

Claus Schreiner

Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam

Band 2:
Samba, Mambo, Bossa & Co. (1945–1975)



J.B. METZLER

Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach
Deutschland kam

Claus Schreiner

Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam

Band 2: Samba, Mambo, Bossa & Co.
(1945–1975)



J.B. METZLER

Claus Schreiner
Marburg, Deutschland

ISBN 978-3-476-05696-2 ISBN 978-3-476-05697-9 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05697-9>

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: © Facio Santillán

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 tiefergehende 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 Glinkasträße 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 traditioneller 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

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.

Anmerkungen

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

Inhaltsverzeichnis

Einführung: Horch was kommt von draußen rein...	1
Kapitel 1 (... 1945–1955 ...). Nachkriegszeiten	11
Kapitel 2 (... 1949–1960 ...). Wiederaufbau und exotische Träume aus Brasilien	47
Kapitel 3 (... 1955–1960 ...). Wirtschaftswunder und Latin Feelings	83
Kapitel 4 (... 1948–1960 ...). Calypso Like Me	103
Kapitel 5 (... 1950–1970 ...). Schaulust und Tanzkunst: Tanz- und Folklore-Ensembles	149
Kapitel 6 Tagebuchnotizen: Die sechziger Jahre – Opposition, Elektrobeat und Harfenklänge	263
Kapitel 7 (... 1956–1965 ...). Die Bossa Nova, die Amerikaner und wir	289
Kapitel 8 (... 1945–1967 ...). Neue Präsentationsformen exotischer Kultur	321
Kapitel 9 (... 1963–1975 ...). Begegnungen	343

Kapitel 10	(... 1960–1975 ...). Folklore, Lied, Protest	377
Kapitel 11	Tagebuchnotizen: Die siebziger Jahre – Zwischen Amerikanisierung und Internationalisierung	423
Kapitel 12	(... 1950–1970 ...). Im Reich des Kondors: Musik der Anden	465
Kapitel 13	(... 1970–1980 ...). Musik und Solidarität	511
Kapitel 14	(... 1970–1985 ...). Der neue Klang der Cordilleren	539
Kapitel 15	(... 1980–1999 ...). „Los Ponchos“: Die Eroberung der Fußgängerzonen in den neunziger Jahren	575
	Schöner fremder Klang – die weiteren Bände	595
	Abbildungsverzeichnis	597
	Namenregister	603
	Titel- und Sachregister	629



Einführung: Horch was kommt von draußen rein...

Februar 1949, ein relativ milder Winter ist fast vorbei, und seit gut einem halben Jahr bringen amerikanische Rosinenbomber Lebensmittel, Kohle und was die Berliner sonst noch dringend benötigen im Minutentakt in die von den Sowjets isolierte Stadt. Wieder tanzen Hunderte kleiner Fallschirme vom Himmel herunter, werden auf den Straßen sehnsüchtig erwartet von Kindern, denn in den kleinen Päckchen steckt Cadbury-Schokolade. Ebenfalls aus dem Äther wird in den nächsten zwanzig Jahren für viele von ihnen der Klang ihrer Jugend kommen, vom Soldatensender der Cadbury-Abwerfer (AFN), und dem Ami-Sender Rias Berlin. BFN bzw. BFBS in den britischen Besatzungszonen. Rock'n' Roll forever! (s. Kap. 1).

Deutschland ist besiegt, die Besatzer übernehmen im Grunde einen Staat, in dem zuvor wie in einem Kolonialreich nicht nur das Denken und Handeln, sondern auch das Singen, Musizieren und Tanzen nach artig und abartig getrennt und reglementiert war. In den Nachkriegsjahren findet daher in Deutschland eine Transkulturation der besonderen Art statt. Die populäre Musikszene, die die Nazis zurückließen, gibt nicht viel her, woraus man dem Exotischen da draußen etwas entgegensetzen könnte. Viele kreative Kräfte wurden ermordet oder sind emigriert. Franzosen, Engländer und Amerikaner wollen die Deutschen im Westen auch mit einer neuen Kultur umerziehen, mit schönen fremden Klängen gegen Rassismus und Nationalismus. Im Osten läuft das mit ähnlichen Vorzeichen in andere Richtungen. In beiden Teilen sind die alten Ressentiments aber geblieben, auch die meisten Nazis. Daher erreichen neue Musik und Lebensart besonders junge Leute, vor allem diejenigen, die schon vor Kriegsende in

Jazz- und Swingclubs anzutreffen waren. Mit Rock'n' Roll, später Beat, Folk und Rock werden sie gegen alte La Paloma-Luschen antanzen.

Das Geschäft mit exotischen Trugbildern betreiben aber weiterhin die altgedienten Unterhaltungserfinder, die vor allem in Schlagerwelt und Musikfilmen denselben Kitsch fortführen, den sie schon vor und in der NS-Zeit erfolgreich ablieferten. Dabei halten auch die Wiener Autoren Erwin Halletz (Musik) und Erich Meder (Text) kräftig mit, die noch 1950 in einem Foxrott gängige rassistische Klischees bedienen.

Wenn die Neger Zahnweh kriegen
ist das wirklich kein Vergnügen
Und alle alle alle schreien sie denn so: Uuuuio...!
Wenn sie auch noch Bauchweh kriegen
Bleibt ihnen ein Mensch im Magen liegen
Alle alle alle alle schreien sie dann so Uuuuio...!

Der Medizinmann setzt die Neger in den Wurstkessel rein
um die armen Patienten
von dem Schmerz zu befreien.
Sie halten ein so lange
bis dieser Kessel weiß glühend ist
und man alle anderen Schmerzen gleich vergisst

Wenn die Neger Zahnweh kriegen
ist das wirklich kein Vergnügen
Gott sei Dank ist das hier in Europa nicht so
Sind wir froh

Das Lied geht in einen für Schlager ungewöhnlichen, jetzt aber wieder erlaubten jazzartigen Scat-Gesang mit Big-Band-Phrasierungen über. Sollte der Text Ironie und Humor mancher ‚Neger‘-Lieder der Weimarer Zeit fortführen wollen, ist er jetzt nur noch peinlich.

Nach dem Weltkrieg beginnt der Kalte Krieg. Nach Hiroshima weiß man, dass Massenvernichtung ein noch größeres Ausmaß annehmen kann, dem die Menschheit mit der Kuba-Krise 1961 ziemlich nahe sein wird. Die Schalter der jetzt noch nicht von multinationalen Konzernen beherrschten Musikindustrie in Deutschland stehen daher auf leichte Unterhaltung. Die liefert der zuvor bekämpfte ‚Erzfeind‘ Frankreich aus Paris und schickt wie vor dem Krieg Exotisches nach Deutschland, zuerst den Samba mit Maria aus Bahia (s. Kap. 2). Dort will man unbedingt nachholen, was bei den Nazis verboten war, auch Rumba, Mambo und etwas später Chachachá (s.

Kap. 3). Dafür holt man sich aber keine Künstler aus Brasilien oder Kuba, sondern macht das alles selbst. Rio, Samba, Kuba und Rumba müssen aber in den Liedtexten vorkommen, sonst kann man das Exotische darin oft kaum erkennen. Es reicht, wenn es ein bißchen so klingt als ob. Nur den Calypso dürfen auch wenige Calypsonians, die in England leben, in Kneipentourneen vorstellen. Doch das Riesen-Geschäft machen Harry Belafonte und seine Produzenten, die überwiegend jamaikanische Lieder zu Calypsos umbauen. Nicht einmal zwei echte Künstler aus Trinidad lässt man in Deutschland mit Calypsos an den Markt und lässt sie lieber deutsche Schlager singen (s. Kap. 4).

Für die Besucher der aus Afrika, Lateinamerika und Asien kommenden nationalen Tanzensembles spielt sich die Illusion auf der Bühne ab. Folklore-Tanzensembles oder nationale Mischungen aus Ballett und Tanzritual werden vor allem von den jungen afrikanischen Staaten als Kulturbotschafter um die Welt geschickt. Exotik und ein bisschen Erotik im Guckkasten, die im Laufe der Jahre mehr und mehr für den europäischen Geschmack derer zubereitet wird, die vielleicht Jahrzehnte zuvor schon Völkerschauen besucht hatten (s. Kap. 5). Es sind immer Staatsoberhäupter, die mit Négritude, panafrikanischen und oft auch sozialistischen Gedanken in den Kampf um die Unabhängigkeit ihrer Völker zogen und jetzt regionale Kulturen zu einem nationalen Erbe zusammenbringen wollen. Dafür eignen sich Musik- und Tanzensembles, die im Ausland gleichzeitig auch für die neuen afrikanischen Staaten werben können. Doch die neuen Freiheitshelden und Präsidenten haben die Rechnung ohne die wahren, in Jahrtausende alten Traditionen regierenden Herrscher gemacht und so drang dort „der afrikanische Geschichtsmythos, ‚Négritude‘ genannt, [...] nicht bis zu den Häuptlingen im Busch, sondern versickerte in den isolierten Literatenzirkeln der Intellektuellen“ (DER SPIEGEL).¹

Ost- und Westdeutschland sind beliebte Gastspielländer und verhalfen darüber hinaus sowohl den Mitwirkenden als auch den Regierungen ihrer Herkunftsländer zu einem Prestigegewinn im In- und Ausland. Dass die DDR eigentlich nur um eigenes Prestige bemüht ist, während in der Bundesrepublik der kulturelle Wert im Vordergrund steht – wenn auch im Wettbewerb um Wirtschaftskontakte und um die Position als das ‚einzige‘ Deutschland – bleibt den Gästen aus Afrika vermutlich verborgen. Folkloredarbietungen auf Bühnen sind immer Kompromisse zwischen den Erwartungen der Besucher und dem Authentizitätsanspruch der Ausübenden. In der DDR spielen solche Fragen keine Rolle, solange sich ideologische Parameter damit verknüpfen lassen. Schließlich sind diese Gastspiele aus sozialistischen Bruderstaaten Pflichtprogramm für SED-Funktionäre. Im

Westen kann man ihnen noch am meisten abgewinnen, wenn Gruppen an die unvergessenen Gastspiele der Inder und Indonesier der dreißiger Jahre anknüpfen oder im Umfeld modernen „schwarzen“ Tanzes einer Katherine Dunham oder Martha Graham angesiedelt sind. Darüber hinaus bedeuten die Gastspielreisen für viele Tänzerinnen und Musiker nicht nur Mindestversorgung ihrer Familien, sie sind in vielen Fällen Sprungbrett für Karrieren als Tanz- oder Trommellehrer im Ausland.

Von 1960 bis zum Ende der siebziger Jahre ist eine neue deutsche Generation neugierig auf das, was ihre Eltern und Großeltern entweder im Überangebot neuer Unterhaltungsmusik und Modetänze zwischen 1919 und 1933 nicht entdecken konnten oder diesen bis 1945 durch eigene Ressentiments oder Nazi-Verordnungen verborgen geblieben war. Den Wiederaufbau im Nachkriegsdeutschland begleiten noch vertraute Exoten mit Tangos, Musik aus Hawaii und ein kleines bisschen Kuba und Brasilien.

Tequila in Mexiko oder Karneval in Rio – nicht viele Schlager mit exotischen Bildern kommen ohne diese Klischees aus, zu denen sich in den Fünfzigern auch wieder das vor dem Krieg bekannte Hula-Hula und skurrile Südsee-Schlager gesellen. Nachdem Maria schon 1949 aus Bahia und das Banditen-Melodram „O’ Cangaçeiro“ 1953 aus dem brasilianischen Sertão kamen, erreichen Deutschland mit dem Film „Orfeu Negro“ und der Bossa Nova in dessen Schlepptau aktuelle Trends aus Rio de Janeiro wiederum über Paris (s. Kap. 2) – nichts für den Massengeschmack, eher etwas für Intellektuelle, deren Feinsinn dann aber doch Stan Getz für den Erfinder der Bossa Nova (s. Kap. 7) halten muss, weil die Amerikaner und deutsche Jazzkritiker das fälschlich so verbreiten. Nur Caterina Valente weiß es besser. Die echte Bossa aus Rio kommt in Deutschland kaum an, aber wenigstens werden nun verstärkt Gitarren gekauft. Für ‚Feten‘ mit Kerzen auf den Stummeln bunt herunter getropfter Stearinreste auf bastumwickelten Chianti-Flaschen.

Wer sich nicht zusammen mit seinen Eltern unterhalten lassen will, sucht nach Anregungen, die es im eigenen Land noch nicht gibt, während in Brasilien junge Bahianer die Musik der Beatles und Stones mit Bossa und Samba mischen. Womit könnten junge deutsche Musiker die Musik aus Liverpool – und bald auch aus Motown – zu etwas Eigenem verbinden? Es reicht für deutsche Rock’n’ Roll-Größen und Beatbands, auch für ein bisschen Waterkant- und Bayern-Rock. Echte Bastarde klingen anders. Die Neugier auf sie ist groß und das ebnet erstmals bislang kaum bekannten Exoten – den neuen Musikstilen aus anderen Begegnungen – den Weg in deutsche Studentenbuden (s. Kap. 6).

Kennedy, Kubakrise, Mauerbau, Nato-Doppelbeschluss, Dutschke, Vietnam, Woodstock – die sechziger Jahre trennen die Generation Baby Boomer (1955–1965), die das Land nach dem Krieg wiederaufbaut, endgültig von der nachfolgenden Generation X (1965–1979), die sich den angstmachenden Themen stellt und sie in einer Emotionskultur thematisiert. Schlagzeug, E-Gitarren und Stimmen werden lauter, aggressiver. Statt Rio und Tequila gibt es Vokuhila.

Als Gegenströmung zu kaum versiegenden Vorurteilen der Elterngeneration wird mit den sechziger Jahren schwarze Kultur (vgl. Kap. 8/9) Teil der Subkultur in Deutschland. Blues, Soul Music, Black Power und Bürgerrechtsbewegung – aber Afrika selbst ist kaum ein Thema, obwohl dort gerade jetzt so viele Staaten in die Unabhängigkeit entlassen werden und das auch mit Musik und Tanz karibischer Zutaten feiern. Das Gewicht von „schwarzer Musik“ und Kultur aus den USA wird indes gern überhöht. Denn in der urbanen Popmusik von Buenos Aires, Rio, Havanna, Boston, Dakar, Johannesburg, Paris, London und Hamburg steckt außer schwarzer Musik in unterschiedlichen Potenzen mindestens ebenso viel Musik-DNA aus Europa, von irischen Jigs über englische Kontertänze, Mazurka, Polka, Flamenco, Bolero, deutschem Lied und mittelalterlichen Romanzen.

Nicht grundlos verweist diese Nachkriegsgeneration darauf, dass es zwischen Rock'n' Roll, Beatles und Pink Floyd, Abba und Kraftwerk diese drei Jahrzehnte waren, in denen *es* geschah, was so nicht wiederkommen wird: eine musikalische Revolution von größerer Tragweite als der Siegeszug von Cakewalk, Ragtime und Tango zu Jahrhundertbeginn. Damals als Folge vom Ende der Sklaverei und dem Entstehen eines neuen Proletariats aus ehemaligen Sklaven und gestrauchelten Auswanderern, das neues, amalgamiertes Entertainment bis in oberste Schichten der Gesellschaft brachte, entstanden auch unter dem Druck von Diskriminierung und Ausbeutung und allgemeiner Bedrohung durch die Folgen moderner Massenvernichtung mit den Waffen des neuen Industriezeitalters. Siebzig Jahre später sind diese Voraussetzungen nicht verschwunden, sie sind nur komplexer. Kriege finden weiterhin ohne Unterbrechung statt, die Konflikte wurden nach Nahost, Fernost, Afrika, Lateinamerika ausgelagert. Ansonsten übt man sich im Kalten Krieg zwischen Kapitalismus und Kommunismus. Neu in dieser zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind jetzt Globalisierung und Digitalisierung, der die explosionsartige Entwicklung der Unterhaltungselektronik voranging. Ohne (noch analoge) Elektro-Gitarren, WahWah-Pedale und Röhrenverstärker würde *es* vermutlich so nicht passiert sein. Denn die kreative Schöpfung von Musik wird inzwischen

auch vom technischen Angebot der Bearbeitungsmöglichkeiten einer kompositorischen Idee bestimmt.

Neue Lieder braucht das Land

Oft wird der Blues bei Vergleichen mit Liedformen bemüht, die meist viel älter sind. Aber er ist die Saat, aus der Bands wie die Rolling Stones hervorgehen. „I can't get no satisfaction!“ Mit ihm kommt die nordamerikanische Folk Music-Bewegung nach Europa (s. Kap. 10). Aber die Musikindustrie versteht den Background von Pete Seeger oder Abi & Esther Ofarim irgendwie falsch und wirft „Folklore der Welt“-Platten mit La Paloma-Charakter auf den Markt. Von „Weltmusik“ als Terminus für die Registrierung des Exotischen ist man noch Jahrzehnte entfernt, doch es gibt schon moderne Ibn Batūtas wie die Musiker von Embryo und den Dissidenten, die als musizierende Nomaden auf Reisen in Asien und Afrika neue Klangwelten ausprobieren (s. Kap. 9). Der Autor und Jazzproduzent Joachim-Ernst Berendt will auf dieser Ebene unter dem jazzistischen Label ‚Jazz Meets The World‘ Jazzmusiker mit Kollegen anderer Kulturen wie Japan und Nordafrika zusammenbringen, nachdem er beim Goethe-Institut eine Tür für die Entsendung deutscher Jazzmusiker als Kulturbotschafters ins Ausland geöffnet hatte. Nach wenigen Produktionen scheitert das Projekt (s. Kap. 9).

Angeführt von Waldeck (s. Kap. 10) sprießen Folk- und Songfestivals aus alten, in der NS-Zeit ideologisch gedüngten, deutschen Volksliedböden; dazu kommen Lieder aus Griechenland, Irland und Jüdisches auf Bühnen, die am Ende die neuen Volkspoeten, die Liedermacher, nicht nur mit Geschichten aus dem Alltag, sondern auch mit klaren politischen Statements besetzen. Einige Themen wie Vietnam oder Bürgerrechtsbewegung kommen ebenfalls aus den USA mit Bob Dylan und Joan Baez, deren Lieder in Europa und Lateinamerika regional das Genre Protestsong beflügeln, das als Liedform der modernen, zumeist linkspolitischen Volkssänger in Ländern wie Chile oder Kuba schon vor den Nuevos Cancioneros bzw. der Nueva Trova Cubana etabliert war (s. Kap. 10).

Bis 1945 führte die Gitarre ein relativ unbeachtetes Dasein in der populären Musik. Sie war allenfalls auf Konzertpodien mit Gitarren-Virtuosen und vorwiegend iberischer Gitarrenliteratur, auch als Beiwerk zu Flamenco-Darbietungen zu hören. Als Wanderklampfe begleitete sie Abende am Lagerfeuer der Bündischen Jugend, Treffen der Hitlerjugend und ihren Antipoden bei den Edelweißpiraten. Mit wachsender Popularität der Swing-Musik tauschten viele Tanzorchester ihre Banjos gegen Gitarren, die

solistisch weitgehend nur von jazzaffinen Musikern gespielt wurden, zumal es seit Mitte der dreißiger Jahre schon Tonabnehmer für akustische Gitarren gibt.

Währenddessen hatte die Gitarre sowohl in den Rhythmusgruppen wie auch solistisch nicht nur in Nordamerika, sondern auch in Lateinamerika (vorwiegend in Bauarten wie Tres oder Cavaquinho) und Afrika (z. B. im *palmwine finger picking style*) Wesentliches zur Weiterentwicklung urbaner Popmusik beigetragen. Mitte der 50er Jahre kommen als Nachfolger der Jazzgitarre die ersten elektroakustisch verstärkten E-Gitarren auf den Markt. Naturgitarre und E-Gitarre prägen den Sound und spiegeln die Ambivalenz dieses dritten Jahrhundert-Quartals. Viele Schlagersänger*innen betreten Bühne und TV-Studios nur noch mit Gitarren-Applikation. Auf sechs Saiten illustriert sie einerseits heile Welt und fremde Exotik in Schlager-texten und Liederbüchern der Pfadfinder. Andererseits wird die Gitarre das Musikinstrument erster Wahl für junge Leute bürgerlicher Familien, die ihren Idolen der neuen Trends von Rock 'n' Roll, Skiffle, Folksong, Folklore, Bossa Nova bis zu andinen Flötentönen nacheifern. Oder den Blues-Musikern, die ab 1961 nach Deutschland kommen. Günter Kiesers Gitarrenposter dieser Tourneen hängen an den Wänden vieler Studentenbuden, als Sinnbilder einer aufwachenden intellektuellen Jugend. Denn so naturbelassen sind diese Jahre nicht. Man kann gegen den Vietnam-Krieg mit einer akustischen Gitarre ansingen wie Joan Baez, deren Kollege Bob Dylan aber bald zur E-Gitarre greift. Schräge Zeiten erfordern aggressive Töne. Das wirkt sich auch auf die deutsche Liedermacherszene aus, die auf der Burg Waldeck noch mit Klampfen auftritt und Ende der 60er Jahre beim Songfestival in Essen gegen die Verstärker der Singer/Singwriter- und Rockmusik-Kollegen antreten muss.

Irgendwo singt jemand das erste Mal, dass ein Lied auch eine Waffe sein kann. Sängerinnen und Sänger in Chile, Argentinien, Brasilien und Portugal gehen mit ihren Liedern auf die Barrikaden. Die DDR ruft sie und ihre Kollegen aus aller (vorwiegend sozialistischer) Welt ab 1970 zum jährlichen Festival des Politischen Liedes nach Ost-Berlin. Lieder machen kann man in der DDR auch, aber ob man sie auch öffentlich singen darf, entscheiden die Kader der SED. Nach dem Putsch gegen Präsident Salvador Allende 1973 nimmt auch die DDR flüchtige Künstler aus Chile mit offenen Armen auf und sorgt mit ihrem West-Netzwerk in der Bundesrepublik dafür, dass in vielen Städten Solidaritätsnetzwerke entstehen, die Konzerte organisieren, die den Chilenen ein Überleben sichern. Gruppen wie Quilapayún ebnen den Weg für Künstler der Nueva Canción nach Europa, und es spricht sich bei ihren lateinamerikanischen Nachbarn herum, dass es in Europa offen-

bar ein großes Interesse auch für den Musikstil gibt, mit dem die Chilenen ihre Botschaften verpacken (s. Kap. 13). Der hat sich sowieso zusätzlich Musikinstrumente, Melodien und Spielweisen aus Bolivien, Peru und Ecuador geliehen. Und da war ja auch 1970 schon dieser Welthit von Simon & Garfunkel, der zuvor als „El Cóndor Pasa“ (s. Kap. 12) unter in Paris lebenden Exil-Latinos La Paloma-Qualitäten angenommen hatte. In Paris gibt es eine ganze Reihe dieser Ensembles, die schon seit den späten Fünfzigern Bolero-Latino-Schnulzen mit paraguayischen Harfen und Gitarren zu Hits machten. Jetzt reisen auch Musiker der überall florierenden Neo-Folklore aus dem andinen Hochland nach Paris (s. Kap. 14), und bald fallen die Kondore im Sturzflug den Menschen in den Fußgängerzonen auf die Nerven. Vor allem den Otavaleños aus Ecuador kann man kaum noch entgehen (s. Kap. 15).

Seit das Banjo um 1900 mit einigen Virtuosen in den Cakewalk-Shows nach Deutschland kam, hat es sich mit den frühen Hot Jazz Bands dauerhaft in Jazzbands etabliert, wo es auf vier bis acht Saiten stramm und etwas schrill Harmonien schrappt. Aus Hawaï kam in den 30ern die Ukulele in ähnlicher Funktion dazu. Spätestens mit El Cóndor Pasa ist sowohl in Simon & Garfunkel Version (mit dem Playback von Los Incas) als auch in vielen Einspielungen das Charango in deutschen Charts zu hören. Ebenfalls schrill und laut, aber in Moll-Modi der Pentatonik gespielt von einzigartiger gefühlvoller Präsenz. Für Paul Simon gab es nach eigenen Worten daher keine Alternative, als den „Cóndor Pasa“ mit Charango und Flöten nur in der Pariser Originalinstrumentierung aufzunehmen. Der Klang des Charango in den Ensembles der andinen Neo-Folklore verdrängt die bis dahin seit den späten 60ern aus Paris bekannte Kombination von Gitarre und Harfe bei Les Guaranis oder Los Paraguayos.

Exotische Welten

Während man im Nachkriegsdeutschland weiter von einsamen Inseln mit tropischen Stränden träumt, wofür Harry Belafontes boleroartiges „Island in the Sun“ gern die Begleitmelodie liefert, haben sich die Amerikaner mit dem Hawaï-Archipel 1959 wieder einmal eine Trauminsel endgültig als Bundesstaat einverleibt. Einige karibische Inseln hatten schon früher als Appetizer gedient, manche verschob man in einer Serviette diskret an lokale US-treue Diktatoren weiter. Hawaï war schon in den dreißiger Jahren ein

Thema auf europäischen Showbühnen (s. Bd. 1, Kap. 15) und kommt auch nach dem Krieg mit diversen Hawaii-Gitarren Solisten wieder. Nur wer den amerikanische Soldatensender AFN hört, erfährt vergnüglich, wie ein paar amerikanische Musiker auf Hawaii dem ebenfalls entspannungssüchtigen US-Publikum eine nicht ganz ernst gemeinte Melange aus Urwaldklängen und Salon-Vodou in einer ganz eigenen Ästhetik anbieten, die als „Exotica“ erfolgreich ist und in Deutschland nicht annähernd identisch nachgemacht wird (s. Kap. 1). Immerhin animieren Exotica-Ableger wie Herb Alpert's Tijuana Brass Bert Kaempfert zu interessanten deutschen Arrangements südafrikanischer Kwela-Musik. An das Kap der Guten Hoffnung mit düsteren Aussichten für die dort unter der Apartheid leidenden schwarzen Urbevölkerung reisen nur wenige Deutsche. Aber der Massentourismus bringt sie über die bisherigen Lieblingsziele Italien und Spanien hinaus bis in die Türkei, nach Ägypten, Indien, Brasilien und in die Karibik. Auch nach Kenia. Manche Leute reisen auch in die Ferne, um vielleicht nackte oder halbnackte Menschen beim Tanz zu sehen, denen es nie in den Sinn kommen würde, sich nackt an einen Ostseebadestrand zu setzen.

Exotik ist die Welt da draußen, und dort reist man gerne hin, aber Exotik hat nichts mit dem zu tun, was man auf Reisen in fremde Länder in Wahrheit antrifft, denn für die dort Lebenden ist es Alltag, Tradition, Kultur. Man kann sie daher bei der Abreise nicht mitnehmen, auch nicht die Musik, die man schätzen gelernt oder die Tänze, die man ausprobiert hat. Natürlich bringt man auf Dias oder Super-8-Filmen Belege für alles nach Hause, aber es wird und bleibt Erinnerung. Und vor Ort denken vielleicht manche Musiker oder Tanzgruppen darüber nach, was sie in ihren Programmen verbessern, verändern könnten, um den Touristen noch mehr zu gefallen. Und die Tanzballette, die ihre Kultur überall auf der Welt vertreten (s. Kap. 5), gehen ebenfalls Kompromisse ein, die wiederum daheim als neue Standards übernommen werden. Der Tourist, der Reisende ist sich seiner Mitwirkung nicht bewusst. Denn er hat in der Regel weder Möglichkeit noch Interesse, tiefer in die Materie des Dargebotenen so einzusteigen wie Claude Debussy oder Karlheinz Stockhausen in die javanische Musik der Gamelan-Orchester. Für manchen ist es aber vielleicht eine Reise, bei der er nicht mit einem Virus, sondern mit Spiritualität von den Geistern infiziert wird, die der von Candomblé, Santería, Vodou und anderen afrikanischen Religionen mitgeprägten Popmusik vielleicht doch noch innewohnen. Leider kann man zumindest in Hotelbars und umliegenden Tanzlokalen seit Beginn des Massentourismus davon ausgehen, dass dort nur auf internationaler musikalischer Auslegeware mit lokalen Motiven getanzt wird.

Auch deutsche Musiker und Produzenten zeigen manchmal wenig Berührungängste, wenn es darum geht, sich als Leihmutter für ein *Brown Girl In The Ring* oder eine schöne Maid mit Namen Anita zur Verfügung zu stellen (s. Kap. 11). Immerhin sind sie darin oft manchen Drehbuchautoren voraus, die Darsteller indigener Völker in Filmszenen schlimmere Phantasieworte sprechen lassen (wer um Himmels Willen denkt sich die aus?), als ein Mallorca-Tourist beim Bierbestellen. Mit exotisch klingender Musik sind die deutschen Unterhaltungsmusiker noch nicht am Ziel, aber schon etwas weiter als in den 30er Jahren. Im letzten Viertel des Jahrhunderts (Band 3) müssen sie sich nicht weiter bemühen, denn da kommen die Originale in großer Zahl nach Deutschland und beweisen, woher eigentlich all diese schönen fremden Klänge wirklich stammen.

Anmerkungen

1. „Afrika: Schwarz ist der Mut“, in: *Der Spiegel* 49/1966.



Kapitel 1 (... 1945–1955 ...)

Nachkriegszeiten

Vorspiel: Zwei Spuren in Lateinamerika

In den Trümmern zerstörter Städte denken die Deutschen zunächst ans Überleben und nicht an exotische Traumlandschaften. Ein Vierteljahrhundert nach dem Verlust der Kolonien gerät der afrikanische Kontinent vorerst in Vergessenheit, während Lateinamerika nach dem Zustrom jüdischer Flüchtender nun auch Lieblingsziel der Nazi-Prominenz wird. In Argentinien und Brasilien sind mit Juan Perón und Getúlio Vargas autoritäre Präsidenten an der Macht. 1937 und 1947 emigrieren zwei deutsche Musiker nach Brasilien und Argentinien. Das folgende Kapitel beschreibt, wie unterschiedlich die Ergebnisse dieser Begegnungen mit ‚exotischen‘ Kulturen ausfallen.

Ein deutscher Emigrant erneuert die Musik Brasiliens

Als der portugiesische Konquistador Pedro Álvares Cabral im Jahr 1500 die Küste Brasiliens erreichte, ließ er „jüdische Zwangsarbeiter und afrikanische Sklaven über Bord werfen [...], um zu testen wie die Ureinwohner auf die Neuankömmlinge reagieren würden.“¹ Mit der Reconquista, der Rückeroberung der über Jahrhunderte von den Mauren besetzten iberischen Gebiete, erstarkte im Rahmen der Inquisition auch der Antisemitismus. Neben Verfolgung und Tötung drohte den auf der iberischen Halbinsel lebenden sephardischen Juden die Deportation in die Kolonien.

Jahrhunderte später: Kurze Zeit, nachdem die „St. Louis“ der Hapag-Reederei Ende Mai 1939 mit 906 jüdischen Emigranten an Bord im Hafen von Havanna eintrifft, muss sie wieder auslaufen, aber fast alle Passagiere sind noch an Bord, denn „der deutsche Geheimdienst hatte vor Ort ganze Arbeit geleistet“ (Klaus Jetz).² Juden aus Europa suchen seit 1933 verstärkt Zuflucht in Lateinamerika, aber sie sind dort im Grunde auch jetzt, fast fünfzig Jahre nach den ersten Einwanderungswellen aus Osteuropa, immer noch nicht vorbehaltlos willkommen. Manche Einwanderungsbehörden in Argentinien und Brasilien, Venezuela und Kolumbien verhängen besondere Auflagen für jüdische Immigranten, wie z. B. die katholische Taufe. Auch antifaschistische Künstler suchen Zuflucht in Südamerika. Der österreichische Dirigent Erich Kleiber und sein Kollege Fritz Busch werden noch vor Kriegsausbruch argentinische Staatsbürger, was ihnen Auftritte in Nachbarländern wie Chile erleichtert. Dort lebt seit 1939 der deutsche Komponist, Reiseschriftsteller, Fotograf und Ethnolog Hans Helfritz (1902–1996). Helfritz schlägt sich anfangs als Postkarten-Fotograf durch und kann dann als Kameramann ausgedehnte Expeditionen begleiten. In vielen Büchern schildert er seine Eindrücke von Reisen zwischen Mexiko und Feuerland, die er auch in Kompositionen verarbeitet.

Trotz restriktiver Politik kommen ungefähr 30.000 bis 45.000 Juden zwischen 1933 und 1939 nach Argentinien, 16.000 nach Brasilien und 13.000 nach Chile³, weitere nach Uruguay, Bolivien und andere Länder Südamerikas. Sogar ins Land des dominikanischen Diktators Trujillo gelangen ein paar Hundert Emigranten, darunter ein Wiener Pianist, ein Darmstädter Stoffhändler und ein Berliner Wissenschaftler.⁴

Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig brachte sich zu Beginn der NS-Herrschaft im Exil in Großbritannien in Sicherheit und erreicht 1940 auf dem Umweg über New York, Argentinien und Paraguay endlich Brasilien, das ihn gerne aufnimmt. Er revanchiert sich mit dem Buch „Brasilien – Ein Land der Zukunft“, dem mehr Wunschvorstellungen als Einsichten in brasilianische Realitäten, vor allem interner Zusammenhänge zugrunde liegen. Ein Jahr später nimmt er sich in Petrópolis bei Rio de Janeiro das Leben, wo einhundert Jahre zuvor der Deutsche Julius Friedrich Koeler eine Sommerresidenz des Kaisers errichtet hatte. Zweig fühlte sich wohl in Rio, aber der Krieg in Europa und der Schatten der Judenverfolgung erreichten ihn auch hier. Präsident Vargas ordnet ein Staatsbegräbnis an.

In Rio befindet sich zu dieser Zeit seit ein paar Jahren der Freiburger Musikwissenschaftler und Komponist Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005). Der Flötist Koellreutter (Abb. 1) ist, als Schüler des Komponisten Paul Hindemith und des Dirigenten Hermann Scherchen, ein Protagonist



Abb. 1 Hans-Joachim Koellreutter um 1960 (links). Peter Kreuder mit Josephine Baker bei der „Regenbogen“-Tournee 1957 (rechts)

der Modernen Musik. Er hatte sich mit einer Jüdin verlobt und war von der eigenen Familie – der Vater war Nationalsozialist – deswegen bei der Gestapo denunziert worden. Anlässlich einer Konzert- und Vortragsreise beschloss er 1937, sich in Brasilien niederzulassen, schlug sich als Tanzmusiker und mit anderen Jobs durch, bis er Brasiliens führenden Vertreter des Nationalismus, den Komponisten Heitor Villa-Lobos, und den Musikwissenschaftler und Dichter Mario de Andrade traf. Koellreutter macht die Brasilianer nachhaltig mit der modernen Musik bekannt und gründet 1939 die Gruppe „Música Viva“, aus der später erfolgreiche Komponisten wie Marlos Nobre, Guerra Peixe, Cláudio Santoro oder Edino Krieger hervorgehen. 1940 wird er erster Flötist im von ihm mitinitiierten Orquestra Sinfônica Brasileira und lehrt am Konservatorium Rios. Einer seiner Schüler, Camargo Guarnieri, ist später Wortführer einer Polemik, die Koellreutter und dessen Bekenntnis zu Schönbergs Dodekaphonie als antinational und nichtbrasilianisch verurteilt.

1941 bittet ihn eine Familie aus Ipanema, ihrem 13-jährigen Antônio Klavier- und Harmonieunterricht zu geben. Dieser Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927–1994) hatte bereits sehr jung von seinem Stiefvater ein Klavier erhalten und nach einem russischen Musiker, der gemeinhin in seinem geöffneten Flügel zu schlafen pflegte, ist Koellreutter sein zweiter Lehrer. In den folgenden Jahrzehnten wird Koellreutter nicht nur die brasilianische moderne Musik wesentlich beeinflussen, er wird auch der Lehrer vieler Musiker und Interpreten der Música Popular Brasileira (MPB), die seine Kurse und Vorlesungen in São Paulo, Rio und Salvador da Bahia besuchen. Dafür hatte er zuerst 1952 in São Paulo eine Freie Hochschule

für Musik gegründet, danach das Musikinstitut an der Bundesuniversität Bahia in Salvador. Unter seinen Schülern in Rio ist wieder dieser Tom Jobim und unter vielen anderen auch Gilberto Gil und Caetano Veloso, Tom Zé, Nelson Ayres, K-Chimbinho, Paulo Moura und der Dirigent und Komponist Júlio Medaglia, der seinerseits in den 1970er Jahren in Baden Baden lebend an der Verbreitung der MPB in Deutschland beteiligt sein wird. Koellreutter im Gespräch mit Graciela Paraskovaidis: „Meine Erfahrungen haben ausnahmslos gezeigt, dass die größten Talente unter den Studenten, die sich der populären Musik widmen, zu finden sind, und nicht unter denen, die sich mit sogenannter ernster Musik beschäftigen. Sie sind nämlich freier, vorurteilsloser und musikalischer.“⁵ Koellreutter geht 1965 nach Deutschland zurück und arbeitet danach für das Goethe-Institut in den Zweigstellen in Neu Delhi, Sri Lanka und Japan. Bei allen Stationen beschäftigt er sich mit der Musik seiner Gastgeber. „Ich bin davon überzeugt, dass die Integration kultureller Werte der Dritten Welt für das Überleben der menschlichen Kultur und Zivilisation als Ganzes sehr wichtig, wenn nicht entscheidend ist. Weil wir nicht zulassen dürfen, dass sich die Kluft, die zwischen den von uns geschaffenen Zivilisationen und unserem zwischenmenschlichen Verhalten besteht, ständig weiter vergrößert. Es geht dabei darum, den Mut und die Kraft zu einer neuen Lebensweise zu finden. Eine Lebensweise, die ohne Umdenken und ohne Verzicht auf Traditionelles nicht erdacht werden kann. Diese Problematik dem Menschen ins Bewusstsein zu rufen, ist mit Sicherheit eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst unserer Welt.“⁶ Ab 1975 verbindet Koellreutter seine Arbeit als Leiter der Goethe-Institute in Rio, São Paulo und Bahia mit seiner Lehrtätigkeit an den Musikhochschulen, deren Abteilungen er teilweise selber mit aufbaut. Einhundert Jahre zuvor hatten schon einmal deutsche Musikpädagogen ein brasilianisches Sinfonieorchester in Porto Alegre und die Musikschule von Bahia geleitet.

Ein deutscher Schlagerpianist und die Musik Argentinens

Nach 1945 wird Südamerika auch ein beliebter Zufluchtsort für die Nazis, deren verbrecherisches System gerade zusammengebrochen ist. Besonders Argentinien übt eine große Anziehungskraft auf sie aus, denn dort kommt 1946 Juan Perón erneut an die Macht. Von 1936 bis 1939 war der Bewunderer Hitlers als Militärattaché an der Argentinischen Botschaft in Berlin. Im Italien des von ihm ebenfalls geschätzten Benito Mussolini war

er zum Gebirgsjäger ausgebildet worden, und er war auch ein Freund des Generalissimo Franco in Spanien. Auf Einladung Francos beginnt seine Frau Evita im Juni 1947 eine PR-Reise, die sie auch nach Italien, Portugal, Frankreich und die Schweiz führt. Vermutlich werden bei dieser „Tournée“ auch weitere Weichen für Flucht und Zukunftsfinanzierung von Nazi-Größen gestellt.

Als die „Croix“ 1948 von Le Havre in Richtung Buenos Aires ausläuft, ist der ehemalige Auschwitz-Häftling José Jacobovich zusammen mit vielen Schicksalsgenossen an Bord. „Das Schiff war voll von Nazis“, erinnert sich Jacobovich, denn sie hätten offen von „ihren Verbrechen“ gesprochen.⁷ Perón macht indes in Argentinien keinen Hehl aus seinen freundschaftlichen Beziehungen zu ihnen. Nach seiner Amtsenthebung als Vizepräsident hatte er bis zu seiner Wiederwahl Zuflucht in einem Ferienhaus der Familie Freude gefunden, die eine Schlüsselrolle bei der Nazi-Einschleusung innehat.

Peter Kreuder (1905–1981) ist einer der erfolgreichsten Komponisten, Orchesterleiter und Musiker der Nazizeit. Über ihn sind sich im Nachhinein die meisten Chronisten darin einig, dass ihn Selbstüberschätzung, ausgeprägter Geschäftssinn und ein Hang zur Aufschneiderei zumindest in Insiderkreisen genauso bekannt machten wie seine großen Schlagererfolge „Ich wollt’ ich wär’ ein Huhn“ oder „Sag beim Abschied leise Servus“. Kreuder machte im Umfeld von Max Reinhardt, den Weintraubs und Friedrich Hollaenders Karriere, wurde auch durch Filmmusiken wie „Goodbye Johnny“ und „Ich brauche keine Millionen“ (aus dem Film „Musik, Musik und nur Musik“, 1955) bekannt. Sein Name ist eng verbunden mit den Karrieren und Schicksalen der Pola Negri und von Rosita Serrano, er produzierte Zarah Leander und nach dem Krieg auch zeitweise Josephine Baker.

Peter Kreuder schlängelte sich durch die NS-Zeit, ging im Krieg kurz ins Exil und kam zurück, nachdem man seiner Familie Repressalien angedroht hatte.

Aber er dirigierte auch gleich sieben Mal für Adolf Hitler (Kreuder: „Er plauderte charmant über Musik“⁸) dessen Lieblingsoperette „Die Lustige Witwe“. Die Nazis wissen um die Beliebtheit ihres kurzzeitigen ehemaligen Mitglieds⁹ aber sie mögen Kreuder nicht besonders, der unerschrocken für den Jazz schwärmt und eine Tendenz hat, seine Schlager leicht angejazzt zu präsentieren. Später tritt er gar mit dem Wunsch an, den Jazz konzertfähig zu machen, natürlich mit ihm in der Hauptrolle.

Nach dem Krieg ist er einmal Gast beim brasilianischen Generalkonsul in Bern und ein anderes Mal bei einem Empfang in der dortigen argentinischen Botschaft. Kreuder tritt dort als Pianist zu Ehren der

Präsidentengattin Evita Perón auf, die auf ihrer PR-Tour durch Europa ist und gerade von den Schweizern mit Tomaten beworfen wurde, und verliert sich für immer in den dunkelbraunen Augen der Perón. In einem Nebensalon singt sie ihm ein „altes argentinisches Volkslied“ vor, schreibt Kreuder 1971 in seinen Memoiren, und fragt, ob er es nachspielen könne. Angeblich lädt ihn die Perón nach Buenos Aires ein, wo er sich mit ihr bis zu ihrem frühen Tod (1952) an geheimen Plätzen getroffen haben will.

Zunächst aber fasst Kreuder, der gerade die österreichische Staatsbürgerschaft erworben hat, den Entschluss auszuwandern, „für immer und ewig“, lässt er den Kollegen Franz Grothe wissen.¹⁰ Am 13. Dezember 1947 verlässt er von La Spezia aus Europa. Ein Schweizer Agent hat ihm eine Konzerttournee durch Südamerika versprochen, doch als Kreuder mit seiner Frau mit dem Schiff in Rio ankommt, ist der Agent nicht mehr auffindbar, und mit ihm auch Kreuders Vorschüsse für Schiffspassage und für eine Wohnung in Rio. Der Pianist muss zweieinhalb Monate auf dem alten Bananendampfer auf Reede in Rio warten, bis er endlich an Land kann. In Rio wird Kreuder gleich bei Rádio Nacional vorstellig und bekommt erste Jobs¹¹ im Radio und Orchester, endlich kann er eine Wohnung in der Avenida Atlántica 162 beziehen. Der „Cocktail-Pianist Kreuder“, wie „Der Spiegel“ ihn 1952 nennt, dirigiert Symphonieorchester, und in kleiner Besetzung bringt er deutsche Unterhaltungsmusik nach Brasilien. 1949 geht er im Ensemble des Orquestra Sinfônica von Rádio Nacional (Rio) auf eine mehrwöchige USA-Tournee. 1950 komponiert er in Rio seine Symphonie Nr. 1 in C-Dur, auch „Die Brasilianische“ oder „Kreuz des Südens“ genannt. Darin thematisiert er wohl nur geringe Eindrücke der synkretistischen Macumba-Religion und Gegensätze zwischen Favela und glanzvoller City Rios. Einen Chorinho der großen Chiquinha Gonzaga („Atraente“) bearbeitet er für europäische Ohren als „Sinhorina del Rio“. Kreuder schreibt auch Lieder, die er Sambas und Baiões nennt.

Dann nimmt er wohl mit Evita Perón Kontakt auf und geht nach Buenos Aires, wo er bis 1955, dem Jahr von Peróns Sturz durch die Militärs, bleiben wird – nur unterbrochen durch Reisen nach Europa.

Evita vermittelt ihm angeblich Kontakte, vermutlich auch zum Würzburger Karl Ritter, einem Filmregisseur des NS-Systems, der nach seiner Entnazifizierung – als Mitläufer „auf Vermittlung Winifred Wagners“¹² – ab 1949 durch in Argentinien lebende Deutsche wieder zu Brot und Arbeit kommt. Kreuder schreibt die Musik zu seinem Film „El Paraiso“ (1953) und weitere für argentinische Regisseure. Kreuder dirigiert auch ein Konzert mit dem damaligen Klavier-Kinderstar Daniel Barenboim in Buenos Aires. Die Bayer AG sponsert Konzerte, auch in der Provinz, mit ihm als Dirigent und

Pianist mit klassischer und populärer Musik als Werbung für ihr Produkt „CaféAspirina“.

Evita macht es anscheinend auch möglich, dass Juan Perón 1951 in Buenos Aires eine Ehrenmedaille an Peter Kreuder für „seine Verdienste um die „Popularisierung der Argentinischen Volksmusik“¹³ verleiht, und den Professorentitel als Beigabe. Sonst will Kreuder nichts mit dem Diktator zu tun haben, mit dessen Frau er ja ein Verhältnis hat, wie er später behaupten wird. Evita und Kreuder müssten dabei mit größter Vorsicht gehandelt haben, denn in der um jedes winzige Detail bemühten Legendenschmiede um Evita Perón findet sich kein Hinweis auf diese Affäre.

Kreuder holt auch alte Kollegen zu Hilfe wie Hans Moser, als der seine Tochter in Buenos Aires besucht. Und die Schweizer Schlagersängerin Lys Assia („Oh mein Papa“) darf für Evita singen.¹⁴ Dem Arrangeur Fritz Fischer, mit dem er 1938 die „Lustige Witwe“ etwas jazzlastig in München herausgebracht hatte, schickt er 1951 ein Flugticket, er solle nach Buenos Aires kommen: „Ich glaube, der Kreuder will ihn mit der Lustigen Witwe auffrischen“¹⁵, kommentiert Fischer die Einladung in Anspielung auf eine Ermüdung Peróns. Auch Zarah Leander kommt im Rahmen einer Südamerika-Tournee 1951 in die La Plata-Region. In Argentinien hagelt es, Kreuders Erinnerungen zufolge, Proteste: „Zarah go home!“¹⁶ Die vermutlich in den ausverkauften Konzerten zahlreich anwesenden Nazis, wie die Familie Rodolfo Freude, werden indes echte Freude am Wiedersehen mit ihrer alten Ikone gehabt haben. Zarah Leander gehörte zu einer Auswahl ausländischer Künstler, deren Musik Goebbels über Kurzwelle in die entferntesten Regionen funkte, um die „Domäne deutschen Geistes“ zu bestätigen.¹⁷ Daher kennen sie auch viele deutsche Immigranten in Südamerika.

Die argentinische Musik, von der der Tango rioplatense ja nur ein kleiner Teil ist, schlägt sich in Kreuders späterer Musik kaum nieder. Im deutschen Tango-Stil hat er ja schon vorher komponiert. Als Kreuder Anfang des Jahres 1952 mit der Sängerin Leila Negra und den Nachwuchstalenten Rudi Hofstetter und Peter Alexander aus Österreich zu einer großen Deutschland-Tour aufbricht, muss er feststellen, dass die junge Nachkriegsgeneration offenbar mit Peter Kreuder und seiner Musik nicht mehr viel anfangen kann. Die Tournee wird abgebrochen, nachdem selbst der noch kurzfristig dazu engagierte Kurt Edelhagen mit seiner Big Band das Konzept nicht attraktiver machen kann. Im Gegenteil, so berichtet „Der Spiegel“ in einer Titelgeschichte im Februar, in den Jahren seiner Abwesenheit habe Kreuder augenscheinlich „den Anschluss verpasst“.¹⁸ Sein „angeblich konzertanter Pseudo Jazz“, ein Swing ohne Drive, habe eigentlich immer im Konzertsaal

enttäuscht und konnte nun gegen die fetzigen Bläser Edelhagens nicht mithalten. Kreuder kann das verkraften, die Aufträge für Filmmusiken laufen weiter, und 1956 engagiert er Josephine Baker für die Tourneeproduktion „Regenbogenkinder“, die sich gegen ‘Rassen’-Diskriminierung und Nationalismus wendet. Kreuder selber blamiert sich später mit seiner Behauptung, sein ehemaliger Studienkollege Hanns Eisler habe sich für die neue Nationalhymne der DDR („Auferstanden aus Ruinen“) ein paar Takte von Kreuders Schlager „Goodbye Johnny“ geklaut. Eisler schrieb sein Thema aber schon ein Jahr vor Kreuder in New York.

Kreuder selbst erlebt sich in Argentinien in „kultureller Mission“, wie er nicht ohne Überheblichkeit eines Europäers dem „Spiegel“ 1952 in Deutschland verrät: „Ich sehe es als meine Aufgabe an, der deutschen Kunst gerade in Südamerika mit der leichten Muse eine große Brücke zu schlagen, über die dann eines Tages auch die ernste Kunst in dieses Land voller Möglichkeiten gehen kann.“¹⁹ Sprach’s und ging zurück in sein Landhäuschen bei Buenos Aires, um im Nebenerwerb Schafe zu züchten. Hans-Joachim Koellreutter unterrichtet da schon ‚Ernste Kunst‘ an brasilianischen Konservatorien.

Tagebuchnotizen

Alte Bekannte zwischen Trümmern

Als Deutschland im Mai 1945 in Schutt und Asche liegt, schlägt eine ‚Stunde Null‘ nur im Wunschdenken derjenigen Deutschen, die mit dieser Bezeichnung gern einen General-Ablass für kollektives und individuelles Verhalten in der Vergangenheit sehen würden und daraus das Recht ableiten, künftig gegenüber ihren Kindern darüber schweigen zu dürfen.

Auch mit der Währungsreform 1948 wird nur das Zahlungsmittel auf Anfang gesetzt. Vor und während der NS-Zeit erworbene politische und gesellschaftliche Wertvorstellungen oder rassistische Vorurteile bleiben größtenteils im Volk erhalten und die alten Hits und Stars der deutschen Unterhaltungsindustrie kehren nach kurzer Überprüfung durch die Besatzungsmächte meist unbeanstandet zurück.

Verfasser rassistischer und antisemitischer Hetzschriften gegen Musik afroamerikanischer und jüdischer Musiker und Autoren überleben den NS-Staat unbehelligt, wie der Komponist und Kritiker Hans Pfitzner, der 1948 als „vom Gesetz nicht betroffen“ entnazifiziert wird. Auch gegen Hans