

## Edition Weltregionen

Herausgegeben von

Andreas ECKERT, Hamburg  
Friedrich EDELMAYER, Wien  
Peter FELDBAUER, Wien  
Bert FRAGNER, Wien  
Margarete GRANDNER, Wien  
Gerd HARDACH, Marburg  
Bernd HAUSBERGER, Berlin  
Robert HOFFMANN, Salzburg  
Karl HUSA, Wien  
Andreas KAPPELER, Wien  
Andrea KOMLOSY, Wien  
Sepp LINHART, Wien  
Matthias MIDDELL, Leipzig  
Renate PIEPER, Graz  
Barbara POTTHAST, Köln  
Hans-Jürgen PUHLE, Frankfurt am Main  
Dietmar ROTHERMUND, Heidelberg  
Walter SCHICHO, Wien  
Reinhard SCHULZE, Bern  
Wolfgang SCHWENTKER, Osaka  
Hans Werner TOBLER, Zürich  
Susanne WEIGELIN-SCHWIEDRZIK, Wien

für den Verein für Geschichte und Sozialkunde (VGS)  
c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der  
Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, A-1010 Wien

Bernd Hausberger /  
Gerhard Pfeisinger (Hg.)

# Die Karibik

Geschichte und Gesellschaft 1492 - 2000

EDITION WELTREGIONEN  
**PROMEDIA**

Gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie der Österreichischen Entwicklungszusammenarbeit.

Österreichische  
Entwicklungszusammenarbeit

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

Edition Weltregionen, Band 11

© 2005 Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag/Wien  
Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Peter Redl  
Umschlagbild: Anonymus: Golf von Mexiko, Karibik, nördliches Südamerika, 1536–1540. Colorierte Handzeichnung auf Pergament in einem undatierten und unsignierten Atlas, Dieppe um 1536–1540; Koninklijke Bibliotheek, Den Haag. Wir danken der Koninklijke Bibliotheek für die Abdruckgenehmigung.  
Kartengestaltung: Roman Dangl  
Lektorat: Andrea Schnöller  
Satz: Marianne Oppel  
Druck: Interpress, Budapest

ISBN 3-85371-236-3

## Inhalt

Bernd HAUSBERGER – Gerhard PFEISINGER Die Karibik. Eine Einleitung .....	11
René TEBEL Was sah Kolumbus, als er die Karibik sah? Zu den Hintergründen eines Irrtums .....	19
Bernd HAUSBERGER Piraten oder der Kampf um die Karibik zwischen Glorie und Anarchie .....	29
Gerhard PFEISINGER »Kein Faß Zucker, an dem nicht Blut klebt ...« Plantagenökonomie in der Karibik vom 17. bis ins 19. Jahrhundert .....	49
Nikolaus BÖTTCHER »How could we do without sugar and rum« Der Sklavenhandel in der Karibik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert .....	71
Oliver GLIECH Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91–1804/25) .....	85
Thomas FISCHER Der Interventionismus der USA in der Karibik Formen – Rechtfertigungsmuster – Auswirkungen, 1898–1934 .....	101
Christine HATZKY Die Karibik: Diktaturen, Revolutionen und Mythen im 20. Jahrhundert .....	119
Norbert ORTMAYR Demographischer Wandel im karibischen Raum während des 19. und 20. Jahrhunderts .....	137
Ulrich FLEISCHMANN Kreolisierung als sprachwissenschaftliches und kulturtheoretisches Phänomen ....	157

Manfred KREMSER Afroamerikanische Religionen in der Karibik .....	173
Werner ZIPS »Mama Africa, lange nicht mehr gesehen ...« Repatriation aus der afrikanischen Diaspora ins Mutterland .....	189
Ingrid KUMMELS Von Salsa bis Latin Rap Globale Märkte und lokale Bedeutungen der karibischen Musik im 20. Jahrhundert .....	205
Autorinnen und Autoren .....	221

*Bernd Hausberger – Gerhard Pfeisinger*

## Die Karibik. Eine Einleitung

Der Name »Karibik« bezeichnet eine fest umrissene Imagination, hinter der sich eine sehr komplexe Realität verbirgt. Die Karibik ist Synonym für ein tropisches Inselparadies, eine Welt aus weißen Stränden, Palmen und türkisblauem Meer, Heimat von Leidenschaften und Lebensfreude, von heißen Rhythmen, von Menschen aller Hautfarben und der fröhlichen Rassenmischung. Sie ist aber auch ein Raum dunkler Ekstasen, des Voodoo, geköpfter Hähne und halluzinogener Pilze, der Rastafari und des Sextourismus, der sozialen Ungleichheit und bitterer Armut. Die Wahrnehmung europäischer Fernreisender oszilliert zwischen diesen Stereotypen und das Bild der Karibik löst sich letztendlich in widersprüchliche und gegensätzliche Einzelteile auf.

Die Karibik wird vor allem als ein Wirrwarr großer und kleiner Inseln wahrgenommen, auf denen Spanisch, Französisch, Englisch, Holländisch und eine Reihe kreolischer Sprachen gesprochen wird, bewohnt von Menschen aller Hautfarben und aller Religionen. Und auch das derzeitige wirtschaftliche Erscheinungsbild der einzelnen Inseln könnte heterogener nicht sein. Während das Sozialprodukt pro Kopf der Bevölkerung auf einigen »reichen« Inseln wie den Bahamas und den Cayman-Inseln durch Tourismus und *off-shore*-Finanzaktionen (Banken mit Fremdwährungstransaktionen, Kasinos etc.) im internationalen Vergleich exorbitant erscheint, das Sozialprodukt der politisch abhängigen Inseln wie Puerto Rico, der französischen Überseeterritorien und der Niederländischen Antillen durch massive Subventionen immer noch überdurchschnittlich hoch ist, gelten Länder wie Guyana und vor allem Haiti als »Armenhäuser« der westlichen Welt (Nuscheler 1995:308).

Wie wenige andere Regionen der Welt beschreibt sich die Karibik so aus ihrer inneren Heterogenität, aus der karibischen Vielfalt, und nicht über ihre Gemeinsamkeiten. Dementsprechend herrscht kein Einvernehmen darüber (und kann auch gar nicht herrschen), welche Gebiete der Karibik überhaupt zugeordnet werden sollen. Aus geographischer Perspektive ist die Karibik die Inselwelt zwischen Nord- und Südamerika. Schon die Einbeziehung der Bahamas ist strittig. Gelegentlich wird eine weitere Definition verwendet, die neben dem Inselbogen auch den Küstensaum zwischen Venezuela und der mexikanischen Halbinsel Yucatán einbezieht, und zuweilen wird diese karibische Küste noch in beide Richtungen verlängert, im Süden unter Einschluss Guyanas, Surinams und Französisch-Guayanas und im Norden um den Golf von Mexiko herum bis nach Florida. Bei allen diesen Definitionen – und je weiter sie gefasst sind,

- Zips, Werner (2004) »Global Fire«. Repatriation and Reparations from a Rastafari (Re)Migrants Perspective. In: Mobile People, Mobile Law, Hg. Anne Griffiths/Keebet von Benda-Beckmann/Franz von Benda-Beckmann. Edinburgh: Ashgate (in Druck)
- Zips, Werner (2005): Rastafari. A Universal Philosophy in the Third Millenium. Kingston/ Jamaica: Ian Randle Publishers (in Druck)
- Zips Werner/Heinz Kämpfer (2001): Nation X. Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip Hop. Wien: Promedia

### Discographie:

- Banton Buju (1995): Till I'm laid to rest (CD: 'Til Shiloh), PolyGram Records
- The Heptones (1979): Repatriation Is A Must; LP: Good Life, Greensleeves Records
- Marley, Bob (1977): Exodus, LP: Exodus, Island Records
- Marley, Bob (1980): Redemption Song, LP: Uprising, Island Records
- Mutabaruka (1983): Out of Many One. LP: V. A. Word Soun' 'Ave Power. Reggae Poetry. Heartbeat Records
- Tosh, Peter (1973): 400 Years. LP: Bob Marley and The Wailers: Catch A Fire. Island Records.
- Tosh, Peter (1983): Mama Africa. LP: Mama Africa. EMI Records

*Ingrid Kummels*

## Von Salsa bis Latin Rap Globale Märkte und lokale Bedeutungen der karibischen Musik im 20. Jahrhundert

### Einleitung

Als weltweite Paradigmen haben karibische Musik- und Tanzstile längst außerhalb der Karibik Wurzeln geschlagen. So sind sie in Mitteleuropa zu selbstverständlichen Bestandteilen der Lebenswelt geworden: In den 30er-Jahren schwang die Generation unserer Großeltern in Varietés das Tanzbein zu Conga, einer kubanischen Karnevalsmusik. Die 68er-Generation hörte nicht nur jamaikanische Reggaes wie Bob Marleys *No Woman, No Cry*, sondern auch Udo Jürgens' Interpretation von Harry Belafontes Interpretation von *Mathilda*, einem Calypso aus Trinidad. Noch heute unterziehen sich Jugendliche im Cha-Cha-Cha-Schritt dem Initiationsprogramm der Tanzschulen. Auch Erwachsene verbringen ihre Freizeit damit, sich Hüfte an Hüfte bei Merengue-Klängen näher zu kommen oder rücken mit Salsa-Aerobic ihren »Problemzonen« zu Leibe. Ein Ende der aus der Karibik stammenden globalen Moden ist nicht abzusehen: Der Erfolg der alten Herren aus *Buena Vista Social Club* im Jahr 1997 löste einen noch anhaltenden Boom des kubanischen Lebensgefühls aus. Und auch Reggae ist wieder hip, seitdem der Kölner Pfarrerssohn Tilmann Otto – »Gentleman« genannt – die deutschen und österreichischen Charts stürmte.

Wie konnte eine Weltregion, die in Bezug auf Landmasse, Zahl ihrer Bewohner und wirtschaftliche Macht unbedeutend ist, so viele weltumfassende Musik- und Tanzmoden hervorbringen? Viele in Europa glauben längst eine Antwort darauf gefunden zu haben. Sie behaupten, den »Schwarzen« sei Musikalität und Rhythmus angeboren, und sie sehen in den modernen Tanzmusiken eine »reine« Erfindung der Karibik. Diese teils rassistische, teils essenziellierende Sicht verschmilzt mit den Klischees der sonnendurchfluteten Traumstrände, der windzerzausten Palmen und der hüftschwingenden Mulattinnen.

Gelehrte mit karibischen Wurzeln haben als Erste die Koordinaten, an welchen sich diese Frage orientiert, problematisiert. Ihre Kritik galt dem dualistischen Weltbild, das die Karibik als Peripherie und Euro-Amerika als Zentrum trennt sowie Afrika kontinuierliche Traditionen und »dem Westen« die Kraft zuschreibt, jene zu transformieren. Der Soziologe Paul Gilroy (1993:35, 73) schuf mit *Black Atlantic* einen Begriff, der die

komplexe Aufeinanderbezogenheit der ästhetischen Ausdrucksformen und philosophischen Ideen von Europäern, Afrikanern und Amerikanern in den Vordergrund rückt. Er unterstrich die zentrale Stellung von Musik für die in Zeit und Raum kreuz und quer verlaufenden Verbindungen einer globalen Moderne.

Teil dieser Moderne freilich sind die genannten Klischees, die die Innovationsfreudigkeit sowie die unternehmerische, musikalische und körpersprachliche Intelligenz der Karibikbewohner grundsätzlich negieren. Sie leben nicht nur in den Köpfen von europäischen »Normalbürgern« fort, sondern werden von multinationalen Firmen reproduziert, die Musik in Sparten einteilen, sie mit suggestiven Namen versehen, im Klang homogenisieren und ihr ein bestimmtes Image verleihen, um sie besser vermarkten zu können. Die Stereotypisierungen verhüllen das eigentlich Spannende an der Erfolgsgeschichte der karibischen Musik: Die Genres, die eine weltweite Wirkung hatten, entstanden in einer engen Wechselbeziehung zwischen der Karibik und den kalten Küsten der USA und Englands sowie zwischen Menschen, die als »schwarz«, und jenen, die als »weiß« kategorisiert werden. Entlang der Achse Karibik – New York – London entfaltete sich ein zirkulärer Prozess: Jede Seite reagierte direkt oder indirekt auf die musikalischen und tänzerischen Neuerungen, die die andere Seite einführte. Auch die neuen Medien wie Platten, Schallplattenspieler, Mikrophone und Verstärker veränderten die Karibik-Bewohner kreativ nach ihren Bedürfnissen. Die so entstandenen jamaikanischen Sound-systems bereiteten der heutigen globalen DJ-Kultur den Weg, die in den 90er-Jahren in der Techno-Bewegung einen vorläufigen Höhepunkt fand. In diesem Spannungsfeld zwischen lokalen Erfindungen und transnationalen Einflüssen wurde karibische Tanzmusik Teil eines großen, weltumspannenden Geschäfts mit Tonträgern.

Die globalen Musikwellen aus der Karibik, die Europa ab Ende der 1920er-Jahre erfassten, begannen mit dem als »Rhumba« (falsch) bezeichneten kubanischen Son. In den 50er-Jahren popularisierte Bandleader Pérez Prado von den USA aus den Mambo und Enrique Jorrín aus Kuba legte den Cha-Cha-Cha nach. In den 60er-Jahren hörte man die von Harry Belafonte gesungenen Calypsos aus Trinidad rund um den Globus. In den 70er-Jahren breitete sich die Salsa kontinentübergreifend aus und Reggae entwickelte sich zur ersten *world music*. Ab den 80er-Jahren setzte Rap oder Hiphop zum Siegeszug in den Jugendkulturen dieser Welt an – kaum einer weiß, dass er von den karibischen Einwanderern in der New Yorker Bronx miterfunden worden ist. In den 90er-Jahren waren Merengue und die Bachata-Klänge eines Juan Luis Guerra aus der Dominikanischen Republik angesagt. Innovationen, die wir diesen Moden verdanken, sind: Musikstücke, die im Gegensatz zu den symmetrisch strukturierten Balladen europäischen Ursprungs auf die beständige Wiederholung und Variation von kurzen musikalischen Themen aufbauen (sie besitzen folglich eine offene, zu Improvisation anregende Struktur) sowie der geschmeidige, fließende Paartanz mit der Erotik des Hüftschwungs und den in die Beine gehenden Polyrythmus (Manuel 1995:9). Karibische Tanzmusik hat zudem zu neuen kulturellen und sozialen Dynamiken beigetragen, so zur schichtenübergreifenden Ausbreitung von Genres, die ehemals als Ausdrucksformen der Unterschicht streng ausgegrenzt worden waren, sowie deren Einsatz für Protest und für eine Vergemeinschaftung, die die Nationalgrenzen transzendiert.

## Charakteristiken und Dynamiken der heute international verbreiteten karibischen Musikgenres

Die Breite und Reichhaltigkeit der karibischen Musikszene zwingen zu einer Eingrenzung. Entwicklungen, die zu einer weltweiten Revolution der Populärmusik führten, will ich beispielhaft anhand der Evolution von Son, Salsa, Reggae und Latin Rap nachzeichnen; ich konzentriere mich somit auf Kuba und Jamaika stellvertretend für die spanisch- und englischsprachige Karibik. Vorab seien wichtige transnationale Prozesse skizziert, die die Musikszene der gesamten Karibik im 20. Jahrhundert bestimmten (Manuel 1995:1-16, 232-246; O'Brien Chang/Chen 1998:13-14; Averill 1999:126-130).

1. Im Zuge der Plantagenökonomie und der Arbeitskraftbeschaffung über Sklaverei entwickelte sich die Karibik zu einem Raum von frappierender Komplexität. Menschen verschiedener Kontinente, Europäer, Afrikaner sowie in einem geringeren Maß Amerikaner und Asiaten – aus Hunderten von Lokalkulturen – koexistierten und vermischten sich. Vor diesem Hintergrund vollzogen sich dort früh Prozesse einer kulturellen Vermischung oder Kreolisierung. Der Schwerpunkt auf Musik, Tanz und Religion hing mit den Freiräumen zusammen, die die Kolonialherren den afrikanischen Sklaven gewährten: Insbesondere die Spanier unterschätzten die Bedeutung von Wissen, das über den Körper vermittelt wird, und erlaubten es den Sklaven im Rahmen von *cabildos de nación* – neuerschaffene ethnische Gesellschaften – mit Musik und Tanz die Gemeinschaft zu pflegen. Auch über die Kolonialzeit hinaus nutzten Unterprivilegierte, in erster Linie »Schwarze« und »Mulatten«, diese Arenen als Mittel des sozialen Aufstiegs und als Instrument, um politischen Protest in verdeckter Form kundzutun (die verwendeten »rassischen« Kategorien sind dabei immer sozial konstruiert. »Mulatte« bezeichnete einst den Nachkommen eines Weißen und einer Schwarzen. Heute verwenden Kubaner den Begriff allgemein für Personen mit einem gemischt-ethnischen Familienhintergrund, die in ihrem Phänotyp einem Mulatten ähneln). Die Zonen der spanischen und der englischen Kolonialherrschaft weisen unterschiedliche musikalische Einflüsse auf. Während die Briten in Jamaika Kirchenlieder und Choräle aus der anglikanischen Kirche einführten, brachten die Spanier nach Kuba und Puerto Rico katholisches und maurisch beeinflusstes Liedgut mit. Ähnliches gilt für die aus Afrika verschleppten Sklaven. Die ersten importierten Sklaven stammten aus Senegambien sowie aus den portugiesischen Kongo-Gebieten und besaßen andere Musiktraditionen als die im 18. Jahrhundert vorherrschenden Sklaven von der Goldküste oder die im 19. Jahrhundert dominierenden aus der Yoruba-Kulturregion. Solche Faktoren trugen dazu bei, dass Jamaikas Reggae und Trinidads Calypso mit ihrem schweren, zentralen Grundrhythmus einander stilistisch mehr ähneln als Reggae und der polyrythmische kubanische Son, auch wenn Jamaika und Kuba nur 140 Kilometer voneinander entfernt liegen, Jamaika und Trinidad hingegen eine Strecke von 1 700 Kilometern trennt.

2. Auch nach Ende der Kolonialzeit blieb in den meisten karibischen Ländern die politische und ökonomische Macht in der Hand einer weißen und kreolischen Elite, während am unteren Ende der sozialen Hierarchie die Schwarzen standen, die kleine Landbesitzer oder ungelernete Arbeiter waren. Die sozialen Gegensätze wurden durch eine rassistische Ideologie legitimiert, wobei sozialer Status anhand von körperlichen Merkmalen indexiert wurde. Auch die Musikszene war entlang rassistischer Trennlinien

segregiert. Die Oberschicht ließ zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur Europäisches bzw. vermeintlich Europäisches gelten – so als solche klassifizierte Musikstile, Instrumente und Tänze. Die Unterschicht hingegen bekannte sich zu Afrikanischem – zu handgespielten Trommeln, zu von afrikanischen Rhythmen geprägter Musik und zu Tanzstilen, die der Sinnlichkeit und Sexualität zwischen Mann und Frau offen Ausdruck gaben. Erst nationalistische Bewegungen, die sich gegen die europäischen Kolonialmächte und später gegen die neokoloniale Herrschaft der USA wandten, brachten diesen Dualismus zu Fall. Um dem erwachenden Nationalstolz Ausdruck zu geben, vereinnahmten erstmals Angehörige der Oberschicht die neoafrikanischen Musikgenres. Die einst lokalen Formen von Son, Reggae und Bomba stiegen in Kuba, Jamaika und Puerto Rico zu landesweit akzeptierten Nationalsymbolen auf.

3. Die meisten Länder vollzogen im 20. Jahrhundert einen Wandel von der Plantagenökonomie zu kapitalintensiven Industrien wie die exportorientierte Agroindustrie und der Tourismus. Im Zuge dessen nahm die Migration zwischen den Karibik-Ländern und von dort in die USA drastisch zu. Als Gegengewicht zur Zerschlagung von Familienstrukturen während der Sklaverei hatten die Karibik-Bewohner vielfältige Formen entwickelt, um Gemeinschaft über rituell verwandtschaftliche und über ethnische Vorstellungen neu zu konstruieren. So gerüstet knüpften sie soziale Beziehungen zwischen ihrer Herkunftsgesellschaft und der ihrer neuen Ansiedlung. Die Ziele der Migration, New York, Miami und London, verwandelten sich in Brückenköpfe der Verbreitung von karibischer Musik. Die transnationalen Vernetzungen leiteten eine neue Ära der Ausbreitung und Beschleunigung des kulturellen Austauschs ein.

4. Zur internationalen Ausbreitung karibischer Musik- und Tanzgenres trugen vor allem Musikfans und Nachahmer, versierte Musikmanager sowie Vertreter multinationaler Konzerne an den Migrationsziellorten in New York, Miami und London wesentlich bei. In New York aufgewachsene Popstars karibischer Herkunft wie Harry Belafonte und Jennifer López sind Schlüsselfiguren für die Popularisierung von karibischer Musik. Was Puristen ihnen als eine Verfälschung oder »Weichspülung« ehemals »authentischer« Klänge ankreiden, lässt sich durchaus als kreativer Prozess der Anpassung an den Geschmack eines breiten Publikums bewerten, der auf die lokalen Musikszene Rückwirkungen hatte. Dies führt vor Augen, dass gerade im Bereich der Populärmusik wechselseitige Einflüsse, Vermischungen und Überlappungen zwischen den als Oppositionspaaren gedachten Akteuren, Produkten und Produktionsprozessen charakteristisch sind. Künstler, Musikgewerkschafter, Impresarios, Vertreter von Radiosendern und Plattenunternehmen, Journalisten, Musikwissenschaftler, Folkloristen, Kulturfunktionäre, Landes- und Nationalpolitiker sowie Konsumenten verhandeln und streiten um Bedeutungen und Praktiken, die als »populär« konzipiert werden – meist im Sinne von: der Kultur der untergeordneten Klassen zugehörig und von der Massenindustrie unberührt oder unbeeinträchtigt und daher »authentisch«.

5. Instrumentalistinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen sowie Konsumentinnen haben diese globale musikalische Moderne, die von der Karibik ausging, wesentlich mitgestaltet. Sängerinnen wie María Teresa Vera und Rita Montaner stiegen ab den 1920er-Jahren zu nationalen Identitätssymbolen von Kuba auf, die die männlichen Kollegen überstrahlten. Auch spielten ab den 30er-Jahren Instrumentalistinnen nicht nur für die rasch anwachsende Vergnügungsindustrie Havannas – wie allein die Zahl der

Frauenbands belegt –, sondern für die nationalistische Bewegung des *afrocubanismo* eine tragende Rolle (Castro/Kummels/Schäfer 2002:50ff). Musikmoden wie die international erfolgreiche Salsa Romántica und Großbritanniens Lover's Rock (eine Fusion aus Soul und Reggae) wurden wesentlich von Frauen als Konsumentinnen und Sängerinnen gestaltet. Diese Stile, die in den 80er-Jahren die musikalisch aggressivere Salsa Dura mit ihren frauenverachtenden und gewaltverherrlichenden Texten sowie den männerzentrierten Roots Reggae ablösten, verliehen der internationalen Verbreitung von Salsa und Reggae neue Schubkraft (Aparicio 2002; Hebdige 1987:128-135). Umso unverständlicher ist, dass bis heute die Geschichte der karibischen Musik überwiegend als eine beschrieben wird, die stets männlich dominiert war.

### Der kubanische Son

Ende der 1920er-Jahre zog Son-Musik über Kuba hinaus auch Zuhörer in den USA, in Frankreich und in weiteren europäischen Ländern in ihren Bann – viele Jahrzehnte bevor *Buena Vista Social Club* Son erneut zu globaler Bekanntheit verhalf. Der Son (wörtlich: Klang) markierte einen Wendepunkt innerhalb der gesamten karibischen Musikgeschichte: Zum ersten Mal gewann eine lokale, vom Land stammende Musik landesweit und schichtenübergreifend Akzeptanz. Er entstand vermutlich im 19. Jahrhundert in ländlichen Gebieten im Osten von Kuba und gelangte nach Ende des Unabhängigkeitskrieges gegen Spanien im Jahr 1898 mit der Migration einfacher Bauern nach Havanna. Dort bildeten sich in den 1920er-Jahren die als typisch geltenden Sextette und Septette, letztere bestehend aus einer Besetzung mit Gitarre, Tres, Kontrabass, Maracas, Clave-Hölzern, Trompete und schließlich Bongo-Trommeln, die das augenfälligste afrikanische Element dieser Musik darstellten.

Revolutionär am Son war, dass er erstmals spanische und afrikanische Elemente zu gleichen Teilen kombinierte. Nach dem melodischen ersten Teil des Son, dem *tema*, folgt die rhythmisch geprägte zweite Hälfte, der *montuno*. Dabei improvisiert der Sänger oder die Sängerin kurze Texte (*inspiraciones*) im Wechselgesang zum Chor der übrigen Musiker. Dieses Schema von *call and response* entspricht dem des traditionellen Liedguts von Westafrika. Charakteristische musikalische Elemente des Son sind darüber hinaus das »Clave-Muster«, bei dem ein Musiker mit den gedrechselten Clave-Hölzern einen Rhythmus vorgibt, nach welchem sich alle anderen Instrumentalisten orientieren. Dazu versetzt spielt der Kontrabass »vorgezogen«, während Bongo und Gitarre die 4. Zählzeit des 4/4-Taktes betonen (Moore 1997:89-91). Die durch das Clave-Muster zusammengehaltenen Rhythmen bilden einen afrikanisch geprägten Polyrythmus, der zum Tanzen regelrecht antreibt und in den Ohren der Zuhörer das Neuartige am Son ausmacht. Die verwobenen Rhythmen wurden zum ersten Mal in einen fließenden Paartanzstil umgesetzt, der sich vom steiferen *danzón* und dem argentinischen Tango abhob (Manuel 1995:37). Neu am Son waren auch die volksnahe Sprache, der direkte und angeberische Ton sowie die Sujets der Texte: Das Feste-Feiern, das Trinken, das Essen, die Partnerschaftsprobleme sowie die ebenfalls diesseitsorientierte Religion der Santería.

Noch Anfang der 20er-Jahre wurde der Son nur von Mulatten und Schwarzen der Armenviertel Havannas gespielt und geschätzt. Sie produzierten und konsumierten

Musik und Tanz oft in Sphären, die sie gegenüber den staatlichen Autoritäten verheimlichen mussten, so im Rahmen von religiösen Kulturen wie der Santería, die Teil der heutigen kubanischen Volksreligion sind. Die weiße Oberschicht lehnte diese ästhetischen Ausdrucksformen als »afrikanisch« – für sie gleichbedeutend mit »primitiv« und »barbarisch« – ab. Die politischen Amtsinhaber verboten zeitweise das Spielen von Trommeln in der Öffentlichkeit, das Tanzen von Son und das Singen von Texten, die den neoafrikanischen Religionen entlehnt waren. Die Oberschicht genoss stattdessen europäische Kammermusik in vornehmen Salons und ließ nur diese sowie den als europäisch angesehenen *danzón* als legitime musikalische Praktiken gelten.

An Akzeptanz gewann der Son allmählich, als er über Privatfeste hinaus auch in Bierbrauereien und in den als »Tanzakademien« getarnten Bordellen gespielt wurde. Wegen dieser Verbindung zur Prostitution wurde Son diskriminiert, übte aber zugleich eine besondere Anziehungskraft aus. Reiche und speziell Politiker gingen dazu über, Privatgelage (*encerronas*) mit Son-Musik zu begehen. Auch der bereits 1922 aufgenommene Radiobetrieb beschleunigte die Verbreitung. Besonders Musikerinnen ebneten Son den Weg in die Oberschicht. So verschmolz die Sängerin María Teresa Vera, bereits zu Beginn der 20er-Jahre ein Platten-Star von RCA Victor, den Son mit romantischen Trova-Liedern und brachte ihn damit neuen Publikumsschichten nahe (Moore 1997:106-107). Das einzige Frauen-Son-Septett, Anacaona, konnte die Rassen- und Klassengrenzen in Havannas Musikszene leichter überwinden als Musiker, die wie sie als Mulatten klassifiziert wurden. Noch vor vergleichbaren Formationen von Männern spielte Anacaona Son für die Oberschicht der vornehmen Clubs von Havanna (Castro/Kummels/Schäfer 2002:83).

Neben diesen lokalen Faktoren war für den Durchbruch des Son entscheidend, dass er im Rahmen der nationalistischen Bewegung des *afrocubanismo* als originär kubanisch bewertet wurde. Weiße und mulattische Intellektuelle – Schriftsteller, Künstler und Folkloristen – bekämpften die politische Diktatur von Gerardo Machado (1925–1933), indem sie sich gegen die von ihm tolerierte Vorherrschaft der USA wandten. Der US-Kultur stellten sie Afrikanisches als Fundament einer unabhängigen kubanischen Kultur entgegen. Dies stand in Zusammenhang mit der neuen Wertschätzung, die Afrikanisches im Rahmen der Primitivismus-Kunstbewegung in Paris und der Harlem-Renaissance in New York erfuhr. Kubanische Musik war dort außerordentlich erfolgreich. Dem kubanischen Bandleader Don Azpiazu gelang 1930 mit dem Son *El manisero* (»Der Erdnussverkäufer«) in den USA ein Hit (Roberts 1985:86). Um die gleiche Zeit eroberte kubanischer Son das Pariser Vergnügungsviertel Montmartre. Die kubanische Band Lecuona Cuban Boys tourte in den 30er-Jahren wiederholt durch die europäischen Städte. Die von ihnen gespielte Conga-Musik und der Conga-Tanz fanden dort eine begeisterte Aufnahme, als beide in Kuba noch verboten waren. All dies beeinflusste die kubanische Oberschicht. Allmählich hielt sie wie die *afrocubanistas* in Son-Musik und Tanz ausgedrückte Leidenschaft und Triebhaftigkeit als Sinnbild einer vitalen kubanischen Mischkultur hoch.

Diese transnationalen Wechselbeziehungen schlugen sich im Stil der lokalen Sones nieder. Ein Beispiel ist *Ay, Mamá Inés*. Der weiße kubanische Komponist Eliseo Grenet integrierte eine parodistische schwarze Sprechweise in diesen traditionellen Son und begeisterte damit Zuhörer in Spanien und Frankreich. Ein weißes Publikum in Übersee konnte darin sein exotisches Bild der Schwarzen bestätigt finden. Das Septeto Nacional,

das sich wie die meisten Son-Ensembles aus schwarzen und mulattischen Arbeitern und Handwerkern zusammensetzte, nahm daraufhin *Ay, Mamá Inés* in Grenets, einer die Sprechweise von Schwarzen karikierenden Version auf (Moore 1997:95). Ihre schwarze Zuhörerschaft in Havanna vermochte dies als Persiflage bestehender Vorurteile ihnen gegenüber zu lesen.

Der Siegeszug des Son muss auch vor dem Hintergrund der Verflechtung der Kulturszene Havannas mit dem Tourismus aus den USA gesehen werden. Bis zu 120 000 US-Amerikaner jährlich suchten die Metropole während der Zeit der Prohibition (1920–1933) auf, um ihren Traum von den Tropen Wirklichkeit werden zu lassen. Zum touristischen Pflichtprogramm gehörte der explizit auf Sexualität anspielende Rumba-Tanz, den professionelle Tanzpaare in Nachtclubs aufführten. Die US-amerikanischen Firmen RCA Victor und Columbia vermarkteten daraufhin Son in den USA und Europa unter dem Etikett »Rhumba« und dies mit großem Erfolg. Unter dem Sammelbegriff »Rhumba« ließ sich lateinamerikanische Musik jeglicher Art und Herkunft gut verkaufen (Pérez 1999:199, 214).

Im Zuge der Son-Begeisterung – in den USA »rhumba craze« genannt – verwandelte sich New York ab Ende der 1920er-Jahre in eine Produktionsstätte von kubanischer Musik. Aufgrund der besseren Verdienstmöglichkeiten ließ sich eine kleine, aber musikgeschichtlich äußerst einflussreiche kubanische Künstlerkolonie dort nieder. Die Musiker bedienten in den Edelhôtels und angesagten Clubs im vornehmen Downtown ein englischsprachiges Publikum und im Uptown, in Spanish Harlem – von den Bewohnern »El Barrio« genannt –, die wachsende Gemeinde der Latinos (Roberts 1985:57, 86; Manuel 1995:67-70). Besonders der in Spanien geborene kubanische Bandleader Xavier Cugat verstand es, Son, Rumba und Conga dem breiten US-Publikum zu vermitteln. Er verlangsamte das Tempo und verkaufte die Musik vor allem optisch über eine schöne Sängerin oder Tänzerin, da »die Amerikaner nichts von lateinamerikanischer Musik verstehen«, wie er einem spanischen Reporter verriet (Roberts 1985:87; siehe auch Pérez 1999:204). Cugat brachte diese Strategie die meisten Auftritte als Band-Leader in Hollywood-Filmen ein. Flötist Alberto Socarrás, Arrangeur Mario Bauzá, Bandleader Machito und Sängerin Graciela, die mit US-amerikanischen Jazz-Größen in den angesagtesten Clubs von New York spielten, legten die Fundamente für den Latin Jazz, den Dizzy Gillespie im Zusammenspiel mit dem kubanischen Perkussionisten Chano Pozo in den 40er-Jahren perfektionierte. So entstand die erste *crossover*-Musik zwischen Kuba und den USA auf dem Boden der USA.

## Salsa

Die Ausbreitung von Salsa (wörtlich: Sauce) ab Beginn der 60er-Jahre hatte gegenüber der Son-Welle neue Qualitäten: Salsa gehört neben Mambo zu den ersten karibischen Tanzmusiken, die außerhalb der Karibik entstanden sind, nämlich im New Yorker Viertel Spanish Harlem. Nachdem sie in weiteren Karibik- und karibiknahen Ländern Fuß gefasst hatte, erhielt Salsa einen »translokalen« Charakter. Anhänger fühlen sich von dieser Tanzmusik angezogen, weil Menschen auf der ganzen Welt ihr gleichzeitig frönen und sprichwörtlich von ihr bewegt werden (Santos Febres 1997; Waxer 2002b:5).

Lange Zeit war unter Musikwissenschaftlern umstritten, ob Salsa überhaupt ein neues Genre sei. Musikstilistisch basiert sie weitgehend auf dem kubanischen Son und den daraus hervorgegangenen Gattungen Guaracha, Mambo und Cha-Cha-Cha. Ihnen gemeinsam ist der Clave-Rhythmus, der aber im Gegensatz zum Son nicht unbedingt über die Clave-Hölzer akzentuiert wird. Heute sind sich die meisten Musikwissenschaftler, die nicht mehr wie früher die Musikgenres auf der Grundlage von »objektiven« musikstilistischen Kriterien unterscheiden, sondern dem sozialen Kontext und den Sichtweisen von Produzenten und Konsumenten größeres Gewicht beimessen (Berríos-Miranda 2002:24-25), darüber einig, dass Salsa aufgrund seiner sozialen Bedeutung ein gänzlich neues Genre darstellt. Es waren die Latinos von Spanish Harlem – mehrheitlich Puertoricaner und an zweiter Stelle Kubaner –, die Salsa als Teil ihres Lebensstils formten und zum Ausdruck ihrer neuen Gemeinschaft erkoren. Was Musikwissenschaftler als subtile stilistische Veränderungen bewerteten, verließ aus Sicht dieser Konsumenten Salsa unverkennbar eine eigene Charakteristik (Berríos-Miranda 2002). So erzeugten Salsa-Ensembles im Gegensatz zu den erweiterten Son-Ensembles der 1940er-Jahre (*conjuntos*) einen aggressiveren Klang auf der Grundlage einer Orchestrierung mit durchdringenden Perkussionseinsätzen und hervorstechenden Posaunen-Riffs. In den 70er-Jahren wurden verstärkt puertoricanische Elemente wie das Singen von »le-lo-lai«, das Instrument *cuatro* und das »Güiro-Muster« integriert. Diese neuen Elemente lassen sich auf die Bomba- und Plena-Musik aus Puerto Rico sowie auf den nordamerikanischen Jazz und Rock zurückführen (Moore 2002:59; Waxer 2002b:7).

Salsa stieß in ein gewisses Vakuum hinein. Mit Beginn des Kalten Krieges lief New York als Produktionsstätte internationaler Tanzmusikmoden Havanna allmählich den Rang ab. Die kubanische Revolution von 1959 und Kubas Hinwendung zum Sozialismus, die die USA mit dem Abbruch der diplomatischen Beziehungen und einem Handelsembargo strafte, kappte die fruchtbare Wechselbeziehung von Musikern und ihren Ideen auf der Achse New York – Havanna. Das Regime von Fidel Castro sah das Nachleben von Havanna als Inbegriff kapitalistischer Dekadenz an und ließ in großer Zahl die Nachtclubs schließen. Die US-amerikanischen Plattenfirmen kehrten Kuba den Rücken.

Folglich entwickelte sich die kubanische Musik in der Tradition des Son erst einmal in einer gewissen lokalen Abgeschlossenheit weiter. In Spanish Harlem erfreute sie sich größter Beliebtheit, so bei den dort vorherrschenden Puertoricanern, die den kubanischen Son bereits in den 40er-Jahren übernommen hatten. In den 50er-Jahren reicherten die im »Barrio« lebenden Latinos den Son um US-Elemente an und erfanden den Bugaloo. In den 60er-Jahren nahmen sie in Anlehnung an die schwarze Bürgerrechtsbewegung von der Assimilationspolitik der USA Abstand und bekannten sich erstmals mit Stolz zu den eigenen kulturellen Wurzeln. Salsa wurde zum Bestandteil dieser politischen Agenda. Die ersten großen Salseros, der puertorico-stämmige Willie Colón und Rubén Blades aus Panama, formten die rebellische Haltung dieser neuen Musik, indem sie halb anklagend, halb verherrlichend das von Gewalt und Gesetzlosigkeit gezeichnete Leben in den *barrios* besangen. Sie schufen so eine »Chronik der urbanen spanischsprachigen Karibik« (Manuel 1995:78).

Ins Bewusstsein der Konsumenten prägte sich die neue Musik ein, als Johnny Pacheco, ein Bandleader mit familiären Wurzeln in der Dominikanischen Republik, 1964 in New

York die Plattenfirma Fania gründete. Er bezeichnete die Musik, die er verkaufte, als Salsa und subsumierte darunter auch Sones und Guarachas im »original« kubanischen Stil, so wie sie die aus Kuba eingewanderte Celia Cruz sang. Daran entzündete sich eine Kontroverse. Inselkubanische Musikwissenschaftler klagten, dass die USA unter der kulturimperialistischen Mogelpackung Salsa kubanische Musik kommerziell ausbeuteten. Maßgeblich dafür war, dass in Kuba lebende Künstler aufgrund der auf Eis gelegten Beziehungen keinerlei Tantiemen seitens der USA erhielten. Andererseits hatte Kuba bereits ab 1961 aufgehört, Copyright-Rechte aus den USA zu respektieren (Moore 2002:62). So war die Kontroverse vor allem Teil eines ideologischen Grabenkampfes, bei dem sich Kubaner und Exilkubaner jeweils als Protagonisten eines weltweiten Kampfes zwischen Sozialismus oder Kapitalismus stilisierten – und dazu selbst über die Urhebererschaft von ästhetischen Ausdrucksformen stritten. Seitdem das sozialistische Kuba Anfang der 90er-Jahre die Musik als eine Devisenquelle entdeckt hat, hat sie die Vorbehalte gegenüber der Bezeichnung Salsa fallen gelassen. In Kuba wird heute Timba, die Nachfolgemusik des Son, mit offiziellem Segen auch unter dem Namen Salsa vermarktet. Timba hat sich im Gegensatz zur Salsa lange außerhalb des internationalen Markts entwickelt. Interessanterweise haben inselkubanische Musiker in eklektischerer Weise als die exilkubanischen Stilelemente und Musikinstrumente aus dem nordamerikanischen Jazz und Rock integriert (Moore 2002:60).

Salsas Bezug zu urbanen Themen machte sie für die Bewohner lateinamerikanischer Städte attraktiv, die sich ebenfalls mit den Problemen konfrontiert sahen, die das rasche Wachstum der Metropolen begleiteten. So sprang zu Beginn der 1970er-Jahre der Funke nicht nur nach Puerto Rico, sondern auch nach Venezuela und Kolumbien über. In erster Linie sorgten Fans, Musiker und Disc Jockeys – und nicht globale Vermarktungsstrategien – für eine Verbreitung. So bereiteten Salsotecas, in denen zu Salsa-Platten getanzt und ein besonderer Lebensstil gepflegt wurde, die Entstehung der ersten kolumbianischen Salsa-Bands vor, darunter auch zahlreiche Frauenbands (Waxer 2002a). Salsa verstand man zunehmend als Vehikel einer panlateinamerikanischen Identität.

Salsa fand in den 1980er-Jahren auch bei Europäern, Westafrikanern und Japanern großen Anklang, wobei sie teils als Alternative zur Hegemonie des US-amerikanisch-britischen Rock gelesen wurde, teils als eine Musik, die die Tropen und einen sinnlichen Lebensstil evozierte (Waxer 2002b:7). Die internationale Ausbreitung wurde durch einen Stilwechsel befördert. Die so genannte »Salsa Dura« (wörtlich: harte Salsa) hatte in erster Linie das aufreibende Leben in den Armenvierteln der Latinos besungen, bisweilen mit sozialkritischen Untertönen, aber stets von einer machistischen Geschlechterideologie begleitet. Nun wurde sie von der Salsa Romántica abgelöst, auf Boleros genannten Balladen beruhend, die von einem vereinfachten Rhythmus begleitet wurden (Washburne 2002:102). Der Schwerpunkt ihrer Texte lag auf dem Thema der unerfüllten Liebe. Für die Neuorientierung zeichneten insbesondere die in New York lebenden Latinas verantwortlich, die als Konsumentinnen und Künstlerinnen subtile Möglichkeiten wahrnahmen, um die Salsa Dura im Sinne gleichberechtigter Geschlechterrollen umzudefinieren. Sängerinnen wie La Lupe, La India und Celia Cruz interpretierten zunächst bestehende Lieder in Text und Musikarrangement neu in Richtung eines Diskurses, der zum ersten Mal die historische Kontinuität der weiblichen ästhetischen Produktion thematisierte (Aparicio 2002). Ihre Macht wurde jedoch gleichzeitig von der Musikkritik begrenzt, die

Salsa Romántica als unpolitisch und kommerziell abtat, sowie von der Musikindustrie, die weiterhin das Bild von Salsa als einem ausschließlich von Männern dominierten Musikstil propagiert (vgl. Manuel 1995:91; Negus 1999:136-137).

Salsa hat aus verschiedenen Gründen nie die weltweite Massenwirkung von Reggae und Rap erlangt. Keith Negus (1999:140) weist auf folgende Struktur des Musikgeschäfts hin: Die fünf weltweit herrschenden Tonträgerfirmen – Sony, EMI, Vivendi Universal, BMG und AOL Time Warner – haben durch die Einteilung und Organisation von Musiksparten entlang ethnischen und sprachlichen Linien zu einer gewissen Ausgrenzung von Salsa als Nischenprodukt für Lateinamerikaner beigetragen. In Reaktion auf die »Salsamania« der 1980er-Jahre richteten die Multis getrennte Abteilungen für »lateinamerikanische Musik« ein. Diese Gliederung führte zu Nachteilen bei der Vermarktung. Eine weitere Folge dieser Einteilung ist, dass Salsa paradoxerweise in seinem Ursprungsland, den USA, als ein »internationales« und daher »ausländisches« Musikgenre gehandelt wird. Dies steht im Einklang mit der Konstruktion einer US-Nationalidentität, die die Latinos und ihre Kultur nicht als einen integralen Bestandteil mit einbezieht. Seit Ende der 90er-Jahre ist allerdings ein neuer Popularitätsschub von Salsa festzustellen. Dies hat zu einer Neubewertung von US-Künstlern auf ihre Wurzeln geführt. 1993 erreichte es noch Aufsehen, als die kubastämmige Gloria Estefan nach einer langen Zeit des *crossover* zum Englischen erstmals mit *Mi Tierra* ein Album auf Spanisch herausbrachte. Heute gehört es für Popstars wie Christina Aguilera (mit ecuadorianischem Familienhintergrund) und Jennifer López (mit Wurzeln in Puerto Rico) zum guten Ton, wenigstens ein Album mit spanischsprachigen Liedern herauszubringen. Hierin liegt vielleicht eine weitere Erklärung, weshalb Salsa-Queen Celia Cruz bereits vor ihrem Tod im Jahr 2003 für Latinos in den USA eine überragende Symbolfigur war: Obwohl sie seit Anfang der 60er-Jahre in New York lebte, hatte sie bis auf wenige Ausnahmen stets in Spanisch gesungen, war im Sinne der panlateinamerikanischen Bewegung immer »sie selbst geliebt«.

## Reggae

Nicht minder wichtige Impulse zur weltumspannenden Revolution der Populärmusik gingen von der englischsprachigen Karibik aus. Jamaika hat mit einer Musik, die recht anders als Son und Salsa klingt, die erste wahre Weltmusik hervorgebracht. So bekannt ist Reggae, dass er sich inzwischen als Sammelbegriff für vier Genres etabliert hat: Ska (1960–1966), Rocksteady (1966–1968), den eigentlichen Reggae (1969–1983) und den seither in Jamaika populären Dancehall. Auch die Entstehungsgeschichte von Reggae verdeutlicht, dass es eine koloniale Projektion ist, ihn schlicht als eine authentische Musik der Jamaikaner zu interpretieren. Die hohe internationale Popularität lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass Reggae seitens der US-amerikanischen Rhythm & Blues starken Einfluss erfuhr und somit an Hörgewohnheiten anknüpfen konnte. Zum anderen verdankt er seinen globalen Status auch der erfolgreichen Verschleierung seiner hybriden Herkunft (Gilroy 1993:82). Reggae wurde in einem höheren Maß als der frühe Son und die Salsa als Ware für einen Massenmarkt gehandelt. Dies mündete in eine Aufspaltung der lokalen und globalen Musikszenen: In Jamaika tanzt man seit Beginn der 80er-Jahre zu den elektronisch erzeugten Rhythmen des Dancehall, während man auf dem Welt-

markt weiterhin auf Roots Reggae in der Tradition von Bob Marley beharrt (Manuel 1995:143).

Was kennzeichnet den Reggae musikstilistisch? Wie die meisten weltweit populären Musikgenres besitzt er einen 4/4-Takt, doch betonen das Schlagzeug und die Gitarre nicht wie in der europäischen Musik die erste und dritte Zählzeit. Reggae ist »eine Art tropischer Rock and Roll mit Akzent auf dem zweiten und vierten Taktteil« (Davis zitiert nach Hebdige 1987:44), bei welchem Europäer leicht aus dem Takt geraten. Dieser *afterbeat* wurde erstmals beim Ska-Hit *Oh Carolina* im Jahr 1959 auf Schallplatte gebannt. Als weitere Instrumente fungieren Klavier, Saxophon, Posaune und Trompete. Schließlich verkündeten die Liedtexte des Reggae neuartige Botschaften: Selbstbewusst wurden darin das afrikanische Erbe und der afrikanische Kontinent, als Pol der Hoffnung auf Befreiung und Wiedergutmachung, hochgehalten sowie eine künftige Einheit der schwarzen Diaspora beschworen (Zips 2001:61).

Ein Blick auf das 19. Jahrhundert veranschaulicht, wie komplex sich die Fusionen von europäischen und afrikanischen Einflüssen auf Jamaika gestalteten. Die Bevölkerung, die überwiegend aus den Nachkommen der afrikanischen Sklaven bestand, hatte sich in großer Zahl afroprotestantischen Kirchengemeinden zugewandt. In den Gottesdiensten des Revivalismus bzw. des Pocomania wurden das afrikanische Schema von *call-and-response*, von Trance und Tanz sowie das In-Zungen-Sprechen integriert. Auch in den neoafrikanischen Kulturen wie der Kumina wurden afrikanische Rhythmen mit europäischen Traditionen verschmolzen, so mit dem Singen der so genannten Sankey-Hymnen (Hebdige 1987:47; O'Brien Chang/Chen 1998:11).

Auch im säkularen Bereich wurden Musikstile fusioniert – etwa im Mento, einer Volksmusik, die sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er-Jahre großer Beliebtheit erfreute. Sie gründete auf sozialen Tänzen, die aus Europa eingeführt worden waren (wie die französische Quadrille) und ähnelte Trinidads Calypso und Kubas Son. Im Zuge der starken Land-Stadt-Migration gelangte Mento nach Kingston, doch wandten sich die städtischen Einwanderer allmählich von der Musik ab, die sie mit dem beschwerlichen Landleben identifizierten. Sie zogen Jazz und Swing, gespielt von Tanzkapellen nach Art der nordamerikanischen Bigbands, vor (Manuel 1995:154-155).

Zu einer begeisterten Aufnahme von Rhythm & Blues kam es in den 50er-Jahren infolge der zyklischen Migration von Jamaikanern in den Süden der USA, wo sie als Lohnarbeiter Zuckerrohr ernteten. Jamaikaner schätzten den entspannten, trottenden Stil von Rhythm & Blues, seinen tröstenden Charakter. Die elektrifizierenden Blues aus dem nördlichen Chicago sagten ihnen weniger zu. Wanderarbeiter sahen sich angezogen, neben Rhythm & Blues-Platten Audioanlagen in ihre Heimat zu bringen. Unternehmerische Jamaikaner entwickelten daraus die so genannten Soundsystems, mobile Diskotheken. Diese setzten sie vor allem in spezialisierten Dancehalls ein, Tanzstätten oft unter freiem Himmel, die in der Innenstadt von Kingston zum Zentrum des sozialen Lebens wurden. Seither, so Thomas Schroedter (2004:9), hat Jamaika den Ruf der lautesten Insel der Welt.

Da die Soundsystems ein gutes Geschäft waren, ließen sich deren Betreiber allerlei einfallen, um ihr tanzfreudiges Publikum bei Laune zu halten. Die Etiketten von erfolgreichen Platten kratzten sie ab, um Spionen der Konkurrenz die Identifikation und den Ankauf ihrer Hits zu erschweren (Hebdige 1987:64). Als in den späten 50er-Jahren Rock and Roll den Rhythm & Blues in den USA verdrängte, kamen Duke Reid, Prince

Buster und Sir Coxson Dodd in der Not auf die Idee, Cover-Versionen der Musik, die in den USA aus der Mode gekommen war, zu produzieren. Die jamaikanischen Sänger und Musiker kopierten die Rhythm & Blues-Lieder nicht einfach eins zu eins. Sie brachten – möglicherweise unbewusst – die Traditionen des Mento und des Revivalismus, mit denen sie aufgewachsen waren, in die Cover-Aufnahmen mit ein. Auch entwickelten Konsumenten und Produzenten eine Vorliebe für Versionen derselben Lieder. Soundmen, Disc Jockeys, legten gern die allseits beliebten Instrumentalversionen auf und gestalteten sie vor Publikum mit ihrem improvisierten Geplapper, dem *talk over* oder *toast*, werteten sie also mit ihrer Live-Performance auf. Ska, der erste abgehackte, schnelle Reggae-Rhythmus, entstand so wesentlich aus dieser direkten Interaktion zwischen den Betreibern der Soundsystems und ihren Anhängern (Hebidge 1987:86; O'Brien Chang/Chen 1998:25).

Musikalische Einflüsse verdankt der Reggae auch der Rastafari-Bewegung, die ab den 1930er-Jahren in den Armenvierteln von Kingston Verbreitung gefunden hatte. Sie verlieh Reggae zudem eine originär jamaikanische Weltanschauung inklusive *ganja*- oder Marihuana-Rauchen. In Anlehnung an eine Prophezeiung des Politführers Marcus Garveys verehrten die Rastafari Haile Selassie (der den Titel Ras Tafari trug) als den afrikanischen König, der die von ihnen herbeigesehnte Ära der Einheit aller Schwarzen einläuten sollte. Musikalisch stützten sich die Rastas sowohl auf die Tradition der evangelikalischen Sankey-Hymnen als auch auf die des Kumina-Kultes, um den Schöpfer Jah zu preisen und den westlichen Imperialismus und Neokolonialismus, von ihnen Babylon genannt, singend anzuklagen (»to chant down Babylon«). Eine lebende Brücke zwischen der Rastafari-Bewegung und der entstehenden Ska-Musik war der Perkussionist Count Ossie, der den neuen Liedern Rastafari-Rhythmen beigab. Er beeinflusste die Mitglieder der legendären Band Skatalites, die sowohl auf der Bühne als auch im Studio den Ska wesentlich gestaltete (Manuel 1995:158f).

Wie beim Son war es der erwachende Nationalismus im Zuge der Unabhängigkeit der Insel von Großbritannien 1962, der Ska/Reggae zu einer Anerkennung über die Armenviertel hinaus verhalf. Als Nationalmusik Jamaikas etablierte sich der Reggae 1972, als die sozialistische Nationale Volkspartei (PNP) an die Regierung gewählt wurde und die bis dahin gültige prowestliche Ausrichtung durch eine der Solidarität mit der Dritten Welt ersetzte. Als erster Reggae-Star wagte es Big Youth 1973 mit der Haartracht der einst verachteten Rastas auf die Bühne zu gehen und löste damit eine Kettenreaktion aus: Zuhörer und andere Musiker wie Bob Marley wechselten vom Afrostil zu den Dreadlocks über (O'Brien Chang/Chen 1998:53). Zu jener Zeit erfuhren die Reggae-Lieder eine Politisierung: Anstatt banale, lediglich den Rhythmus untermalende und zum Beispiel auf Kinderreimen beruhende Verse zu singen, gingen Bob Marley, Jimmy Cliff und andere dazu über, das harte Leben in Trenchtown, aus dem sie selber stammten, die soziale Ungleichheit und das neue Selbstbewusstsein der Schwarzen zu thematisieren. US-Amerikaner und Europäer wurden so mit einem gänzlich neuen Bild der Tropen konfrontiert.

Reggae wurde in den 70er-Jahren über die Achse Kingston – London gestaltet. Der in London lebende jamaikanische Geschäftsmann Chris Blackwell sorgte für die Vermarktung von Bob Marleys Rebellenmusik. Er förderte das Rasta-Image seiner Schützlinge, da er für europäische und amerikanische Fans die ethnischen Wurzeln und Authentizität der

Musik belegte. Gleichzeitig achtete Blackwell darauf, Stereo-LPs von hoher technischer Qualität zu produzieren. Kunden erstanden so mit Reggae ein veredeltes Produkt, das einerseits dem gewohnten technischen Standard entsprach, dem aber andererseits die Aura des Urtümlichen und Verwegenen anhaftete. In den englischen Aufnahmestudios mischte man die in Jamaika aufgenommenen Lieder eigens für den US-amerikanischen und europäischen Markt neu. Marleys Stimme wurde hervorgehoben, der prägnante Bass unterdrückt und in Großbritannien aufgenommene Rockgitarren neu beigemischt. Dieser »internationale Reggae« inkorporierte Elemente von Rock, Soul, Blues und Funk. Virgin Records schuf Ende der 70er-Jahre ein Label speziell für Reggae und popularisierte ihn als erste Weltmusik (Hebidge 1987:79f; Bradley 2003:393f). Nachdem Bob Marley die Reggae-Texte intellektualisierte und zur Symbolfigur wurde, erkoren Marginalisierte und Unterdrückte auf der ganzen Welt – bis hin zu den Maori in Neuseeland – den rebellischen Sound zu ihrem Banner. Reggae wurde in den 80er-Jahren zum Massenmedium für die Internationalisierung von politischen Forderungen (Zips 2001:66).

In dieser Periode liefen der Geschmack des internationalen Publikums und der der Jamaikaner immer mehr auseinander. Der überwiegend im Ausland lebende Bob Marley wurde zwar in Jamaika als Star gefeiert, doch zog die dortige Bevölkerung die Tanzmusik einheimischer Größen vor (O'Brien Chang/Chen 1998:57). Als Gegenreaktion zum internationalen Roots Reggae kreierten Jamaikaner in Kingston den Dancehall. Der Hit *Under Me Sleng Teng* im Jahr 1985, dessen Hintergrund-Musik allein mit Hilfe eines Casio Keyboard gestaltet wurde, löste eine digitale Revolution aus. Im Zentrum des Dancehall steht der Disc Jockey, der mit seinen *toastings* zu der mit elektronischen Instrumenten und Mischpult kreierten Musik die tanzende Menge aufpeitscht. Er würzt die Background-Musik oder den Dub mit zotigen Sprüchen bis hin zu originellen Geräuscheffekten und Stimmfetzen, verwandelt so seine Stimme in ein Perkussionsinstrument. In Jamaika erhob man auf diese Weise erneut die Improvisation über die von modernen Medien geförderten Fixierung. Der Dancehall schaffte es, »die Stimmung der Menschen unmittelbar zu reflektieren«, so Jimmy Cliff (zitiert nach: Bradley 2003:253). In den USA und in Europa aber wurde der Rückgang von Roots Reggae von den meisten als künstlerischer Niedergang betrauert. Der jamaikanische Dancehall wurde wegen seines *slack style* – pornographische, sexistische, die käufliche Sexualität verherrlichende Texte – verschmäht. Außenstehende nehmen kaum seine Mehrdeutigkeit wahr. Die in Jamaika kontrovers diskutierten weiblichen DJs und Dancehall Divas treiben über den *slack* ein Spiel mit den männlichen Bildern von Weiblichkeit und stellen so die bestehende Geschlechterordnung in Frage (Stolzoff 2000:238-246).

Mit ebensoviel Irritation wie Dancehall wurde seinerzeit in Großbritannien ein Reggae-Stil aufgenommen, der als der erste originär britische Reggae gilt: *Lover's Rock*, eine Mischung aus Soul und Reggae. Als Folge davon, dass Jamaikaner als Gastarbeiter in großer Zahl nach Großbritannien eingewandert waren, entstand dort in den 60er-Jahren eine eigenständige Reggae-Szene mit Soundsystems und britischen Bands (Hebidge 1987:90-92). Sie wurde zunächst von Roots Reggae mit seinen typischen gegen »Babylon« gerichteten Botschaften bestimmt, seiner Absage an den Konsum und seiner Zentriertheit auf die Männerwelt der Rastafaris. Damit konnten sich die in Großbritannien aufgewachsenen westindischen Immigranten der zweiten Generation und junge weiße Briten wenig identifizieren. Discjockey Dennis Bovell ersann deshalb einen Stil,

der den lebensweltlichen Bedürfnissen dieser Generation mehr entgegenkam. Seine erste Entdeckung, die 15-jährige Louisa Mark, und zahlreiche weitere junge Sängerinnen verkauften mit Liedern über den Schmerz des Sich-Verliebens und Entliebens Hunderttausende von Platten. Lover's Rock bedeutete in mehrerer Hinsicht einen Durchbruch: Er brachte vielen europäischen Konsumenten erstmals den britischen Reggae nahe und diente Sängerinnen als Sprungbrett, um die Entwicklung des Reggae in neuen Richtungen stärker mitzugestalten (Hebidge 1987:131). Lover's Rock wurde auf Dauer zum beliebtesten Reggae-Stil in England (Bradley 2003:387). Dass er von den Mainstream-Medien als unpolitischer Schmalz abgetan wurde, ähnelt dem Muster der Diskriminierung von Salsa Romántica als »feminin« und »verweicht« (vgl. Waxer 2002b:14). Auch das geschah im Rahmen einer Musik- und Medienszene, deren Geschäftsstrukturen weitgehend von Männern bestimmt wurden.

### Latin Rap und ein Ausblick auf die Transformation karibischer Musik

Wie die Evolution von Son, Salsa und Reggae zeigen, sind geographisch/ethnisch eingrenzende Bezeichnungen wie »kubanische« und »karibische« Musik in sich widersprüchlich. Sie verschleiern nicht nur den transnationalen Entstehungskontext dieser Genres, sondern konterkarieren die erklärten Absichten von Akteuren, mit ihrer Musik ethnische und politische Grenzen zu überwinden und einem transnationalen Wir-Gefühl Ausdruck zu geben.

Ähnliche Widersprüche sind Teil der jungen Geschichte des »Latin« Rap. Rap, der Sprechgesang, und HipHop, der ihn begleitende Lebensstil mit Kleidung, Sprache und Graffiti, werden inzwischen – auch aufgrund seiner Vermarktungsstruktur – nur mit »den schwarzen Ghetto-Bewohnern« identifiziert. So sehen sich Latinos paradoxerweise gezwungen, mit dem Zusatz »Latin« ihre Mitgestalterrolle beim Rap zu unterstreichen, obwohl sie von der Geburtsstunde dieses Genres an mit von der Partie waren. Die Wurzeln vom Rap liegen in der Southern Bronx von New York, einem Viertel mit hohem Anteil an US-Afroamerikanern sowie Einwanderern aus der Karibik, mehrheitlich aus Puerto Rico. Ein Miterfinder war der 1967 aus Jamaika eingewanderte Discjockey Kool Herc. Weil seine afroamerikanische Zuhörerschaft bei Reggae der Tanzfläche fernblieb, ging er dazu über, seine *toastings* vor dem Hintergrund von Hard Funk-Musik zu gestalten. Diese versah er mit Fetzen von New Yorker-Straßenslang. Auch produzierte er seine Hintergrundmusik, indem er mit Hilfe von mehreren Plattenspielern und Kopien derselben Schallplatte Instrumentalsequenzen verlängerte. Dieser Stil wurde als *break-beats* bekannt. Andere DJs aus der Bronx fügten dem die Technik des *scratching* hinzu, das manuelle Vor- und Zurückspinnen einer Platte, die sie in ein Perkussionsinstrument verwandelt. Die Mischungen aus zweiter Hand mündeten in einem äußerst dynamischen Sound, oft mitreißender als der einer Live-Aufnahme (Hebidge 1987:138; Bradley 2003:138).

Rap eroberte das Publikum der Karibikimmigranten vor dem Hintergrund eines Generationenkonflikts. Die Nachkommen der spanischsprachigen Einwanderer entwarfen Hybridformen von karibischer Musik mit dem Rap, um sich gegenüber der »traditionellen« Salsa-Musik ihrer Eltern abzugrenzen. Die Latino-Rapper hielten sich anfangs

eng an den afroamerikanischen HipHop, zum Teil aus Angst mit spanischem Gesang nur ein Nischenpublikum zu erreichen. Nach und nach mischten sie ihrem Rap musikstilistisch und sprachlich zunehmend lateinamerikanische Elemente bei. Dieser Latin Rap erfuhr 1988 einen Durchbruch. Der in Ecuador geborene Gerardo (Mejía) landete mit dem in Spanglish gesungenen *Rico Suave* einen Hit und Cuban American Mellow Man Ace stürmte mit *Mentiroso* die Charts (Manuel 1995: 92f; Pacini Hernández 2003:26f).

Freestyle, Meren-Rap, Reggaeton und viele andere Hybridformen des Rap, die inzwischen in der gesamten Karibik Verbreitung gefunden haben, zeugen von einer schier unübersichtlichen Vielfalt. Reggaeton – eine Fusion aus Rap und Dancehall mit Einflüssen von Salsa und der Puertoricanischen Bomba – fand im Jahr 2004 bei den Latinos in den USA einen weit größeren Absatz als Salsa und Merengue. Universal Music Latino nahm erstmals mehrere Reggaeton-Stars unter Vertrag (Jordan Levin, *The Miami Herald*, 18.7.2004). Musikwissenschaftler fragen sich, weshalb gerade Mischformen mit Rap derart erfolgreich sind und vermuten, dass sich Rap aufgrund seiner Identifikation mit den Schwarzen und als Symbol für die Unterdrückten besonders als Medium eignet, um den Protest gegen soziale Ausgrenzung, räumliche Segregation und Rassismus zu artikulieren. Auch schlagen seine musikstilistischen Elemente mehr als Salsa eine akustische Brücke zu weltweit etablierten Musikmoden wie Rock (Pacini Hernández 2003:21f). Rap findet zudem nicht nur über den Umweg reisender Migranten Verbreitung, sondern wird über globalisierte Medien wie MTV vor Ort empfangen, unmittelbar kopiert und neu interpretiert. Über das Fernsehen und das Radio haben Rap und die Rap-Hybride vielerorts bereits einen gewissen Eingang in den Mainstream gefunden. Trotzdem sorgen die lokal angeeigneten Formen des Rap – insbesondere Strömungen, die sich am Gangsta Rap orientieren, der das harte Leben in den Ghettos mit sexistischen, ordinären und gewaltbereiten Texten thematisiert – auch für äußerst kontroverse Debatten innerhalb der jeweiligen Gesellschaften (zu Puerto Rico siehe Giovanetti 2003).

Auch Latin Rap zeigt, wie sehr hegemoniale und oppositionelle Kräfte in den karibischen Musikgenres miteinander verwoben und gleichzeitig am Wirken sind. Karibische Musik und karibischer Tanz besitzen nicht per se subversive oder transformierende Eigenschaften. Je nach Interaktion zwischen Musikern, Musikmanagern und Konsumenten und deren Auslegung können sie als Emblem für lokale, nationale oder transnationale Interessen eingesetzt werden, als Vehikel von Befreiungsbewegungen genutzt oder aber auch vor den Karren politisch konservativer Interessen gespannt werden. Als Arenen der Aneignung besitzen Musik und Tanz folglich einen quecksilberartigen Charakter. Für die Akteure bedeutet dies eine ständige Herausforderung, eine, die sie unter neuen Koordinaten annehmen: Klänge und Tanzbewegungen erfahren im Zuge der Dynamik von zunehmender Migration und der Verbreitung elektronischer Medien eine beschleunigte Ausbreitung. Allein durch die größere Zahl und die geographische Streuung der sie gestaltenden »Mitspieler«, vermögen die Botschaften, die Musik und Tanz transportieren, einen globalen Charakter anzunehmen. Weltweit bestimmen diese Mitspieler mit, ob ihre lokale Praxis in Differenz zu globalen Trends tritt und wie sehr Rap-hybride etablierte Sparten wie Salsa, Lateinamerikanische Musik, Rock und World Music und die damit verbundenen ethnischen und sprachlichen Kategorisierungen aufzumischen oder gar zu verändern vermögen.

**Literatur**

- Aparicio, Frances R. (2002): *La Lupe, La India, and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music*. In: Waxer, Hg.: 135-160
- Averill, Gage (1999): *Caribbean Musics: Haiti and Trinidad and Tobago*. In: *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, Hg. John M. Schechter. New York: Schirmer: 126-191
- Berríos-Miranda, Marisol (2002): *Is Salsa a Musical Genre?* In: Waxer, Hg.: 23-50
- Bradley, Lloyd (2003): *Bass Culture. Der Siegeszug des Reggae*. Höfen: Hannibal
- Castro, Alicia/Kummels, Ingrid/Schäfer, Manfred (2002): *Anacaona. Aus dem Leben einer kubanischen Musikerin*. München: ECON
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso
- Giovanetti, Jorge L. (2003): *Popular Music and Culture in Puerto Rico: Jamaican and Rap Music as Cross-Cultural Symbols*. In: *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America Bd. 1*, Hg. Frances Aparicio/Candida Jázquez. New York: Palgrave Macmillan: 81-98
- Hebdige, Dick (1987): *Cut ,n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Comedia
- Manuel, Peter (1995): *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press
- Moore, Robin D. (1997): *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press
- Moore, Robin D. (2002): *Salsa and Socialism: Dance Music in Cuba, 1959-99*. In: Waxer, Hg.: 51-74
- Negus, Keith (1999): *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge
- O'Brien Chang, Kevin/Chen, Wayne (1998): *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press
- Pacini Hernández, Deborah (2003): *Amalgamation Musics: Popular Music and Cultural Hybridity in the Americas*. In: *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America Bd. 1*, Hg. Frances Aparicio/Candida Jázquez. New York: Palgrave Macmillan: 13-32
- Pérez, Louis A. (1999): *On Becoming Cuban. Identity, Nationality, and Culture*. London: University of North Carolina Press
- Roberts, John Storm (1985): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York: Original Music
- Santos Febres, Mayra (1997): *Salsa as Translocation*. In: *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, Hg. Celeste Fraser Delgado/José Esteban Muñoz. Durham: Duke University Press: 175-188
- Schroedter, Thomas (2004): *Von der Insel für die Welt*. In: *Ila. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika, Musikszene Karibik*. Heft 275, Mai. Bonn: 8-10
- Stolzoff, Norman C. (2000): *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press
- Washburne, Christopher (2002): *Salsa Romántica: An Analysis of Style*. In: Waxer, Hg.: 101-121
- Waxer, Lise (2002a): *The City of Musical Memory. Salsa, Record Grooves, and Popular Culture in Cali, Columbia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Waxer, Lise (2002b): *Situating Salsa: Latin Music at the Crossroads*. In: Waxer, Hg.: 3-22
- Waxer, Lise, Hg. (2002): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. London: Routledge
- Zips, Werner (2001): *Pure Militancy. Bobo Ashanti: Radikale Rastafari-Propheten im Dancehall Reggae*. In: *Ideen über Afroamerika – Afroamerikaner und ihre Ideen*, Hg. Lioba Rossbach de Olmos/Bettina Schmidt. Marburg: Curupira: 55-70

**Autorinnen und Autoren**

Nikolaus BÖTTCHER, Privatdozent für Geschichte am Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin, derzeit Gastprofessor an der Universität Erfurt

Ulrich FLEISCHMANN, Professor für Karibistik und Lateinamerikanistik am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin

Thomas FISCHER, Oberassistent für Geschichte am Lehrstuhl für Auslandswissenschaft – Romanischsprachige Kulturen an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Oliver GLIECH, wissenschaftlicher Mitarbeiter (2000–2003) am Institut für Wirtschaftspolitik und Wirtschaftsgeschichte der Freien Universität Berlin

Christine HATZKY, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für außereuropäische Geschichte des Historischen Instituts der Universität Duisburg-Essen

Bernd HAUSBERGER, Dozent für Neuere Geschichte an der Universität Wien und wissenschaftlicher Assistent am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin

Manfred KREMSEK, Ao. Univ.Prof. für Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien

Ingrid KUMMELS, Privatdozentin für Altamerikanistik und Ethnologie an der Freien Universität Berlin

Norbert ORTMAYR, Ao. Univ.Prof. für Neuere Geschichte an der Universität Salzburg

Gerhard PFEISINGER, Univ.Do. für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Universität Linz und Wien

René TEBEL, Univ.Ass. am Institut für Geschichte der Universität Wien

Werner ZIPS, Ao. Univ.Prof. für Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien