

Globalgeschichte und Entwicklungspolitik

Band 3

Herausgegeben von

Gerald Faschingeder, Wien
Peter Feldbauer, Wien
Bernd Hausberger, Mexiko-Stadt
Gerald Hödl, Wien
Thomas Kolnberger, Wien
Gerhard Melinz, Wien
Asli Odman, Istanbul
Wolfgang Schwenker, Osaka
Clemens Six, Wien
Susan Zimmermann, Budapest

für den Verein zur Förderung von Studien zur interkulturellen
Geschichte (VSIG), Schwarzenbergplatz 10, A-1040 Wien,
für den Verein für Geschichte und Sozialkunde (VGS)
und für das Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte
der Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, A-1010 Wien
sowie Jean-Paul Lehnens, Universität Luxembourg

Bernd Hausberger (Hg.)

Globale Lebensläufe

Menschen als Akteure im
weltgeschichtlichen Geschehen

2006
Mandelbaum Verlag Wien

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

(Globalgeschichte und Entwicklungspolitik: Bd. 3)

ISBN 3-85476-197-x

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur und dem Fonds National de la Recherche, Luxembourg



fonds national de la
recherche

© 2006, Mandelbaum Verlag Wien

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Layout/Satz: Marianne Oppel

Lektorat: Andrea Schnöller

Umschlaggestaltung: Michael Baiculescu

Titelbild: Das Umschlagfoto zeigt Hans Albers, wie er im Film *Münchhausen* von Josef von Baky (1943) der Welt die Sporen gibt und auf einer Kanonenkugel von Russland ins Osmanische Reich fliegt. Wir danken der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung für die Abdruckgenehmigung.

Druck: Interpress, Budapest

ISBN 3-85476-197-x

Inhalt

- 7 **Vorbemerkung**
- 9 *Bernd Hausberger*
Globalgeschichte als Lebensgeschichte(n)
- 28 *Rila Mukherjee*
Leo Africanus (1486/88–1535?). Ein andalusischer Exilant in Afrika und im Europa der Renaissance
- 46 *Bernd Hausberger*
Die universale Sendung des P. Eusebio Francisco Kino, S.J. (1645–1711)
- 77 *Marin Trenk*
Ein Aufklärer aus Sachsen an Kaiser Moytoys Hof. Christian Gottlieb Priber (1697–1745) bei den Cherokee
- 98 *Andreas Eckert*
Vom Sklaven zum Gentleman: Olaudah Equiano (?–1797)
- 117 *Michael Zeuske*
Francisco de Miranda (1750–1816): *América*, Europa und die Globalisierung der ersten Entkolonialisierung
- 143 *Alicia Hernández Chávez*
Carlo Vidua (1785–1830) und sein Projekt einer Weltgeschichte aus eigener Anschauung
- 169 *Barbara Potthast*
Elisa Alicia Lynch (1831–1886): ein weiblicher Lebenslauf zwischen den Kontinenten
- 196 *Dietmar Rothermund*
Rabindranath Tagore (1861–1941) und seine weltweite Friedensmission

- 217 *Masahiro Noguchi*
Ein Leben im Exil. Zur intellektuellen Biographie Kurt Singers
(1886–1962)
- 233 *David Mayer*
Leo Katz (1892–1954): viele Welten in einer Welt
- 257 *Ingrid Kummels*
Leben entlang der Achse Havanna – New York – Paris: Cuchito
Castro Zaldarriaga (1907–1976) und ihre Frauenband *Anacaona*
- 283 *Dietmar Rothermund*
Unsichere Transaktionen in globalen Lebensläufen
- 289 Autorinnen und Autoren

Vorbemerkung

Der vorliegende Band hat eine längere Geschichte. Die Idee zu einem biographischen Zugang zur Globalgeschichte gebar entweder bei einem Spaziergang im Wald oder bei einer Zigarre beim Kaffee – darüber gehen die Erinnerungen auseinander, was für Historiker sehr interessant wie beunruhigend gleichermaßen sein sollte – Albert Wirz in Ratten in der Steiermark, einem Ort, der als Treffpunkt deutschsprachiger Globalhistoriker eine unerwartete Bedeutung erlangt hat, was wiederum schon wieder ein Thema der Globalgeschichte sein könnte. So weit so gut. Das alles geschah im Frühsommer des Jahres 2001 bei einem Herausgebertreffen der Edition Weltregionen. Es wurde damals geplant, ein programmatisches Symposium der Herausgeber zu organisieren, um das Profil der Reihe zu schärfen. Albert Wirz wollte dabei die Leitung einer Teilsektion „Globale Lebensläufe“, ich einen Beitrag übernehmen. Dann ist Albert Wirz gestorben, und unsere Pläne verzögerten sich, bis im Oktober 2004 mit Unterstützung der Universität Luxemburg eine Tagung „Globalisierung und Globalgeschichte“ in Luxemburg stattfinden konnte, in der auch die Sektion „Globale Lebensläufe“ mit zwei Beiträgen ihren Platz hatte. Ihre Koordination hatte Margarete Grandner übernommen. Für den von Margarete Grandner, Dietmar Rothermund und Wolfgang Schwentker herausgegebenen Tagungsband* wurden dann noch zwei weitere Beiträge angeworben. Dann zeigte sich jedoch, dass diese vier Texte innerhalb des ansonsten eher theoretisch und historiographisch ange-

* Margarete Grandner, Dietmar Rothermund und Wolfgang Schwentker (Hg.), Globalisierung und Globalgeschichte (Globalgeschichte und Entwicklungspolitik 1), Wien: Mandelbaum 2005.

- tur, Wien 1987 (unpubl. Dissertation an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien).
- Kloyber 1998 = Christian Kloyber, Mexiko – Exilland 1938, in: *Mit der Ziehharmonika* 15/1, 1998, 12-20.
- Kloyber/Patka 2002 = Christian Kloyber/Marcus G. Patka, *Österreicher im Exil. Mexiko 1938–1947. Eine Dokumentation*, Wien 2002.
- Löwy 1992 = Michael Löwy, *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*, London 1992.
- Middell 2004 = Mathias Middell, *Revolutionsgeschichte und Globalgeschichte. Transatlantische Interaktionen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Margarete Grandner/Andrea Komlosy (Hg.), *Vom Weltgeist beseelt. Globalgeschichte 1700–1815*, Wien 2004, 135-159.
- Mörl 1996 = Benedikt Mörl, *Leo Katz – sein Leben und seine Sicht des Judentums*, Wien 1996 (unpubl. Diplomarbeit an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien).
- Patka 1999 = Marcus G. Patka, *Zu nahe der Sonne. Deutsche Schriftsteller im Exil in Mexiko*, Berlin 1999.
- Pohle 1986 = Fritz Pohle, *Das mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937–1946)*, Stuttgart 1986.
- Richards 2004 = Michael D. Richards, *Revolutions in World History*, New York/London 2004.
- Spielmann 2002 = Monika Spielmann, *Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 65), Innsbruck 2002.
- Thielking 2000 = Sigrid Thielking, *Weltbügertum. Kosmopolitische Idee in Literatur und politischer Publizistik seit dem achtzehnten Jahrhundert*, München 2000.
- Tobler 1992 = Hans Werner Tobler, *Die mexikanische Revolution. Gesellschaftlicher Wandel und politischer Umbruch 1876–1940*, Frankfurt am Main ²1992.
- Traverso 1995 = Enzo Traverso, *Die Marxisten und die jüdische Frage. Geschichte einer Debatte (1843–1943)* (Jüdische Studien 1), Mainz 1995.
- Trotzki 1990 = Leo Trotzki, *Mein Leben. Versuch einer Autobiographie*, Berlin 1990.

Leben entlang der Achse Havanna – New York – Paris: Cuchito Castro Zaldarriaga (1907–1976) und ihre Frauenband *Anacaona*

INGRID KUMMELS

Einleitung

1932 gründete die 25-jährige Concepción Castro Zaldarriaga, genannt Cuchito, in Havanna gemeinsam mit Freundinnen und Schwestern das erste Frauen-Son-Septett Kubas, *Anacaona*; 1934 erweiterte sie gemeinsam mit den zehn Schwestern das Septett zu einer Jazzband. Die Band hatte 1937 ihren internationalen Durchbruch, als sie für die Eröffnung exklusiver Nachtclubs wie das *Havana-Madrid* am Broadway und das *Chez Florence* am Montmartre engagiert wurde, beide Treffpunkte der internationalen Jazzszene.¹ In Paris spielten sie im Programm gemeinsam mit Django Reinhardts *Quintette du Hot Club de France* und in New York wurden sie regelmäßig von Xavier Cugat, Harry James sowie Tommy und Jimmy Dorsey gehört. *Anacaona* wurde im Lauf der Jahre über Kuba hinaus bekannt und aufgrund des Erfolgs war Cuchito als Musikerin und Bandmanagerin von Mitte der 1930er- bis Ende der 1950er-Jahre etwa die Hälfte des Jahres gemeinsam mit ihren Schwestern und weiteren Bandmitgliedern auf Tournee in der Karibik, Mittel- und Südamerika.

Inwieweit trug Cuchito, die regelmäßig zwischen ‚Brückenköpfen‘ der karibischen Musik pendelte, zur Transnationalisierung der Musik- und Tanzgenres Son, Rumba und Conga in den 30er-Jahren bei? Wel-

¹ Shack 2001.

che Neuerungen führte sie als Mittlerin zwischen lokalen und globalen Strömungen in die Musikszene ein? Inwiefern beeinflusste sie Havannas ineinander verwobene Rassen-, Klassen- und Genderhierarchien, indem sie sich mit ihrer Band in der männlich dominierten Musikszene durchsetzte? Weil diese Fragen in Bezug auf Cuchito und weitere kubanische Instrumentalistinnen noch ungeklärt sind, weiß man insgesamt noch zu wenig über die Wechselwirkung zwischen den lokalen Entstehungszusammenhängen von Musik- und Tanzstilen und den von ihnen ausgehenden internationalen Moden, die die globale Vergnügungskultur revolutionierten. Bekannt ist, dass Son eine Wende in der sozial tief gespaltenen kubanischen Gesellschaft auslöste. Er kombinierte erstmals deutlich hörbar europäische und afrikanische Elemente, wobei letztere noch in den 20er-Jahren seitens der Oberschicht als primitiv abgelehnt worden waren. Hand in Hand mit einer als afrokubanisch konzipierten Nationalidentität gewannen afrokubanische Genres allmählich schichtenübergreifend Akzeptanz. Dies stand im Zusammenhang mit der neuen Wertschätzung, die afrikanisches Kulturgut im Rahmen der Primitivismus-Kunstabewegung in Paris und der Harlem Renaissance in New York erfuhr.

In der Fachliteratur wurde lange die Schlüsselrolle von weißen, männlichen Intellektuellen wie Alejandro García Caturra und Eliseo Grenet bei diesem Globalisierungsschub hervorgehoben, weil sie Afrikanisches in die Elitemusik integrierten und als Mittler zwischen der lokalen Musikszene Havannas und den europäischen Salons agierten. Folglich gingen sie als Mitbegründer der Bewegung des *afrocubanismo* ein. In den letzten Jahren erkannten Musikwissenschaftler, die sich stärker der populärkulturellen Ebene zuwandten, den großen Einfluss von mulattischen und schwarzen, oft nicht akademisch ausgebildeten Musikern ‚aus dem Volk‘. Lokalgrößen wie die Son-Musiker Ignacio Piñero und Lázaro Herrera, beide vom *Septeto Nacional*, richteten ihre musikalische Arbeit ebenfalls international aus und feierten in Madrid und Chicago Erfolge.²

² Moore 1997, 92-96, 100, 186.

Allein die Rolle von Sängerinnen und Instrumentalistinnen bei der „Son-Revolution“ und dem „Jazz Craze“ bleibt unterbelichtet, obwohl es klare Hinweise auf ihre Schlüsselrolle gibt: so für die Demokratisierung der Musikszene, die Popularisierung von Son und Jazz sowie die Mitgestaltung dieser neuen ästhetischen Ausdrucksmittel der Moderne über einen zirkulären Prozess, der sich damals unter anderem entlang der Achse Havanna – New York – Paris entfaltete. So eroberten sich *Anacaona* und weitere Frauenbands zunächst eine der interessantesten Vergnügungsmeilen von Havanna: Die Straßencafés des Aire Libre am Paseo del Prado im Herzen der Stadt und verliehen der Promenade ihren einzigartigen Charakter.³ Frauenbands popularisierten dort den als Nischenmusik geltenden Jazz. *Anacaona* zählte zu den wenigen Bands, die Son und Jazz gleichwertig beherrschten, weshalb sie Mitte der 30er-Jahre zum Kreis der kubanischen Ensembles aufrückte, die internationalen Erfolg hatten.⁴

Cuchito gehörte zu den kleinen, aber in Bezug auf die internationale Verbreitung und Gestaltung von kubanischer Musik äußerst einflussreichen Künstlergruppen, die entweder in den damaligen Zentren der karibischen Musikszene wie Havanna, Mexiko-Stadt, Caracas, New York und Paris wohnten oder sie regelmäßig bereisten. Was bedeutete es für ihr künstlerisches Schaffen, dass sie Alltag, Partnerschaft, Familienleben, Kindererziehung und Arbeit über Monate in oder zwischen verschiedenen Ländern organisierte? Wie beeinflusste speziell eine Frauenband wie *Anacaona* die Geschlechterentwürfe des Son, der von US-amerikanischen Plattenfirmen – in Anlehnung an den Sexualität thematisierenden Rumba-Tanz – als „Rhumba“ einträglich vermarktet wurde? Der individualbiographische Zugang verspricht ein besseres Verständnis von den Handlungsmöglichkeiten, die Individuen wie Cuchito innerhalb der komplexen lokal-globalen Verflechtungen wahrnahmen, und den von ihnen mitgestalteten transnationalen gesellschaftlichen

³ Acosta 2003, 52.

⁴ Roberts 1999, 215.

Dynamiken.⁵ Ein Ergebnis sei vorweggenommen: Cuchito entwickelte mit ihrer Band einen musikalisch und visuell kosmopolitischen Diskurs, der auch Geschlechterrollen thematisierte. Als kosmopolitisch bezeichne ich Diskurse und Praktiken, die explizit auf transnationale Klänge, Bilder und Stile verweisen und mit denen sich Lokalbewohner der durch die Globalisierung ausgelösten Wandlungsprozesse im Glaubenssystem, in Werten, kulturellen Vorlieben und Körperpraktiken aneignen.⁶ Vielseitigkeitsinszenierungen wurden zu *Anacaonas* Markenzeichen. Die Band wechselte Musikgenres wie Son und Jazz, die mit unterschiedlichen Länderkontexten und ethnischen Zuschreibungen assoziiert wurden, sowie entsprechend das Format ihres Ensembles mit samt Musikinstrumenten, Kleidung und tänzerisches Bewegungsrepertoire innerhalb eines einzigen Auftritts mehrfach. Dadurch popularisierte sie die Kombination von musikalischer Virtuosität mit dem Motiv des Sichneuerfindens auf der Bühne und förderte ihre Integration in den Mainstream. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie sich Cuchito in verschiedenen transnationalen Kontexten einen Zugang zu diversen musikalischen Registern erschloss und sie in weltgewandte Musik- und Bühnendarbietungen umsetzte.

Quellenproblematik

Eine individuelle Lebenswelt zu analysieren heißt, die Gefühle, Einstellungen und Wahrnehmungsweisen eines konkreten Menschen in der Wechselwirkung mit der sozialen Umgebung und den politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen zu erfassen.⁷ Sie lässt sich zum Teil mittels der Beschreibung des Kommunikationsnetzes einer Person mit ihrer Umgebung rekonstruieren. Doch die Quellenlage zu Instrumentalistinnen und ihren Netzwerken ist mehr als dürftig, weil ihnen in der Musikgeschichte bisher keine den männlichen Kollegen

⁵ Hermann/Röttger-Rössler 2003, 2; Emiliantseva 2005, 5.

⁶ Pollock u.a. 2000; Waxer 2001, 15.

⁷ Emiliantseva 2005, 3.

gleichwertige Akteursrolle zugestanden wurde.⁸ Cuchito starb 1976, ohne dass jemand ein ausführliches Gespräch mit ihr aufgezeichnet hätte. Bis auf zwei kurze Zeitungsinterviews sind keine direkten Aussagen von ihr überliefert. Andererseits existieren von der Musik ihrer Band zahlreiche Tondokumente, die von Plattenfirmen, Radiosendern oder als Demo-Schallplatten aufgezeichnet wurden. Dies ist ungewöhnlich, da die meisten kubanischen Frauenbands als Live-Attraktionen kaum Tondokumente hinterließen. Den Aufnahmen ist die große Bandbreite von *Anacaonas* Repertoire zu entnehmen, das Son, Jazz, Cha-Cha-Cha, Mambo bis hin zu romantischen Boleros, gesungen von einem Stimmenquartett, umfasste. Die Stücke wurden unter anderem in Havanna, Caracas, Medellín und Rio de Janeiro aufgezeichnet und lassen erkennen, wie die Band je nach Markt und Land zwischen Genres wechselte oder auf bestimmte Genres festgelegt wurde. So interessierte sich die in den USA ansässige Plattenfirma RCA Victor 1937 bei der internationalen Vermarktung von *Anacaona* als kubanische Band nur für deren Son-Lieder, während die Gruppe zu dieser Zeit Jazz gleichwertig in ihrem Repertoire führte. Die Radiostation von Medellín (Kolumbien) hingegen schätzte ähnlich wie die von Havanna Anfang der 50er-Jahre ihre gesamte musikalische Palette.

Die Quellenlage ist zudem ungleich günstiger als bei vielen zeitgenössischen Musikern, weil Cuchito ab Ende der 20er-Jahre Zeitungsartikel über die Band, Programme sowie unzählige Privat- und Werbefotos akribisch aufbewahrte. In Bezug auf Kuba dokumentierte sie ihr Leben als Privatmensch und Musikerin in getrennten Fotoalben. Alben, die sie jeweils einer Tournee widmete, besitzen den Charakter eines visuellen Tagebuchs, weil sie Fotos aus der Freizeit, von Auftritten und touristische Postkarten kollageartig kombinieren. Dem Betrachter erlaubt dies, sich ihrer Wahrnehmung fremder Län-

⁸ Siehe hierzu die Analyse von Aparicio 2002, 135-6. Myers 1993 weist auf die größere Akzeptanz von Sängerinnen vor dem Hintergrund der Vorliebe für die hohen Stimmen von Kastraten in der Neuzeit hin.

der anzunähern, die sie als exotisch, aber zugleich als gastfreundlich zeichnete. Die Fotoalben geben Cuchitos Vergnügen am Visuellen wieder und lassen auf ihren Umgang mit Musik, Körperbewegung und Bühnendarstellungen als Formen der Wissensvermittlung schließen. Sie dokumentieren ihr Sendungsbewusstsein über das Wirken der Band, denn intendiert waren sie sicherlich für ‚die‘ Nachwelt und vielleicht spezieller für Nachkommen der Familie wie mich.⁹ Schließlich bieten die Fotos Einblick in die über Bühneninszenierungen vermittelten Botschaften. Meines Erachtens geben diese ähnlich wie die von irrelevanten Bedeutungen ‚bereinigte‘ Werbung wesentliche Anliegen, Ängste und Wunschvorstellungen einer Gesellschaft prägnant wieder.¹⁰ Darüber hinaus zeichnete ich ausführliche Erzählungen über Cuchitos Wirken im Rahmen der Band *Anacaona* auf, so von ihrer Schwester Alicia Castro (geb. 1920), die sie 1976 als Bandleiterin ablöste, und von Musiker-Kolleginnen wie Graciela Pérez (geb. 1915), die zwischen 1934 und 1944 Sängerin der Band war.

Cuchito Castros transnationale Lebenswelt im Havanna der 30er-Jahren

Es gibt mehrere Ausgangspunkte von Cuchitos kosmopolitischen Entwürfen. So wuchs sie im Havanna des beginnenden 20. Jahrhunderts auf, das als Hafenstadt und Hauptstadt des führenden Weltzuckerproduzenten ein Knotenpunkt von stark divergierenden kulturellen

⁹ Über meine Mutter, Argimira „Millo“ Castro, die ehemalige Perkussionistin der Band, bekam ich die Geschichte der Band im Verlauf meiner Kindheit und Jugend zunächst ‚per Osmose‘ mit. Im Jahr 2000 zeichnete ich gemeinsam mit Manfred Schäfer eine ausführliche Biographie von Alicia Castro, einer der Gründerinnen der Gruppe, auf (Castro/Kummels/Schäfer 2002). Auch Zeitzeugen wie Musikwissenschaftler und Musikerkollegen interviewte ich zum einen als Gegencheck zu den subjektiv gefärbten Erzählungen der Musikerinnen, zum anderen um ihre Interaktion mit weiblichen und männlichen Künstlern, Managern und Publikum nachzuvollziehen.

¹⁰ Vgl. Illouz 2003, 20.



1937: *Septeto Anacaona* auf der Transatlantiküberfahrt nach Le Havre, ganz rechts Cuchito.

Einflüssen war. Dies fand einen Niederschlag in ethnisch geprägten Straßen und Stadtteilen, der Internationalität der angebotenen Waren und Speisen sowie in einer Vielfalt kultureller Angebote, die von Stierkämpfen bis hin zu chinesischen Opern reichten.¹¹ Die Hauptstädter waren deswegen nicht per se kosmopolitisch orientiert. In den 1920er-Jahren erachtete die Oberschicht gemäß der bipolaren Rassenhierarchie alles Spanische (oder als Spanisch Wahrgenommene wie die hybride *danzón*-Musik) als kreolisch, das heißt einheimisch, und als Kern kubanischer Lebensart. Die Kultur von Mulatten, Schwarzen, Chinesen und Einwanderern aus Europa und dem Nahen Osten – die unter der Sammelbezeichnung *polacos* zusammengefasst wurden – grenzte sie hingegen aus. Diese hegemoniale Bewertungsskala hatten sich zum Teil auch besser gestellte Mulatten und Schwarze einverleibt, weshalb sie als afrikanisch erachtetes Kulturgut wie Son ablehnten.¹²

¹¹ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 30-34, 100-101.

¹² Moore 1997, 39.

Cuchito entstammte einer wirtschaftlich und sozial nicht-privilegierten Familie, die aber einen – auch für Havannas Verhältnisse – reichen ethnischen und kulturellen Hintergrund hatte: Ihr Vater, ein Nachkomme von chinesischen Kulis, hatte sich als Jugendlicher von der Schuldknechtschaft freigekauft und sich zielstrebig vom Zigarrenroller zum Ladenbesitzer hochgearbeitet. Seine anfängliche Orientierung zur chinesischen Kultur gab er bald auf, weil er wegen Unkenntnis der Muttersprache in chinesischen Traditionsvereinen diskriminiert wurde. Er wandte sich zunehmend der kreolischen Kultur zu und war zudem allem Afrikanischen gegenüber aufgeschlossen, da er sich seiner Ziehmutter, einer in Afrika geborenen Sklavin, eng verbunden fühlte. Auch begeisterte ihn die universalistische, Egalität fordernde Ideologie des Marxismus. Er heiratete die Tochter eines in Kuba niedergelassenen Basken und *danzón*-Musikers, deren Mutter vermutlich afrikanische Vorfahren hatte, weshalb ihre Kinder als Mulatten galten. Ihr Faible für Musik vermittelten die Eltern ihren insgesamt dreizehn Kindern, darunter Cuchito, die zweitälteste von elf Töchtern, indem sie viel Zeit, Geld und Liebe investierten. Cuchito ließen sie an einer Musikakademie Klavier und Gesang studieren. Noch wichtiger war, dass sie regelmäßig Hausfeste veranstalteten und dazu die großen Son-Musiker jener Zeit einluden, so Sängerin María Teresa Vera und Ignacio Piñero, Leiter des *Septeto Nacional*. Mit beiden waren sie eng befreundet.¹³

Cuchito begann 1928, an der Universität von Havanna Zahnmedizin zu studieren, was in das neue Muster passte, nach dem die ersten Studentinnen vorzugsweise Pharmazie, Medizin oder Jura wählten.¹⁴ Mehrere Schwestern, die wie für Unterschichtfrauen üblich ein Handwerk wie Sticken, Schneidern oder Schusterei zu Hause ausgeübt hatten, arbeiteten ab Beginn der 30er-Jahre als Kaufhausangestellte. Diese jungen Frauen sorgten für einen Umbruch in den Geschlechterbeziehungen. Sie hielten sich nicht mehr an die Tradition des Vor-

¹³ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 54-58.

¹⁴ Henning 1996, 105 ff.

sprechens, bei dem ein Mann einer Frau ausschließlich im Haus ihrer Familie den Hof macht, sondern vereinbarten eigenständig Rendezvous.¹⁵ Diesen allgemeinen „Exodus der Frauen aus dem Haus und in die öffentliche Sphäre“ dokumentierte Cuchito in Fotos, die die alte gesellschaftliche Idealvorstellung, der gemäß Frauen ins Heim und an den Herd, Männer hingegen auf die Straße gehören, konterkarierten.¹⁶ Sie



Cuchito um 1930

ließ sich als Tennisspielerin ablichten, eine Sportart, die sich Frauen neben Schwimmen und Judo neu eroberten. Für Strandfotos inszenierten sie und ihre Schwestern sich in einer neuen Körperkultur. In ihren Badeanzügen gaben sie sich als sexy, befreit, selbstbewusst und sportlich und taten dies ungezwungen in Begleitung von den als *admiradores* (Verehrer) oder *novios* (Freunde) klassifizierten Männern. Die ungebundenen und kinderlosen Frauen und Männer ließen sich als ein Paar abbilden, bisweilen begleitet von einem Kind, dies in wechselnden, eine freie Partnerwahl suggerierenden Konstellationen.

Daneben verkörperte Cuchito auf Fotos ethnische Figuren und Frauenbilder, die sie später bei ihren Bühnendarstellungen aufgriff und weiterentwickelte. Sie verkleidete sich zum einen als Spanierin, Zigeunerin oder Kubanerin *a la guarachera*,¹⁷ Figuren, die dem *teatro*

¹⁵ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 48-52.

¹⁶ vgl. Myers 1993.

¹⁷ Die mit Kaskaden an Rüschen besetzten *guarachero*-Kleidungsstücke, insbesondere Hemd- oder Blusenärmel und Röcke, gehen insbesondere auf eine Parodie von afrokubanischen Gruppen wie die *negros curros* zurück, die sich betont auffallend kleideten. Dieser Kleidungsstil wurde in den 1920er- und 1930er-Jahren zum Inbegriff des Kubanischen. Moore 1997, 54.



Anacaona am Strand von Varadero 1940

vernáculo entlehnt waren. Diese seit 1860 populäre Form von Komödienstadel hatte auch nach der Einführung von Kino und Radio den größten Publikumszustrom. In den Stücken wurden widersprüchliche Konzepte der kubanischen Nationalidentität auf der Basis von Gestalten wie dem Galizier, dem Chinesen oder der Mulattin, die als Gegensätze oder Komponenten der *cubanidad* interpretiert wurden, ausgehandelt.¹⁸ Cuchito inszenierte sich teils als solche traditionellen Figuren, teils aber auch als moderne Frau im Stile einer ‚aufgeklärten‘ US-Amerikanerin und in Kleidern und Posen, die den sich an den USA orientierenden Modeheften entlehnt waren.

1932, als Diktator Machado die Universität von Havanna schließen ließ, bedeutete dies das Aus für Cuchitos Zahnmedizinstudium. Studenten aus begüterten Familien setzten ihr Studium in Mexiko fort. Cuchito entschied sich wegen der prekären familiären Wirtschaftslage dafür, sich ihren Lebensunterhalt mit Musik zu verdienen. Sie betrat in zweifacher Sicht Neuland. Erste Frauenbands hatten sich seit wenigen Jahren formiert. Der rasante Zuwachs des US-Tourismus infolge der in den USA erlassenen Prohibition (1920–1933) führte zur Ausweitung der Vergnügungsindustrie von Havanna. Frauen eroberten sich auch in

¹⁸ Moore 1997, 41-61.

diesem Bereich neue Erwerbsmöglichkeiten und traten erstmals auch als Instrumentalistinnen in der Populärmusik auf, eine wenig angesehene Berufssparte. 1928 gründete Doña Irene Laferte in Havanna die erste ausschließlich aus Frauen bestehende *charanga*. Deren Auftritte beschränkten sich auf Hausfeste und Schwarzen vorbehaltene Clubs, auch wegen der Rassezuschreibung der Musikerinnen als Schwarze. 1930 formierte sich das Frauen-Ensemble *Ensueño*, deren als Weiße erachteten Instrumentalistinnen sich auf europäische Musikstile wie Walzer und Paso Doble konzentrierten. Dass sich Cuchito 1932 für Son entschied, bedeutete eine Grenzüberschreitung. Noch Anfang der 20er-Jahre, als Son seitens der weißen Oberschicht abgelehnt worden war, galt das Spielen der als afrikanisch klassifizierten Bongos unabhängig vom Geschlecht des Spielers als anrühlich. Für Angehörige der Unterschicht stand das Trommelspielen im Zentrum von neofrikanischen Kulturen und galt noch als ausschließlich maskuline Domäne. Doch Cuchitos persönliche Netzwerke erleichterten ihr den Schritt. Über ihre Eltern kannte sie María Teresa Vera gut, die bereits seit Mitte der 20er-Jahre ein Platten-Star bei Columbia war. Sie hatte Son mit romantischen Trova-Liedern verschmolzen und Son so neuen Publikumschichten nahegebracht.¹⁹

Weitere Vorbilder und Musikernetzwerke erschloss sich Cuchito neu. Zusammen mit ihrer Kommilitonin Isolina Carrillo – spätere Komponistin des Bolero „Dos gardenias para tí“ – bewegte sie sich im intellektuellen Kreis um die sog. *Minoristas* mit dem Dichter Nicolás Guillén sowie dem Komponisten und Jazzer Alejandro García Caturla. Isolina und Cuchito lernten damals ‚klassische weibliche‘ Instrumente wie Gitarre und Klavier, doch mit den *Minoristas* gemeinsam spielten beide bei Jam Sessions Jazz – und sie flirteten mit ihnen. Nicolás Guillén wird nachgesagt, sich in Cuchito Castro verliebt zu haben. Die gemischtgeschlechtliche Gruppe bewertete Son als originär kubanisch und sie bekämpfte die Diktatur von Machado (1925–1933), indem sie sich gegen die von ihm tolerierte Vorherrschaft der USA

¹⁹ Moore 1997, 106-107.

wandte. Der US-Kultur stellte sie Afrikanisches als Fundament einer unabhängigen kubanischen Lebensform entgegen. Solche Ideen spielten in die Privatsphäre mit hinein. Weiße, Mulatten und Schwarze verkehrten bewusst miteinander und bekannten sich auch über so genannte interracial Partnerschaften zur Idee des *afrocubanismo*.²⁰

Indem sie ihrem Septett den Namen *Anacaona* gab, setzte Cuchito einen Akzent in Richtung einer im Sinne von ethnisch gemischten *cubanidad*.²¹ Die meisten anderen Frauenbands wählten Namen, die Romantik gepaart mit Weiblichkeit suggerierten wie *Ensueño* (Traum), *Ilusión* und *Renovación* (Erneuerung). *Anacaona* hingegen erinnerte an eine auf Hispaniola lebende indianische Fürstin, die als Folge ihres Widerstands gegen Kolumbus' Mannen von den Spaniern zum Tod durch den Strick verurteilt worden war. Als Komponistin von *aretos* hatte sie politische Macht und musikalische Produktion in sich vereint. Cuchito vermittelte dem Publikum den Bandnamen über das Erkennungslied „Anacaona“ sowie Indianerinnenbildnisse, die an Notenständern, Standarten und Musikinstrumenten der Band angebracht wurden. Darüber gelang es, verschiedene Publikumssegmente gleichzeitig anzusprechen: Je nach Geschlecht konnte das Publikum *Anacaona* als Rebellin gegenüber einer Kolonialmacht, aber auch als eine gegenüber der männlichen Herrschaft mutige, selbstbewusste Frau oder auch als schöne und erotische Figur interpretieren. Über die Bedeutungsvielfalt des Symbols von *Anacaona* verband Cuchito die mit männlichen *Minoristas* geteilte *cubanidad*-Vorstellung mit der einer egalitären Geschlechterstruktur.

²⁰ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 52.

²¹ Die erste Sängerin der Band kam auf den Namen, weil die beiden ältesten Castro-Schwestern, darunter Cuchito, mit ihren langen Zöpfen „wie Indianerinnen“ aussahen, was nahe legt, dass sie sich schon vor der Bandgründung als solche inszenierten.

Saisonaler Wechsel der Lebenswelten und Cuchito-Castros Rolle als Akteurin im Kulturtransfer

Die von Cuchito in Havanna geknüpften Netzwerke, die beruflichen Weichenstellungen und die gebildeten Überzeugungen trugen zu einer positiven Sicht von Auslandsreisen bei, noch bevor sie die erste unternommen hatte. Die intensive Tourneetätigkeit, die die Band ab 1935 aufnahm, war ein weiteres Novum für ein Frauen-Ensemble. *Anacaona* bereiste Jahr für Jahr Länder der Karibik, Mittel- und Südamerika, so u.a. Puerto Rico, Mexiko, Guatemala, Nicaragua, Panama, Kolumbien, Venezuela und Brasilien, insbesondere aus Anlass der Karnevalsaison und hielt sich dort zwischen einem Monat und einem Jahr auf. Dies blieb so bis zur Casttistischen Revolution. Wie initiierte Cuchito die Tourneetätigkeit und wie hielt sie diese kontinuierlich aufrecht? Inwiefern und wie eignete sie sich über Reisen neue, unterschiedliche Lebenswelten an? Welche Rückwirkungen hatte dies auf *Anacaonas* musikalische Produktion?

Tourneen von dieser Reichweite und Intensität waren keine Selbstverständlichkeit für eine kubanische Band. Sie waren Zeichen von lokalübergreifender Popularität, erforderten ein geschicktes Management und den Willen, Belastungen auf sich zu nehmen. Verbunden waren solche Gastspielreisen meist mit der Trennung von Familie, Partnern, dem monatelangen Leben in Hotels und den damaligen Unbequemlichkeiten der Transportmittel, denn bis 1945 reiste man meist per Schiff und Bahn und nicht mit dem Flugzeug. Ein solches Leben behagte auf Dauer nicht jedem. Graciela quittierte nach zehn Jahren den Dienst als Sängerin bei *Anacaona*, weil sie endlich Feiertage und Familienfeste zu Hause in Havanna erleben wollte.²² Cuchito hatte demgegenüber den Vorteil, mit der Band einen Großteil der Familie auch bei Tourneen bei sich zu haben. Auch war sie mit Blick auf die Karriere „ihrer“ Band hochmotiviert zu reisen. Hinzu kam das Anliegen, wie es Nicolás Guillén in Bezug auf Sängerin Rita Mon-

²² Pérez 2006.

taner formuliert hatte, die „Klänge von Havannas Hinterhöfen zu einer universellen Kategorie zu erheben“. Sie gab deshalb dem Ensemble bald den Beinamen „Botschafterinnen der Musik“ und ließ ihn auf Visitenkarten und Briefpapier drucken. Dabei bedeuteten die Tourneen für Cuchito eine besondere Verantwortung, denn sie war nicht nur die Bandmanagerin, sondern agierte zudem als Ziehmutter ihrer zum Teil noch minderjährigen Schwestern.

Einem Zeitungsinterview und den Aussagen Alicias ist zu entnehmen, dass Cuchito früh zur Meinung gelangte, dass Gastspielreisen zu Metropolen der internationalen Musikszene für den Durchbruch der Band unerlässlich seien.²³ Um diese Internationalität zu erreichen, nahm sie einiges auf sich. 1935, als noch kein Angebot aus dem Ausland erfolgt war, scheint sie einigermaßen verzweifelt gewesen zu sein, denn trotz der Konkurrenz zwischen den Frauenbands nahm sie die Gelegenheit wahr, wenigstens als Ersatzspielerin der Band *Ilusión* nach Jamaika zu reisen. Mit ihrem ersten Auslandsaufenthalt verband sie die Hoffnung, beruflich weiterführende Kontakte knüpfen zu können. Ausgerechnet während ihrer Abwesenheit erhielt *Anacaona* das Angebot, während der Karnevalsaison in Puerto Rico im noblen Hotel Condado aufzutreten. Die Initiative ging vom Manager der Frauenband *Orbe* und Ehemann von deren Direktorin Esther Lines aus. Die Mitglieder beschlossen, das Engagement auch ohne Cuchito wahrzunehmen, was fast fatale Folgen gehabt hätte. Der Manager von *Orbe* versuchte in Puerto Rico, *Anacaona* mit seiner Band zu vereinen und die Gesamtleitung an sich zu reißen. Cuchitos Schwestern konnten dies gemeinsam verhindern.²⁴

Die Widrigkeiten bei der ersten Auslandstournee gaben den Ausschlag dafür, dass Cuchito ihre Vormachtstellung ausbaute. Sie entwickelte *Anacaona* zu einer neuartigen, frauenzentrierten Institution, denn im Gegensatz zu anderen Frauenbands, die meist von einem Mann verwaltet wurden, war sie neben musikalischer Direktorin auch

²³ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 173-175.

²⁴ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 121-125.

Managerin. Sie traf – teilweise in Absprache mit einzelnen Bandmitgliedern – die Entscheidungen in Bezug auf das Musikrepertoire und die Veranstaltungsorte. Auch verwaltete sie die Finanzen, wobei sie einen Teil der Einkünfte der Musikerinnen einbehielt, um in künftige Unternehmungen zu investieren. Auch wenn sie die Band nach außen als Familienunternehmen ‚verkaufte‘, rekrutierte sie stets auch nicht-verwandte Musikerinnen, so insbesondere Sängerinnen wie Graciela Pérez, die Schwester des später berühmten Bandleaders Machito und Schwägerin des Arrangeurs Mario Bauzá, Mitbegründer des Latin Jazz. Auch viele Instrumentalistinnen fanden über *Anacaona* Zugang zur öffentlichen Musikszene. Einige stammten aus bekannten Musiker-Familien wie die Trompeterin Dolores Socarrás, Schwester von Alberto, sowie Dolores, Sofia und Lourdes García, Töchter des Komponisten García Caturla. Zu Beginn der 50er-Jahre sangen Omara Portuondo und Celia Cruz bei *Anacaona*, eine wichtige Etappe vor ihren Solo-Karrieren als Sängerinnen.²⁵ Cuchito sollte wiederum über diese diversen, zum Teil auch kurzfristigen Bandmitglieder einen direkten Draht zu herausragenden Musikern in Kuba und in den USA erhalten.

Im Verlauf weiterer Auslandsengagements, so in Panama, Kolumbien und Venezuela 1936, eignete sich Cuchito Wissen und Erfahrung an, die für das Zustandekommen der wichtigen Tournee nach New York und Paris 1937–38 entscheidend sein sollten. Auf diese über vier Monate andauernde Gastspielreise soll als Beispiel für die damit verbundenen organisatorischen Herausforderungen ausführlicher eingegangen werden. Cuchitos Talent als Geschäftsfrau beruhte wesentlich auf ihrem Gespür für Schlüsselpersonen, die der Band in Bezug auf das Ausland mit interkulturellen Kenntnissen und Kontakten behilflich sein konnten. In Kolumbien freundete sie sich mit dem kubanischen Konsul, den Kolumbianer Enrique Buitrago, an, der der Band die erste Tournee nach Venezuela vermittelte und sie auch in den folgenden Jahrzehnten beruflich förderte. 1937 machte

²⁵ Cruz/Reymundo 2005, 39-40.

Cuchito in Havanna die Bekanntschaft von Alberto Socarrás, ein damals in Kuba weitgehend unbekannter Musiker. Weil sie bereits während ihrer Studienzeit Jazzfan geworden war, wusste sie zu schätzen, dass er im legendären *Cotton Club* als Querflötenspieler zusammen mit Duke Ellington, Louis Armstrong und Cab Calloway auftrat. Im Gegensatz zu anderen nahm Cuchito ihn als Teil einer transnationalisierten kubanischen Musikszene wahr.²⁶ Socarrás war seit 1927 Teil einer musikgeschichtlich äußerst einflussreichen kubanischen Kolonie in New York. Diese rekrutierte sich unter anderem aus herausragenden Künstlern, die wie er aufgrund ihrer Kategorisierung als Schwarze in Havanna entweder ihre Arbeit verloren hatten oder bei den angesagten Bands keine Anstellung fanden. Aus dem gleichen Grund wanderten 1936 Machito und Mario Bauzá nach New York aus.²⁷ Socarrás wurde für Cuchitos Band zur zentralen Figur, indem er ihr als Gelegenheits-Impresario mit internationalen Kontakten, als Dolmetscher und als Freund den Weg nach New York ebnete. Dank seiner Hilfe konnte sich Cuchito auf dem internationalen Parkett bewegen, ohne sich alle dafür notwendigen Fähigkeiten selber aneignen zu müssen.

Über Socarrás' gute Beziehungen zur New Yorker Musikszene erhielt *Anacaona* – die kurz vorher von der Plattenfirma RCA Victor unter Vertrag genommen worden war – 1937 das erste internationale Top-Engagement: das Septett wurde für die Eröffnung des Revue-theaters *Havana-Madrid* am Broadway eine Saison lang engagiert.²⁸ Cuchito hatte ihrerseits auch Socarrás einiges zu bieten. Dank ihrer Kontakte konnte ein attraktives Programm für das *Havana-Madrid* zusammengestellt werden. Über Delia Valdés, die Pianistin von *Anacaona*, wurde deren Mann Alfredo Valdés, Sänger des *Septeto Nacional*, mit engagiert und über den Lehrmeister und Freund Lázaro

²⁶ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 175.

²⁷ Salazar o.J.; Pérez 2006.

²⁸ Salazar o.J., 30.

Herrera das Rumba-Tanzpaar Clara und Alberto. Socarrás wusste bestens über die restriktiven Einwanderungs- und Berufsbestimmungen in den USA Bescheid. Die US-Musikgewerkschaft hatte die Bestimmung durchgesetzt, dass nicht-amerikanische Musiker keine Tanzmusik spielen durften. Aus dieser Not machten Socarrás und Cuchito eine Tugend: *Anacaona* trat am Broadway im Gegensatz zum Hausorchester von Nilo Menéndez nicht als eine Tanzkapelle, sondern als eine Show-Band auf. Dass man ihr nur zuschauen und zuhören durfte, erhöhte ihren Attraktionswert. Die Band durfte aus kommerziellen Gründen nur Son und keinen Jazz spielen, was dem Selbstverständnis der Mitglieder widersprach. Ihrem Erfolg in den USA tat dies jedoch keinen Abbruch. Sie erhielten weitere prestigereiche Engagements und wurden zur Geburtstagsfeier von US-Präsident Franklin Roosevelt im Waldorf Astoria eingeladen, wo sie zusammen mit der damaligen Crème-de-la-crème der internationalen Showszene auftraten. Mit den New Yorker Künstlern konnten sie trotz der Sprachbarriere über die Musik kommunizieren, so mit den Bandleadern Tommy und Jimmy Dorsey sowie Harry James, und in Einzelfällen knüpften sie Freundschaften, so mit Schlagzeuger Buddy Rich. Die US-Musiker nahmen damals kubanische Lieder auf Platte auf und waren folglich am kubanischen Son brennend interessiert. Xavier Cugat und Cab Calloway suchten die Mitglieder von *Anacaona* auch später in Havanna auf.²⁹

Musik war in mancher Hinsicht eine der Sprache vergleichbare und für das berufliche Fortkommen der Band wichtigere Kommunikationsebene. Cuchito vereinbarte mit Socarrás, dass er nach Feierabend im *Havana-Madrid*, ab 1 Uhr morgens, *Anacaona* in Jazz weiterbilden sollte. Sie hatte es sich zum Ziel gesetzt, Jazz in der Qualität einer nordamerikanischen Tanzkapelle zu spielen. Hintergrund war Socarrás' Information, dass der Künstleragent Carl Fischer für eine Europa-Tournee des New Yorker *International Casino* auf der Suche nach einem Ensemble war, das sowohl „internationale Musik“ wie

²⁹ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 163,172,246.

Tango und Jazz als auch kubanischen Son sowie die damals gleichfalls international populäre Conga beherrschte. Für ein Vorspiel bei Carl Fischer übte die Band Jazz und eine der Schwestern, die Trompeterin Ondina, lernte zwei Lieder perfekt auf Englisch zu singen – Englisch sprechen konnte sie nicht. Dieser Plan ging auf. Fischer bot *Anacaona* das Engagement an und diese Entscheidung fällt er ausschließlich auf der Grundlage des Musikregisters, von dem er am meisten verstand. Socarrás handelte daraufhin ein fürstliches Honorar aus: Während in New York die gewerkschaftlich organisierten Musiker in der Regel 2 bis 4 Dollar pro Abend erhielten, vereinbarte er mit Fischer, dass die Musikerinnen von *Anacaona* im Edel-Cabaret *Les Ambassadeurs* an den Champs-Élysées 30 Dollar die Woche und die Direktorin das Doppelte verdienten.³⁰

Vor der Europa-Reise sah sich Cuchito allerdings mit einem vor Tourneen stets wiederkehrenden Problem konfrontiert: Partner einzelner Bandmitglieder, die vor der Verlobung oder Ehe von *Anacaonas* Auftritten entzückt gewesen waren, zeigten sich hinterher davon wenig angetan, dass ihre Frau vor einem männlichen Publikum Musik spielte. Der Mann von Cachita, der Bassistin – sie hatte als Erste der Schwestern geheiratet – verhinderte ihre Teilnahme. Um Cachita zu ersetzen, musste die Sängerin Graciela innerhalb kürzester Zeit Bass spielen lernen. Solche Konflikte traten bei fast allen Reisen auf und waren mit ein Grund für die Fluktuation unter den Bandmitgliedern sowie für ihre Flexibilität. Die meisten verstanden es, kurzfristig neue Instrumente zu erlernen und/oder als Sängerinnen einzuspringen. Vor diesem Hintergrund heirateten Cuchito und ein Teil der Schwestern nie. Cuchito gab ausdrücklich an, die Band – die sie als Familienunternehmen betrachtete – gehe vor. Zu einem ‚offiziellen‘ Freund bekannte sie sich letztmals zu Beginn der 30er-Jahre. Cuchitos Schwestern und Graciela sind überzeugt, dass sie auch danach Liebesbeziehungen hatte, darunter vielleicht zu Alberto Socarrás, aber dass sie derart diskret damit umging, dass auch sie darüber nur spekulieren

³⁰ Salazar o.J., 30.

können.³¹ Diese Diskretion hatte mehrere Gründe. Einer war die geschäftlich motivierte Gegenstrategie zum damals verbreiteten Stereotyp, dass Instrumentalistinnen ihren Attraktionswert ihrem Geschlecht und Aussehen verdankten, wenig künstlerischen Ehrgeiz hätten und von fragwürdiger Moral seien. Anders als die Leiter von Männerbands verlangte Cuchito von den Mitgliedern, ihre Anständigkeit demonstrativ zu unterstreichen. Sie hielt sie dazu an, am Veranstaltungsort die üblichen Einladungen von Gästen zu Drinks auszuschlagen und nicht zu tanzen. Diese Regelung handhabte sie nicht streng, doch nahm sie Zuwiderhandlungen zum Anlass, einige nicht-verwandte Musikerinnen zu entlassen. Hauptsächlich war es Cuchito, die den Ehrbarkeitsanspruch einhielt, in der Hoffnung, mit ihrem guten Beispiel die anderen weiblichen Bandmitglieder zu beeinflussen.³²

Noch schwerer war das Musikerinnenleben mit dem Aufziehen von Kindern unter einen Hut zu bringen. Der Lebenspartner von Ada, die Tres, Posaune und Bass spielte, versuchte sie 1947 von der Teilnahme an einer Tournee nach Aruba und Curaçao abzuhalten und argumentierte, dass sie, die Mutter, zu Hause den gemeinsamen vierjährigen Sohn zu versorgen habe. Ada widersetzte sich, ging trotzdem auf Tournee und nahm ihren Sohn kurz entschlossen mit. Ihr Mann konterte, indem er sie über seine guten Beziehungen zum kubanischen Verkehrsminister per Haftbefehl in Curaçao aufspüren und nach Hause zurückbeordern ließ. Ada reiste jedoch auch nach diesem Vorfall weiterhin regelmäßig mit der Band mit. Den Sohn überließ sie vorübergehend der Obhut ihrer Mutter. Cuchito und weitere ledige Schwestern verzichteten darauf, eigene Kinder zu haben. Trotzdem zogen sie einen „Sohn“ auf. Ihre Schwester Flora, die zu Beginn der 40er-Jahre mit Mann und Kind nach New York auswanderte, ließ den zweiten Sohn auf Wunsch ihrer Schwestern bei ihnen und der Mutter in Havanna aufwachsen. In Kuba ist es nicht ungewöhn-

³¹ Pérez 2006; siehe Castro/Kummels/Schäfer 2002, 175.

³² Pérez 2006.

lich, dass Geschwister die soziale Elternschaft von Nichten oder Nefen übernehmen.

Zurück zur nächsten Etappe der Tournee von 1937–38, Paris: Die Kunstbewegung des Primitivismus schuf eine für die Verbreitung von Son, Rumba und Conga günstige Atmosphäre. Bereits zu Beginn der 30er-Jahre dominierten diese Genres in den Clubs von Montmartre. Doch ähnlich wie in New York war eine kubanische Künstlerkolonie, wie sich in Paris eine gebildet hatte, wesentlich für diese Entwicklung.³³ Kubanische Instrumentalistinnen wie Joaquina Riestra und Sänger Oscar López waren im Zuge der musikalischen Wanderarbeit nach Paris gekommen und hatten sich dort niedergelassen. Als Cuchito ankam, stellten sie Kontakte zur ansässigen Künstlerszene her und sorgten zudem dafür, dass sich die Bandmitglieder auch heimisch fühlten. Trotzdem stießen Cuchito und ihre Schwestern in Paris vielerorts zunächst an die Sprachbarriere, die in den zwei Monaten kaum zu überwinden war – keine aus der Band sprach Französisch, auch Socarrás nicht. Also verlegten sie sich darauf, die vornehme Umgebung ihres Berufsalltags genau zu beobachten. Selektiv versuchten sie sich dem Oberschichtambiente des *Les Ambassadeurs* und *Chez Florence* anzupassen – zu deren Gästen der Herzog von Windsor und Marlene Dietrich zählten –, indem sie Statussymbole wie Speisen, Kleidung, Schmuck und Parfüms übernahmen. Die Oberschicht in Paris zu imitieren hatte im Gegensatz zu Havanna etwas Spielerisches. Cuchito hieß es gut, dass fast alle vom guten Lohn relativ viel Geld in Pariser Chic, Parfüm und Schmuck investierten. Schmuck war neben einem Statussymbol eine Wertanlage, mit der die Schwestern sogar Jahrzehnte später wirtschaftliche Engpässe im sozialistischen Kuba überbrückten. Den Feierabend begingen die Bandmitglieder, indem sie bewusst das Beste aus Küche, an Getränken und Luxus von Havanna und Paris zusammenführten. Um mit Freunden aus der kubanischen Kolonie von Paris zu feiern, bereitete die Sängerin Graciela Reis mit schwarzen Bohnen und einen *boliche* genannten Braten, zu dem nicht wie in Kuba Bier, sondern

³³ Moore 1997, 176; Acosta 2003, 50.

Champagner serviert wurde. Solche Elemente sollten in der Erinnerung der Schwestern an diese Tournee eine ungleich größere Rolle spielen als die Tatsache, dass sie in die Zeit vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs fiel und der Alltag in Paris bereits von Flüchtlingen, Truppenaufmärschen und Probealarmen gekennzeichnet war.³⁴

Die USA/Europa-Tournee hatte einen großen Einfluss auf *Anacaonas* lokale Musikproduktion: In Havanna hatte Cuchito größere Freiheiten, die neuen Wissensressourcen in Bezug auf Musik- und Bühnenperformance in publikumswirksame Neuentwürfe umzusetzen als im nordamerikanischen und europäischen Ausland, wo die Band auf ‚kubatypische‘ Genres festgelegt wurde. Für das Publikum in Kuba, darunter US-Amerikaner, wechselte die Band die Musikstile, das entsprechende Ensemble-Format, Instrumente, Kleidung und Bewegungsrepertoire innerhalb von nur einer Show. Pedrito Soroa, Conga-Spieler der *Orquesta Riverside*, war Augenzeuge:

„*Anacaona* bot ein einmaliges Schauspiel: Sie fing mit einem Duo und zweistimmigem Gesang an. Danach bildete sie ein Trio und dann ein Quartett von Stimmen und dann kam das Septett, ein typisches, traditionelles kubanisches Septett. Danach formierte sie sich zu einer *orquesta típica*, die *danzones* spielt, und so weiter. So wurden ständig die Instrumente gewechselt, im Septett fing zum Beispiel Ada mit dem Tres an und in der Jazzband spielte sie Posaune ... Jede von ihnen spielte zwei oder drei Instrumente ... Am Ende traten sie als Jazz-Band auf, was damals das Größte war. Das war eine Schau und zudem waren sie alle sehr, sehr attraktiv und noch dazu sahen sie alle sehr ähnlich aus. Man sah, dass sie Schwestern waren. ... Es war eine einzigartige, phantastische Show, sehr professionell, es gab kein Orchester, das das konnte, nicht einmal ein Männerorchester konnte das bieten. Damals nicht.“³⁵

Dieses Feuerwerk von Metamorphosen auf mehreren Ebenen perfektionierte und verwandelte Cuchito im Laufe der Zeit. Die Band hatte

³⁴ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 184-185.

³⁵ Soroa 1998.

seit 1934 neue Akzente durch einen körperbewegten Auftritt gesetzt, so der Bläserinnen. Die Bandmitglieder setzten sich in ihren Auftritten neben kokett und selbstbewusst zunehmend auch glamourös in Szene. Die klassische kubanische Tracht *a la guarachera*, die sie in vielen Abwandlungen trugen, tauschten sie zunehmend für spektakuläre und körperbetonte Kleidung ein oder auch elegante Kostüme, die sich an internationalen Vorbildern, so an Hollywood-Star Marlene Dietrich, orientierten. Flora, eine von zwei Schwestern, die früh den Musikerberuf wieder aufgaben, schneiderte neben Kleidern für *Anacaona* nach ihrer Auswanderung nach New York für andere Latino-Stars wie Graciela und in einer Werkstatt an der Wall Street die Filmroben von Hollywood-Stars wie Liz Taylor. Cuchito gelang es auf diese Weise erstmals, musikalische Seriosität mit Laszivität zu kombinieren – etwas, das bis dahin Frauenbands abgesprochen worden war. Hand in Hand mit dieser „absichtlichen Selbsterotisierung“³⁶ mittels Bekleidung leistete sie auch eine in Musik und Text. Durch die Umdeutung von bestehenden Son-Liebesliedern von einer männlichen Perspektive in eine weibliche, eignete sich die Band die männliche Domäne des öffentlichen Flirtens an. Bei den sechs Liedern, die *Anacaona* 1937 für RCA-Victor aufnahm, riskierte Sängerin Graciela bei „Bésame Aquí!“, „Küss mich hier an dieser Stelle!“, eine radikal neue Perspektive. Sie interpretierte das Lied von Gelasio Delis auf mehreren Ebenen in eine weibliche Perspektive um. Den Improvisationsteil, den *montuno*, gestaltete sie weit suggestiver als es männliche Sänger mit den meist doppeldeutigen Son-Texten taten. Mehr als nur eine Umkehrung der Geschlechterrollen, bedeutete dies, die Anmache über eine Radikalisierung zu parodieren und somit den männlichen Normenkodex potenziell zu transformieren.³⁷

³⁶ Aparicio 1998, 151.

³⁷ Gracielas Improvisation im *montuno*, im *call and response* mit dem Chor der Instrumentalistinnen, der „Küss mich hier an dieser Stelle!“ singt, lautet: „Langsam / Aber, mein Kleiner! / Ein Kuss will ich von deinem Mund / Aber, Kleiner / Auch wenn du mich verlässt ... / ... küss mich hier / Mein Kleiner! / Ganz langsam ... / ... ein Küsschen ... / ... ein heißes / Langsam, Kleiner / Gib mir ... / ... ein Küsschen ... / ... ein leckeres

Der Alltag in Havanna wurde für Cuchito durch den internationalen Erfolg nicht unbedingt leichter. Die Mitglieder von Konkurrenzbands machten ihr und der Band bisweilen das Leben schwer; abseits der Bühne hatten einzelne Schwestern nach wie vor unter Rassismus zu leiden und manche Engagements in Havanna wurden von undurchsichtigen Machenschaften überschattet.³⁸ Das Pendeln zwischen Ländern bedeutete manchmal eine angenehme Abwechslung zum nun als umso provinzieller empfundenen Havanna und wurde für Cuchito zu einem durchwegs positiv wahrgenommenen Lebensstil.

Das Markenzeichen der Vielseitigkeitsinszenierungen förderte den langen Bestand von *Anacaona*: Es erwies sich unter anderem als vorteilhaft, um verschiedene Publikumssegmente anzusprechen und für den flexiblen Einsatz der Band zu werben. Auch weitere Engagements gingen darauf zurück, dass *talent scouts Anacaona* am Aire Libre entdeckten. Cuchito stellte deshalb nach der Europatournee eine „zweite *Anacaona*“ aus nicht-verwandten Musikerinnen zusammen, die sie an den Aires Libres vertrat, während die Originalband nur noch besser bezahlte Engagements wahrnahm. Ende der 40er-Jahre verlor der Aire Libre im Zuge neuer Live-Musik-Arenen und neuer Medien an Attraktivität. Dieser Niedergang bewirkte, dass sich so gut wie alle anderen Frauenbands auflösten. Cuchito schaffte es mit *Anacaona* weiterhin gut im Geschäft zu bleiben. Anfang der 50er-Jahre wurden die Veranstaltungsorte in Havanna zu einem heiß umkämpften Pflaster, das von Musikmanagern, darunter den Musikergewerkschaften, wie Claims abgesteckt wurde. Ähnlich wie die Bands von Beny Moré und Mambo-Erfinder Pérez Prado wich *Anacaona* aus Mangel an Engagements in Kuba zunehmend auf Mexiko aus. Cuchito griff auf bewährte Strategien zurück: Sie nutzte ihre guten Beziehungen zum kubanischen Star, der Rumba-Tänzerin Ninón Sevilla, die sich in Mexiko etabliert hatte, und so wirkte *Anacaona* unter anderem bei mehreren Spielfil-

/ Küss mich hier, an dieser Stelle / Aber gib mir einen Kuss hier / Hier / Ay, hier! / Küss mich hier!“ *Anacaona* 1993.

³⁸ Castro/Kummels/Schäfer 2002, 187–192, 233 ff.

men mit. Auch nach der Castristischen Revolution machte die Band weiter, obwohl die Bedingungen für die populäre Tanzmusik zunächst alles andere als einfach waren. So gelang Cuchito noch etwas Ungewöhnliches: *Anacaona* blieb von allen kubanischen Frauenbands am längsten bestehen, nämlich in der Originalbesetzung bis zum Jahr 1989; in einer neuen Besetzung gibt es die Band bis heute.

Schluss

Die individualbiographische Perspektive erlaubt es, das kreative Potenzial und den Einfluss von Musikerinnen in einem transnationalen Kontext besser zu erfassen als jene Studien, die Bands und ihr Wirken vor allem in einem makrohistorischen und makrostrukturellen Kontext analysieren. Gerade die Entwicklung von als „kubanisch“ konzipierten Musik- und Bühnenrepertoires wurde lange in einem geschlechtlich und national homogenen Kontext betrachtet. *Cuchito Castro* und ihre sozialen Beziehungen und damit kleine, transnational agierende Musikernetzwerke in den Mittelpunkt zu rücken, bietet die Chance, solche Ansätze zu überwinden. Zutage treten der Zugang zu neuen sozialen und Wissensressourcen, den sich diese Künstlerin erschloss, so über ihren Familienhintergrund, ihre Mitgestaltung neuer gemischtgeschlechtlicher und gemischtrassischer Kontaktzonen, über ihr Studium und die Gründung der Frauenband als eine neue, frauenzentrierte Institution sowie über ihren saisonalen Wechsel von Lebenswelten. Vor diesem Hintergrund erfand Cuchito die Kombination von musikalischer Virtuosität mit dem Motiv des sich ständigen Verwandels auf der Bühne und förderte ihre Integration in den Mainstream. Gesellschaftliche Schranken in Bezug auf Gender, Rasse und Nation definierte sie so über ihr künstlerisches Schaffen neu.

Literatur

- Acosta 2003 = Leonardo Acosta, *Cubano Be, Cubano Bop. One Hundred Years of Jazz in Cuba*, Washington 2003.
- Aparicio 1998 = Frances Aparicio, *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*, Hanover/N.H. 1998.
- Aparicio 2002 = Frances R. Aparicio, *La Lupe, La India, and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music*, in: Lise Waxer (Hg.), *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, London 2002, 135-160.
- Castro/Kummels/Schäfer 2002 = Alicia Castro/Ingrid Kummels/Manfred Schäfer, *Anacaona. Aus dem Leben einer kubanischen Musikerin*, München 2002.
- Cruz/Reymundo 2005 = Celia Cruz/Ana Cristina Reymundo, *Celia: My Life*, Rayo 2005.
- Emiliantseva 2005 = Ekaterina Emiliantseva, *Historischer Vergleich und lebensweltlich orientierte Geschichtsschreibung: Ein möglicher Weg zu einer integrierten Geschichte Europas*, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2005-04-002>, 2005.
- Henning 1996 = Doris Henning, *Frauen in der kubanischen Geschichte*, Frankfurt am Main 1996.
- Hermann/Röttger-Rössler 2003 = Elfriede Hermann/Birgitt Röttger-Rössler (Hg.), *Lebenswege im Spannungsfeld lokaler und globaler Prozesse*, Münster 2003.
- Illouz 2003 = Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt am Main 2003.
- Moore 1997 = Robin Moore, *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940*, Pittsburgh/PA 1997.
- Myers 1993 = Margaret Myers, *Blowing Her Own Trumpet: European Ladies' Orchestras and Other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*, Göteborg 1993.
- Pollock 2000 = Sheldon Pollock u.a., *Cosmopolitanisms*, in: *Public Culture* 12/3, 2000, 577-589.
- Roberts 1999 = John Storm Roberts, *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*, Oxford 1999.
- Salazar o. J. = Max Salazar, Alberto Socarrás, *The Color of Music*, in: *Latin Beat Magazine*, o. J., 27-30.
- Shack 2001 = William Shack, *Harlem in Montmartre: A Paris Jazz Story Between the Great Wars*, Berkeley/CA 2001.
- Waxer 2002 = Lise Waxer, *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Columbia, Middletown/CT* 2002.