

Claus Schreiner

A vintage black and white photograph of a man and a woman dancing. The woman is wearing a dark, long-sleeved top and a light-colored, patterned skirt with a decorative hem. She has a feathered headpiece. The man is wearing a dark suit jacket over a light-colored, patterned vest and a white shirt. He has his arms around the woman, and they are both looking towards the camera with slight smiles.

Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam

Band 1:

Ragtime, Tango, Rumba & Co. (1855–1945)



J.B. METZLER

Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam

Claus Schreiner

**Schöner fremder
Klang –
Wie exotische Musik
nach Deutschland kam**

Band 1: Ragtime, Tango, Rumba & Co.
(1855–1945)



J.B. METZLER

Claus Schreiner
Marburg, Deutschland

ISBN 978-3-476-05694-8 ISBN 978-3-476-05695-5 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05695-5>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2022

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Umschlagabbildung: Foto: Archiv des Autors

Planung/Lektorat: Oliver Schuetze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Spurensuche

Dies ist eine Einladung, mich auf einer Spurensuche zu begleiten, die um 1850 beginnt und im Jahr 2000 enden wird. Dabei werden wir immer wieder den Atlantik überqueren, von Afrika nach New Orleans, Havanna, Bahia, Buenos Aires und in viele andere Häfen kommen – und zurück nach Afrika und Europa. Auf der Suche nach den Wurzeln von Musik (und Tanz), die seit „La Paloma“ in Deutschland bekannt wurden, schauen wir uns auch im Andenhochland und an den pazifischen Küsten um, wo wir „El Condor Pasa“ bei seiner Uraufführung begegnen. Wir werden erfahren, wie und unter welchen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen bekannte Musikstile und Tänze der amerikanischen Kontinente und Afrikas – nach allem, was man wissen kann – entstanden sind, wo ihre Quellen fließen und wer ihre Macher waren. Dann nehmen wir Witterung auf und folgen den Musikern und Sängerinnen auf ihrem Weg nach Europa, der zumeist in Paris beginnt und erst dann weiter nach Deutschland und zu der Frage führt: was haben die Deutschen aus diesen ‚exotischen‘ Importen in den verschiedenen Epochen der letzten 150 Jahre eigentlich gemacht? Wenn ich Deutschland sage, dann meine ich von 1945 bis 1989 im Wesentlichen die Bundesrepublik und spreche Themen in der DDR ohne Anspruch auf Vollständigkeit gesondert an.

In den dreizehn Jahren, in denen dieses Buch als Versuch einer Antwort auf diese Frage entstand, wurde deutlich, dass eine Annäherung nur durch Einschränkungen möglich sein würde. Daher fiel die Wahl des transatlantischen Bereichs zu Lasten mancher Anrainer des indischen und pazifischen Ozeans. In diesen drei Bänden geht es vorrangig um urbane populäre Musik aus den Amerikas und Afrika mit Wurzeln in traditioneller bzw.

ritueller Musik, wobei auch Mischformen mit verschiedenen Musikstilen aus Europa und später auch Popmusik, Jazz, Rock und Soul aus den USA hinzukommen. Das schließt Musik aus Asien und Ozeanien in diesem Zusammenhang aus, die aber dennoch dann einen Platz bekommt, wenn sie wie die indischen oder javanesischen Tänzer und Musiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts, später Musik aus Hawaii und japanisches Taiko-Drumming oder Butoh-Tanz an dessen Ende in Deutschland eine Rolle spielen.

Dies ist keine Enzyklopädie, mit der ein Anspruch erhoben würde, die wichtigsten Künstlerinnen und Künstler, Musikstile und Entwicklungen z. B. aus Lateinamerika und Afrika komplett zu benennen oder vorzustellen. Dafür gibt es hervorragende Fachliteratur zu Einzelthemen, wie sie in den Fußnoten ausführlich gewürdigt wird. Meine Auswahl ist willkürlich und orientiert sich daran, welche Musikstile und Tänze nach Deutschland gekommen sind. Das schließt in vielen Fällen wahrscheinlich zahlenmäßig 99 % regionaler Musik aus, gewährt mit den erwähnten Prototypen aber bereits einen Einblick in den Reichtum der dahinter stehenden Kultur. Um das Verständnis zu erleichtern, setze ich sehr oft Anker bei in Deutschland möglicherweise bekannten Namen. Selbst dabei kann auch nur ein kleiner Teil z. B. aller in Deutschland tätigen Musiker von anderen Kontinenten erwähnt werden. Viele Namen stehen daher auch stellvertretend für andere.

Dieses dreibändige Unternehmen sollte insgesamt nicht über eine Bestandsaufnahme bis zum Ende des letzten Jahrtausends hinausgehen. Deshalb verzichtet es auch auf eine tiefgehende Darstellung von Weltmusik/World Music, der am Ende ein analytisches Hintergrund-Kapitel gewidmet ist, zumal bis zur Jahrhundertwende über ihre musikalischen Aspekte das meiste gesagt ist. Natürlich gibt es auch zahllose nicht genannte Entwicklungen, die aber oft so schnell vergessen werden, wie sie entstanden sind. Allerdings schützte nur strenge Disziplin davor, diese Bände noch während der Herstellungszeit immer wieder um aktuelle Namen und Ereignisse auch über das Jahr 2000 hinaus zu ergänzen, die Inhalt einer anderen, weiterführenden Darstellung sein könnten.

Musik ist ein Produkt der Gesellschaft, in der sie entsteht. Ob sie in Riten von großer Bedeutung für soziale Gefüge ist, oder aus dem Widerstand gegen kulturelle und soziale Unterdrückung hervorgeht. Auch der Spurensucher geht aus seiner Biographie heraus an die Arbeit. Während der erste Band historischer Recherche gleichkam, sind die beiden anderen Bände für mich erlebte Geschichte und daher vielfach auch Erinnerung an Begegnungen mit zahllosen Künstlerinnen und Künstlern, ihrer Kultur und Musik und die Zeit, in der ich sie kennenlernen durfte. Es ist jetzt über

vierzig Jahre her, dass ich das erste Buch über ‚exotische‘ Musik veröffentlichte¹. Jetzt wollte ich wissen, wie das eigentlich zu Beginn des Jahrhunderts abgelaufen war, als der brasilianische Maxixe oder der Tango vom La Plata nach Deutschland gekommen waren? Wie haben die Deutschen das und alle die folgenden exotischen Importe aufgenommen, und warum wissen die meisten noch heute eigentlich kaum etwas über die wahre Seele von Rumba oder Highlife?

Dass ein Mensch Melodien und Liedtexte sein Eigentum nennen kann, ist in der Welt vieler indigener Völker bis heute nicht vorstellbar. Auch in den urbanen Zentren von Samba, Tango, Rumba oder Highlife sehen Musiker ihre Werke bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eher als kollektive Schöpfungen an, bis sie merken, dass zunächst andere damit Geld verdienen. Ich habe sehr oft erlebt oder erfahren, wie die Urheberrechte von Künstlern aus Lateinamerika und Afrika mißachtet wurden. Daher bekommt dieser Bereich an geeigneten Stellen seine Würdigung.

Ich erzähle die Dinge so, wie sie sich mir darstellen. Um die Leser möglichst dicht am Geschehen teilhaben zu lassen, habe ich dafür die Gegenwartsform gewählt. Denn wenn sich in der Folklore und auch Popmusik etwas änderte, stand in der Regel niemand daneben und schrieb auf, was da gerade geschah. Tonaufnahmen kannte man noch nicht, als die ersten Habaneras, Tangos und Choros entstanden. Aber es gibt Erinnerungen von Musikern in Interviews und Biographien, denen ich gerne den Vorzug vor eigenen Beschreibungen gebe. Augenzeugenberichte scheinen mir näher an der Realität, selbst wenn ihre Darstellungen nicht immer objektiv sein mögen.

Niemand muss ein Musikkenner oder Gelehrter sein, um diese Bücher zu lesen. Musik kennt ja grundsätzlich keine Regeln, es sei denn man schafft sie. Musik spricht zu jedem, auch ohne dass man Tonsysteme, Takteinheiten und Noten kennt. In Berlin-Mitte gibt es zwischen Mauer- und Friedrichstraße eine Glinkastraße mit einem Wandrelief des russischen Komponisten und dem passenden Satz: „Es ist das Volk, das die Musik schafft. Wir Musiker arrangieren sie nur.“

Man braucht auch keine Kenntnisse, um fremde Musik zu mögen. Verstehen kann man sie am besten mit dem Herzen, wenn man sich ihr öffnet. Da aber Musik und Gefühle eine sehr ambivalente Beziehung haben, kann Musik auch Ablehnung oder Angst bewirken oder aus ihr heraus entstehen. Ein Zugang zu ‚ungewohnten‘ Klängen kann und muss daher nicht immer gelingen. Manchmal wird der Wunsch nach Verständnis schon durch

Aktionismus bzw. Nutzung der Exotik belohnt: mitmachen, tanzen, nachspielen, verfremden, verändern, parodieren. Man muss auch nicht wie Karlheinz Stockhausen eine „symbiotische Kompositionsform“ erwarten, wenn er sagt, dass ein europäischer Musiker den Inder in sich selbst entdecken würde, wenn er von einem indischen Musikstück bewegt würde. Überhaupt lade ich auch dazu ein, eine allzu akribische Auseinandersetzung mit Begriffen wie Folklore, ethnische Musik, Volksmusik und traditionelle Musik möglichst Musikwissenschaftlern oder Musikethnologen wie Max Peter Baumann zu überlassen, der mit seiner Definition traditioneller Musik auch einen Zugang zu schönen fremden Klängen anbietet: „Traditionelle Musik ist die Parabel des offenen und geöffneten Ohres, des systemsparenden Wahrnehmens, des fremden Hörens und vor allem des anderen Zuhörens.“² Nach meiner Wahrnehmung mussten bisher alle Versuche scheitern, Bezeichnungen wie Populäre Musik und Popmusik eindeutig zu definieren. Populär, d. h. bekannt oder beliebt hat als urbane Trennlinie zu (abwertenden) Einstufungen wie traditionell oder ländlich ebenso ausgedient wie einst Pop-Musik als Derivat aus zeitgeistiger Kunstkultur.

Kurz nach Weihnachten 2019 kam endlich das Ergebnis meiner DNA-Herkunftsanalyse. Reichlich naiv hatte ich gehofft, darin vielleicht Anhaltspunkte dafür zu finden, warum mir Musik aus Afrika und den Amerikas scheinbar mehr ‚im Blut‘ liegt als asiatische oder die ‚Musike‘ aus Rixdorf. Die Enttäuschung war groß: Nur ein lächerliches Prozent meiner Gene könnte unter Umständen, vielleicht nur, orientalische Vorfahren haben, der Rest war europäisch. „Deutsches Blut“ gibt es ebenso wenig wie ‚Rhythmus im Blut‘, den man besonders Südländern oder Afrikanern nachsagt. Die Gene sind es nicht, warum und wie die Menschen singen und tanzen. Die Gründe liegen in Umfeld, Tradition und Gemeinschaft ebenso wie individuelle und kollektive Erfahrungen in imaginärer, spiritueller Welt und Überlebenskämpfen in realen Szenarien.

Klebstoff aller Kulturen ist ein Konsens über gemeinsame Werte. Er konserviert Traditionen und fügt Innovationen hinzu. Ein Teil davon ist überall die Musik, die Großes, Wunderbares, oft Geniales hervorbringt – unabhängig davon, in welchem Zusammenhang sie entsteht und gehört wird, wofür es nur in Europa ein Kastendenken zwischen E- und U-Musik gibt, während der Inder oder Japaner seine kunstvolle Musiktradition „Klassik“ nennt, wobei es diesen Begriff in afrikanischer Musik überhaupt nicht gibt und in Lateinamerika mit Música Erudita, gelehrte Musik, ein Zwitter zwischen populärer Musik und europäischer Klassik geschaffen wurde. Ein Konsens zwischen einander fremden Kulturen wäre eine Frage der Überwindung der Identität. Zweifellos begeistern europäische Klassiker

Menschen überall auf der Welt. Aber wenn es ans Eingemachte geht, übernehmen außerhalb Europas Lieder der Kindheit, der Dorffeste, der Jahreszyklen und sogar regionaler Charts die Gefühlshoheit. Denn nur sie duften nach geliebtem Essen, Holzkohle und Meer, sind Heimatklänge, die einen Zugang zum Ohr der Europäer meist nur dann finden, wenn in ihnen bereits Bekanntes zu hören ist. Zu fremde Klänge müssen mit ihrer Entdeckung bis zur kurzen Weltmusik-Epoche warten.

Mit dem Spruch „Das gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder“ läge man in der Beschreibung der Ergebnisse dieser Spurensuche gar nicht mal falsch. Dabei sollte man viele Reaktionen der Deutschen auf exotische Musik auch mit Humor sehen, denn die meisten ‚Exoten‘ sehen es ja auch ziemlich gelassen, was die Deutschen mit ihrer Musik und ihren Tänzen angestellt haben. Für sie sind aber auch bayerische Schuhplattler keine Exoten. Nur bei Rassismus, Fremdenfeindlichkeit, wirtschaftlicher Ausbeutung, geistigem Diebstahl und Diskriminierung der Werte fremder Kulturen sollte man genauer hinschauen. Selbst ein dümmlicher Schlager-Text kann diesbezügliche Vorurteile verstärken.

Über einen Zeitraum von 13 Jahren haben mir unendlich viele Menschen in vielen Ländern immer wieder Tipps und Informationen gegeben. Sie haben auch Texte geprüft, korrigiert und verbessert. Die Liste ihrer Namen ist leider viel zu lang, um sie ohne Abstriche hier nennen zu können. Allen: Muchas Gracias, Muito Obrigado, Grazie Mille, Sincere Thanks, Merci Beaucoup, Dōmo Arigatō! Auch und besonders an den Verlag, der spontan eine Veröffentlichung zusagte und an Oliver Schütze, der diese als aufmerksamer und kritischer Lektor verbesserte.

Vielleicht war es einer der letzten aufregenden Abschnitte dieser Art in der Geschichte der Menschheit, die im Wandel des Klimas, mit polarisierenden, rücksichtslosen globalen Wirtschaftssystemen und bei regional zunehmender Rückkehr zu nationalistischem Chauvinismus auf eine neue Zeit zusteuert. Auch mit weiteren kulturellen Vermischungen, da sich jetzt schon über achtzig Millionen Menschen auf der Flucht befinden. Das Internet ist heute nicht nur globaler Kommunikator, sondern auch der größte Speicher der Erinnerung, in dem man übrigens nahezu alle in den drei Bänden genannten Musikstile und ihre Interpreten in Online-Bibliotheken, Themenseiten und besonders in Bild- und Tondokumenten seit Erfindung von Film, Foto und Tonaufzeichnung aufrufen kann.

Am Silvesterabend 1999 hatte ich mit meiner Frau Katharina ein kleines Floß aus Treibholz gebastelt, das wir mit windgeschützten Kerzen und einem roten Lampion mit einer Kerze darin zusammen mit Freunden um Mitternacht auf das Meer vor unserer sardischen Zuflucht setzten. Die meisten

X Spurensuche

Kerzen waren bald erloschen, aber den rotleuchtenden, leicht flackernden Ballon sahen wir noch nach mehr als einer Stunde auf ruhigem nächtlichem Meer von uns wegtreiben. So ist es, wenn die erlebten Dinge in das Vergessen getragen werden. Meine Spurensuche soll einiges davon zurückbringen. Für alle Leserinnen und Leser ist sie eine Reise in die Vergangenheit und für manchen Erinnerung. Für die Zeit ist das Geschilderte Geschichte.

Claus Schreiner

Anmerkungen

1. Claus Schreiner: *Música Popular Brasileira*. Marburg 1977.
2. Max Peter Baumann, in: *Neue Musikzeitung* 6/1994.

Inhaltsverzeichnis

Einführung: Wilde Zeiten	1
Kapitel 1 (... 1850 ...). Der erste ‚Welthit‘ entsteht	13
Kapitel 2 (... 1884–1940/2000 ...). Kolonialmusik	39
Kapitel 3 (... 1900–1935 ...). Massen, Medien, Mikrophone	73
Kapitel 4 (... 1880–1910 ...). Black Faces on Stage	99
Kapitel 5 (... 1880–1930 ...). Schwarze Künstler auf deutschen Bühnen	125
Kapitel 6 (... 1918–1933 ...). Der Krieg ist vorbei: Wie tanzt der Bär?	153
Kapitel 7 (... 1900–1933 ...). Exotik im Modernen Tanz	197
Kapitel 8 (... 1918–1945 ...). Der Jazz kommt nach Deutschland	245
Kapitel 9 (... 1910–1945 ...). Paris: Zentrum transatlantischer Zuwanderer	283
Kapitel 10 (... 1880–1931 ...). Brasilien: O Maxixe	307

Kapitel 11 (... 1870–1946 ...). Tango rioplatense	355
Kapitel 12 (... 1912–1945 ...). Tango in Deutschland. Ein Missverständnis	401
Kapitel 13 (... 1850–1945 ...). Kuba: Kulte und Kulturen	441
Kapitel 14 (... 1902–1943 ...). Die Antillen: Musik auf Lavaströmen	479
Kapitel 15 (... 1920–1933 ...). Aloha ‘Oe: Die letzten Exoten erreichen Nazi-Deutschland	495
Kapitel 16 (... 1933–1945 ...). Braune Töne	525
Schöner fremder Klang – die weiteren Bände	563
Abbildungsverzeichnis	565
Namenregister	571
Titel- und Sachregister	587



Einführung: Wilde Zeiten

In der Zeit um 1850, in der dieses Buch die Spurensuche nach exotischer Musik und ihrem Weg nach Deutschland aufnimmt, ist Exotik noch immer eine von rassistischen und eurozentristischen Denkweisen geprägte Sicht auf das Fremde. In sanftem Kultur-Kolonialismus verwenden Komponisten von Salonmusik und Klassik, von Mozart bis zur frühen Moderne in ihren Werken gefällige Bausteine aus exotischer Musik. Der Amerikaner Louis Moreau Gottschalk betreibt das mit afrolatinischer Musik viel intensiver als zeitgleich der Baske Sebastian Iradier, von dessen „La Paloma“ man bis heute nicht weiß, ob sie wirklich in Havanna oder nur im Stile einer Habanera in Spanien aus dem Ei geschlüpft ist (s. Kap. 1). Wo die europäischen Abenteurer und Entdecker gelandet waren und Schiffsladungen voller afrikanischer Sklaven ‚gelöscht‘ hatten, erwachsen entlang dieser atlantischen Küsten auch ethnische Schmelztiegel und Problemzonen in neuen urbanen Macht- und Wirtschaftszentren. Unter dem Druck hier entfremdeter europäischer Kulturen entstand eine neue populäre Kultur – weniger in den Lebensräumen der erheblich dezimierten Indigenen als in Elendsvierteln der freigekommenen afrikanischen Sklaven. Druck erzeugt Gegendruck und der entstand schon zu Sklavenzeiten als Reaktion auf die Verbote ritueller Musik und auf den Zwang zur Ausübung europäischer Musik durch Sklavenorchester in Dörfern, Palästen und Kirchen. Durch Nachahmung (mit und ohne Ironie) oder Aneignung europäischer Vorlagen führten die im Widerstand Kraft spendenden afrikanischen Wurzeln zu evolutionären Entwicklungen wie den Schwerpunkten dieses ersten Bandes: Cakewalk/Ragtime (s. Kap. 4), Maxixe (s. Kap. 10), Tango (s. Kap. 11), Rumba (s. Kap. 13) und Biguine (s. Kap. 15). Sie sind auf der untersten

2 Einführung: Wilde Zeiten

sozialen Ebene immer Begleitmusik im Kampf einer unterprivilegierten Minderheit um Anerkennung, um besseren sozialen Status, um Erhalt ihrer afrikanischen oder indigenen kulturellen Wurzeln. Aber auch um ihre Identität: innerhalb eines von ihnen, aber ohne besondere Würdigung ihrer Mitwirkung aufgebauten Staates, der nach Erlangung der Unabhängigkeit selber auf der Suche nach einer nationalen Identität ist. Dazu gehörte der Wunsch, mit eigenen Beiträgen an Festen der Europäer wie dem Karneval teilzunehmen. In Lateinamerika ist allein diese Motivation der Treibsatz vieler Neuentwicklungen in der populären Musik.

Wenn es noch Ureinwohner gab, hatten die sich in die Wälder und Hochebenen zurückgezogen. Seither werden die Andenbewohner und ihre Musik bei Europäern leichtfertig als schicksalbeladen schwermütig eingestuft. Afro-latiner wie Afroamerikaner wurden nach Abschaffung der Sklaverei mit nahezu ähnlichen sozialen Bedingungen wie die indigenen Völker dauerhaft auf die untere Gesellschaftsebene fixiert (Abb. 1). Innerhalb dieser Gesellschaftsordnung konnten sich vor allem Musiker auch vertikal bewegen, ohne aber zugleich eine Aufwertung zu erfahren. Die Musik, die sie hier und dort spielten – oben die aktuellen europäischen Modetänze wie Polka und Walzer und unten ihren Mix mit ritueller Musik – gab ihnen Kraft und Bedeutung, zuerst in ihren eigenen Reihen, in den Vororten und Slums. Bürgerlichen

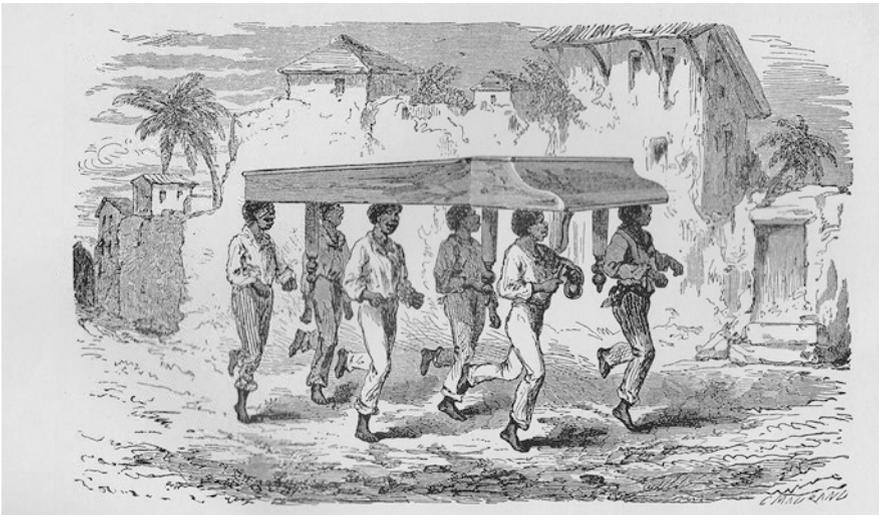


Abb. 1 Akkulturation, Deskulturation, Transkulturation: Schwerwiegende Vorgänge. „Negersklaven beim Transport eines Flügels in Rio de Janeiro“, Zeichnung von Charles Maurand

Komponisten europäischer Zuwanderer (Kreolen) war das kommerzielle Potential der entstehenden Musik-Hybride nicht entgangen. In ihrer Gesellschaft spricht man zwar von Tänzen und Musik aus der Gasse, aber es ist Underground-Kultur, die so populär wird, dass sie, vom ‚Schmutz der Gasse‘ befreit, schnell auch auf den polierten Elfenbeintasten eines Pianoforte in den Bürgerhäusern landet. Wir verfügen heute in der westlichen Welt über einen großen Reichtum solcher Hybride-Musik, die im Kern mit drei oder fünf synkopierten Achtelnoten die neuen Rhythmen zwischen New Orleans und Buenos Aires prägte und deren Basisformen in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden.

Sie sind das Ergebnis einer einmalig günstigen Konstellation von Zeit, Ort, kulturellen Inhalten und politischen wie gesellschaftlichen Umständen. Was als *Materia Prima* aus den beiden Amerika-Kontinenten über Paris nach Deutschland kam, war bereits Secondhand, war „Bastard“-Exotik aus der Vermischung vieler Kulturen. Wirklich Neues oder Weiterentwicklungen konnten danach in der Welt der Deutschen nicht mehr entstehen, die sich vorrangig mit rasantem technischem Fortschritt, Kommunismus, Wirtschaftskrise, Monarchie, Armut, Weltkrieg und Massenkultur sowie der Moderne in Musik, Theater, Malerei und Architektur zu arrangieren versuchten. Fülle und Vielfalt der transatlantischen Musikimporte erlaubten einen Rausch in Phasen. Fragen der Authentizität wurden nicht gestellt. Bananen sind eben Bananen, aber Kolonialware – wie jetzt auch noch Musik aus Lateinamerika. Oder Produkte nordamerikanischer Musikindustrie, die ihr deutsches Gemüt selten in Vorstadtkneipen oder im Untergrund von Hamburg oder Berlin bekommen, sondern von den führenden Köpfen einer wachsenden deutschen Unterhaltungsindustrie. Es muss auch angemerkt werden, dass Samba, Tango, Jazz oder Rumba auf dem Land oder in Arbeitervierteln auch nur bruchteilhaft so beliebt waren wie in den Mittel- und Oberschichten der größeren Städte, besonders Berlins.

Stock im Hintern

Weder Aufklärung noch Romantik konnten verhindern, dass sich die Deutschen Bilder exotischer Welten nach dem Pippi-Langstrumpf-Prinzip mit eigenen Vorstellungen füllen. Das betrifft vor allem die eigene Körperlichkeit, die bis in die 1980er Jahre mit exotisch wirkenden Musik- und Tanzformen infrage gestellt wird. Nach dem Lied „La Paloma“ kamen in der Regel zuerst Tänze über Paris nach Berlin, die so ganz anders waren, als die

geordnet ablaufenden höfischen Menuette oder die um 1830 entstandene böhmische Volks-Polka. Die neuen Tänze kamen aus Rotlichtbezirken der Neuen Welt, aus dem Milieu von Prostitution und Tanz-Kaschemmen. Mit den Westwinden erreichte ihr Stallgeruch Berlin aber schon in leicht parfümiertem Zustand, denn in Paris und London hatte man beschlossen, sie vom Hautgout der Gosse zu befreien. Von zu viel Erotik, aber auch zu vielen Schrittkombinationen und zu vielen Abschnitten und Variationen in der sie begleitenden Musik. Papst, Kaiser und Spießertum waren sich einig darin, dass man in diesem Fall die europäische Kultur nur mit Verboten retten könne. Die Profitänzer und Tanzlehrer fanden einen anderen Weg und entfremdeten die exotischen Ankömmlinge jeglicher körperlichen Freiheiten. Im Gesellschaftstanz nach ‚Englischem Stil‘ und im Tanzsport führen sie seither ein von ihren Ursprüngen losgelöstes, aber ein das Tanzschulens-Repertoire bereicherndes Eigenleben. Dennoch machen die Synkopen, die bei allen transatlantischen Importen die Beine der europäischen Tänzer zu verknoten drohen, selbst den Tanzmusikern Probleme. Dabei sind es diese in Deutschland neuen Betonungen schwacher Takteile, die nicht mit der Eins wie im zackigen Marsch die Stiefel nach vorn heben und im Walzer die Drehung einleiten, sondern die den Bewegungsdrang vom Kopf in Hüfte und Beine lenken. Heimische Komponisten sorgten dafür, dass die Musik zum Tanz glatter und nicht allzu fremd klingt. Dabei schien es sinnvoll, im Liedtext öfter Worte wie Tango, Samba oder Rumba einzubauen, damit die Leute nicht vergessen, was sie eigentlich tanzen sollen, weil das wegen der üblichen Vermischungen mit gängigen Foxtrott-Elementen, gar dem alten Schieber der Kaiserzeit, schon schwierig sein konnte.

Was Beine hätte verknoten oder gar lüsterne Blicke oder Berührungen hätte fördern können und einfach zu undeutsch war, wurde passend gemacht. Daher tanzte man hier eigentlich keinen Tango porteño, sondern eine euro-standardisierte Maxixe-Milonga; keine Rumba, sondern einen verfoxtrottelten Danzón; keine Biguine, sondern einen Wackel-Bolero; keinen Samba, sondern einen Foxtrott mit Maxixe-Erinnerungen, keinen Charleston, sondern wie Josephine Baker (s. Kap. 6). Zugegebenermaßen hatten die schwarzen Sklaven ja ihrerseits aus Kontertanz und Menuett die Vorstufen von Rumba und Cakewalk entwickelt. Einer der Unterschiede ist aber, dass ihre Tänze ihren Leuten wenigstens im Tanz ein bißchen Freiheit wiedergaben.

Ein typisch deutsches Szenario entsteht mit den Tänzerinnen und Tänzern des modernen Tanzes: (s. Kap. 7), die sich im Umfeld von Freikörperkultur und Gymnastik ausdrucksstark auch mal nackig machen und

die Bühnen mit Bewegungschoreographien bespielen, die stilisierte Tanzrituale Asiens oder Afrikas sein könnten. Sie sind aber nicht so gemeint, denn sie kommen aus einer anderen Ästhetisierung der Körperlichkeit und führen sich aber dennoch auf Grundelemente des Lebens zurück, die für manche exotische Völker zur Alltagskultur gehört. Von vermeintlich primitivem Tanz, der in menschlichen Gesellschaften seit Frühzeiten ein die Gemeinschaft stärkendes Ereignis ist, wollen sich Rudolf von Laban und seine Epigonen aber unterscheiden und organisieren ihn in strengen, nahezu graphischen Gruppenchoreographien. Mit dem Solotanz als Kunstform scheint jede Verbindung der Tänzer zur Gruppe und Außenwelt vollends abgebrochen. Als Mittler zwischen den Welten und Überbringer von Botschaften und Bitten der Menschen an Götter und Geister, im Trance-Zustand oder nur mit Ayahuasca berauscht, sind sie im Gegensatz zu den Solo-Tänzen der Filhas im Candomblé oder eines Schamanen im Amazonas aber nicht unterwegs.

Das Fremde und das Eigene

Auch die Musik dazu bleibt in Deutschland in der Regel allem fern, was sie auch nur in die Nähe zu den Originalen rücken könnte. Mit Ausnahmen, die die Importe aus den USA betreffen (s. Kap. 4, 5 und 6). Sie kommen zwar ursprünglich auch aus Subkulturen der Afroamerikaner von New Orleans, Charleston, New York und Chicago, sind aber Quelle und Teil des neuen US-amerikanischen Showbusiness, das diese Exporte mit ungleich größerer Wirtschaftskraft in internationalen Beziehungen mit nach Paris, London und Berlin entsendeten Original-Künstlern besser präsentieren kann. Daher können sich Ragtime und Jazz viel besser zum Nachspielen anbieten, als die meist über Paris kommenden lateinamerikanischen Novitäten. Letztere werden daher ohne eine ähnliche Lobby leichter zum Freiwild für Plagiate und Verfälschungen.

Bei Musik und Tanz der Asiaten ist man viel vorsichtiger, bleibt nahezu indifferent. In Musik, die Spaß macht, taucht daher Asiatisches nicht auf, das wird unter exotische Tanz- oder Musik-Hochkultur (s. Kap. 7) abgelegt. Sie ist es aber auch, die zuerst die Impressionisten der modernen Klassik bei den Pariser Weltausstellungen tief beeindruckt. Wie Kinder greifen sie nach dem neuen Spielzeug, bald auch nach afroamerikanischen und lateinamerikanischen Klängen und Rhythmen. Im Folklorismus bringen sie neues Leben in die europäische Klassik, sind aber im Grunde nichts anderes als in die Rezepte eigener Schöpfung untergehobene fremde Materie.

Komponierte Musik, auch Tondichtung genannt, trifft dann oft auf eine im europäischen Sinn nicht komponierte Musik: einmal spontan erdacht und gespielt und in Traditionen überliefert, dann immer wieder ergänzt oder variiert. Doch auch mancher (bürgerliche) Tango-, Choro- oder Rumba-Komponist kennt seine europäischen Klassiker so gut, dass deren Einflüsse bei ihm unüberhörbar sind.

Non-Stop Mixing

Auch in Europa hatten sich über Jahrtausende sehr unterschiedliche Kulturen miteinander vermischt und doch regionale Eigenheiten bewahrt, die als UNESCO-Welterbe genauso gewürdigt werden wie z. B. Tango und Reggae. Die Begegnung einander fremder Kulturen muss nicht automatisch die Überlagerung oder Auslöschung einer der beiden nach sich ziehen, wie es nach der Konquista in Lateinamerika mit Deskulturation und Akkulturation Praxis war (s. Kap. 1). Denn als europäische Kaufleute und Entdecker schon vor Kolumbus' Atlantik-Überquerung Indiens oder China besucht hatten, fanden sie dort autarke und jahrtausendealte, aber wehrhafte Hochkulturen vor. Und selbst die koloniale Besetzung Indiens ließ Traditionen in Religion, Musik und Tanz des Subkontinents nahezu unberührt. Auch die fast siebenhundert Jahre lange Besetzung eines Großteils der iberischen Halbinsel durch arabische Dynastien löschte die iberische Kultur nicht aus, sondern ergänzte sie. Es wird daher deutlich, dass Exotik aus diesen Kulturbereichen Asiens und Nordafrikas zwar idealisiert oder manchmal auch mißverstanden wahrgenommen wurde, aber nicht im gleichen Maß wie die transatlantischen Importe verwurstet werden konnte.

Afrika wurde viel später bis ins Landesinnere kolonisiert. Hier existierten noch intakte Herrschaftsstrukturen vom Chief eines Dorfes bis zu den letzten Königen großer Reiche. Wesentliche Impulse für musikalische Hybride kamen hierher nicht direkt aus Europa, sondern vor allem seit den 1930er Jahren aus der Karibik. Es sind Re-Importe der Musik Kubas und Haitis mit afrikanischen und europäischen Wurzeln der 1930er Jahre (s. Band 3).

Der Traum der Deutschen von einem eigenen Kolonialreich dauerte nur dreißig Jahre, in denen nicht nur Gewürze und Schokolade vermehrt in die Auslagen der Kolonialwarenläden kamen, sondern auch Vorstellungen mit scheinbar wilden Menschen auf Variété-Bühnen und in Menschenzoos (s. Kap. 2). Als sich die Illusion im Versailler Vertrag auflöste, waren nach Kriegsende die schwarzen Gaukler und Musikclowns aus den USA mit

„wilden“ Tänzern und Musikern auf die Bühnen zurückgekommen, um einer maßlosen Vergnügungsgesellschaft Zerstreuung bei der Abwendung von wilhelminischer Prüderie angesichts der psychischen und wirtschaftlichen Folgelasten des Weltkriegs anzubieten (s. Kap. 5).

Durch die „unerträgliche Komik und Unerträglichkeit mancher Darbietungen und gestützt auf die ironische Abfertigung derselben durch Reiseberichte und Musikgeschichtswerke“ habe man bisher für exotische Musik nur ein „mitleidiges Lächeln, nur das Gefühl absoluter Überlegenheit gehabt“. Das schrieb 1905 der Musikwissenschaftler Georg Capellen¹, den man später oft als einen Vordenker der Weltmusik zitieren wird.

Schwarze Exotik ging zuerst gar nicht. Man kannte nur die Fotos von Menschen mit Kostümen und Musikinstrumenten aus den Kolonien und sah die verschüchterten Afrikaner in Hagenbecks Völkerschauen (s. Kap. 2), bis schwarze Entertainer aus den USA auftauchten. Die nannte man zwar auch „Nigger“, aber man ließ sich gern von ihnen unterhalten. Denn bis dahin galt: Exotische Musik: kann ganz schön klingen, sollte aber bitte nicht von Menschen dargeboten werden, die so anders aussehen – es sei denn sie tanzen halbnackt mit Bananen an der Hüfte. Die weißen Amerikaner lösten das Problem, indem sie die Lieder der Schwarzen sangen und sich dafür in ihren Minstrel Shows (s. Kap. 4) ihre Gesichter schwarz bepinselten. Schließlich hatte das Prinzip ja auch andersherum bei den Sklaven mit den Nachahmungen der europäischen Quadrillen funktioniert. Auf deutschen Bühnen malt sich in den Dreißigern ein afroamerikanischer Entertainer wie Louis Douglas nochmals schwarz an und betont Augen und Mund mit weißen Umrissen, um in dieser Grauzone zwischen Rassismus und schönem fremdem Klang überleben zu können.

Nur selten malen sich auch Frauen im Showbusiness schwarz an. Blackfaces aber begegnen uns im Showgeschäft bis in die Gegenwart. Manche schwarze Künstler in Deutschland wie Roberto Blanco wehren sich wohl auch nicht gegen diese „Maskierung“, damit – so die Mitbegründerin des digitalen „Museums für Schwarze Unterhaltung und Black Music“ Joana Tischkau – „ihre eigene Welt nicht auseinanderbricht. Denn Fakt ist ja auch, dass sie diesen Erfolg innerhalb *weißer* Strukturen nur erreichen konnten, indem Sie rassistische Erfahrungen ausgeblendet und geleugnet haben, als Überlebensstrategie.“² In einem Interview mit dem „Spiegel“ sagt Blanco, wenn man ihn auf seine Hautfarbe ansprache, würde er scherzen: „Das ist ein Muttermal“.³ Das Verhältnis vieler Deutscher zu schwarzer Exotik scheint ohnehin dauerhaft auf diesen imaginären Anstrich fixiert zu sein.

Exotische Nachbarn

Manche Völker benutzen starr fixierte Tonskalen, die sie mit Noten aufmalen können, andere Kulturen scheinen darin überhaupt keine Regeln zu kennen. Ein ‚C‘ mag woanders wie die Farbe Grün klingen, oder wie der Klang einer bestimmten Trommel oder ein Sprachlaut. In einer Kultur mag eine Melodie als schön empfunden werden, die in einer anderen aus ästhetischen oder vielleicht auch religiösen Gründen Grausen verursacht. Für jeden Kulturkreis wirkt daher die Musik eines anderen fremd, aber nur die Europäer sprechen von Exotik, jedenfalls bis in das 20. Jahrhundert hinein, und sie verbinden diese schon 1829 von Johann Gottfried Herder kritisierte eurozentrische Sicht wie die Amerikaner (in einer eigenen Definition als ‚non-white‘) mit einer anderen Selbstüberschätzung, dem Rassismus, den auch die abendländische Kultur mit ihren Dichtern, Denkern und Komponisten nie ganz überwinden konnte – er wird mit der ersten Geschichte dieses Buches auf Kuba (s. Kap. 1) angesprochen und ebenso im letzten Kapitel über exotische Musik im Nationalsozialismus (s. Kap. 16). „Der Genius der Menschen-Naturgeschichte lebt in und mit jedem Volk, als ob es das einzige auf Erden wäre“ (Herder).⁴

In allen Formen von Musik steckt etwas, was man als Fremder (wo auch immer) nicht begreifen kann. Man könnte es vielleicht Mentalität nennen – wie die Summe von Erfahrungen aus Leben und Tod, Sexualität, Leid und Verzweiflung, Klima und Umwelt. Auch Gerüche, Geschmäcke, der Klang von Sprache im Beat der Trommeln. Was wir nicht begreifen, lehnen wir schnell ab, was uns berührt, akzeptieren wir. Der fremde Klang muss schön sein. Berührt uns dann nur das, was von uns in fremde Musik schon übernommen wurde oder können wir auch andere Kulturen unverändert akzeptieren?

Die Farbe Schwarz

Vermutlich besaßen die Menschen in grauer Vorzeit auch in Europa überwiegend noch die aus Afrika mitgebrachten dunklen Hauttöne. Sie waren Migrant*innen, überall wo sie sich niederließen und durch Sonneneinstrahlung und Klima, vielleicht auch durch Vermischung mit Neandertalern, ihre Pigmentierung veränderten. Aber keiner Hautfarbe wird so viel Beachtung zugemessen wie der schwarzen, die man selbst in Brasilien noch nach

Nuancen und Schattierungen differenziert. 1993 entbrannte dort eine Diskussion darüber, ob *mulata* als eine davon noch erlaubt sei, schließlich unterscheidet man ja auch bei Weißen nicht nach Hauttönungen. Und spricht ein Afrikaner von außerafrikanischer Musik, wenn er Wagner hört, wie für Europäer seine Musik deutlich als außereuropäisch bezeichnet wird? Man spricht von schwarzer Musik, aber nicht von gelber oder weißer, eher schon von roter bei Ernst Busch-Liederabenden. Béla Bartók besteht darauf, dass es eine Rassenreinheit in der Musik nicht gäbe, es sei ein ‚ständiges Geben und Nehmen‘. Es gibt aber auch keine Rassen. Aus diesem Grund wird dieser Begriff in diesem Buch stets in Anführung verwendet.

Als schwarze Musiker im Ersten Weltkrieg in Militärorchestern nach Europa kamen, begegnete man ihnen in Frankreich und England weitaus freundlicher als daheim. Ihre Musik wurde nach dem Endzeit-Szenario der neuen industriellen Massenvernichtungsmittel im Ersten und auch nach dem Zweiten Weltkrieg dringend benötigt.

Um 1930 sah man Menschen mit dunkler Hautfarbe häufiger in Paris, London und Lissabon. Sie kamen oft als Künstler, Kaufleute und Intellektuelle aus den Kolonien, brachten Musik aus Kuba, den Antillen und Brasilien mit. Paris (s. Kap. 9) hatte eine lebendige Untergrund-Kneipenszene, in der auch gern französische Intellektuelle im karibischen Bal Nègre abtanzten. In Paris lebende Schwarze aus der Karibik und Afrika, wie Léopold Senghor und Frantz Fanon, Nordamerikaner wie W.E.B Du Bois, Stützen der Harlem Renaissance und Marcus Garvey entwarfen unterschiedliche Positionen für das Selbstverständnis schwarzer Menschen innerhalb und außerhalb Afrikas auf der Suche nach einer ihnen bisher verwehrteten Identität. Autoren wie der Wiener Satiriker Karl Kraus gaben Schützenhilfe, der schon 1913 schrieb, „daß ich einmal einen Neger gesehen habe, der der Kulturlosigkeit einer ganzen Stadt ausgeliefert war und mir den Eindruck einer unter die Kaffern geratenen weißen Seele machte.“⁵ Zu den Schwarzen, die in Deutschland derweil statt im Zoo auf Varieté-Bühnen präsentiert wurden, gehörten Opersängerinnen, Musiker, Tap-Tänzer, Burlesk-Tänzerinnen zu Ragtime, Charleston und Hot-Jazz-Musik. Schwarze aus den ehemaligen deutschen Kolonien sah man gelegentlich auf Straßen und in mit ihnen besetzten ‚typischen‘ Filmrollen. Eine afro-deutsche Kultur in Musik, Literatur oder Tanz gab es nicht. Seit dem Jahr 2020 steht Joana Tischkaus „Deutsches Museum für Schwarze Unterhaltung und Black Music“ mit ihren Themen und Sammlungen im Internet (www.dmsubm.de) und temporär in deutschen Museen.

Geburt der Massenkultur: Die Welt hören

Die Musikethnologie (s. Kap. 3) war am Ende des 19. Jahrhunderts quasi noch nicht vorhanden. Deutsche Forscher hatten von ihren Reisen zwar oft Aufzeichnungen über Lieder, Tänze und Musikinstrumente im Rahmen der Gattung ‚Sitten und Gebräuche‘ mitgebracht, es fehlte aber eine Systematik, die erst mit der Möglichkeit der Tonaufzeichnung Konturen annahm. Sie litt unter Einflussnahmen einer von Rassentheorien geprägten Anthropologie und des zunehmenden Rassismus, der unter den Nazis nicht nur viele Künstler, sondern auch progressive Ethnologen außer Landes trieb. Die um 1885 begründete Vergleichende Musikwissenschaft orientierte sich über Jahrzehnte auch zu sehr an Gesetzmäßigkeiten der europäischen (klassischen) Musik. Noch war die Bereitschaft nicht verbreitet, den Klang eines Instruments aus Afrika oder eines Gesangs vom Amazonas losgelöst von eurozentrischer Ästhetik zu erleben und zu beschreiben. Das änderte sich erst mit Forschern wie Erich von Hornbostel, der auch ein eingefleischter Jazzfan war.

Fast zeitgleich erfand und verbesserte man Techniken, Bilder und Töne einzufangen und zu konservieren. Zeitungen bekamen ein neues Gesicht, Illustrierte berichteten in Reportagen ausführlich mit Fotos auch über japanische Teezeremonien und afrikanische Dorffeste. Viele Firmen wie Liebig schenkten ihren Kunden Sammelbildchen, die Vorläufer der Panini-Bildchen, auf denen auch Szenen aus den Kolonien und Musikinstrumente fremder Kulturen inszeniert dargestellt wurden. Schallplatte und Film ergänzten die neuen Massenkommunikationsmittel (s. Kap. 3) und begründeten eine moderne Unterhaltungsindustrie, in der Theater, Varietés, Kinos und Tanzsäle in beachtlichem Ausmaß entstanden. Kultur wurde durch bloße Reproduktion in großen Mengen zu Massenkultur und zur Gelddruckmaschine für das neue Unterhaltungsgeschäft. Jeder Berliner konnte in die Femina oder ins Moka Efti gehen – solange er das nötige Kleingeld hatte. Neugier, Schaulust und Vergnügen lösten nach dem verlorenen Weltkrieg wilhelminische Steifheit ab und öffneten den neuen Tänzen und Rhythmen den Weg, die über Paris nach Deutschland kamen. Über allen Neuerungen der zwanziger und dreißiger Jahre schwebte der Hot Jazz (s. Kap. 8.) als diffuses Etikett. Er brachte schwarze Musiker und Tänzer aus den USA auf deutsche Bühnen (s. Kap. 5/6) und das Schwarz/Weiß-Weltbild von Feuilletonisten sowie mancher Schlager- und Revue-Autoren so sehr ins Schleudern, dass sie sich oft nur in lächerliche Texte flüchten konnten. Selbst aufgeklärte Zeitgenossen der Weimarer Republik ließen ihre

Künstler noch Texte über „Nigger“ singen, es wimmelte von Mohrenköpfen in Inseraten und auf Reklameschildern überall dort, wo Kolonialwaren wie Kaffee oder Schokolade angeboten wurden. Das Exotische sollte fremd und geheimnisvoll bleiben. Daher blieb man fremden Kulturen gegenüber weitgehend auf Distanz, indem man sie in Schlagertexten parodierte und Übersteigerungen im Ausdruckstanz erfand, Klischees gezielt für Gags in Kabaretts und Produktwerbung einsetzte – auf Kosten der anderen. Und seit zweihundert Jahren schon verschlingen Kinder Daniel Defoes Roman mit den Abenteuern eines rassistisch denkenden, vor dem Orinoko-Delta schiffbrüchigen brasilianischen Sklavenhalters namens Robinson Crusoe.

Isolation

Hätte bis 1945 aus der Begegnung der Deutschen mit exotischer Musik mehr entstehen können als eine Sammlung nicht weiterentwickelter Zitate und Farbtupfer in Moderner Musik oder Malerei? Mehr als nur Anregung für kurzlebige oder standardisierte Tanzschritte, Rhythmen oder zeitgeistige Schlagerexte? Und mehr als gezielte Platzierung von Missverständnissen, Vorurteilen und Diskriminierungen?

Die braunen Nazi-Schergen (s. Kap. 16) mochten die Schwarzen aller Erdteile und deren Musik nicht. Zwölf Jahre lang wollten Hitlers Kulturwächter ihr Verständnis von deutscher Musik und Tanz-Kultur durchsetzen. Für das Andere, das Fremde wählten sie nicht einmal durchweg den Begriff exotisch, sondern undeutsch oder entartet, der gegenüber allem mit afrikanischem Anteil auf bestehendem Rassismus aufbauen konnte. Der Rest rangierte unter Exotik, sofern es Asien oder Hawaii betrifft. Was akzeptabel war, wurde eingedeutscht, wie der Tango, den besonders jüdische Musiker aus Osteuropa sowohl bei Festen der KZ-Aufseher als auch zu den Vernichtungsaktionen vor den Gaskammern spielen mussten.

Von 1933 bis 1945 machten die meisten internationalen Künstler einen großen Bogen um NS-Deutschland. Auf einige schien das faschistische Regime aber dennoch jene Faszination auszuüben, die Stars wie Rosita Serrano aus Chile oder den Tango-Musiker Eduardo Bianco auf mit Hakenkreuzen geschmückte Bühnen trieb. Nach dem Krieg liest man in Erinnerungen von Musikern aus Hawaii und Lateinamerika auch von seltsamen Begegnungen mit Hitler und Consorten. Nur zu den Olympischen Spielen 1936 präsentierte sich Deutschland kurzzeitig als scheinbar welt-offen und tolerant.

Die Nationalsozialisten ermordeten und vertrieben auch zahllose Kreative der deutschen Unterhaltungsszene. Zwischen 1933 und 1945 erstarrte Deutschland in gleichgeschalteter Wiederholungskultur alter Musikrezepte und ging weitgehend isoliert von musikalischen Entwicklungen der internationalen populären Kultur aus dem verlorenen Krieg.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird es Chancen geben, die Originale, die *Materia Prima* näher kennenzulernen (Band 2) und im letzten Viertel des Jahrhunderts nach der überfälligen Begegnung mit Afrika gemeinsame weltmusikalische Formen zu erkunden (Band 3).

Anmerkungen

1. Georg Capellen: Ein neuer Exotischer Musikstil. Stuttgart 1905, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/1223> (18.9.2019).
2. Saskia Trebing: „Museum für schwarze Popkultur“, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 15.12.2020, www.monopol-magazin.de.
3. Jean-Pierre Ziegler: „Freund der Nation“, in: Der Spiegel 49/2020.
4. Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Humanität. Bd. 1–2, Tübingen 1829, S. 147.
5. Karl Kraus: „Der Neger“, in: Die Fackel, 13.10.1913, S. 42 ff., <https://www.textlog.de/39139.html> (18.9.2019).



Kapitel 1 (... 1850 ...)

Der erste ‚Welthit‘ entsteht

Die Sicht einer neuen Welt

Kartoffeln, Gold oder Gewürze – die europäischen Eroberer und Entdecker neuer Welten bringen von ihren Reisen nach Asien, Afrika und Amerika alles in die Heimat mit, was ihnen wertvoll erscheint. Gelegentlich auch mal singende oder musizierende „Exoten“, deren kulturelle Spur sich aber schnell in den Gassen der Hafenviertel verliert. Über die Musik der ver-sklavten und ausgerotteten indigenen Völker erfahren die Europäer kaum etwas und selten Richtiges. „Gesänge der Hölle“ nennt ein Augustinermönch im Tross des Pizarro die Lieder, die den Inka Atahualpa bei seinem Einzug in Caxamalca im Jahr 1532 begleiten, während sein Kollege Jean de Léry vierzig Jahre später den Gesang der Tupí-Indianer noch als „sehr schön“ beschreibt und der Jesuit Anchieta sie alsbald Hymnen auf die Jungfrau Maria singen lässt. Als der Brasilianer Egberto Gismonti rund 450 Jahre später sein Ballett *Academia de Danças* vor indigenen Stämmen im Alto-Xingú am Amazonas aufführt, kommentiert ein Zuhörer: „Die Musik der Weißen ist ja wie die Musik von Werwölfen.“ Der oberhessische Landsknecht Hans Staden (ca. 1525–1576) liefert passend dazu mit seinen 1557 in Marburg erschienenen drastischen Schilderungen der Sitten und Gebräuche der Menschenfresser Brasiliens¹ (s. Kap. 10) vielleicht eine Textvorlage für Mozarts Arie des Osmin: „Erst geköpft, dann gehangen, dann gespießt auf heiße Stangen“. Und der Mönch Bartolomé de las Casas, der sich als Kronzeuge der Konquista vom Sklavenhalter auf Haiti zum Fürsprecher für die Ureinwohner Lateinamerikas wandelt und damit

möglicherweise die Verschleppung von wahrscheinlich 20 Mio. Afrikanern in die ‚Neue Welt‘ verursacht, beschreibt, wie ein Caziqne auf Kuba seine Leute zum Tanz auffordert „indem er auf ein Körbchen voll Gold und Edelsteinen wies, das neben ihm stand – dies ist der Christen Gott! Dünkt’s euch gut, so wollen wir ihm zu Ehren *Areytos* – eine Art von Balletten oder Tänzen – anstellen.“² Kolumbus musste jetzt ja immer noch annehmen, auf einer indischen Insel gelandet zu sein, er ist aber auf Kuba und lässt seinen Dolmetscher einige Worte an den Dorfhäuptling nicht in indischen Dialekten, aber nacheinander in Hebräisch, Chaldäisch und Arabisch richten. Missverständnisse auf beiden Seiten.

Der Hugenottenpfarrer Jean de Léry fordert nach seinen Begegnungen mit den Tupí-Stämmen Brasiliens eine andere Sicht der (Neuen) Welt und ihre unverfälschte Beschreibung: „Das Land Amerika, in dem alles, was man sieht, die Lebensweise der Bewohner, [...] so völlig verschieden von dem ist, was wir in Europa, Asien und Afrika haben, kann, von unserem Standpunkt aus gesehen, wirklich als die ‚Neue Welt‘ bezeichnet werden. Nachdem ich dort gewesen bin, muß ich – ohne die Fabeln gutzuheißeln, die man in den Büchern mancher Autoren liest, die entweder den Berichten, die man ihnen zugetragen hat, geglaubt haben oder ihrer Phantasie einfach freien Lauf ließen – die Meinung, die ich früher von Plinius und anderen, die fremde Länder schildern, hatte, widerrufen. Ich habe in der Tat so bizarre und wunderbare Dinge gesehen, daß alles, was sie schildern und man für unglaublich halten möchte, dagegen verblaßt.“³ Aber auch Léry unterliegt den Grenzen seiner Vorstellungswelt, wenn er behauptet, die ‚Indianer‘ hätten keine Religion, nur weil sie sich ihm nicht in bekannten Formen der Ausübung zeigten. Und der französische Naturforscher Buffon, der nie amerikanischen Boden betreten hat, behauptet in seiner „Histoire Naturelle“ (1749–1804), dort würden die Dinge „unter einem kärglichen Himmel und auf unfruchtbarem Land schrumpfen und verkümmern.“ Auch tierischer Organismus, selbst die Zeugungsorgane seien bei den Wilden klein und schwach. Ihm fehle „der Bart und die leidenschaftliche Liebe gegen das Weib.“⁴ Alexander von Humboldt widerspricht ihm.

Fast zweihundert Jahre nach ihm konstatiert der deutsch-chilenische Journalist Ernst Samhaber: „Europa sieht Südamerika durch die Brille der eigenen Nöte und der eigenen Sorgen“⁵. Wie in einem Zerrspiegel erblicke man die eigene Umwandlung. Übertreibungen bestimmen auch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein die meisten bildlichen Darstellungen der neuentdeckten Welten.⁶ In den seltensten Fällen waren Zeichner oder Maler an Bord der Schiffe, mit denen der Straubinger Ulrich Schmidel, Hans Staden oder Jean de Léry nach Lateinamerika kamen. Erst später haben



Abb. 1 Kolumbus wird von den Ureinwohnern mit einem Leguan bewirtet. Im Hintergrund spielt ein Soldat Dudelsack, vorne links tanzende Ureinwohner, vermutlich mit Rasseln

phantasievollen Illustratoren von deren Berichten Kupferstiche für Druckausgaben angefertigt, die nicht selten auf die Neugier der Leser abzielten – leichtes Schaudern einbegriffen, wie bis dato bei Darstellungen biblischer Themen und den nahezu surrealistischen Allegorien des Hieronymus Bosch (1450–1560), eines Zeitgenossen von Kolumbus (Abb. 1). Besonders der in Frankfurt am Main arbeitende Johann Theodor de Bry und seine Söhne bringen bis 1634 rd. 1500 Kupferstichblätter mit Illustrationen zu Berichten der Entdeckungen heraus.

Sklavenhaltung und Sklavenhandel sind keine Erfindung der Europäer. Als Cortez in Mittelamerika eintrifft, werden ihm häufig Sklaven und Sklavinnen als Geschenk angeboten. Auch unter den Tupí-Stämmen Brasiliens hält man sich Gefangene feindlicher Stämme als Sklaven. In Afrika ist das nicht anders, aber dort wird der Sklavenhandel durch die Ausrottung der indigenen Stämme Lateinamerikas ein jahrhundertlanges Geschäftsmodell, von dem Afrikaner und Europa profitieren. Der Mensch ist „das Geld Afrikas“⁷ geworden. Viele Häuptlinge, besonders die mohammedanischen, schicken entlang der Küstenstreifen Karawanen mit Häuten, Elfenbein, Vieh, Reis und Gold zum Verkauf an europäische Aufkäufer. Sklaven sind auch darunter. Ein Pfund Elfenbein kostet einen Dollar, ein Sklave etwa fünfzig.⁸ Auf dem Sklavenmarkt von Matanzas auf Kuba wird er rd. 350 Dollar einbringen.

Bis zum 19. Jahrhundert werden ‚exotische‘ Lieder und Tänze ferner Länder immer wieder wenig zutreffend und selten objektiv von Reisenden mit ihrer Terminologie und ihrem eurozentristischen Verständnis von Musik beschrieben, während mit Siedlern, Priestern und Hofstaat die abendländische Musik in die neuen Welten kommt. Volkstümliche, kirchliche und höfische Lieder, auch Liturgien, Krippenspiele und andere kirchliche Inszenierungen verschmelzen mit indigenen Elementen und bald auch mit Grundzügen der Kultur afrikanischer Sklaven zu akkulturativen neuen Formen. Man weiß, dass schon an Bord der Sklavenschiffe die Afrikaner gezwungen wurden zu tanzen, damit sie durch die Bewegung an Deck gesund und arbeitstauglich blieben.

„Wenn das Wetter schön ist, dürfen alle, Männer und Frauen, Knaben und Mädchen, zusammen afrikanische Lieder singen, welche sie dann begleiten auf einer improvisierten Trommel, wozu sie ein umgekehrtes Faß oder einen Zinnkessel nehmen“, berichtet Theodore Canot, Kapitän eines Sklavenschiffes.⁹ Auf den Plantagen und in den Häusern befiehlt man ihnen, ein Instrument zu erlernen und bei den Gesellschaften und zu Tänzen der Kolonialisten aufzuspielen, die auch die Sklaven ausüben müssen. Vieles entsteht dann durch Nachahmung, aus Spiellaune oder aus dem Wunsch der Teilhabe an der Kultur der Kolonialisten, manches aus deren Parodie. Sehr viel unter Zwang und Druck, auch indirekt durch Abhängigkeiten, infolge sozial und ökonomisch vertikal zementierter Hierarchien. So mancher Gegen- druck von unten lässt Mischformen in Musik und Tanz, die die populäre Musik kommender Jahrhunderte dauerhaft beeinflussen werden, zuerst in trüber Kaschemmen-Beleuchtung zur Welt kommen, um anschließend im Glanz bürgerlicher Pianoforte-Tasten gesellschaftsfähig zu werden. Als z. B. um 1850 die Polka über die Kontinente galoppiert, gebiert sie überall eine Unzahl solcher „Bastarde“ aus der Verbindung mit lokalen Tänzen, die schon selbst Mixturen aus europäischen, indigenen und afrikanischen Tänzen und Musikformen sind. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen aus solchen Begegnungen lokale Modetänze und Liedformen, die mit Kaufleuten oder Rückwanderern ihren Weg auf den europäischen Kontinent finden. Allein durch unterschiedliche Interpretationen verändert sich diese Musik ständig – in Europa und in Lateinamerika.

Für Musik aus Afrika, Ozeanien und Asien wird es diesen Rückwanderungsprozess kaum geben. Afrika ist ein Kontinent, dessen Rohstoffe und Menschen man zwar bald ausbeutet, dessen nach dem Ersten Weltkrieg von Lateinamerika und Nordamerika beeinflusste populäre Musik aber erst zum Ende des 20. Jahrhunderts in Europa nachhaltig bekannt wird. Die westliche populäre Musik des 20. Jahrhunderts ist allein das Ergebnis trans-

atlantischer Interaktionen. Ozeanien ist zu weit entfernt und mit Musik aus Tahiti und Hawaii nur sporadisch präsent. Australien war kaum besiedelt und Asien in großen, unzugänglichen Gebieten von starken Kulturen in jahrhundertealter Tradition geprägt.

Karibische Wurzelsuppe

Eine der wichtigsten und breit geäderten Wurzeln der populären Musik des 20. Jahrhunderts schlängelt sich seit über 200 Jahren im Golf von Mexiko kreisförmig durch die Karibik über Haiti und Kuba nach Louisiana in den Süden Nordamerikas. Dies ist die Heimat der afrokaribischen und kreolischen Musik, deren Einfluss bis hinunter nach Buenos Aires im Tango hörbar ist. Es ist eine vielsprachige Musik: Spanisch, Französisch, Englisch und zahllose Patois-Dialekte. In New Orleans kann man sie alle hören und zwischen Kuba und New Orleans gibt es regelmäßige Fährverbindungen, die auch von Musikern gern genutzt werden (Abb. 2).

Fast gleichzeitig machen in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Spanier und ein Amerikaner afrokubanisch-kreolische Musik aus Kuba in Europa populär: Der Baske Sebastián Iradier und der Amerikaner Louis Moreau Gottschalk.

Gottschalks (1829–1869) Stammbaum empfiehlt ihn bestens für Veredelungen musikalischer Wurzeln in verschiedensten Böden: Der Vater Edward, geboren in London und mit deutschstämmigen jüdischen Eltern, hat unter anderem in Leipzig studiert. Die Großmutter französischer Herkunft



Abb. 2 Bambooula-Tanz auf dem Congo-Square in New Orleans (1896)

ist Tochter des Gouverneurs auf Saint Domingue (Santo Domingo) und war wie viele weiße Siedler vor den Sklavenaufständen auf der Insel in das nahe New Orleans geflohen, wo Louis Moreau Gottschalk 1829 geboren wird. Er hat sechs Geschwister und vier weitere, die sein Vater mit einer Schwarzen gezeugt hat. Gottschalk Sr. war Mitinhaber einer Firma, die mit Immobilien und Sklaven handelte und 1830 in Konkurs ging.

Den Fluch der Karibik verkörpern in dieser Zeit nicht nur die Freibeuter der Karibischen See, die Flibustier mit ihren zahlreichen Stützpunkten auf den Inseln. Ausgelöst durch die Französische Revolution, ist auf Haiti 1804 die erste unabhängige Republik von Schwarzen und Mulatten entstanden. Vorbild und Auslöser für die Abschaffung der Sklaverei in anderen Ländern zwischen Kuba und Feuerland (1834 durch die Briten, 1848 von den Franzosen und nach dem Sezessionskrieg erst 1865 in allen Staaten der USA, während die kubanischen Sklaven bis 1886 und die Brasilianer bis 1888 warten mussten). Ausgerechnet auf Haiti wird es dreihundert Jahre später eine neue Form der Sklaverei geben, denn mindestens 300 000 Kinder, laut UNESCO, arbeiten dann in Haiti als „Restavek“ (kreol. für „rester avec“) für schwarze Haitianerinnen. Sie sind nichts anderes als Kindersklaven, die aus Not von ihren Müttern verkauft oder verliehen wurden, um gegen Nahrung und Schlafplatz Arbeiten zu verrichten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Saint Domingue noch vereinigt mit der heutigen Dominikanischen Republik, musste Haiti 90 Mio. Gold-Franc an Frankreich als Entschädigung für die vertriebenen Plantagenbesitzer und für die Anerkennung der Unabhängigkeit zahlen. Von Haiti aus wurden auch andere karibische Inseln wie Kuba durch Flüchtlinge und Migranten – darunter auch viele Europäer – mit Musik, Tanz und afrokaribischen Riten bereichert. Denn aus Haiti stammen wichtige Quellen der späteren afrokubanischen Musik (s. Kap. 13 und Bd. 3, Kap. 11).

In New Orleans, das wenige Jahrzehnte nach Gottschalks Geburt die Wiege des Jazz werden soll, hört man auf Plätzen wie dem Congo Square oder in Kneipen des French Quarter ein buntes und lebhaftes Gemisch europäischer und afrikanischer Klänge und Rhythmen. 1803 hatten die USA den Franzosen Louisiana abgekauft und um 1810 waren Zehntausende von Flüchtlingen aus der ehemaligen französischen Kolonie Haiti in New Orleans angekommen. Afrikanische Trommeln, darunter die ‚Bamboula‘ aus Bambus, und Holztrompeten erfüllen jetzt den Congo Square bei Tänzen und Riten des Vodou, bei Calenda-, Chica-, Kata- oder Counjaille-Tänzen. Sie wurden teilweise schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Reisenden der Karibik wie Père Labat¹⁰ detailliert beschrieben. Auf den Plantagen hört man tagsüber Worksongs und nachts die Ruf-und-Antwort-Zeilen der