen von Menschen nach der Abschaffung der Sklaverei weiterhin eine Rolle. Personen wurden gemäß einer bipolaren Rassenskala, die von schwarz bis weiß rangierte, kategorisiert und in ihrer Zuordnung fixiert.

Die Nachtclubs und Kabarets von New York und Havanna – sowie in einem geringeren Maß die von Paris – vollzogen über Einlassregelungen Klassendifferenzierungen und über diese Segregationspolitik eine „rassische“ Einteilung vor allem ihrer Kunden und zum Teil auch der auftretenden Künstler. In Havanna wurde dies ab den 1920er Jahren bis zu einem gewissen Grad institutionalisiert, indem Nachtclubs und Kabarets in solche der „ersten“, „zweiten“ und „dritten Klasse“ einsortiert wurden. Die Qualitätseinteilung bezog sich zwar explizit auf die Lage der Clubs und Kabarets, wobei die der „ersten Klasse“ meist mit einem Privatstrand, einer luxuriösen und zugleich ausgefallenen Inneneinrichtung sowie reich ausgestatteten Bühnenshows aufwarteten (Moore 1997:38). Die entsprechenden Lokale orientierten sich jedoch mit Blick auf ihre Kundschaft grob an einer „rassischen“ Dreiteilung in Weiße, Mulatten und

Schwarze, wenngleich ohne „Rasse“ als Exklusionskriterium diskursiv zu thematisieren. In der Regel verweigerten Kabarets der „ersten Klasse“ bis in die 1950er Jahre schwarzen und mulattischen Kunden den Zutritt und dies galt oft auch für die Künstler dieser Hautfarbe. Dessen ungeachtet standen schwarze Künstler, die die afrokubanischen Genres beherrschten, als Studiomusiker bei den Plattenaufnahmen von populären weißen Bands wie dem Casino de la Playa, die auf afrokubanische Tanzmusik spezialisiert waren, hoch im Kurs. Wenn diese Bands jedoch in den Kabarets der „ersten Klasse“ auftreten wollten, dann mussten sie die schwarzen Musiker durch Weiße ersetzen (Salazar 2002:41). Clubs und Kabarets waren folglich wichtige Arenen, an welchen bestehende soziale Grenzen entweder verstärkt wurden oder aber auch in Hinblick auf Flexibilität neu verhandelt werden konnten. Besucher und Künstler, die besondere Qualitäten wie internationale Erfahrung und Bekanntheit vorweisen konnten, nutzten dies, um nach Möglichkeit in dieser Hierarchie aufzusteigen. Doch grundsätzlich manifestierte sich in Clubs und Kabarets ein Paradox: die neue, breitere Wertschätzung, die schwarzer Kultur entgegengebracht wurde, zog keineswegs eine Gleichbehandlung von Menschen nach sich, die als schwarz kategorisiert und damit diskriminiert waren.

Warum wurden ausgerechnet die Clubs und Kabarets für die soziale Positionierung und die „Rasse“-Zuschreibungen so wichtig? In den 1920er Jahren waren diese Freizeitstätten Schlüsselorte, an denen das Konzept eines modernen Lebens in einer Wechselbeziehung zu „Rasse“ und Sexualität entwickelt wurde. Von Gegnern als kulturlose Lasterhöhlen verschrien, wurden Kabarets von Befürwortern als Orte kultureller Kreativität sowie „rassischer“, Klasse- und sexueller Grenzüberschreitungen gefeiert und überhöht (Vogel 2009:3). Das transformative Potenzial des Kabarets beruhte auf seinen besonderen Merkmalen: In den Kabarets verschwimmen die Grenzen zwischen den Künstlern und dem Publikum, da die Performance nicht auf eine Bühne beschränkt ist. Auch der gleichzeitige Genuss von Speisen und Getränken sorgt für ein einzigartiges intimes *setting* (Vogel 2009:60 f.). Diese räumlichen und performativen Praktiken des Kabarets wurden in einem transnationalen Kontext entwickelt. Pariser Modelle wie das 1881 gegründete „Chat Noir“ wurden ab 1911 in New York aufgegriffen und in dem „Folies-Bergère“ umgesetzt. Im Zuge des Pariser *Tumulte Noir*⁶ wurden New Yorker Kabarets wie der „Cotton Club“ wiederum nach Paris re-exportiert. Die transatlantischen Bezüge machten gerade den Reiz dieser Aneignungen aus, denn bestimmte Pariser *music halls*⁷ und Kabarets wurden oft unter dem

⁶ Für die kulturell-soziale Bewegung in Paris, die Afrikanismen in der Kunst und Populärkultur neu bewertete, sind verschiedene Begriffe geprägt worden, wie *Vogue Noire* und *Tumulte Noir*. Letzter Begriff wurde 1929 als Titel des Bands von Lithografien des Pariser Nachtlebens von Paul Colin populärisiert (Blake 2003:167, FN 7).

⁷ Für eine Genreunterscheidung zwischen den Veranstaltungsorten des Nachtlebens siehe Vogel (2009:44–60). *Music halls* sind ein historisch älterer Typ des Unterhaltungstheaters als das Kabarett; sie wurden auch in Paris unter dem englischen Begriff geführt.



Abb. 1 Das New Yorker Cabaret „Havana-Madrid“: Das kubanische Septett Anacaona mit dem Rumba-Tanzpaar Clara und Alberto, der spanischen Sängerin Mercedita Zayas Bazán und Alfredito Valdés vom Septeto Nacional

gleichen Namen in New York nachgeahmt und dem lokalen Geschmack angepasst. Die Wechselbezüge zu Havanna sind zwar weniger gut dokumentiert, doch etablierten sich Kabarets dort im Zuge der Prohibition ab 1919 schlagartig. Diese orientierten sich an Vorbildern in New York und Paris, und die Kabarett-Kultur von Havanna beeinflusste wiederum die Metropolen des Nordens (Lam 2007:142 f.; Vázquez 2006).

In jeder Stadt waren die Kabarets nicht einheitlich, sondern richteten sich an verschiedene, mal exklusivere, mal inklusivere Publikumssegmente. Als Beispiel sei auf diverse Kabarets in Harlem, New York, eingegangen. Während weiße, „rasse“-segregierende Kabarets wie der „Cotton Club“ über Jahre nicht-weiße Kunden ausschlossen, hatte Jedermann zu den schwarzen Kabarets von Harlem wie etwa zum „Rhythm Club“ Zutritt (Vogel 2009:84). Im Zuge der Faszination für schwarze Kultur wanderten weiße Kunden in Laufe einer Nacht zunehmend zu den schwarzen Kabarets über, in denen hochklassige, aber zum Großteil unbekannte schwarze Musiker bis in die Morgenstunden spielten und improvisierten. So standen die beiden Szenen miteinander in Beziehung. Gleichzeitig wurden in den jeweiligen Kabarets unterschiedliche „Rasse“-Konzepte mittels Musik und Tanz vermittelt. In den weißen Kabarets gab

man in extravaganen Shows mit zahlreichen Revuetänzerinnen (*chorus girls*) exzessiven Körper- und Tanzbewegungen den Vorzug, die als Ausdruck einer ungehemmten Sexualität interpretiert wurden. Jazz- und Blues-Musik, die den Tanz begleiteten, wurden im Zuge dessen als „schwarz“ und „authentisch“ eingeschrieben (Vogel 2009:85). In den schwarzen Kabarets hingegen wurden selten Shows aufgeführt oder in einer sehr viel kleineren Besetzung; der Schwerpunkt lag dort auf den auftretenden Musikern und ihrer künstlerischen Qualität.

Im Folgenden werden Performances aus diesen unterschiedlichen Milieus in Bezug auf ihre jeweiligen, voneinander abweichenden „Rasse“-Entwürfe und ihre wechselseitigen Einflüsse in den drei Städten näher betrachtet.

Black Paris: Negrophilie und die Integration von schwarzer Kultur in die eurozentrische Universalgeschichte

Ab den 1920er Jahren fühlten sich schwarze Musiker und Künstler aus den USA zunehmend von Paris angezogen. Mehrere Entwicklungen trugen dazu bei: Unter dem Einfluss der New Yorker Harlem Renaissance⁸ und der Bedeutung, die der Literatur und der Kunst als Strategien für die Überwindung des Rassismus zugeschrieben wurden, erlebten Populärmusik und -tanz der Nachtclubkultur im Stil von Harlem international eine Blüte (Shack 2001:xvii). Auch in Paris und besonders im Stadtteil Montmartre erfreuten sich dadurch Ragtime- und Jazz-Musik sowie Minstrelsy- und Vaudeville-Aufführungen⁹ einer großen Beliebtheit. Ab den 1920er Jahren reisten mehr und mehr schwarze Musiker und Künstler aus den USA und der Karibik nach Paris (Jefferson 2000:1). Impresarios, Nachtclub-Betreiber und Musiker, die aus Harlem und Havanna stammten, fanden in Paris gute Arbeitsbedingungen in der Unterhaltungsindustrie vor. Hinzu kam, dass Schwarze seitens der Pariser Gesellschaft in dieser Zeit eine äußerst positive Aufnahme erfuhren. Im Gegensatz zu New York setzte sich in Paris neben der Wertschätzung schwarzer Kultur eine Afroamerikanerphilie, eine positive Diskriminierung von schwarzen Personen aus den USA und der Karibik, durch. Gerade schwarze Musiker, die während des Ersten Weltkriegs in der US-Armee gedient hatten, ließen sich deshalb gern in Paris nieder.

⁸ Im Rahmen der Harlem Renaissance hatten schwarze Philosophen und Schriftsteller wie Alain Locke (1999) ein neues Kollektivbewusstsein der Afroamerikaner (bzw. der *American Negroes* oder auch der *race people* gemäß der Terminologie jener Zeit) als eine soziale Gruppe mit gemeinsamen Interessen und einer gemeinsamen Kultur gefordert.

⁹ Das Minstrelsy integrierte Theatersketches, die von weißen Schauspielern in *blackface* aufgeführt wurden. Zum Genre des Vaudeville-Theaters, ein tempo- und abwechslungsreiches Varieté mit zahlreichen Einzelnummern, die inhaltlich keinen Bezug aufeinander nahmen, siehe Kenrick (1996–2004).

Das Paris der 1920er Jahren entwickelte sich so zu einem Knotenpunkt von schwarzer transnationaler Musik- und Tanzperformance, die von den transnationalen Gruppen der teils eingewanderten, teils dort ansässigen Künstler gestaltet wurde. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, einen genaueren Blick auf die „Rasse“-Konstruktionen der berühmtesten Revue jener Periode des *Tumulte Noir*, „La Revue Nègre“, zu werfen, die im Oktober 1925 uraufgeführt wurde. Sie baute auf einer neuartigen Zusammenarbeit zwischen kulturellen Mediatoren diverser nationaler, ethnischer und sozialer Herkunft auf. Caroline Dudley Reagan, eine weiße US-amerikanische Erbin, initiierte die Show und die Zusammenarbeit (Jefferson 2000; Shack 2001:35,54). Sie war als Tochter eines liberalen Arztes aus Chicago von Jugend an mit dem schwarzen Vaudeville aufgewachsen und war von der Idee beseelt, die US-amerikanischen schwarzen Kulturformen nach Paris zu verpflanzen. Als sich ihr die Gelegenheit bot, im renommierten „Théâtre des Champs-Élysées“ eine Revue aufzuführen, versammelte Dudley ein ungewöhnliches Team um sich: Neben einheimischen Größen der Revueszene wie Jean-Jacques, den Choreographen des „Casino de Paris“, engagierte sie eine Reihe schwarzer US-Künstler, darunter Louis Douglas, einen in Paris lebenden Tänzer, Josephine Baker, die sie im New Yorker „Plantation Club“ entdeckt hatte, und 25 Jazz-Musiker, die zum Großteil bereits in Paris und Berlin gespielt hatten.

Das Ergebnis war eine Revue, die für sich beanspruchte, schwarze Kultur erstmals als Ausdruck der Weltkultur zu repräsentieren. Sie integrierte zu diesem Zweck gezielt eine kulturelle Vielfalt, die sie den *nègres* zuschrieb, angefangen von der Dixie-Musik des US-amerikanischen Südens bis hin zu einem Tanz, der „Danse des Sauvages“ genannt und der Afrika angedichtet wurde. Die vier verschiedenen Akte waren diesem Konzept folgend den Themen „Mississippi Steam Boat Race“, „New York Skyscraper“, „Louisiana Camp Meeting“ und „Charleston Cabaret“ gewidmet. In jedem Akt wurde ein Charakterzug, der der *âme nègre* zugeschrieben wurde, auf stereotype Weise thematisiert: Müßiggang, Melancholie, religiöser Eifer und sexuelle Ekstase. Im vierten Akt und Höhepunkt der Revue wurde das Geschehen an die Wurzeln schwarzer Kultur, nach Afrika, verlagert: Josephine Baker und der Tänzer Joe Alex, beide nur leicht verhüllt – Baker trug lediglich einen Feder-Minirock und Federn an den Hand- und Fußgelenken –, tanzten in der „Danse des Sauvages“ einen sexuellen Akt (Blake 2003:94 f.).

Die Presse und die Intellektuellen von Paris schrieben der Revue bereits nach seinen ersten Aufführungen eine Bedeutung zu, die weit über die Absicht der reinen Unterhaltung hinausging. Ein Großteil der Kritiken feierte „La Revue Nègre“ als eine künstlerische Inszenierung von Modernität, die mit Exotismus und Primitivismus gepaart wurde – und just der Lebenseinstellung jener Zeit Ausdruck gab. Dies galt insbesondere für den erotischen „Danse des Sauvages“, der im Mittelpunkt der Neudeutung stand. Der Tanz bestand zum einen aus akrobatischen Körperbewegungen, die Joe Alex' Kraft und Josephine Bakers Gelenkigkeit, etwa bei der Figur eines Wagenrades, hervorhoben. Zum anderen bauten beide Künstler Charleston-Elemente ein,

die sie mit Shimmys anreicherten um Ekstase auszudrücken.¹⁰ Gänzlich neu war dies nicht: Die Presse nahm den „Danse des Sauvages“ auch als einen Tanz wahr, der den bereits von dem Ballets Russes¹¹ angelegten Archaismus und Modernismus in noch exotischere Bereiche verlagerte (Blake 2003:96). Doch der Eindruck entstand, dass der „Danse des Sauvages“ das „Afrikanische“ besonders „authentisch“ darstelle. Das „Afrikanische“ wurde wesentlich durch die frenetischen Bewegungen, die Nacktheit der Tänzer und die Zuschreibungen an Josephine Bakers „Ebenholz-Körper“ evoziert. Aus Sicht der begeisterten Kritiker gab dies primordialen Regungen Ausdruck, die dem modernen Menschen zu Eigen waren und quasi im Tanz eine Befreiung erfuhren. Gustave Fréjaville kommentierte, dass in der „Danse des Sauvages“ „... mit einer fast unerträglichen Intensität, die tragisch Scham erregend ist, der obskuren Kraft des Verlangens Ausdruck gegeben wird“ (In: Blake 2003:96; Übersetzung I. K.). Kritiker der Revue beklagten sie hingegen als ein Zeichen des Verfalls klassischer europäischer Traditionen (Blake 2003:86).

Josephine Baker hatte an diesem Neuentwurf von „Rasse“ in der „Danse des Sauvages“ vermutlich nur einen relativ geringen Anteil.¹² Sie hatte bis dahin in ihrer Karriere im Vaudeville-Theater vor allem komische *blackface*-Figuren personifiziert. Bei dieser Darstellungsform imitierten in der Regel weiße Schauspieler Schwarze auf der Bühne und schwärzten dazu ihr Gesicht und zogen bestimmte Grimassen. *Blackface*-Darstellungen beinhalteten überwiegend, aber nicht allein diskriminierende Stereotypisierungen von Schwarzen. Die offene Imitation von Schwarzen und der Rollenwechsel zwischen den „Rassen“ war Teil des Spiels. Dabei konnten ambivalente Haltungen gegenüber Schwarzen kundgegeben werden, z. B. auch die Faszination von Weißen für Schwarze, die sie ja offensichtlich gerne auf der Bühne personifizierten. *Blackface*-Darstellungen scheinen charakteristisch für Gesellschaften, die ein rigides hierarchisches Kategorisierungssystem auf Grundlage phänotypischer Zuschreibungen praktizieren, wie z. B. die der USA, Kuba und Südafrika (Jules-Rosette 2007:56f). Sie waren sowohl

¹⁰ Janet Flanner (1973:xx–xxi), Korrespondentin der „The New Yorker“ und Zeitzeugin, beschrieb die Szene viele Jahre später folgendermaßen: „She [Josephine Baker] made her entry entirely nude except for a pink flamingo feather between her limbs; she was being carried upside down and doing the splits on the shoulder of a black giant [Joe Alex]. Midstage he paused, and with his long fingers holding her basket-wise around the waist, swung her in a slow cartwheel to the stage floor, where she stood. . . . She was an unforgettable female ebony statue. A scream of salutation spread through the theater. Whatever happened next was unimportant. The two specific elements had been established and were unforgettable – her magnificent dark body, a new model that to the French proved for the first time that black was beautiful, and the acute response of the white masculine public in the capital of hedonism of all Europe – Paris.”

¹¹ Das 1909 von Sergei Djagilev gegründete Ballettensemble spezialisierte sich auf moderne, bahnbrechende Inszenierungen. Sie zeichneten sich durch phantastische Narrativen, geometrisch-abstrakte Tanzfiguren sowie körperbetonte, erotische und exotische Kostüme aus.

¹² In ihrer Biographie gab Josephine Baker an, den Tanz in einer Art Trancezustand spontan erfunden zu haben; siehe ihre Beschreibung in Jules-Rosette (2007:47 f.).

fester Bestandteil des Repertoires von Minstrelsy-Aufführungen und des Vaudeville-Theaters in den USA als auch vom Teatro Vernáculo¹³ in Havanna. Auch schwarze Darsteller wie Josephine Baker traten später als *blackface* auf, weil es für sie lukrativ war, sich das Spiel der weißen Imitation von Schwarzen anzueignen, das vom weißen Publikum nachgefragt wurde.

Solche Neuformulierungen von „Rasse“ wie in der „Danse des Sauvages“ übten wiederum Einfluss auf kubanische Künstler aus, die zeitgleich mit diesen Entwicklungen ihre eigenen, sehr abweichenden Versionen von schwarzer, afrokubanischer Kultur nach Paris zu exportieren begannen. Kubanische Künstler standen bereits im regen Austausch mit der US-amerikanischen Szene und hatten vergleichbare Strömungen wie Josephine Baker erfahren und mitgestaltet – angefangen vom Minstrelsy bis hin zum Vaudeville (Pulido Llano 2010:50). Dies galt auch für Rita Montaner, eine Sängerin, die in Kuba als hellhäutige Mulattin kategorisiert wurde. Sie begann 1927 nach einer Karriere als Operetten-Sängerin in afrokubanischen Kulturdarbietungen mitzuwirken. So trat sie im Stück „Niña Rita“ als *blackface* (in Kuba wurde dies *negrito* genannt) auf und übernahm die Rolle eines – wohlgermt – männlichen schwarzen Kutschers.¹⁴ In Kuba bereits ein Star, reiste sie 1928 nach Paris und begeisterte dort das Publikum im Pariser *music hall* Palace mit Son-Liedern wie „¡Ay! Mamá Inés“ und „Lupisamba o yuca y ñame“ (Fajardo Estrada 1998:74). Diese stammten aus dem Repertoire von weißen kubanischen Komponisten wie Eliseo Grenet, Sindo Garay und Moisés Simons (Sublette 2004:386). Lieder wie „Lupisamba o yuca y ñame“ hatten in der Regel einen schwarzen männlichen Ich-Erzähler, der in *bozal* sprach, dem gebrochenen Spanisch der damals erst seit kurzem in Kuba lebenden afrikanischen Sklaven (die man gleichfalls als *bozales* bezeichnete).¹⁵ *Bozal* war in Kuba seit 1830 auf der Bühne eingesetzt worden, um Schwarze im Rahmen von *blackface*-Darstellungen als einfältige, abergläubige und komische Menschen zu inszenieren.

Rita Montaner verkörperte auch singend den männlichen Schwarzen, indem sie im Pariser *music hall* Palace „Lupisamba o yuca y ñame“ vortrug und den Parisern auf diese Weise ein folkloristisches, exotisches, rassistisch eingeschriebenes Bild der kubanischen Schwarzen vermittelte. In diesem Lied geht es um einen schwarzen Mann, der eine weiße Frau liebt, und ihr wenig standesgemäß aus Liebe Knollenfrüchte schenkt.

¹³ Das Teatro Vernáculo war eine seit 1860 populäre Form von Komödienstadel in Kuba, die wesentlich auf stereotypisierte ethnische Figuren wie dem Galizier, dem Chinesen, der Mulattin und dem Schwarzen aufbaute.

¹⁴ Der schwarze Kutscher (*negro calesero*) ist eine Standardfigur des kubanischen Teatro Vernáculo, dessen Komik durch seine eitle Haltung erzeugt wird, da er glaubt, extrem gut auszusehen (Moore 1997:47). Es war ungewöhnlich, dass Rita Montaner, eine Frau, diese männliche Figur personifizierte.

¹⁵ Die zeitgenössischen Weißen diskriminierten die *bozal*-Sprache als ein fehlerhaftes Spanisch. Die *bozal* genannten afroamerikanischen Varianten des Spanischen dienten jedoch der mutiethnischen und -sprachlichen Gruppe der Sklaven als lingua franca; siehe Brown (2003:26); Lipski (2005:5 f.)

Doch Rita Montaner trug auch in diesem Fall Afrokubanisches mit einer Mischung aus Komik und anspruchsvoller Darstellung und Authentizität vor; sie erwies sich so als eine neuartige kulturelle Mediatorin (Moore 1997:174–175). Die Fähigkeit zum Spiel mit mehreren kulturellen Registern verdankte sie zum Teil ihrer Herkunft: Sie war als Tochter einer begüterten Familie der Mittelschicht, eines weißen Vaters und einer mulattischen Mutter, in Guanabacoa aufgewachsen. Dieser Stadtteil von Havana ist für seine afrokubanischen religiösen Traditionen bekannt. Montaner selbst war Anhängerin der *Santería*¹⁶ (Fajardo Estrada 1998:395). Der kubanische Schriftsteller Alejo Carpentier, der aufgrund seiner Verfolgung unter der Diktatur von Gerardo Machado (von 1924 bis 1933) nach Paris übersiedelt war, kommentierte ihren Auftritt in Paris 1928 folgendermaßen: „Rita Montaner hat einen eigenen Stil erschaffen: Sie schreit uns an, mit einer offenen Stimme, mit einem großartigen Gefühl für Rhythmus, singt vorstädtische Lieder, die ein Simons oder ein Grenet geschrieben haben, die nach dem Hof eines *solar*¹⁷ schmecken...“ (Carpentier 1994:270, Übersetzung I. K.). Carpentier spricht damit an, dass Montaner nicht nur in dem Operettenstil vortrug, wie er damals für die Sängerinnen ihrer Klasse üblich war. Rita Montaner wechselte mit ihrem Stimmregister die Charaktere, die sie in den Liedern personifizierte, und verwandelte sich u. a. mit Hilfe einer hohen Stimmlage, aber einer rauen Stimme z. B. in einen alten schwarzen Mann.¹⁸

Rita Montaner perfektionierte diesen fließenden Rollenwechsel von „Rasse“- und Geschlechterkategorien, die sie auf der Bühne vollzog über die Jahre. Von ihrem Publikum in Kuba wurde sie dafür als „Rita, die Einzige“ geliebt. Solche authentisch wirkenden Verkörperungen und Rollenwechsel spielen im Rahmen der Trancetänze der afrokubanischen Religionen eine wichtige Rolle; Zuhörer der Unterschicht, die diesen Religionen mehrheitlich anhängen, schätzten sie daher besonders. Carpentier bezeichnet in seinen Ausführungen diese neue Darstellungskultur dezidiert als *criollo*, als einheimisch kubanisch. Damit deutete er die *cubanidad*, die früher ausschließlich an der spanischen Kultur ausgerichtet worden war, neu in Richtung des Afrokubanischen.

Unter dem Einfluss dieses neuen kubanischen Nationenmodells, das erstmals Afrikanismen integrierte, erfuhr das Bild von schwarzer Kultur in Paris im Verlauf der 1920er Jahre eine Erweiterung und Verlagerung zu lokal authentischeren Kulturformen. Weitere kubanische Exporte trugen zu diesem Trend bei. Bühnenshows und Komödien mitsamt Conga-, Son- und Rumba-Musik und Tanz erreichten Paris. Zu Beginn der 1930er Jahre wurde in den Boîtes von Montmartre vor allem kubanische

¹⁶ Siehe Fußnote 20.

¹⁷ Mit *solar* wird in Kuba ein ehemals geräumiges Haus bezeichnet, in welchem die Familien der Unterschicht – in der Mehrheit Schwarze – jeweils ein Zimmer bewohnen.

¹⁸ Diese Stimmtechnik von Rita Montaner beschreibt Gilberto Valdés, Komponist afrokubanischer Lieder (Giro 2009:243). Siehe auch Moore (1997:174 f.).

Musik gespielt, wie Alejo Carpentier feststellte, darunter in der „Melody's Bar“, der „Cabaña Bambú“, der „Cabane Cubaine“ sowie in der berühmten „Chez Florence“. Eine entsprechend große Zahl von kubanischen Musikern reiste regelmäßig ein. Ähnlich wie in New York wurden in Paris je nach Status eines Kabarettis verschiedene Versionen von schwarzer Kultur vermittelt. Davon erzählt Alicia Castro (geboren 1920), die mit ihren Schwestern, die in Kuba als *mulatas* klassifiziert wurden, als Kontrabass-Spielerin nach Paris reiste. Zusammen mit der schwarzen Sängerin Graciela Pérez trat das Frauen Son-Septett „Anacaona“ zum einen als eine der hoch begehrten kubanischen Bands im edlen „Les Ambassadeurs“ am Champs-Élysées auf. „Anacaona“ hatte sich in Havanna trotz der anfänglichen Diskriminierung von Instrumentalistinnen in der Vergnügungsindustrie durchgesetzt (Kummels 2006:267). In Paris bildete die Frauenband Teil der international ausgerichteten Shows, die dort exotisch anmutende Varianten der Weltkultur wie Son, Tango-, Walzer- und Jazz-Darbietungen kombinierten. Im „Chez Florence“, der Boîte, die von der berühmten afroamerikanischen Künstlerin Florence Embry Jones geführt wurde, trat „Anacaona“ zum anderen allabendlich alternierend in einem Programm mit Django Reinhardt und seinem „Quintette du Hot Club de France“ auf. An diesem Ort suchte das Publikum im Gegensatz zum „Les Ambassadeurs“ Authentizität. Diese wurde durch das gemeinsame Programm der kubanischen Musikerinnen und den *tsigane*-Künstlern eingelöst. Neu war allerdings, dass Instrumentalistinnen die Beherrschung authentischer kultureller Ausdrucksformen wie der afrokubanischen Son-Musik zugetraut wurde (siehe auch Castro/Kummels/Schäfer 2002:173 f.; Vázquez 2006:37).

Die Pariser Kritik zeigte sich von solchen authentisch wirkenden Auftritten von Künstlern der Unterschicht, den „einfachen“ Son-Musikern, beeindruckt. So schwärmte der renommierte Musikkritiker Émile Vuillermoz: „Egal mit welchem Gegenstand, die Kubaner schaffen es, mit ihren langen, verdörrt aussehenden Fingern unerwartete Klänge zu erzeugen, mal zurückhaltend, mal gewaltig; mal lärmend, mal leise; mal sanft, mal grausam. Mit Holz, Metall, gebranntem Ton oder gegerbtem Fell bringen sie eine unerschöpfliche Bandbreite köstlicher Klangfarben hervor, eine wahrhaftige Orchestrierung von Geräuschen. (...) Diese kommt dem Leben unglaublich nahe, erzeugt einen universellen Einklang aller Dinge im Rhythmus des Tanzes“ (In: Carpentier 1994:275; Übersetzung I. K.).

Die kubanischen Künstler selbst erfuhren im Zuge ihrer internationalen Engagements in ihrem Herkunftsland Kuba einen Statusgewinn (vgl. Wade 2009:207). Schwarze Musiker, die zuvor in Kuba nur in den ihnen zugestandenen Veranstaltungsorten der „dritten Klasse“ hatten auftreten können, wurden stattdessen nun anhand ihrer „Erfolge in den *music halls*“ bestimmt (Castro/Kummels/Schäfer 2002:173). Diese individuellen Fälle von sozialem Aufstieg stellten das gesellschaftliche System einer rigiden „Rassen“-Hierarchie in Kuba nicht grundsätzlich in Frage, wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird. Doch die international reisenden Künstler der Unterschicht wirkten als Rollenmodelle, die kosmopolitisches Leben symbolisierten und zu einer größeren gesellschaftlichen Mobilität inspirierten. Die Kombination von Tanz-

musik als Emblem einer authentischen kulturellen Essenz, internationaler Mobilität und Kosmopolitismus wurde für die Entwürfe des Afrokubanischen in Havanna zentral.

***Ajiaco* Havanna: Musik, Tanz und das afrokubanische Nationenmodell**

Die 1920er Jahre markieren einen Wendepunkt in der Konstruktion der kubanischen Nation. Der boomende Unterhaltungssektor spielte aus mehreren Gründen dafür eine tragende Rolle. So rückten vor allem Komponisten, Musiker und bildende Künstler nicht mehr nur das spanisch-europäische, sondern nun auch das afrikanische Kulturerbe in den Mittelpunkt der Nation. Diese *afrocubanistas* wandten sich damit gegen die politische und kulturelle Dominanz der USA als Folge von deren Intervention auf Kuba während des so genannten Spanisch-Amerikanischen Krieges (1898) und nach Kubas Unabhängigkeit. Die daran beteiligten Künstler integrierten systematisch aus Afrika stammende kulturelle Ausdrucksformen in ihren Werken der klassischen Musik und in ihren Romanen – so die Polyrhythmen auf handgespielten Perkussionen sowie kurze Sätze in afrikanischen Sprachen, die sie den afrokubanischen Religionen entnahmen. Alejo Carpentier sah in diesem Verfahren „ein Gegengift zur Wall Street“ (Carpentier 1933, in: Kutzinski 1993:141). Der Jurist und spätere Ethnologe Fernando Ortiz setzte sich wissenschaftlich mit dem Zusammenspiel von europäischer und afrikanischer Kultur in Kuba auseinander. Er konzipierte Kuba als einen *ajiaco* (Eintopf) aus heterogenen ethnischen Zutaten, der einem beständigen Prozess von Agglutination und Transkulturation unterliege (Ortiz 1940). Die populäre Son-Musik, die die dominante weiße Gesellschaft noch in den 1920er Jahren als ein Ausdruck der Unterschicht und der Schwarzen (*negros*) abgelehnt hatte, fand zunehmend als Sinnbild einer vitalen kubanischen Mischkultur und als neues Symbol der kubanischen Nation breite Akzeptanz. Dazu hatte auch die weiße Oberschicht mit einer zunächst ambivalenten Liebe zu Son beigetragen; Politiker hatten ihre Privatgelage (*encerronas*) heimlich mit Son-Musik begangen noch bevor sie sich offen zu dieser Musik bekannten (Moore 1997:100).

Im Rahmen des *afrocubanismo* wurde weißen und schwarzen Künstlern eine unterschiedliche Handlungsmacht zugestanden. Nur weißen Komponisten der Mittelklasse wie Eliseo Grenet und Ernesto Lecuona wurde mit der Zeit breite gesellschaftliche Anerkennung in Kuba dafür gezollt, dass sie Musik- und Tanzelemente afrikanischen Ursprungs wie die Conga in die Elitemusik integrierten. Die Conga ist die Bezeichnung für einen Tanz, der von polyrhythmisch gespielten Perkussionsinstrumenten und der chinesischen Oboe, *corneta china*, begleitet wird. Aufbauend auf Traditionen der Sklavenzeit führten hauptsächlich Schwarze der Unterschicht die Conga aus Anlass des Karnevalsfestes auf. Die in *comparsas* (Karnevalsgruppen) organisierten Teilnehmer

bewegten sich die Straße entlang, indem sie mit ihren Tanzbewegungen den Rhythmus der Musik betonten, was als *arrollar* (wörtlich: überrollen) bezeichnet wird. Die Liedtexte der Conga thematisierten keineswegs explizit schwarze Kultur, sondern Alltägliches, ohne dies ethnisch zu markieren. In den 1910er bis hin zu den 1930er Jahren war die Conga in den Straßen von Havanna verboten, weil die herrschende weiße Schicht die *comparsas* mitsamt der von Hand gespielten Perkussionen mit der schwarzen Unterschicht, Primitivität und gefährlichen Umtrieben assoziierte. Als im Zuge des Tourismus von US-Amerikanern eine große Nachfrage nach lokalen kulturellen Ausdrucksformen entstand, wurden den Theatern Havannas „ungefährliche“ Versionen der Conga, die auf der Bühne als Schauspiel stattfanden, zugelassen.

In den 1930er Jahren baute der weiße kubanische Komponist Eliseo Grenet auf letztere auf. Er verarbeitete vor diesem Hintergrund traditionelle musikalische Motive der *comparsas* des 19. Jahrhunderts zu Liedern, die er in den 1930er Jahren in Kuba in Hits verwandelte, so beispielsweise „¡Ay! Mamá Inés“. In Madrid, wohin er 1932 während der Diktatur von Gerardo Machado geflohen war, schrieb er erstmals eine Conga, die er dem europäischen Publikumsgeschmack anpasste, „La comparsa de los Congos“ (Moore 1997:78). Bereits der Titel nahm mit der Bezeichnung Congo Bezug auf das ethnische Bewusstsein von Nachkommen der Sklaven zu einer ethnischen Gruppe namens Congo zu gehören.¹⁹ An seiner nächsten Reisesation Paris erfand Grenet 1934 die Conga als so genannte Salon-Conga neu. Für die vornehmen Pariser Boîtes ersetzte er die in Kuba üblichen Perkussionen durch eine Klaviermusik mit ähnlichem Rhythmus. Den Tanz, den er dazu entwarf, orientierte sich lose an Figuren der Conga-Trommel und bestand aus einem 1-2-3- Schritt (mit einem Tritt auf der 3). Diese einfache, gebändigte Version, die sich musikalisch den damaligen Jazz-Kompositionen annäherte, verbreitete sich – auch dank des Vermarktungstalentes von Grenet – wie ein Lauffeuer in den Kabaretts von Frankreich, England und den USA. Dies führte zu einer erstaunlichen Wende in der Bewertung der Conga in Kuba: Sie galt nicht mehr (ausschließlich) als Ausdruck der schwarzen Unterschicht, sondern wurde zunehmend als nationale kubanische *criollo*-Musik mit afrikanischen Bezügen anerkannt. Aufgrund der Entwicklung in Übersee fand der Salon-Conga auch in Havanna Verbreitung und wurde dort ähnlich wie in Europa in den Kabaretts integriert. Der Tanz wurde zur quasi obligatorischen Schlussnummer einer jeden Revue in der internationalen Kabarettszene, mit der das Publikum zum Mittanzen animiert wurde (Castro/Kummels/Schäfer 2002:174).

Von Anfang an prägten jedoch auch mulattische und schwarze Künstler aus der Unterschicht den *afrocubanismo* mit eigenen Akzenten; diese entnahmen sie stärker ih-

¹⁹ Sklaven heterogener Herkunft entwickelten in Kuba ein neues kollektives Zugehörigkeitsgefühl und eigneten sich dabei die Exonyme an, die ihnen die Sklavenhändler oft willkürlich nach eigenen Maßstäben aufgezwungen hatten (Palmié 1991:108f.). Dies ist auch bei den „Congos“ der Fall, der aus einem Sammelnamen für Sklaven aus den portugiesischen Kongo- und Angolagebieten hervorgeht.

rer Alltagsrealität und verschiedenen Lokaltraditionen. Sie agierten gleichfalls als kulturelle Mediatoren in einem transnationalen Kontext zwischen Havanna und Europa. Dies ist zum Beispiel bei Ignacio Piñeiro und Lázaro Herrera der Fall, die seit 1927 das „Septeto Nacional“ leiteten, das damals als Kubas innovativstes Son-Septett galt. Als Schwarze waren sie anders als die meisten weißen Künstler selbst in afrokubanischer religiöser Musik sozialisiert worden und brachten Teile ihrer Lebenswelt in die neuen Entwürfe ein. Musik und Tanz waren wesentliche Medien im Rahmen neo-afrikanischer Religionen wie den verschiedenen Richtungen der Santería²⁰ und den exklusiveren religiösen Gruppen der Abakuá.²¹ Die rein männlichen Bruderschaften des neo-afrikanischen Abakuá im Stile der Freimaurer rekrutierten ihre Mitglieder vor allem unter den schwarzen Hafendarbeitern von Havanna und Matanzas. Ignacio Piñeiro konnte die Musik nur als einen Nebenberuf betreiben; er verdingte sich u. a. als Zigarrendreher, Küfer, Hafendarbeiter und Maurer für seinen Lebensunterhalt. Seit seiner Zeit als Hafendarbeiter war er Mitglied der Geheimgesellschaft der Abakuá (Sublette 2004:366).

1929, als das „Septeto Nacional“ sich mit dem Hit „Échale Salsita“ auf dem Höhepunkt seines Ruhmes befand, wurde das Ensemble ausgewählt, um Kuba bei der Expo Iberoamericana in Sevilla zu vertreten. In Spanien gab das Septett mehrere Gastspiele und nahm Platten für RCA Victor auf. 1933 trat das „Septeto Nacional“ bei der Weltausstellung in Chicago unter dem Motto „A Century of Progress“ auf. Vor dem Hintergrund seiner internationalen Erfahrung komponierte Ignacio Piñeiro neue, moderne Entwürfe des Afrokubanischen. Sie entstanden als Teil der Son-Tanzmusik, die spanische und afrikanische Elemente integrierte: spanische im ersten, langsamen Teil, dem *tema*, und das Schema von *call and response* aus dem Liedgut Westafrikas in seiner rhythmisch geprägten zweiten Hälfte, dem *montuno*. In Liedern wie „No juegues con los santos“ („Spiel nicht mit den Heiligen“) von 1928 thematisierte Piñeiro erstmals neo-afrikanische religiöse Praktiken der Verehrung in einer Form, die auch im Alltag beobachtbar war und in diesem Sinn Teil der sozialen Realität bildete. Ebenso wie die weißen *afrocubanistas* zitierte Piñeiro aus dem afrikanischen Kulturgut und reichernte die Liedtexte mit Yoruba-Wörter und -Grußformeln der sich aus Kamerun herleitenden Abakuá-Religion an (Moore 1997:94). Mit diesen Zitaten sprach er verschiedene

²⁰ Als Santería oder *la religión* bezeichnen ihre Anhänger in Kuba ein Konglomerat von verschiedenen Kulturen wie Espiritismo, Regla de Ocha (bzw. Santería) und Palo Monte, die als *campos*, Felder, aufeinander aufbauen. Die diesbezüglichen populären Glaubensvorstellungen und Praktiken wie die Tranctänze und Besessenheitskulte drehen sich um ein Pantheon von neo-afrikanischen Göttern, denen menschliche Züge wie Familienbeziehungen und Liebschaften zugeschrieben werden. Diese Götter werden dabei mit katholischen Heiligen identifiziert. Santería heißt wörtlich Heiligenglaube; so nannte die katholische Kirche in Kuba einst abschätzig die afroamerikanischen populären Glaubensvorstellungen und Praktiken. Die Anhänger haben sich den Begriff Santería inzwischen angeeignet.

²¹ Die kubanischen Geheimgesellschaften der Abakuá haben den *Egbo*-Kult Kameruns weiterentwickelt.

Publikumskreise an: Die Angehörigen der Oberschicht, die wenig Kenntnisse von neofrikanischer Religion hatten und sie geringschätzten, konnten die Lautmalerei der ihnen unverständlichen Wörter als reine Exotik genießen; die Angehörigen der schwarzen Arbeiterklasse, die sie verstanden, vermochten sie hingegen als eine Verbeugung gegenüber der bis dahin diskriminierten Populärreligion deuten. Zugleich thematisierten die Texte direkt die unorthodoxe Alltagsreligiosität breiter Bevölkerungsschichten in Kuba. In „No juegues con los santos“ heißt es in diesem Zusammenhang explizit: „Wir alle in Kleinkuba kennen uns“.²² Das Lied thematisiert das schwarze Kulturgut als Teil eines umfassenderen nationalen Zugehörigkeitsgefühls der Kubaner somit auf eine reflexive Weise.

In Übereinstimmung mit den musikalischen Fusionen engagierten sich die Mitglieder des „Septeto Nacional“ für die Förderung schwarzer Populärkultur im Rahmen der städtischen Kulturpolitik Havannas. Die weißen *afrocubanistas* wie Fernando Ortiz waren für die Wiedereinführung der Conga in Havanna auf das kulturelle Wissen der schwarzen *afrocubanistas* angewiesen. Piñeiro und Herrera hatten die populäre Conga nie diskriminiert, Fernando Ortiz hingegen hatte diese noch in den 1910er Jahren als gefährlich eingestuft. Beeinflusst durch die Beliebtheit der Salon-Conga in Europa wechselte er plötzlich seine Meinung und beurteilte die Conga als „spirituelles Erbe der Nation“ erstmals positiv (Moore 1997:81). Der Stadtrat von Havanna machte gleichfalls eine Kehrtwende und förderte die populäre Conga. Er rief unter Bürgermeister Beruff Mendieta eine Nationale Touristenkommission ins Leben, die sich ab Mitte der 1930er Jahren zum Ziel setzte, die Conga in geregelten Bahnen wieder in die Straßen Havannas einzuführen. Ignacio Piñeiro durfte 1937 die bis dahin verbotene *comparsa* „Los Barracones“ und Lázaro Herrera die neu formierten „Los Guajiros“ anleiten (Beruff Mendieta 1937).

Diese Beispiele zeigen, dass Akteure unterschiedlicher sozialer Klassen und „Rasen“ in einem transnationalen Kontext afrokubanische Kulturformen als Symbole der Nation aufwerteten und dass sich gerade mulattische und schwarze Künstler an dem vielschichtigen Spiel von Mimesis und Parodie beteiligten (vgl. Wade 2009:148). Zwei weitere kulturelle Mediatoren, die beide in einem Armenviertel von Havanna aufwuchsen, Chano Pozo und Miguelito Valdés, zeigten, wie unterschiedlich die Gestaltungsmöglichkeiten von Künstlern waren, wenn sie verschiedenen „Rassen“ zugeordnet waren. Beide nahmen auf die Bühnenfigur des Schwarzen und die Neubewertung schwarzer Kultur Einfluss. Luciano „Chano“ Pozo (geb. 1915), ein Schwarzer, sollte

²² Das Lied „No juegues con los santos“ thematisiert den Umgang vieler Kubaner der Unterschicht mit der Santería im Alltag. Aufgrund der Diskriminierung, z. B. seitens der katholischen Kirche, praktizierten sie sie oft in einer beiläufig erscheinenden, verdeckten Form. Der Liedtext lautet: „Mayeya, ich will nicht, dass du mir was vormachst; Mayeya, spiel nicht mit den Heiligen; Habe Respekt vor den heiligen Glasperlenketten; Mayeya, spiel nicht mit den Heiligen. Tu nicht so, als könntest du mich mit dieser Geschichte hereinlegen; Denn wir alle in Kleinkuba kennen uns; Wer sich nicht in Gelb kleidet, zieht sich in Blau an; Oder auch in leuchtend Rot oder Lila...“ (Übersetzung I. K.).

nach seinem frühen Tod 1948 als Miterfinder des Latin Jazz in die Musikgeschichte eingehen. Aufgewachsen in einem *solar* in Pueblo Nuevo nahe der Altstadt Havannas machte sich Pozo zunächst als Rumba-Tänzer einen Namen und trat zusammen mit Miguelito Valdés (geb. 1912), einem hellhäutigen Mulatten, auf. Valdés lebte nur wenige Straßen weiter im Viertel Cayo Hueso. Die beiden Freunde fingen ihre Künstlerkarriere gemeinsam an und verdienten sich mit ihren Rumba-Auftritten in den Bars und Kaffees ihr erstes Geld (Zamora Céspedes 2003). Ihr Weg trennte sich 1928, als Miguelito Valdés das Son-Septett „Jóvenes del Cayo“ gründete und Chano Pozo kurz darauf aufgrund krimineller Vergehen in einer Jugendstrafanstalt landete. Pozos weiterer Lebensweg ist zum einen durch wiederholte Verstrickungen in Kriminalität und Gewalttaten gezeichnet, aber zum anderen von einer unvergleichlichen Karriere in der transnationalen Musikszene, die auf seiner Beherrschung der Perkussionen gründet (Brock 1998:28f). Seine Lehrstätte und sein Wirkungsraum waren zunächst die *comparsas*, vor allem die legendäre Karnevalsgruppe seines Viertels, „El Barracón“ („Das Sklavenhaus“). Pozo wurde als Spieler der Quinto-Trommel zu einer lokalen Berühmtheit, und aufgrund seines Ruhms engagierte ihn der bekannte Komponist Gilberto Valdés 1937 für Konzerte an vornehmen Veranstaltungsorten der „ersten Klasse“. Chano Pozo komponierte zu diesem Zeitpunkt eigene Lieder; Miguelito Valdés sorgte dafür, dass er sich die Rechte seiner Stücke sicherte und nahm einige der Lieder mit seinem damaligen Orchester „Casino de la Playa“ auf Schallplatte auf (Zamora Céspedes 2003).

1941 war Chano Pozo an zwei unterschiedlichen Inszenierungen von schwarzen Bühnenfiguren beteiligt, die zeigen, wie je nach Milieu unterschiedliche „Rasse“-Konzepte mittels Musik und Tanz vermittelt wurden. Bewohner von Pozos Wohnviertel und Angehörige der älteren Generation in Havanna schwärmen bis heute von seiner Karnevalsgruppe „Los Dandys“, die nach Wiedezulassung der Conga neu gegründet worden war. Die Leitung einer *comparsa* war in der Regel mit umfangreichen Ausgaben verbunden – Pozo konnte sie sich als gut bezahlter Perkussionist leisten. Als Anführer von „Los Dandys“ kleidete er sich im weißen Zylinderhut und Frack und erfand damit die traditionelle Bühnenfigur des schwarzen Dandy neu. Diese Figur hatte Vorläufer im Teatro Vernáculo des 19. Jahrhunderts, nämlich die stereotype Figur des *negro catedrático*, des freien, gebildeten Schwarzen, der sich den Habitus der weißen Oberschicht aneignet. Diese Figur hatte sich als ein Standard auf der Bühne etabliert – neben denen des einfältigen Schwarzen und des weisen alten Schwarzen mit Stammeskenntnissen aus Afrika (Pulido Llano 2010:51,53,59). Gerade wegen seiner Personifizierung des Dandy wurde Chano Pozo zum Idol der kleinen Leute von Havanna und wird als solcher bis heute erinnert.

Chano Pozo verkörperte im selben Jahr ebenso eine gänzlich anders orientierte schwarze Persona, die des im Urwald lebenden Jägers, auf der Bühne des Kabarets „Tropicana“. Das „Tropicana“, das bald Weltberühmtheit erlangen sollte, war just 1941 in Havanna gegründet worden und zielte auf die US-amerikanischen Touristen und Havannas Oberschicht als Publikum. Havannas Nachtleben wurde wesentlich durch das Geschäft der US-amerikanischen Mafia mit dem Glückspiel befördert. Als

Víctor Correa, ein brasilianischer Unternehmer, das „Tropicana“ als eine Kombination von Casino-Betrieb und Kabarett eröffnete, erhoffte er sich, mit einer möglichst sensationellen Revue gegen die harte Konkurrenz anderer Casinos zu behaupten. Correa setzte auf *afrocubanismo* und engagierte den Komponisten Gilberto Valdés, einer der wenigen weißen Musiker, die eine profunde Kenntnis der afrokubanischen Genres hatten (Gerard 2001:31). Gilberto Valdés wiederum scharte die besten Rumba-Tänzer aus ganz Havanna für die Revue „Congo Pantera“ um sich, darunter Chano Pozo. Valdés schrieb ihm eine neue Rolle auf den Leib: Pozo verkörperte in der Revue einen afrikanischen Jäger auf der Jagd nach einem Panther, der von der russischen Balletttänzerin Tania Leskovia dargestellt wurde. Die Revue nutzte erstmals die natürliche Vegetation, so die Jagüey-Bäume mit ihren Luftwurzeln, inmitten derer die Bühne von „Tropicana“ angelegt worden war. Die Tänzer traten in dieser „natürlichen“ Dschungelszenerie auf, auf die das Bühnenlicht dramatische Schattenspiele warf. In der Rolle des Panthers betrat Tania Leskovia die Bühne, indem sie majestätisch vom Urwaldriesen herabstieg. „Congo Pantera“ verband das narrative mit dem klassischen Ballett und bedeutete für die Kabarett-Kultur einen Wendepunkt (Lowinger/Fox 2005:90–91).²³ Chano Pozo personifizierte darin als Jäger eine im Pariser Sinne moderne schwarze Bühnenfigur, wie sie Josephine Baker in den 1920er Jahren in Paris popularisiert hatte.

Chano Pozo entwickelte diese primitivistische Figur in seinen Musikperformances weiter. Nachdem er über die Vermittlung von Mario Bauzá, den in New York ansässigen kubanischen Arrangeur, von Dizzy Gillespie entdeckt wurde, trat er bei einer Musikperformance im New Yorker „Apollo Theater“ folgendermaßen auf: „– a powerfully built black man stripped to the waist, bathed in purple light – lit up his oil lamp and began to heat the skins of his congas, it was a tableau that created tremendous expectation“ (Jacques 1998:257). In den USA arbeitete Chano Pozo als Komponist und Conga-Spieler eng mit Dizzy Gillespie zusammen, dessen Orchester eine Reihe von seinen Kompositionen aufnahm. Dizzy Gillespie brachte den Bebop in einer neuen Kombination mit afrokubanischen Rhythmen ein, aus der der Latin Jazz hervorging (siehe nächster Abschnitt). Das bahnbrechende Experiment fand ein jähes Ende als Chano Pozo in einer Bar erschossen wurde. Um die Bluttat ranken sich viele Legenden. Eine, die sich hartnäckig hält, behauptet, dass dem genialen Conga-Spieler dieses Unglück widerfahren sei, weil er heilige, geheime Rhythmen aus der afrokubanischen Religion des Abakuá – dem Chano Pozo zugehörte – in den USA preisgegeben hätte (Brock 1998:29). Aus populärer Anschauung wird hierin das Verhältnis von lokaler Populärkultur und Bühnenkultur beleuchtet: Die Legende besagt, dass Chano Pozo dafür bestraft wurde, die Erste an die Zweite verraten zu haben.

²³ Diese Neuheit verdankte jedoch ihre Entstehung auch dem Zufall: Die auf klassisches Ballett spezialisierten Tänzer der Ballets Russes waren aufgrund eines Streiks und der sich verschlechternden wirtschaftlichen Situation zu Beginn des Zweiten Weltkriegs finanziell darauf angewiesen, sich auf die Arbeit im Kabarett einzulassen (Villalón n. d.).

Auch Miguelito Valdés, der hellhäutige Mulatte, machte parallel zu seinem Freund im Genre des Afrokubanischen und im selben transnationalen Kontext Kuba-USA eine spektakuläre Karriere. 1937 gründete er auf Anregung eines Casino-Unternehmers in Havannas Diplomatenviertel Marianao die „Orquesta Casino de la Playa“. Diese Bigband, die sich an US-amerikanische Vorbilder anlehnte, sollte großen kommerziellen Erfolg haben. Mit ihr nahm Miguelito Valdés eine Reihe von Afro-Hits, darunter „Bruca Maniguá“, auf. Er stützte sich wesentlich auf die Kompositionen der schwarzen Musiker Arsenio Rodríguez und Chano Pozo, mit dem er weiterhin eng befreundet blieb. Doch diese beiden schwarzen Künstler fanden keine Aufnahme in Valdés' Band „Casino de la Playa“. Die Band zog eine Zusammensetzung von ausschließlich weißen Musikern vor, um sich darüber den Zugang zu Veranstaltungsorten der „ersten Klasse“ zu sichern.

Ende der 1930er Jahre wurde Miguelito Valdés in Kuba als Sänger von Afro-Liedern bekannt. Als Sohn eines Spaniers und einer Yukatekin vermochte er diese vor dem Hintergrund seiner Sozialisation in Havannas Viertel Cayo Hueso glaubwürdig vorzutragen. Darüber hinaus prägte er die Lieder mit seinem „zivilisierten“ Stil: „I always dressed in a tuxedo [Smoking] when I presented Afro-Cuban music to society. I tried to present it in the best light.“, erzählte er später dem Musikkritiker Max Salazar (2002:39). 1939 landete er mit „Babalú Ayé“ seinen größten Hit. Im Lied der weißen Komponistin Margarita Lecuona singt ein schwarzer Protagonist von seiner Verehrung des Heiligen Babalú Ayé, dem er an seinem Festtag Zigarre und Schnaps hinstellt, damit er ihm im Gegenzug Handfestes gewährt, nämlich Geld und die Liebe seiner *negra*. Das Lied erfuhr eine zweigeteilte Karriere: In Kuba wurde sie zur Hymne von afrokubanischem Populär glauben, dies im Einklang mit der weit verbreiteten Verehrung von Babalú Ayé (der mit dem katholischen Heiligen San Lázaro identifiziert wird; Kummels 2009:82). In den USA wurde das Lied zum Sinnbild eines exotischen, impulsiven, mitreißenden Kubas (für die meisten US-Amerikaner ist Babalú Ayé eine unverständliche, exotisch konnotierte Zauberformel). Auf dem Höhepunkt seiner Karriere wurde Miguelito Valdés als ein „sexy, white-male singing idol“ angesehen, der mit dem Lied ein „highly rhythmic, black-sounding hit“ sang (Sublette 2004:447). Wesentlicher Bestandteil seines Erfolgs in beiden Länderkontexten war die Glaubwürdigkeit mit welcher er seinen Hit intonierte: mit einem modulierten, langgezogenen Ruf nach Babalú Ayé vermittelte er den Eindruck eines wahrhaften Glaubens an diese Gottheit. Sein Publikum faszinierte just die Kombination von Miguelito Valdés' sozialem Aufstieg zu einem weißen Latino – eine Kategorisierung, die er erst nach seinem Erfolg in den USA erfuhr – mit dem ihm zugeschriebenen kulturellen Kern einer schwarzen Identität.

Ein wichtiger Hintergrund von Miguelito Valdés' transnationalem Wirken war seine Kritik an die „Rassen“-Ungleichheit in der Musikszene in Kuba. 1940 verließ er Kuba, auch aus Frustration darüber, dass er mit seinem engen Freund und wichtigsten Kollegen Chano Pozo kaum öffentlich auftreten konnte (Salazar 2002:42). In New York nahm er „Babalú Ayé“ in einer neuen Version zusammen mit Xavier Cugat, dem Leiter des Hausorchesters des New Yorker Luxushotels Waldorf Astoria, auf

Schallplatte auf. Diese Aufnahme markierte den Beginn von Miguelito Valdés' Karriere als Latino-Idol in den USA; der Sänger wurde ab dann stets mit dem Beinamen „Mr. Babalú“ angekündigt (Sublette 2004:468). Afrokubanisches war somit in die Oberklasse der New Yorker Szene gelangt.

New York: Vom *New Negro* und dem *Jungle Style* zum *Latin Jazz*

Künftige Schlüsselakteure der New Yorker Musikszene wie der Jazz-Flötist Alberto Socarrás, der Perkussionist Chano Pozo, der Arrangeur Mario Bauzá und der Sänger Machito wanderten ab den 1920er Jahren aus Kuba aus, weil sie mit der dortigen Praxis einer de facto „Rassen“-Segregation in der Vergnügungsindustrie unzufrieden waren (Salazar 2002:41–42). Diese vier schwarzen Musiker litten unter dem Ausschluss aus den gut verdienenden „weißen“ Bands und den Veranstaltungsorten der „1. Klasse“. Zugleich waren Künstler, die in Kuba auch als Mulatten hatten sozial aufsteigen können wie Miguelito Valdés, tief enttäuscht darüber, dass sie mit herausragenden schwarzen Kollegen, die in afrokubanischen Kulturformen sozialisiert worden waren, nicht zusammenarbeiten konnten. In dieser Situation bildete New York einen starken Anziehungspunkt: Im Zuge von Urbanisierung und Zuwanderung sowie im Rahmen der Künstlerbewegung des Harlem Renaissance fanden dort im Kulturbereich aufregende Entwicklungen statt.²⁴ Als Alberto Socarrás 1927, Mario Bauzá 1930, Machito 1937 und Candido Camero 1940 auswanderten, verband jeder von ihnen damit vielfältige Hoffnungen: Sie erwarteten in New York eine egalitärere Gesellschaft als in Havanna und eine Musikszene ohne rassistische Exklusionspraktiken vorzufinden, in welchen sie gegen gute Bezahlung attraktive Engagements erhalten würden.

Einige ihrer Erwartungen wurden enttäuscht. Diese Musiker berichten darüber, wie sie sich bereits nach ihrer Ankunft am Hafen von New York zu ihrer Überraschung mit einer ebenso prägnanten „Rassen“-Segregation wie in Havanna konfrontiert sahen. Alberto Socarrás stellte bei einem ersten Spaziergang am Tag seiner Ankunft erstaunt fest, dass in seinem neuen Wohnviertel Harlem ausschließlich Schwarze wohnten (Salazar n. d.). Der schwarze Perkussionist Candido Camero, der nach New York übersiedelte, sah sich bei seiner ersten Zugreise nach Florida gezwungen, mit einem eigens für Schwarze vorbehaltenen Abteil Vorlieb zu nehmen.²⁵ Die kubanischen Künstler erlebten, wie sich der Mainstream in den USA im Gegensatz zum Diskurs eines *melting pot*

²⁴ Im Zuge der Great Migration in den 1910er und 1920er Jahren wanderten dreizehn Millionen US-Afroamerikaner vom ländlichen Süden in den industrialisierten Nordosten der USA aus. Dies war ein wesentlicher Hintergrund der Bildung einer schwarzen Mittelklasse in Städten wie New York, die zum Träger der literarischen Harlem Renaissance wurde. Diese war mit der Musikbewegung des Jazz verzahnt.

²⁵ Interview mit Candido Camero, New York, USA, am 3. April 2006.

als Anglo/Protestantisch/Weiß imaginierte – und sich gerade auch vom „Hispanischen Anderen“ abgrenzte (Oboler 2005:40). Der US-amerikanische Staat konzipierte die einwandernden Mexikaner, Kubaner und Puertorikaner mitsamt den Nachkommen früherer Einwanderergenerationen aus diesen Ländern als *races*, die national konnotiert wurden. Die Einwanderer wurden in erwünschte und unerwünschte Migrantengruppen eingeteilt und Lateinamerikaner und Asiaten gegenüber den Europäern benachteiligt. *Cubans* galten (ebenso wie *Puerto Ricans* und *Mexicans*) als eine gegenüber den Angloamerikanern kulturell minderwertige *race*.

Auf der anderen Seite fanden die kubanischen Musiker nicht nur die erwartete Aufnahme, sondern tatsächlich große Gestaltungsmöglichkeiten und Anerkennung in der Musikszene von New York. Sie ergriffen die Gelegenheit, sich an der Aufwertung des afrikanischen Kulturerbes zu beteiligen, die in New York im Wesentlichen in der neuen Musikbewegung des Jazz stattfand. Der Pianist und Bandleader Duke Ellington leistete einen besonderen Beitrag zur Einschreibung einer neu formulierten schwarzen Kultur in den USA. Ellington bildete ab 1927 mit seinen Musikern die Hausband des „Cotton Clubs“, der in der Zeit der Prohibition zum Attraktionspunkt von Harlem wurde. Wie bereits der Name suggeriert, wurden im „Cotton Club“ rassistische Klischees vom Leben der „*cotton-picking*“ schwarzen Sklaven in den Südstaaten der USA reproduziert. Schwarze Gäste wurden zunächst nicht zugelassen. Doch zugleich wurden im „Cotton Club“ unter dem Einfluss des Pariser Primitivismus neue ambivalente „mythische Afrika-Bilder“ entworfen. Inneneinrichtung und Unterhaltungsprogramm verliehen ihm die Atmosphäre des Dschungels und des Primitiven. Dazu gehörten künstliche Palmen, eine exotische *chorus line* und schwarze Musiker als Garanten von angeblich angeborener Musikalität und angeborenem Rhythmus (Vogel 2009:81).

Duke Ellington bewegte sich in diesem ambivalenten Raum und inszenierte die neuen mythischen Afrika-Bilder mit. Eigens für den „Cotton Club“ erfand er den *Jungle Jazz*. Diese Musik integrierte ein Stilelement namens *Wah-Wah*, das mit Hilfe eines Dämpfers für die Trompete einen krächzenden Ton und in Kombination mit gezogenen Melodien die exotisch-geheimnisvolle Welt des Urwalds evozierte. Ellington brachte diesen Stil in keinerlei Verbindung mit einer negativen Stereotypisierung von Schwarzen. Vielmehr sah er (zumindest aus der historischen Distanz seiner 1980 erschienenen Autobiographie) im *Jungle Style* einen genuinen, aufklärerischen Ausdruck afroamerikanischer Kultur. Er schrieb darüber: „During one period at the „Cotton Club“ much attention was paid to acts with African setting, and to accompany these we developed what was termed ‚Jungle Style‘ jazz. (As a student of Negro history I had, in any case, a natural inclination in this direction.)“ (Ellington 1980:419, In: Jacques 1998:264). Offenbar sah Duke Ellington eine direkte Verbindung zwischen der akademischen Aufwertung der *Negro history* und dem *Jungle Style*. Zugleich erlaubte er sich, im Rahmen des modernistischen Primitivismus zu experimentieren und eigene musikstilistische Akzente zu setzen (Vogel 2009:98). Man wird folglich seiner Akteursrolle nicht gerecht, wenn man annimmt, er habe sich lediglich einem von Weißen geprägten dominanten Diskurs über schwarze Kultur unterworfen.

Socarrás, Bauzá und andere kubanische Musiker jener Zeit arbeiteten eng mit Ellington zusammen. Ellington und Cab Calloway waren sowohl ihre Rollenvorbilder als auch Kollegen auf gleicher Augenhöhe. Sie profitierten von den kubanischen Musikern und tauschten sich mit ihnen aus, um Neues zu entwickeln. Diese fruchtbare Atmosphäre löste einen enger werdenden Austausch und eine kleine Kettenarbeitsmigration von Kubaner in die USA aus. Dies zeigt die Erfindung des Latin Jazz ab 1939. Der Trompeter und Komponist Mario Bauzá bemühte sich, gezielt um eine Fusion von US-amerikanischer Bigband-Musik und kubanischen Polyrythmen, als er 1940 die Band „Machito and the Afro-Cubans“ gründete. Bauzá bezog seine Inspiration von Duke Ellington, wollte aber seinen eigenen Stil kreieren. Bauzá erklärte 1992: „Unsere Idee war es, *Latin music* dem Standard US-amerikanischer Tanzorchester anzupassen.“ (Fernández 2002:50, Übersetzung J. K.). Der Musikkritiker Pedro Rojas sah es so: „Machito and the Afro-Cubans [...] ist eine Band mit einer Prise Extravaganz im Stil von Hollywood“ (Castro/Kummels/Schäfer 2002:200, Übersetzung J. K.). Im Stück „Tanga“ von 1943 setzte die Band den musikalischen *crossover* gezielt um. Die Bläser verwendeten eine typische Phrasierung des Jazz. Diese passte sich erstmals den kubanischen Polyrythmen an, die vom Klavier, den Perkussionen und dem Bass gespielt werden. „Machito and the Afro-Cubans“ wurden – nicht zuletzt auch durch die Eingliederung von Sängerin Graciela Pérez 1943 – zu einer „really hip New York band“, die die Jazzgrößen jener Zeit wie Stan Kenton begeisterten (Fernández 2002:50).

An dieser Entwicklung anknüpfend arbeitete auch Dizzy Gillespie an einer Fusion zum Latin Jazz. Er hatte lange Zeit als Trompeter in den kubanischen Bands von New York gespielt. Er und andere US-amerikanische Beboppers wandten sich der afro-kubanischen Musik zu, um ein ästhetisch-politisches Statement zu geben. Damit konstituierten sie die erste Massenbewegung von Afroamerikanern seit der von Marcus Garvey in den 1920er Jahren (Jacques 1998:256). Gillespies eigene Band erlebte den Durchbruch als er im Jahr 1947 den kubanischen Perkussionisten Chano Pozo engagierte. Dizzy Gillespie schilderte rückblickend Chano so: „He was really African, you know. He wasn't a writer, but stone African. He knew rhythm, rhythm from Africa. He sang a chant that was authentic on ‚Cubana Be‘ and ‚Cubana Bop‘ that was call-and-response between him and the guys of the band.“ (Fraser 2009:320). Trotz der diskursiven Essenzialisierung von schwarzer Kultur, die in dieser Aussage enthalten ist, stützten sich daraufhin die US-amerikanischen Jazzmusiker auf Chano Pozos Musikversionen, die in der Populärkultur und der sozialen Realität Kubas eingebettet waren. Auf diese Weise wurde auch in den USA die kulturelle Palette und die Formen kollektiver Zugehörigkeit zum Afroamerikanischen um Globalversionen²⁶ aus Kuba erweitert.

²⁶ Roland Robertson (1995) hat den Begriff Globalisierung geprägt, um die intensive Wechselbeziehung zwischen dem Lokalen und dem Globalen hervorzuheben, wie sie sich auch in Bezug auf die Bühnendarstellungen der Figur des Schwarzen manifestiert.

Fazit

Dieser Artikel folgte individuellen Künstlern und Künstlerinnen, die in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen mittels populärkultureller Inszenierungen und Vermarktungen „Rasse“ im Kontext einer umfassenderen Neubewertung von „schwarzer Kultur“ als in bestimmten Aspekten positiv und als wertvoll für die Nation bzw. für eine universelle Moderne mit konstruierten. Ein wesentlicher Auslöser ihrer Mobilität und der Wechselbeziehungen zwischen den Musikszenen der Städte New York, Paris und Havanna dieser Zeit waren die Handlungschancen, die sich insbesondere die als nicht weiß kategorisierten kubanischen und US-amerikanischen Künstler von Paris und/oder New York erhofften: Sie fühlten sich von den neuartigen Musikszenen und vom Markt, die sie boten, angezogen. Diese Attraktion stützte sich auf die Bedeutung, die den Künsten des Kabarets, der Musik und dem Tanz als Strategien für die Überwindung des Rassismus zugeschrieben wurden. Damit einhergehend strebten diese Akteure speziell an diesen *sites* eine neue positive Bewertung von schwarzer Kultur an.

Allerdings zeigte sich in den von mir nachvollzogenen Reisen sowie in der Präsenz und der Arbeit der Künstler in einzelnen Städten, dass sie je nach sozialer Position sowie geschlechtlichen und „rassischen“ Zuschreibungen unterschiedliche Ressourcen kulturellen Wissens in diesen Prozessen einbrachten. Sie griffen je nach sozialer, kultureller und nationaler Herkunft auf unterschiedliche Konzepte von einer „schwarzen Kultur“ zurück, die sie mittels Musik und tänzerischer Körperbewegung formulierten. Gerade nicht-privilegierte Künstler, die in Kuba als *mulato* oder *negro* klassifiziert wurden, und Künstlerinnen, die aufgrund ihres Geschlechts zunächst keinen gleichberechtigten Zugang zur Musikszene hatten, trugen zu einer Diversifizierung von dem bei, was in den jeweiligen Metropolen unter „schwarzer Kultur“ verstanden werden sollte. Dies ging mit den jeweiligen neuen Bedeutungszuschreibungen der Afrikanismen einher. Im Fall von Kuba wurden sie in erster Linie für die nationale Identität des *criollismo* erschlossen. Im Fall von Paris und New York wurden mit Afrika konnotierte kulturelle Ausdrucksformen erstmals als Teil einer – wenngleich euro-nordamerikazentrischen – universellen Moderne beurteilt.

Der Blick auf die geschäftigen Schnittstellen der Musikszene der Clubs und Kabarets legt kaleidoskopische Facetten einer fortdauernd verkörperten und diskursiven Reproduktion von „Rasse“ frei. Die heute zum Teil „erschreckend unreflektiert“ wirkenden Afrikanismen jener performativen Kulturen (Jacques 1998:264) zeugen von Konzepten einer „schwarzen Kultur“, die auf eurozentrische Varianten des modernistischen Primitivismus (wie z. B. in der „Danse des Sauvages“) Bezug nahmen, ihn jedoch nicht eins zu eins wiedergaben. Vielmehr kreierten nicht-privilegierte Musiker wie Rita Montaner, Graciela Pérez, Ignacio Piñeiro, Lázaro Herrera, Mario Bauzá, Chano Pozo und andere auf der Grundlage ihrer – oft kulturell breiten – Erfahrungs- und Wissensressourcen jeweils individuelle, auch lokal verankerte Bezüge zum Afrikanischen. Sie fanden als Metapher für Heimat, Authentizität und transatlantische Dias-

pora eine breite Aufnahme und haben zum Teil heute in neuen, transnational zirkulierenden Formen wieder Hochkonjunktur.

Literatur

- Beruff Mendieta, Antonio 1937: *Las comparsas populares del carnaval habanero, cuestión resuelta*. Havana: Molina y Cia.
- Blake, Jody 2003: *Le Tumulte noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-age Paris, 1900–1930*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Brock, Lisa 1998: Introduction. Between Race and Empire. In: L. Brock/D. Castañeda Fuertes (Hg.), *Between Race and Empire: African-Americans and Cubans before the Cuban Revolution*. Philadelphia: Temple Univ. Press, S. 1–32.
- Brown, David 2003: *Santería Enthroned. Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Carpentier, Alejo 1994: *Temas de la lira y del bongó*. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Castro, Alicia/Kummels, Ingrid/Schäfer, Manfred 2002: *Anacaona. Aus dem Leben einer kubanischen Musikerin*. München: Econ.
- Ellington, Duke 1980: *Music Is My Mistress*. New York: Da Capo.
- Fajardo Estrada, Ramón 1998: *Rita Montaner. Testimonio de una época*. Havana: Editorial Casa de Las Américas.
- Fernandez, Nadine 1999: “Back to the Future? Women, Race, and Tourism in Cuba.” In: Kempadoo, Kamala (ed.) *Sun, Sex, and Gold. Tourism and Sex Work in the Caribbean*. Lanham: Rowman & Littlefield Publ., 81–89.
- Fernández, Raúl 2002: *Latin Jazz. The Perfect Combination*. San Francisco: Chronicle Books.
- Flanner, Janet 1973: *Paris Was Yesterday, 1925–1939*. London: Angus and Robertson.
- Fraser, Al 2009: *Dizzy Gillespie. To Be, or not to Bop*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fredrickson, George M. 2003: *Race, Ethnicity, and National identity in France and the United States: A Comparative Overview*. Paper presented at the Fifth Annual Gilder Lehman Center International Conference at Yale University.
- Gerard, Charley 2001: *Music from Cuba: Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros and Cuban Musicians in the United States*. Westport, Conn: Praeger.
- Gilroy, Paul 1993: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Giro, Radamés 2009: *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. IV. Bd. Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Jacques, Geoffrey 1998: Cubop! Afro-Cuban Music and Mid-Twentieth-Century American Culture. In: L. Brock/D. Castañeda Fuertes (Hg.), *Between Race: African-Americans and Cubans Before the Cuban Revolution*. Chicago: Temple University Press, S. 249–265.
- Jefferson, Margo 2000: When Black America Triumphed in France. In: *New York Times Theater Review*, 3. 10. 2000. <http://www.nytimes.com/2000/10/03/theater/critic-s-notebook-when-black-america-triumphed-france-exhibition-revives.html?pagewanted=all&src=pm>, Zugriff am 27. 12. 10.
- Jules-Rosette, Bennetta 2007: *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kenrick, John 1996–2004: A History of the Musical Vaudeville. <http://www.musicals101.com/vaude1.htm>, Zugriff am 27. 12. 10.
- Kummels, Ingrid 2006: Ein Leben entlang der Achse Havanna – New York – Paris: Concepción Castro Zaldarriaga (1907–1976) und ihre Frauenband Anacaona. In: B. Hausberger (Hg.), *Globale Lebensläufe*. Wien: Mandelbaum, S. 257–282.

- Kummels, Ingrid 2009: Popmusik und das Sakrale: Kubanische Religiosität aus der Perspektive der Forschung zu Populärkultur. In: L. Rossbach de Olmos/H. Drotbohm (Hg.), *Kontrapunkte: Theoretische Transitionen und empirischer Transfer in der Afroamerikaforschung*. Marburg: Curupira, S. 75–95.
- Kutzinski, Vera M. 1993: *Sugar's Secret. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Lam, Rafael 2007: *Esta es la música cubana*. Havanna: Consejo Nacional de Casas de Cultura.
- Lipski, John M. 2005: *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries, Five Continents*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Locke, Alain 1999: *The New Negro. Voices of the Harlem Renaissance*. (1925). New York: Touchstone.
- Lowinger, Rosa/Fox, Ofelia 2005: *Tropicana Nights. The Life and Times of the Legendary Cuban Nightclub*. Orlando: Harvest Book.
- Luis-Brown, David 2008: *Waves of Decolonization. Discourses of Race and Hemispheric Citizenship in Cuba, Mexico, and the United States*. Durham: Duke University Press.
- Moore, Robin D. 1997: *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Oboler, Suzanne 2005: *Ethnic Labels, Latino Lives. Identity and Politics of (Re)Presentation in the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ortiz, Fernando 1940: América es un ajiaco. *La Nueva Democracia* 21/11:26–28.
- Palmié, Stephan 1991: *Das Exil der Götter. Geschichte und Vorstellungswelt einer afrokubanischen Religion*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Pulido Llano, Gabriela 2010: *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920–1950*. Mexiko-Stadt: INAH.
- Robertson, Roland 1995: Glocalization: Time-space and Homogeneity-heterogeneity. In: M. Featherstone et al. (eds.): *Global Modernities*. London: Sage, S. 25–44.
- Rosaldo, Renato 1993: *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Salazar, Max n. d.: Alberto Socarrás. The Color of Music. *Latin Beat Magazine* 27–30.
- Salazar, Max 2002: *Mambo Kingdom. Latin Music in New York*. New York: Schirmer Trade Books.
- Shack, William 2001: *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story between the Great Wars*. Berkeley/CA: University of California Press.
- Sublette, Ned 2004: *Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Review Press.
- Vázquez, Alexandra 2006: “Una escuela rara”. Havana meets Harlem in Montmartre. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16/1:27–49.
- Villalón, Célida P. n. d.: The Ballet Russe – Ballet Russe de Montecarlo. <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1432>, Zugriff am 27. 12. 10
- Vogel, Shane 2009: *The Scene of Harlem Cabaret. Race, Sexuality, Performance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wade, Peter 2000: *Music, Race & Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wade, Peter 2009: *Race and Sex in Latin America*. London: Pluto Press.
- Zamora Céspedes, Bladimir 2003: Chano Pozo. *La Jiribilla*. http://www.lajiribilla.cu/2003/n135_12/135_13.html, Zugriff: 27. 12. 10.

Interviews

- Graciela Pérez, New York, USA, 1. April 2006 (Sängerin in der Band Anacaona)
- Candido Camero, New York, USA, 3. April 2006 (Perkussionist in Dizzy Gillespies Band)