

Torsten Eßer

Sozialismus mit Rhythmus. Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und ihre Auswirkungen auf die Musik

“Man kann mit Politik keine Kultur machen, aber mit Kultur Politik”
(Theodor Heuss)

Februar 2001: Fidel Castro besucht in Havanna ein Konzert der britischen Rockband “Manic Street Preachers”. Mai 2001: die deutsche Punkband “Die Toten Hosen” spielt auf der kubanischen Musikmesse “Cubadisco”. Schon diese beiden Ereignisse zeigen, dass sich in den letzten Jahren das Verhältnis des kubanischen Staates zur vormals als imperialistisch und minderwertig verunglimpften Rockmusik geändert hat. Und nicht allein auf dem Musiksektor kam es zu einem Wandel: Generell ist die kubanische Kulturpolitik toleranter, weltoffener geworden. Oder scheint dies nur so? Sollen Kritiker des diktatorischen Systems und seiner Menschenrechtsverletzungen beruhigt werden? Der folgende Beitrag widmet sich der Entwicklung der kubanischen Kulturpolitik seit der Revolution von 1959. Dabei wird, wo immer möglich, auf den Bereich der Musik Bezug genommen, ohne jedoch die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge aus den Augen zu verlieren.

1. Kulturpolitik vor der Revolution

Während der Kolonialzeit hat es auf Kuba nichts gegeben, was die Rede von einer “Kulturpolitik”¹ gerechtfertigt hätte, auch wenn Havanna als “kulturelle Hauptstadt der Karibik” betitelt wurde. Eher

¹ Kulturpolitik wird hier verstanden als die Summe der Handlungen des Staates, die sich auf die Kunst und die Kultur auswirken. Dazu gehören die Schaffung eines rechtlichen Rahmens für Kunst und Kultur, die Förderung kultureller Einrichtungen und der kulturellen Infrastruktur, die Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Austauschs (In- und Ausland) sowie die Sicherung der Kunstfreiheit.

handelte es sich um einzelne Ereignisse, Entscheidungen oder Prozesse, die für den Bereich der Kultur entweder förderlich waren oder auch einschränkend: zum Beispiel der Bau eines Theaters oder das Verbot bestimmter Musikstile. Die kulturellen Zentren des spanischen Kolonialreiches lagen außerdem in den beiden Vizekönigreichen Mexiko und Peru, aber selbst dort war so etwas wie "Kulturpolitik" bis ins 19. Jahrhundert hinein unbekannt.

In den 1720er Jahren wurden in Havanna und Santiago die ersten Seminare eröffnet und 1728 in Havanna, im Konvent der Dominikaner, die spätere Universität. Nun entwickelten sich langsam ein Kulturleben und eine literarische Produktion, die als solche bezeichnet werden können. 1733 wurde das erste Theaterstück aufgeführt. Die kurze Besetzung Havannas durch die Engländer (1762-1763) und die damit verbundene Öffnung Kubas für den internationalen Handel sowie die Entstehung einer kubanischen Bourgeoisie gaben Mitte des 18. Jahrhunderts dem Kulturleben einen großen Schub.² Bedeutend für das Musikleben war der – im Vergleich zu anderen Hauptstädten späte – Bau einer Kathedrale (1787), denn bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Kirchen Zentren sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Musik.³ Durch die Kapellmeister – der bekannteste in Kuba war Esteban Salas y Castro (1725-1803), der 39 Jahre diese Funktion in Santiago ausübte – wurden die Werke europäischer Komponisten im Land bekannt gemacht. Lange Zeit blieb es so bei der Vorherrschaft der europäischen Musik.

Ein musikalisches Nationalbewusstsein kam erst mit Beginn der Unabhängigkeitskriege auf: Unzählige Revolutionslieder entstanden, und in den Werken von Ignacio Cervantes (1847-1905) kam es zum ersten Mal zu einer wirklichen Verbindung von afrokubanischen und europäischen Elementen. Nach dem Sieg über die Spanier sicherten sich die USA, die kurz vor Schluss noch in den Krieg eingetreten waren, die Macht über die Insel: Ein Zusatz zur kubanischen Verfassung von 1901, das so genannte *Platt-Amendment*, räumte den USA ein jederzeitiges Interventionsrecht ein. Dieser trotz der 1902 verkündeten nationalen Unabhängigkeit weiter bestehende Souveränitätsverlust stellte in der Folgezeit alle nationalistischen Kräfte, vor allem viele

² Vgl. Marinello (1989: 111-112).

³ Vgl. Eßer/Frölicher (2001: 685-686).

Intellektuelle, geradezu zwangsläufig in Gegnerschaft zu den USA.⁴ Eine Tatsache, die auch für das zukünftige Kulturleben von Bedeutung sein sollte. Nichtsdestoweniger führte das neue Nationalbewusstsein zunächst zu einer wachsenden kulturellen Produktion: Schriftsteller und Komponisten schufen neue Werke und befriedigten die erhöhte Nachfrage im Volk nach eigenen kubanischen Texten und traditioneller Musik. Diese Entwicklung mündet in der so genannten *afrocubanismo*-Bewegung: Der Ethnologe Fernando Ortiz und andere Intellektuelle beschäftigten sich intensiv mit ihrem afrikanischen Erbe. Ihre musikalische Gestalt fand diese Bewegung vor allem in den Kompositionen Amadeo Roldáns (1900-1939) und Alejandro Garcia Caturlas (1906-1940). Roldáns sechs "Rítmicas" (1930) brachten zum ersten Mal Bongos auf die Bühnen der Konzertsäle. Nach dem frühen Tod der beiden führten ab 1942 junge Musiker in der "Grupo de Renovación Musical" die "nationalen" Ideen fort.⁵

Die wichtigste staatliche Institution des Musiklebens bis 1959 war die seit 1903 bestehende *Academia Municipal de Música*, die zwischen 1936 und 1938 von Amadeo Roldán geleitet wurde. Aus ihr ging die *Escuela Cubana de Composición* hervor und 1945 wurden dort ein Orchester und ein Chor gegründet.⁶ Daneben gab es unzählige private Konservatorien, in denen gegen hohe Gebühren Unterricht erteilt wurde, dessen Qualität aber zweifelhaft war.⁷

Korrumpierte Politiker, Desinteresse an der Entwicklung der Gesellschaft und die wirtschaftliche Vereinnahmung der Insel durch US-Unternehmer beließen weite Teile der Bevölkerung weiterhin in Armut, Analphabetismus und Unzufriedenheit. Höherer Kulturgenuss, d.h. Bücher, Konzerte, Vorträge etc., war nur der Ober- und Mittelschicht in den Städten möglich. Wenn es ihn überhaupt gab! Denn zwischen 1956 und 1958 existierte zum Beispiel keine professionelle Ballett-Kompanie in Kuba: Präsident Fulgencio Batista hatte deren Leiterin Alicia Alonso zwingen wollen, sich seinen programmatischen Wünschen unterzuordnen, woraufhin sie ihre Truppe auflöste. Es gab

⁴ Vgl. Hoffmann (2000: 41).

⁵ Vgl. Eßer/Frölicher (2001: 688); Ardévol (1969: 91); OEI (2001).

⁶ Vgl. Ardévol (1969: 189-190). 1935 wurde sie zum *Conservatorio Municipal de Música de La Habana* umgewandelt.

⁷ Vgl. Gramatges (1983: 31).

auch kein größeres Theater oder Opernhaus, wohl aber viele Kinos.⁸ Aufgrund dieser Umstände begannen von den dreißiger Jahren an viele Intellektuelle, gegen die Regierung und die Überlagerung der nationalen Kultur durch eine Kultur der Zerstreung nach US-amerikanischem Vorbild aufzubegehren. Denn “die Kultur hatte in Kuba schwache Wurzeln im nationalen Boden”.⁹ Einer der Vordenker der kubanischen Revolution, Juan Marinello, schrieb 1936: “Die offizielle kubanische Kultur ist rückständig und nicht ausreichend und gelangt nicht zum Volk, weil sie nicht für das Volk gemacht ist”.¹⁰ So war es auch im Bereich der Musik: Kubanische Werke standen so gut wie nie auf dem Spielplan der Orchester, so dass das Volk weder dort noch im Radio seine eigenen Komponisten hören konnte.¹¹

Vor allem in den letzten Regierungsjahren Fulgencio Batistas 1952-1958, die nun auch von gewaltsamer Unterdrückung geprägt waren, schlossen die Intellektuellen sich in verschiedenen Vereinigungen zusammen und kämpften mit ihren Mitteln gegen die Diktatur. Juan Blanco, Rechtsanwalt und Musiker, gehörte der Gruppe “Nuestro Tiempo” an:

In der Vereinigung “Nuestro Tiempo” gab es viele Schriftsteller, Musiker, Maler, aber auch Tänzerinnen usw. Sie existierte schon vor der Regierung von Batista, seit etwa 1950. Gegründet worden war sie als Vereinigung “Amadeo Roldán” von einigen Musikern, um Konzerte mit klassischer Musik zu organisieren. Einige Künstler waren Mitglieder der Kommunistischen Partei. Sie übernahmen nach und nach die Kontrolle, und als Batista an die Macht kam, glaubten sie, ihn bekämpfen zu müssen. Ich und die anderen waren damit einverstanden. Die Kommunisten führten uns an, und als Batistas Regierung das mitbekam, verfolgte sie uns. Ich war zweimal im Gefängnis, aber “Nuestro Tiempo” arbeitete im Untergrund weiter und wurde zum Kern dessen, was später in der Revolution an Kultur organisiert wurde. Im Bereich der Kultur hat die Revolution nur wiederholt, was wir mit “Nuestro Tiempo” schon vorgemacht hatten.¹²

Die Gruppe politisierte sich 1953, dem Jahr des Sturmes auf die Moncada-Kaserne, noch stärker und verband sich ideell mit der *Partido*

⁸ Vgl. Ruiz (1973: 13); Goldenberg (1963: 312).

⁹ Goldenberg (1963: 311).

¹⁰ Vgl. Marinello (1989: 219). “La cultura oficial cubana, que es retardada y escasa, no llega al pueblo porque no está hecha para el pueblo”.

¹¹ Vgl. Ardévol (1966: 46, 72-73).

¹² Interview mit Juan Blanco, Havanna 5/2001.

Socialista Popular.¹³ In ihrer gleichnamigen Zeitschrift, die von 1954-1959 bestand, veröffentlichten die Künstler neben Texten zu Kunst und Kultur auch viele politische Texte und Manifeste, die eine neue Orientierung der Kultur sowie künstlerische Freiheit einforderten.¹⁴ Die Publikation diente vor allem der Konfrontation mit dem von der Regierung Batista 1956 gegründeten *Instituto Nacional de Cultura*, das nur dazu bestimmt war, sämtliche Kulturinstitutionen zu übernehmen und so der Regierungsmeinung anzupassen.¹⁵ Marinello verurteilte ein solches Vorgehen 1957 in einer Schrift, mit dem Titel “Eine Bedrohung der Kultur: das Nationalinstitut für Kultur und die freie intellektuelle Debatte”, als Versuch, die Kultur von der politischen Realität zu separieren und sie zu neutralisieren.¹⁶ 1960, ein Jahr nach dem “Triumph der Revolution”, löste sich die Gruppe “Nuestro Tiempo” auf.

2. 1959: Die Intellektuellen werden zu “Arbeitern der Kultur”

Am 1. Januar 1959 marschieren die Revolutionäre in Havanna ein. Dies ändert auch im Bereich der Kultur vieles, vor allem, weil nach einigen Anlaufschwierigkeiten zum ersten Mal überhaupt so etwas wie Kulturpolitik in Kuba betrieben wird. Marinello hatte schon 1936 geschrieben: “Kultur und Politik werden zwei Namen der gleichen Sache sein: Verbesserung des Menschen und der Menschen”.¹⁷ Damit griff er Chés Idee vom “neuen Menschen” vor. Konsequenterweise nahm sich der Staat der Kultur an. Die neuen Machthaber ergriffen eine Serie von Maßnahmen, die zunächst noch keiner strukturierten Politik gleichen, aber notwendig waren, um das drängende Bedürfnis des Volkes nach Kultur zu befriedigen und möglichst alle Künstler und Intellektuellen in den revolutionären Prozess einzubeziehen. Für die Musik waren dabei vor allem die folgenden Maßnahmen relevant:

¹³ Vgl. Gramatges (1989: 395). Neben Harold Gramatges gehörten zu den bekanntesten Musikern in “Nuestro Tiempo” Juan Blanco, Manuel Duchesne Cuzán und Nilo Rodríguez.

¹⁴ Vgl. Hernández Otero (1989).

¹⁵ Vgl. Gramatges (1989: 397).

¹⁶ Vgl. Marinello (1989: 244-249). “Una Amenaza a la Cultura: el Instituto Nacional de Cultura y el Libre Debate Intelectual”.

¹⁷ Marinello (1989: 220). “Cultura y política serán nombres de una misma cosa: superación del hombre y de los hombres”.

- Die Musikausbildung war nun allen Bevölkerungsschichten zugänglich, da sie gratis war. Ein System von Bezirksmusikschulen und Musikgymnasien sowie die Gründung der nationalen Kunsthochschule ermöglichte es allen Kindern, eine solide Musikausbildung zu erhalten.
- Eine Musikinstrumentenfabrik wurde errichtet, welche die Massenproduktion kubanischer Instrumente übernahm, die bis dahin nur in kleinen Handwerksbetrieben hergestellt worden waren.
- Die “Bewegung der Amateure”, eine Massenbewegung, wurde ins Leben gerufen. Sie bietet jedem Bürger die Möglichkeit, seine musikalische Leidenschaft zu leben und evtl. zum Beruf zu machen. Diese Bewegung betreibt in den einzelnen Stadtvierteln auch die *casas de cultura*.
- Der neu geschaffene Nationalrat für Kultur – 1976 zum Kulturministerium erhoben – entwickelte ein nationales System von Festivals der verschiedenen Musikformen, u.a. das *Festival Nacional del Son* oder das *Festival de Música Electroacústica*, auf denen sich Nachwuchstalente der Öffentlichkeit präsentieren konnten.
- Die Erforschung der nationalen Folklore wurde gefördert, vor allem im Bereich der Musik.¹⁸

Ein weiteres Verdienst der Revolution war die Gründung wichtiger Kulturinstitutionen:

- die *Casa de las Américas* (1959),
- das Nationalballett (1959),
- das Kubanische Filminstitut (ICAIC) (1959),
- das Nationale Sinfonieorchester (1960),
- die Nationale Kunsthochschule (1962).¹⁹

Viele von ihnen befassten sich auch wissenschaftlich mit Musik, wie z.B. die Schriftsteller- und Künstlervereinigung (UNEAC, gegr. 1961). Das hatte es zuvor noch nicht gegeben. Später kamen weitere Institutionen hinzu (Nationalmuseum für Musik, gegr. 1971/*Centro de Investigación de Música Cubana*, CIDMUC, gegr. 1978).

¹⁸ Vgl. OEI (2001).

¹⁹ Vgl. Eli Rodríguez (1986: 189).

Mit der Revolution änderte sich auch im Filmgeschäft vieles. Die staatliche Förderung des Films kurbelte die Produktion an und hatte auch positive Auswirkungen auf die Musik, denn der Film war eine ständige Bedarfsquelle für Musik. Regisseure und Musiker befruchteten sich gegenseitig. Komponisten wie Harold Gramatges, Leo Brouwer, Carlos Fariñas oder Juan Blanco lieferten in den folgenden Jahrzehnten die Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen wie „Amada“, „La Canción del Turista“ oder der Reihe „Historias de la Revolución“. 1970 wurde unter der Leitung von Leo Brouwer die „Gruppe für Klangexperimente“ beim kubanischen Filminstitut ICAIC gegründet. Sie schuf neben vielen anderen Kompositionen die Musik für mehr als 30 Filme. Auch die elektroakustische Musik fand nun Eingang in die Welt des Films, denn „das Kino war eine wichtige Experimentierwerkstatt für die Suche nach moderner, praxisbezogener Klanglichkeit“.²⁰

Die Entwicklung im Kulturbereich darf jedoch nicht isoliert gesehen werden. Zu ihren Triebkräften gehören auch die Auswirkungen der bald nach dem Sieg der Revolutionäre eingeleiteten Alphabetisierungskampagne, die bei weiten Teilen der Bevölkerung überhaupt erst die Voraussetzungen schuf, am Kulturleben teilnehmen zu können. 1961 beseitigte sie innerhalb eines Jahres fast gänzlich den Analphabetismus im Land. 270.000 meist junge „Alphabetisierer“ zogen auf das Land und brachten rund einer Million Menschen Lesen und Schreiben bei, die kulturellen Basistechniken, die nun kein Privileg der oberen Schichten mehr waren. Am 22.12.1961 verkündete Fidel Castro, dass Kuba „vom Analphabetismus befreites Territorium“ sei. Der Besuch der 1961 verstaatlichten Schulen und Universitäten war nun kostenlos, so dass jeder nie zuvor da gewesene Aufstiegschancen besaß, mit der Einschränkung, dass der Zugang zur Universität mal mehr mal weniger vom „richtigen“ Engagement für die sozialistische Gesellschaft abhängig war.²¹ Durch die neue Bildungs- und Sozialpolitik sollte ein ständiger Wandel der Menschen durch Lernen erreicht werden, mit dem Ziel der Schaffung des „neuen Menschen“.²²

²⁰ Eli Rodríguez (1986: 198).

²¹ Vgl. Hoffmann (2000: 81-82).

²² Vgl. Zeuske (2000: 191).

Auch die Künstler erfuhren eine neue Wertschätzung. Aus sozialistischer Sicht waren sie vor der Revolution zwar "frei" im bürgerlichen Sinne gewesen, aber Sklaven des Marktes.²³ 1962 wurde die Idee geboren, Musiker unter Vertrag zu nehmen, sie zu "dauerhaften Künstlern des Volkes" zu machen. Das betraf zunächst nur Musiker aus der Klassik, ab 1968 auch alle anderen. Gleichzeitig übernahm der Staat die Verantwortung für die Tournées der Musiker im Ausland. Das Musikwesen Kubas besteht seitdem aus so genannten *empresas*, welche die Angelegenheiten der Musiker wahrnehmen. Sie sind nach Musikstilen aufgeteilt, relativ autonom und sollen ähnlich funktionieren, wie kapitalistische Firmen, so dass sie idealerweise kein Geld aus dem Staatsbudget erhalten. Die meisten Musiker gehören einer solchen *empresa* an oder sind per Zeitvertrag an sie gebunden und bekommen ein festes Grundgehalt.²⁴

In den Jahren unmittelbar nach der Revolution war die Kultur sehr frei und wurde stark gefördert. Die künstlerische Produktion vervielfachte sich. Auch wenn nicht alles anspruchsvoller war als zuvor, so gab es doch eine Stimmung von Inspiration und Schaffenskraft. 1966 zum Beispiel wurden 1.800 Ausstellungen bildender Kunst auf der Insel gezeigt und 6.300 Theatervorstellungen gegeben.²⁵ Ganz im Sinne der Förderung der nationalen Wurzeln kam es aber auch schon zu erstem Misstrauen, wie der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta weiß: "Eigentlich war die Kulturpolitik in den ersten Jahren nach der Revolution sehr flexibel, aber auch schon ein bisschen nationalistisch. Der Jazz zum Beispiel galt zu jener Zeit im allgemeinen als imperialistisch".²⁶

Viele Intellektuelle und Musiker verließen trotz der euphorischen Aufbruchsstimmung in den ersten Jahren nach der Revolution Kuba, entweder aus politischen und/oder materiellen Gründen. 1961 wurde

²³ Vgl. Manuel (1987: 162).

²⁴ Es gibt zwei Möglichkeiten, Musiker an die *empresas* zu binden: Über die so genannte *plantilla* (Festanstellung bei einer Firma) oder per bestimmtem bzw. unbestimmtem Vertrag. Die fest angestellten Musiker werden in ein *Rating-system* einsortiert, welches von "A" bis "F" reicht. Danach richtet sich ihre Bezahlung. Über Verträge arbeitende Musiker können von jeder Firma engagiert werden und werden in der Regel schlechter bezahlt als Festangestellte. Vgl. Robins (1991: 218, 231).

²⁵ Vgl. Marinello (1989: 129-130).

²⁶ Interview mit Leonardo Acosta, Havanna 5/1999.

von der Regierung die Kino-Aufführung des Kurzdokumentarfilms "P.M." von Orlando Jiménez-Leal und Sabá Cabrera verboten. Der Film zeigte das Nachtleben Havannas, billige Clubs und Kneipen, Betrunkene und Gauner und das ohne jegliche Referenz an die neue Moral. Somit passte er nicht in das Bild einer revolutionären Solidargemeinschaft.²⁷ Gleichzeitig war das Verbot ein Schlag gegen die mit Cabrera über seinen Bruder Guillermo Cabrera Infante verbundene Gruppe von Intellektuellen,²⁸ die die Zeitung *Revolución* und ihre Kulturbeilage *Lunes* herausgab, welche bald darauf auch verboten wurde.

Peter B. Schumann sieht in der Filmzensur den ersten Schritt, der die Revolution zu einem "System der Intoleranz" werden ließ.²⁹ Sie schreckte Künstler und Intellektuelle auf und führte zur ersten großen kulturpolitischen Debatte in Kuba. In vielen Diskussionen versuchte Fidel Castro, die Intellektuellen von der Notwendigkeit der ergriffenen Maßnahmen zu überzeugen und ihr Verhältnis zur Revolution zu klären. Schließlich gipfelte die Auseinandersetzung in den "'Worten an die Intellektuellen'", die vor allem an die Künstler und Intellektuellen gerichtet waren, "die nicht naturgemäß Revolutionäre sind". Darin sagte Castro seinen wohl am meisten zitierten Satz: "Innerhalb der Revolution: Alles! Gegen die Revolution: Nichts!"³⁰ Dieser Schlüsselsatz der kubanischen Kulturpolitik enthält keine eindeutigen Kriterien, nichts Einklagbares: Alles kann verboten werden, aber auch vieles erlaubt.

Das unterscheidet die kubanische Revolution von den nach stalinistischem Muster handelnden sozialistischen Staaten in Europa, die solche Spielräume selten zuließen. Opposition innerhalb der Revolution wird akzeptiert, gegen sie nicht. Gleichzeitig legte Castro es mit diesen Worten in die Hände der Funktionäre, zu entscheiden, was sich innerhalb der Revolution befand und was nicht.³¹ So sieht es auch Juan Blanco:

Nach der Revolution war und ist die Kunst nicht gänzlich frei. Eine Kunst, die die Regierung kritisiert, ist nicht möglich. "Innerhalb der

²⁷ Vgl. Schumann (2001b: 671); Machover (2001: 37).

²⁸ U.a. Heberto Padilla und Carlos Franqui.

²⁹ Vgl. Schumann (2001b: 670).

³⁰ Zit. in *Ministerio de Educación* (1986/87, Bd. II, S. 29).

³¹ Vgl. Fondevila (2001: 71).

Revolution: Alles! Gegen die Revolution: Nichts!” Das ist so schwammig, dass man nie genau wusste, ob man nun kritisiert hat oder nicht. Niemand weiß, was erlaubt oder verboten ist. So gibt es eine mehr oder weniger große Selbstbeschränkung der Künstler, um ja keine Probleme zu bekommen.³²

Die verschärfte Linie in der Kulturpolitik bekamen auch Musiker zu spüren, die Jazz oder Rock spielten, obwohl die Musik im Vergleich mit anderen Künsten weniger zu leiden hatte. Auf dem Bildungs- und Kulturkongress von 1961 wurde u.a. festgeschrieben, dass “das Musikalisch-Schöpferische vom revolutionären Gesamtprozess nicht zu trennen ist”. Es wurde weiterhin “die absolute Freiheit der künstlerischen Ausdrucksmittel unter Berücksichtigung der nationalen Traditionen und einer angemessenen Einbeziehung der Kulturwerte anderer Völker”³³ als Zielsetzung bestimmt. Eine Formulierung, die weiten Interpretationsspielraum bietet und von einigen Funktionären zeitweise gegen den Jazz und den Rock ausgelegt wurde, wie der Musikwissenschaftler Helio Orovio zu berichten weiß:

Dem Jazz passierte es, dass viele Funktionäre ihn mit der Politik der USA gegenüber Kuba gleichsetzten. Sie identifizierten ihn mit der politisch-ökonomischen Situation, die zwischen den beiden Regierungen herrschte. Fast hätten sie ihn verboten, aber nur fast. Sie behinderten ihn dann unterschwellig. Und als der Rock nach Kuba kam, geschah wieder das Gleiche. Er wurde sogar als etwas Gefährliches angesehen, das die Jugend verdirbt und großen Einfluss auf sie hat. Weil der Rock und auch der Jazz aus den USA kamen, waren sie gefährlich und mussten verboten oder marginalisiert werden. Der neue Musikstil “mocambique”, geschaffen von Pedro Izquierdo, wurde von der Regierung gefördert, um dem Rock etwas entgegenzusetzen, einen sauberen “Rock” als Kontrapunkt sozusagen. So wollten die Kleingeister ihn kanalisieren und den amerikanischen Rock an den Rand drängen. Das war eine idiotische Sache, den Jazz oder andere Musikstile verbieten zu wollen. Außerdem war es völlig nutzlos, denn während der Staat diese Musik in seinen Massenmedien ignorierte, hörte man sie schon in jedem Haus: Beatles, Rolling Stones oder Jazz, alles.³⁴

Die Diskriminierung von Jazz und Rock wurde u.a. mit dem “Fremden” in der westlichen, imperialistischen Musik gerechtfertigt. Dabei stellte sich heraus, dass auch in Kuba das “Fremde” nur im Augenblick seines Eintritts fremd war, unmittelbar darauf aber vertraut wur-

³² Interview mit Juan Blanco, Havanna 5/2001.

³³ Vgl. Eli Rodríguez (1986: 189).

³⁴ Interview mit Helio Orovio, Havanna 5/1999.

de, weil sich zeigte, dass die fremde Musik der eigenen glich.³⁵ Gerade beim Aufeinandertreffen von Jazz und kubanischer Musik handelte es sich ja um die Vereinigung der gemeinsamen afrikanischen Wurzeln.³⁶ Doch gegen solche Fehltritte waren selbst Intellektuelle wie Adorno nicht gefeit, der Jahre zuvor das Ende des Jazz wegen dessen Stupidität prophezeit hatte.³⁷

Der internationale Erfolg kubanischer Jazzmusiker, allen voran die Gruppe "Irakere" und ihr Pianist Chucho Valdés, trug dann in den achtziger und neunziger Jahren dazu bei, dass sich die Einstellung der meisten Funktionäre änderte. Zu dieser Zeit fing der Trompeter und Multi-Instrumentalist Bobby Carcassés an, ein Jazzfestival zu planen. Um die Funktionäre von dieser Idee zu überzeugen, musste er ihnen erklären, "dass der Jazz keine imperialistische Musik, sondern in den USA hauptsächlich die Musik der unterdrückten Schwarzen"³⁸ sei. 1980 fand dann das erste *Plaza-Jazz-Festival* statt. Schon vom zweiten Jahr ab spielten auch US-Stars wie Charlie Haden, Dizzy Gillespie oder Roy Hargrove in Havanna.³⁹ Heute gehört der Jazz in Kuba genauso selbstverständlich zum Musikspektrum, wie der *son* oder der *bolero*, auch wenn er nicht im gleichen Maße gefördert wird. Jazzmusiker aus Kuba können sogar mit ins Exil geflohenen Musikern in den USA gemeinsam auf der Bühne stehen, wie das Beispiel von Orlando "Maraca" Valle und Arturo Sandoval zeigt, die im Sommer 2002 in der "Hollywood Bowl" 15.000 Zuschauer zum Tanzen brachten.

Die Rockmusiker hatten und haben es ungleich schwerer: man ließ sie ihre "kulturelle Unwürdigkeit" (Pierre Bourdieu) spüren. Die langhaarigen und bärtigen Revolutionäre zeigten kein Verständnis für langhaarige und bärtige Musiker und Zuhörer. Dabei war auch der Rock eine Revolution, wenngleich eine kulturelle. Er entsprach der umfassenden Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre, die sich am deutlichsten in der Studentenbewegung manifestierte. Rock wurde zu einem zentralen Lebensinhalt der damaligen Jugend. Er war die erste

³⁵ Vgl. zur Idee des "Fremden" in der Musik Wagner (2001: 231).

³⁶ Vgl. Eßer (2000a).

³⁷ Vgl. Adorno (1984: 795-796).

³⁸ Interview mit Bobby Carcassés, Havanna 5/1999.

³⁹ Interview mit Bobby Carcassés, Havanna 5/1999. Gillespie war schon 1977 in Havanna gewesen und hatte dort gespielt. Aber dabei handelte es sich nur um einen kleinen Auftritt von US-Jazzern und "Irakere" im Hotel "Habana Libre", organisiert vom kubanischen Kulturministerium (vgl. Stock 1984).

Musikform, die globale Dimensionen annahm. Es bildeten sich regionale, nationale oder sogar lokale Formen heraus, die ihrerseits wieder auf den globalen Zusammenhang zurückwirkten.

In Kuba tickten die Uhren anders. Zwar galt auch in Europa Rockmusik lange als Massenkultur, als schlecht und verwerflich, doch bald zog sie dort in die heiligen Hallen von Wissenschaft und Kritik ein. In Kuba und den anderen sozialistischen Staaten wurde der Versuch unternommen, die als bedrohlich empfundenen kulturellen Differenzierungsprozesse abzuwehren, unter anderem mit Verboten und Kampagnen gegen die "westliche" Musik, doch ohne Erfolg. Der Rock setzte seinen weltweiten Siegeszug auch im sozialistischen Lager fort.⁴⁰

Im Gegensatz zu anderen sozialistischen Ländern war es in Kuba jedoch nie offiziell verboten, Rockmusik zu spielen oder "Beatles" und "Rolling Stones" zu hören. Aber der Rock wurde auch nicht als "wichtiger Faktor der Jugend- und Kulturpolitik" entdeckt, wie von Erich Honecker nach seiner Amtsübernahme in der DDR.⁴¹ Rockmusik wurde in Kuba nicht gesendet, oft wurde sie behindert, manchmal auch zensiert: "Einzelne Radio- oder Fernsehdirektoren verboten, in ihren Sendern Rock und Jazz zu spielen", erklärt Helio Orovio.⁴² Dabei hatte der bekannte Musikwissenschaftler Argeliers León verneint, dass Rockmusik auf Kuba einen kommerziellen oder kapitalistischen Charakter habe: Solche Kontexte würden auf Kuba verloren gehen, sie bestünden nur in entsprechenden Umfeldern.⁴³

Es dauerte lange, bis sich der kubanische Staat mit der neuen Musik arrangierte. In den siebziger Jahren begann die Rockszenen in kleinerem Umfang zu "boomen". Bands wie "Los Gnomos" oder "Almas Vertiginosas" spielten nicht mehr nur Stücke nach, sondern schrieben auch eigene *Songs*. Die staatliche Zensur griff in diese kritischen oder obszönen Texte immer öfter ein, weiterhin mit der Begründung, Rock sei das Sprachrohr des Imperialismus. Was Rauhut für die DDR formuliert, galt auch für Kuba: "Man jagte einen Klassenfeind, der nie ruhte und den Sozialismus noch mit Sounds und Rhythmen zu unter-

⁴⁰ Vgl. Wicke (1998).

⁴¹ Vgl. Rauhut (1999: 32).

⁴² Interview mit Helio Orovio, Havanna 5/1999.

⁴³ Zit. bei Manuel (1987: 164).

wandern trachtete”.⁴⁴ Bis in die achtziger Jahre stagnierte deshalb die Rockszene.⁴⁵ 1981 gab es das erste Rockfestival unter dem Namen “Invierno Caliente”. Für die Platte “Ancestros” von “Síntesis” schuf man dann 1987 einen eigenen Schallplattenpreis, den es zuvor für Rockmusik nie gegeben hatte. Die offizielle Rockgeschichte Kubas beginnt somit im Jahr 1987.⁴⁶ Im selben Jahr bekamen die *rockeros* in der *Casa Comunal de Cultura* in Havanna – außerhalb der Hauptstadt gibt es keine nennenswerte Rockszene – ein vorübergehendes Asyl, den *Patio de María*. Dort spielten Bands wie “Hojo por Oja” oder “Futuro Muerto”.⁴⁷

Seitdem lockerte sich die staatliche Repressionspolitik, und Rockmusik wurde in den neunziger Jahren akzeptiert, aber weiterhin nicht gefördert. Es kam zu einem zweiten Boom von Bands, die seither unter dem Label “rock nacional” firmieren. “Zeus”, “Metal Oscuro”, “Neurosis”, “Alto Mando” und andere Gruppen entwickelten den kubanischen Rock weiter und spielten ihn gesellschafts- bzw. duldungsfähig.⁴⁸ Nun war es vereinzelt auch möglich, im Radio oder Fernsehen und in öffentlichen Sälen aufzutreten. Die *empresas* nahmen auch Rockmusiker unter Vertrag, so geschehen mit den Bands “Viento Solar”, “Alta Tensión” oder “Superavit”. Einige Bands konnten auch CDs produzieren, und es wurde ein regelmäßiges Festival in Villa Clara für sie geschaffen. Trotzdem blieb die Ignoranz ihrer Kunst gegenüber für viele Musiker frustrierend: “Rock ist wie das schwarze Schaf. Die Jugend mag diese Musik, aber trotzdem gibt es nicht viele Anhänger. Mehr als 2-3.000 Personen würden in Havanna nicht zu einem Rockkonzert kommen, in der Provinz noch weniger”, erzählt Eduardo Mena, Bassist der Hardrockgruppe “Cosa Nostra”.⁴⁹

⁴⁴ Rauhut (1999: 33). In anderen kulturellen Zusammenhängen war diese Idee nicht ganz aus der Luft gegriffen: Die britische Historikerin Frances Stonor Saunders zeigt in ihrem Buch *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg* aus dem Jahr 2001, wie die Kultur im Kampf gegen den Kommunismus instrumentalisiert wurde.

⁴⁵ Vgl. Manduley López (1997: 136); Ruíz (1998: 44).

⁴⁶ Vgl. Mir (1997: 5).

⁴⁷ Vgl. Fariñas (1997); Prieto González (1996: 68).

⁴⁸ 1992 erschien auch das erste Rock-*Fanzine* auf Kuba, *Cruzade*, mit einer Auflage von 20 handgemachten Exemplaren.

⁴⁹ Vgl. Galindo (1998: 52). Das Verhältnis von Massenmedien und Rock ist immer noch problematisch, wie auch folgende Aussagen zeigen: René Arencibia (Regisseur ICRT): “Der Rock war schon immer eine Gegenkultur, darum ist er im ku-

Viele Musiker, vor allem anderer Genres, verließen die Insel nach 1959 hauptsächlich aus materiellen Gründen: Nach dem Sieg Fidel Castros wurden die Radio- und Fernsehsender verstaatlicht und ihre Zahl – damals die höchste in Lateinamerika – reduziert.⁵⁰ Die Revolutionäre schufen die *Frente Independiente de Emisoras Libres* (FIEL), um das bis dahin herrschende Monopol in den Medien zu brechen. *De facto* handelte es sich nun um ein staatliches Monopol, das unter der Kontrolle der Regierung stand und immer noch steht. 1962 ging FIEL in das *Instituto Cubano de Radiodifusión* (ICR) über.⁵¹

Eine große Anzahl von Vergnügungsbetrieben – Casinos, Theater, Kabarets – wurde geschlossen und die Unterhaltungsindustrie verstaatlicht. Die großen US-Labels verließen die Insel und 1962 entstand die staatliche Gesellschaft EGREM:

Vor der Revolution gab es einige kubanische Labels und die nordamerikanischen Labels, Capitol zum Beispiel. Die US-Label verkauften hier ihre Musik und produzierten auch kubanische Künstler. Die kubanischen Labels waren klein bis mittelgroß. 1962 fusionierten sie zu einem einzigen Label, EGREM. Dies war für lange Zeit die einzige Firma auf dem kubanischen Musikmarkt, bis in die neunziger Jahre, als die Gründung anderer Labels in Kuba erlaubt wurde. Auch einige ausländische Labels arbeiten seit dieser Zeit wieder in Kuba.⁵²

Durch das Ende des glamourösen Nachtlebens nach der Revolution verschlechterten sich die Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten für viele Musiker zunächst einmal radikal.⁵³ Hinzu kam, dass es ab 1960 wegen des von der US-Regierung verhängten Embargos kaum noch

banischen Fernsehen gar nicht und im Radio kaum vertreten. Wenn Leute über die Programme entscheiden, die von Musik keine Ahnung haben, kann man nichts Gutes erwarten”./Eduardo Mena: “Im Fernsehen gibt es immer noch Zensur. Zum Beispiel haben wir 1995 einen Videoclip produziert. Der Text handelte von Erotik, und ein Mädchen in dem Clip machte Posen dazu, aber nur in kitschiger Form, nichts Anstößiges. Sie zeigten den Clip einmal und nahmen ihn dann aus dem Programm. In vielen Clips von *salsa*-Gruppen aber gibt es damit keine Probleme” (Interviews Havanna 5/1999 und 11/1998).

⁵⁰ 1959 gab es nach Robbins auf Kuba 156 Stationen, 1962 waren es noch 51 (vgl. Robbins 1991: 224).

⁵¹ Vgl. López (1998 : 447-448). Das ICR wurde durch die Eingliederung des Fernsehens 1976 zum ICRT (= *Televisión*) erweitert.

⁵² Interview mit Julio Ballester, Direktor von EGREM, 5/1999 in Havanna. Von staatlicher Seite wurde festgelegt, dass EGREM ihr Hauptaugenmerk auf folkloristische Musik, Musik für Kinder, Musik mit politischem Inhalt, Reden (mit historischer Bedeutung) und einige Produktionen internationaler Musik legen sollte.

⁵³ Vgl. Díaz Ayala (1993: 269, 274).

einen ausländischen Markt für die kubanischen Musiker gab, nicht für ihre Tonträger und auch nicht für Tourneen. Vor allem der Verlust des US-Marktes schmerzte sehr. Die Weiterentwicklung der kubanischen Musik verlief von nun an in beiden Ländern getrennt, das Meer zwischen ihnen verwandelte sich in eine Mauer.⁵⁴ Unter den Musikern, die Kuba den Rücken kehrten, waren so berühmte Namen wie José Fajardo und Celia Cruz. Letztere singt noch heute verbittert:

Ich wollte dich nie verlassen/ ich habe dich bei jedem Schritt mit mir getragen/ falls ich nicht zurückkehre/ wird der Schmerz mich töten/ falls ich nicht zurückkehre/ werde ich deine Fahne mit mir tragen/ und darüber klagen, dass meine Augen/ dich nicht mehr befreit sehen können.⁵⁵

Andere angesehene Musiker blieben, so zum Beispiel Benny Moré. Das führte dazu, dass jahrelang keine Schallplatten von ihm in Miami zu kaufen waren.⁵⁶ Fidel Castro jedenfalls zeigte sich in einer Rede auf dem Bildungs- und Kulturkongress von 1961 überzeugt, dass “die, die gegangen sind, keine guten Schriftsteller waren und keine guten Künstler”.⁵⁷ Eine propagandistische Behauptung, die jeder objektiven Grundlage entbehrt.

Besonders negative Auswirkungen für Musiker, Künstler und Intellektuelle hatte das Jahr 1968. Einhergehend mit zunehmenden Versorgungsschwierigkeiten und einer gescheiterten Internationalisierung der Revolution – 1967 war Ché Guevara in Bolivien getötet worden – wuchs die Unzufriedenheit der Bevölkerung. Castro löste eine revolutionäre Offensive aus, die einherging mit einer Verurteilung altkommunistischer Gruppen innerhalb der Partei, einer Disziplinierung der “arbeitsscheuen” Homosexuellen, Künstler und Intellektuellen – die teilweise in Arbeitslager gesteckt wurden – und einer Beseitigung fast des gesamten Privateigentums.⁵⁸ Auch Restaurants, Bars usw. wurden verstaatlicht oder geschlossen. Es ginge nicht an, hieß es, dass sich die Stadtbevölkerung vergnüge, während die Landbevölkerung schufte.

Es gab einen Moment, in dem rund die Hälfte der kubanischen Musiker zu Hause saß mit ihrem Grundlohn, aber ohne Auftrittsmöglichkeit. Sie hatten zwar das Geld, aber ein Musiker will auftreten und sich verwirkli-

⁵⁴ Vgl. Venegas (1999: 82).

⁵⁵ Vgl. Fischer (2000).

⁵⁶ Pérez Firmat (1998: 119).

⁵⁷ Vgl. Castro (1986/87: 50).

⁵⁸ Vgl. Zeuske (2000: 197).

chen. Über 40% der Musiker waren ohne Arbeit. Man kann sagen, dass die Jahre bis 1967 für die Musiker positiv waren, aber durch diese Maßnahmen gegen das Nachtleben wurde es für uns sehr schwer. Das hielt so bis in die Mitte der achtziger Jahre an.⁵⁹

Die Zehn-Millionen-Tonnen-Ernte Zuckerrohr für 1970 wurde zum Hauptziel des Volkes erklärt und propagiert.⁶⁰ Mit dem Scheitern dieses Experiments verstärkte sich die Abhängigkeit von der Sowjetunion, was sich auch in einer Sowjetisierung des Bildungssystems bemerkbar machte.

Zu dieser Zeit rückte ein neues Genre der kubanischen Musik, das Anfang der sechziger Jahre entstanden war, ins Blickfeld des Staates: die *nueva trova*. Inspiriert durch die Revolution und die damit verbundenen neuen Lebensumstände waren viele Musiker auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Sie wollten mit einer Mischung aus Tradition und Neuerung auf die veränderte Situation reagieren. Durch (traditionelle) Merkmale wie poetische Sprache und Benutzung akustischer Gitarren knüpften sie an die Tradition der *trovadores* an. Neu war die Gewichtung der Themen: Ihre Lieder handelten zwar nach wie vor auch von der Liebe, aber mehr denn je von gesellschaftlichen Problemen, Politik und der Revolution. Neu waren auch die sehr persönliche Sichtweise in den Texten und die Verwendung vieler Metaphern. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Zusammenhang Carlos Puebla ein, **der** Sänger der Revolution. Er gehörte nicht der *nueva trova*-Bewegung an, schuf aber u.a. mit "Hasta Siempre" oder "Llegó el Comandante" Klassiker der Revolution, die viele andere Sänger inspirierten.

Neben der Revolution trug auch eine kontinentale Erscheinung zum Entstehen der *nueva trova* bei: *nueva canción* – die Bewegung des neuen lateinamerikanischen Liedes, beeinflusst von den sozialkritischen Liedern Bob Dylans, Joan Báez' und Pete Seegers in den USA.⁶¹ Sie entstand aus der sozialen und wirtschaftlichen Not sowie der politischen Unterdrückung der meisten lateinamerikanischen Völker. In vielen Ländern hatten die Liedermacher sich der sozialen Prob-

⁵⁹ Interview mit Leonardo Acosta, Havanna 5/1999.

⁶⁰ Von dieser Kampagne hat die Gruppe "Los Van Van" ihren Namen ("¡van, van!"; "es geht voran!").

⁶¹ Vgl. Díaz (1994: 12).

leme angenommen, Atahualpa Yupanqui in Argentinien, Violeta Parra und Víctor Jara in Chile, Chico Buarque in Brasilien u. v. a.

Die jungen Sänger der *nueva trova*, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente Feliú und andere, orientierten sich aber nicht nur an den lateinamerikanischen Vorbildern, sondern nahmen auch Anregungen von Bob Dylan oder den "Beatles" auf. Anfangs wurden sie deswegen und wegen ihrer freizügigen Texte von den offiziellen Kulturverantwortlichen sehr kritisch beobachtet und waren auch in den Medien kaum präsent. Konzerte fanden fast nur in kleinen Sälen, Fabrikhallen oder in Bibliotheken statt. Nur die *Casa de las Américas* unterstützte die Bewegung von Beginn an.⁶² Sie war es auch, die im Juli 1967 die kulturelle Blockade durchbrach und in Havanna das "1. Internationale Treffen des Protestliedes" veranstaltete. Es spielten Liedermacher aus 16 Ländern. Alle hatten durch dieses "wichtigste Ereignis für das Genre des Protestliedes" bemerkt, dass sie "nicht alleine waren", wie der Uruguayer Daniel Viglietti in einem Interview anmerkte.⁶³

Durch das zwischen 1967 und 1969 existierende *Centro de la Canción Protesta* wurde die Wandlung des Protestliedes zum politischen Lied Kubas gefestigt. Nach dem Bildungs- und Kulturkongress von 1971 wuchs die Akzeptanz der *trovadores* von staatlicher Seite. 1972 wurde schließlich die "Bewegung der Nueva Trova" gegründet, wodurch die finanzielle Unterstützung sich erhöhte, aber auch die Institutionalisierung. Die Bezeichnung *nueva trova* wurde offiziell. Nun hatten die Sänger auch Zugang zu den Massenmedien und Aufnahmestudios, und infolgedessen kam es Mitte der siebziger Jahre zu einer regelrechten *nueva trova*-Euphorie. Besonders die Jugendlichen identifizierten sich mit den modernen Texten. Die Lieder der kubanischen *trovadores* wurden über die Grenzen hinaus bekannt, sie wurden zu Symbolfiguren für den Kampf der Völker gegen Unterdrückung und kulturellen Imperialismus.⁶⁴ Heute sitzen Pablo und Silvio als Abgeordnete im kubanischen Parlament und treten aus kommerziellen Gründen in Kuba kaum noch auf.

⁶² Vgl. Polzer (1998/99: 31).

⁶³ Zit. in Díaz (1994: 22).

⁶⁴ Vgl. Faya (1995: 359-360).

3. Die siebziger und achtziger Jahre: Vom “grauen Jahrfünft” zur Wiederentdeckung der nationalen Wurzeln

Infolge der schon angesprochenen ökonomischen Schwierigkeiten kam es Ende der sechziger Jahre zu einer ideologischen Annäherung an die Sowjetunion. Fidel Castro befürwortete 1968 den Einmarsch der Sowjets in Prag, und die kubanische Revolution wurde nach sowjetischem Vorbild institutionalisiert. Das bedeutete auch eine kulturpolitische Wende, die für viele Intellektuelle und Künstler negative Folgen hatte. Die einen feierten die engere Zusammenarbeit mit der Sowjetunion – auch im Kulturbereich – als zukunftsweisend, so zum Beispiel Juan Marinello, andere, wie Carlos Fariñas, betrachteten sie eher sachlich,⁶⁵ die meisten lehnten sie jedoch ab: Fondevila schreibt, dass die Sowjetisierung der kubanischen Kultur den wenigen Freizügigkeiten ein Ende setzte.⁶⁶ Bis dahin waren kulturpolitische Debatten noch möglich gewesen, nach 1971 nicht mehr.

Auf dem “Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” im April 1971 wurden Castros Worte dogmatisch ausgelegt, wie folgende Passagen aus der Deklaration der Abgeordneten belegen:

Die Kunst ist eine Waffe der Revolution. Ein Produkt der kämpferischen Moral unseres Volkes. Ein Instrument gegen die feindliche Unterwanderung.

⁶⁵ Marinello schrieb: “Nuestra gratitud a los encargados del quehacer cultural en la porción más libre de la Tierra, encabezados por la grande, querida y heroica Unión Soviética, ha de ser, y es, sincera y profunda. Trabajamos juntos por una nueva edad, cuyas excelencias no puede medir la imaginación más exaltada”. (Unsere Dankbarkeit für die Kulturbeauftragten des freisten Teils der Welt, angeführt von der großen, geliebten und heroischen Sowjetunion, ist aufrichtig und tief empfunden. Wir arbeiten zusammen für ein neues Zeitalter, dessen Vorzüglichkeiten auch die leidenschaftlichste Vorstellungskraft nicht abschätzen kann) (Marinello 1989: 487). Carlos Fariñas meinte hingegen: “Es gab einen sehr starken Einfluss der UdSSR auf die akademische Kunst, aber nicht auf die nicht-akademische Kunst und auch nicht auf die Künstler selbst und ihr Werk. Unter den russischen Professoren waren sehr gut ausgebildete Leute, die für viele Ideen offen waren, inoffiziell natürlich. Wenige waren echte Parteisoldaten. Die Ästhetik des sozialistischen Realismus versuchte sich uns aufzudrängen, aber sie schaffte es nicht. Den Russen erging es mit Kuba wie zuvor den Amerikanern: Sie verstanden Kuba nicht gut, sie hatten ein sehr schlichtes Bild von Kuba. Auf Kuba gab es immer schon eine liberalere Haltung, gegen die der sowjetische Dogmatismus keine Chance hatte” (Interview in Havanna 5/2001).

⁶⁶ Vgl. Fondevila (2001: 74).

Die Kultur einer kollektivistischen Gesellschaft ist eine Aktivität der Massen und nicht das Monopol einer Elite ...

Wir weisen die Ansprüche der Mafia der bourgeoisen pseudolinken Intellektuellen zurück, sich in das kritische Gewissen der Gesellschaft verwandeln zu wollen. Das kritische Gewissen der Gesellschaft ist das Volk selbst und in erster Linie die Arbeiterschaft ...⁶⁷

Kurz vor Beginn des Kongresses hatte die Zuspitzung in einem Fall von Zensur für internationales Aufsehen gesorgt: der Fall Padilla. Die UNEAC vergab 1968 ihren Literaturpreis an den Dichter Heberto Padilla für seinen Gedichtband *Außerhalb des Spiels*. Die politische Führung votierte gegen die Entscheidung der Jury mit der Begründung, das Werk beziehe ideologisch Standpunkt gegen die Revolution und diene ihren Feinden. Von da an stand Padilla in der Schusslinie. Im März 1971 kam er dann für einige Wochen ins Gefängnis, angeblich wegen konterrevolutionärer Aktivitäten. Es kam zu einem Schauprozess mit öffentlicher Selbstkritik nach stalinistischer Manier. Auf diese Ereignisse hin wandten sich Intellektuelle wie Jean Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Hans Magnus Enzensberger u.a., die bis dahin als Sympathisanten der Revolution galten, in einem offenen Brief in *Le Monde* gegen diesen Prozess und danach von Castro und seiner Revolution ab.⁶⁸ Sie werden in der schon oben zitierten *Declaración* nicht mit Namen genannt und doch aufs schärfste attackiert: "Viele pseudorevolutionäre Schriftsteller in Europa, die sich als Linke getarnt hatten, vertreten in Wirklichkeit Positionen gegen den Sozialismus".⁶⁹

Mit diesen Ereignissen begann das, was der Schriftsteller Ambrosio Fornet als das "graue Jahrfünft" (1971-1975) der Kultur bezeichnet hat: Eine Phase restriktiver Politik gegenüber Intellektuellen und Künstlern und ihren Werken. Das galt abgeschwächt auch für die Musik und gipfelte 1973 im Ausstrahlungsverbot jeglicher angloamerikanischer Musik für Radio- und TV-Sender. Nicht einmal Protestlieder durften gesendet werden.⁷⁰ Doch die Musiker ließen sich nicht entmutigen. Die Musik diente ihnen als akustisches Bollwerk eines Frei-

⁶⁷ Vgl. "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura" (1971: 213-214).

⁶⁸ Vgl. Machover (2001: 38); Hoffmann (2000: 158).

⁶⁹ Vgl. "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura" (1971: 215).

⁷⁰ Vgl. Manuel (1987: 164).

heitsgefühls, dem auch der stärkste Staat und die schwerste Krise nichts anhaben können: Verneinung der Ordnung zugunsten der Improvisation, frei nach dem Motto "schöpferische Identität bildet sich im Widerstand, nicht auf der Flucht".⁷¹

Auch die Geburt der *salsa* in New York Ende der sechziger Jahre – eine Reaktion auf das Ausbleiben frischer kubanischer Musik durch die US-Blockade – rief den kubanischen Staat auf den Plan. Als diese aus den USA stammende Musik nach und nach auf der Insel populär wurde, versuchte man nach der Devise "Sag nicht *salsa* zu meinem *son*"⁷² eine Gegenmusik zu etablieren. Der Begriff *salsa* sei ein Mittel kulturimperialistischer Ausbeutung und diene nur dazu, Musik aus einem unterentwickelten Land als US-amerikanisches Produkt zu verkaufen.⁷³ Für etliche Jahre bestand in Kuba ein ungeschriebenes Verbot der *salsa*. Die Bezeichnung nicht zu verwenden "war gleichsam eine Angelegenheit nationaler Ehre".⁷⁴ Viele Musiker, u.a. "Los Van Van" und Pedro Izquierdo, hatten in den sechziger Jahren mit neuen Rhythmen experimentiert, nicht zuletzt wegen der kulturellen Blockade. Diese Strömungen wurden dann in den siebziger und achtziger Jahren von offizieller Seite als *timba* bezeichnet, das Gegenstück zur *salsa*. Heute sind diese Differenzierungen Schnee von gestern: Es gibt eine staatliche Zeitschrift namens *Salsa Cubana*, und die Begriffe *salsa* und *timba* werden willkürlich benutzt. Nur wenige Musiker – wie zum Beispiel Adalberto Alvarez – trennen sich immer noch strikt von der *salsa* ab.

1976 wurde das Kulturministerium gegründet, dessen erster Minister Armando Hart Dávalos (Amtszeit: 1976-1997) sich mit den wenig Hoffnung gebenden Worten einführte: "Ich glaube nicht, dass Notwendigkeit besteht eine Kulturpolitik zu entwickeln. Die Kulturpolitik der Revolution ist schon entwickelt und ist enthalten in den 'Worten Fidels an die Intellektuellen' von 1961...".⁷⁵ Trotzdem brachen für den Bereich der Kultur bessere Zeiten an. Hart kurbelte die kulturellen Aktivitäten wieder an und warb bei den Künstlern für seine neue, offenere Politik. Doch viele von der Verfolgungswelle traumati-

⁷¹ Eßer, Paul (2002: 59).

⁷² Zit. bei Krebs (2002).

⁷³ Vgl. Manuel (1987: 170).

⁷⁴ Acosta (1997: 28).

⁷⁵ Hart (1978: 7).

sierte Künstler und Schriftsteller misstrauten dem neuen Frieden, und es dauerte noch einige Zeit, bis wieder Werke geschaffen wurden, die aus dem vorgegebenen Rahmen fielen.⁷⁶

In den achtziger Jahren kam es vermehrt zu Protesten gegen die Kulturpolitik – nicht gegen die Revolution. So brach eine Gruppe namens “Straßenkunst-Experiment” mit Gasmasken bekleidet und mit lauter Rockmusik in eine Debatte der UNEAC ein und forderte eine neue Politik. In vielen Bereichen begann eine “Kultur von unten” jenseits des offiziellen Kulturbetriebs zu entstehen. Viele Künstler und Musiker, u.a. der bekannte Saxophonist Paquito D’Rivera, nutzten Auslandsaufenthalte, um ins Exil zu gehen. Ihre Musik wurde infolgedessen aus den kubanischen Medien verbannt.⁷⁷ In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts kam es unter dem Eindruck der Perestroika während der so genannten *rectificación* (Berichtigung) zu einer ideologischen Abwendung von der Sowjetunion und zur Rückbesinnung auf die eigenen ideologischen Wurzeln – José Martí, Ché Guevara etc. – und die eigenen nationalen Werte. Auch eine zumindest indirekte Kritik der Kulturpolitik der siebziger Jahre wurde hörbar.⁷⁸

Nichtsdestoweniger gab es auch in dieser Zeit Fälle von Zensur: Der Liedermacher Pedro Luis Ferrer kann ein Lied davon singen: Er hat die Höhen und Tiefen im Verhältnis zur Staatsmacht erlebt, vom Reise- und Auftrittsverbot bis zu Auftritten vor Tausenden Menschen. Viele seiner Stücke missfallen den Staatsdienern, denn seine Texte schöpfen alle subversiven Möglichkeiten aus, um gegen die Verhältnisse in Kuba zu protestieren. Mit Witz und List nutzt er die kleinen verbliebenen Freiräume. 1986 wurde er von größeren öffentlichen Auftrittsmöglichkeiten ausgeschlossen und aus den Konzertsälen und den Massenmedien verbannt, denn verbieten wollte man seine im Volk sehr populären Lieder nicht:⁷⁹

Ich kann Dir eine Liste von Liedern zeigen, die niemals im Radio gesendet werden. Ich habe die Freiheit zu denken, was ich will, aber das Radio überträgt meine Gedanken nicht. Es gibt eine Freiheit der Kunst, aber keine Freiheit, sie öffentlich zu machen. [...] Trotzdem kennt bei Konzer-

⁷⁶ Vgl. Schumann (2001b: 674-675).

⁷⁷ Vgl. Sweeney (2001: 232).

⁷⁸ Vgl. Schumann (2001b: 675-676); Hoffmann (2000: 160).

⁷⁹ Vgl. Franzbach (1999: 8); Schumann (2001a: 291).

ten jeder Zuhörer meine Texte. Tausende singen mit, denn es kursieren überall Kopien meiner Lieder auf Kassette.⁸⁰

Ferrer durfte weiterhin im kleinen Kreis Konzerte geben. Heute sind Aufnahmen von ihm auch in den staatlichen Musikgeschäften erhältlich, und er darf auch wieder in größeren Sälen spielen, obwohl er seine Ansichten nicht geändert hat: “Wir leben nicht in einer Demokratie. Uns ist es nicht freigestellt, demokratisch für oder gegen Fidel zu sein. Durch die Feindschaft der USA wurden in Kuba die Mechanismen einer Nicht-Zivilgesellschaft institutionalisiert”.⁸¹ Eine ähnliche Geschichte hat der Liedermacher Carlos Varela, dessen Stück “Guillermo Tell”, in dem er Fidel Castro indirekt mit Wilhelm Tell vergleicht, ebenfalls Misstrauen erweckte. Aber auch er darf inzwischen wieder reisen und Alben veröffentlichen. Ihre Popularität gründen Ferrer und Varela nicht zuletzt darauf, dass sie einen Gegenpol zu den inzwischen “institutionalisierten” Sängern Milanés und Rodríguez bilden.⁸²

Die wenigen Punks, die es seit den achtziger Jahren in Kuba gibt, haben es im Gegensatz dazu auch heute noch schwer, da sie als Abschäum der offiziell immer noch als feindlich geltenden angloamerikanischen Kultur betrachtet werden: “So wie wir aussehen, finden wir keine Arbeit und werden häufiger von der Polizei kontrolliert als andere. Die meisten Kubaner meiden uns”, sagt Harlem, ein Punk, der mit seinem grünen Hahnenkamm und der Kette zwischen Nase und Ohr noch heute aussieht wie seine Londoner Vorbilder aus den achtziger Jahren.⁸³ Das weltweite Motto der Punks “No Future” passt eben nicht zum Zukunftsglauben der Revolution: “Vor allem haben wir den Blick in die Zukunft gerichtet und wir haben eine klare Vorstellung davon, wie die Zukunft aussehen wird”.⁸⁴

⁸⁰ Ferrer, zit. in Foehr (2001: 55, 60).

⁸¹ Ferrer, zit. in Foehr (2001: 56-57).

⁸² Vgl. Schumann (2001a: 298).

⁸³ Vgl. Eßer (2001).

⁸⁴ Castro (1986/87: 52). “Nosotros tenemos sobre todo, la vista puesta en el futuro, y nosotros tenemos una idea clara de lo que el futuro será”.

4. Wechselhafte Kulturpolitik im Jahrzehnt der Dollarisierung: Die neunziger Jahre

Die neunziger Jahre waren einerseits wieder von Intoleranz und Repression gekennzeichnet, andererseits ergaben sich neue Spielräume. Nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Blocks, dem Wegfall der Handelspartner und der Wirtschaftshilfe, wurde die US-Blockade für Kuba voll spürbar. Die Jahre 1990 bis 1994 waren äußerst hart für die Kubaner, es fehlte an allem, daran änderte auch 1993 die Zulassung des US-Dollars als Parallelwährung nichts. Auch die kulturelle Produktion litt sehr unter der neuen Situation: So ging die Buchproduktion 1989 auf das Niveau von 1959 zurück, EGREM brachte 1991 etwa zwölf neue Alben heraus, 1980 waren es noch rund 100 gewesen.⁸⁵ Etliche Publikationen wurden eingestellt, die Förderung von Filmproduktionen und Ausstellungen reduziert.

Anfang der neunziger Jahre bildeten sich verschiedene oppositionelle Gruppen, die aber insgesamt bedeutungslos blieben, denn der Staat unterband die Entstehung relevanter Organisationen: Aus Widerspruch hätte schnell Widerstand werden können. Das "Manifest der 10", ein offener Brief von Schriftstellern und Journalisten, in dem Fidel Castro zum Dialog über die katastrophale Situation des Landes aufgefordert wurde, erschien 1991. Die Folge: Die Initiatoren wurden diffamiert, verhaftet und verurteilt. Fast alle verließen Kuba. Zwischen 1990 und 1994 emigrierten viele weitere Intellektuelle und Künstler der Insel, u.a. der bekannte Trompeter Arturo Sandoval, oder sie verlängerten ihre genehmigten Auslandsaufenthalte, ohne sich negativ über Kubas Situation zu äußern. Sie blieben im vom Volksmund so genannten "samtenen Exil". Rund 32.000 Menschen flohen auf selbst gezimmerten Flößen in die USA, nachdem Fidel Castro für kurze Zeit die Grenzen geöffnet hatte.⁸⁶ Im Bereich der Kultur kam es zu einer Politik der Willkür und Unberechenbarkeit. Einige Beispiele:

- 1990 wird die Aufführung des Films "Alicia im Dorf der Wunder" (*Alicia en el pueblo de maravillas*) von Daniel Díaz Torres verboten.

⁸⁵ Vgl. Barthelemy (2001: 22); Sweeney (2001: 273).

⁸⁶ Vgl. Schumann (2001a: 303-304; 2001b: 677-679); Hoffmann (2000: 116).

- Kulturminister Armando Hart und sein designierter Nachfolger Abel Prieto gingen 1992 gegen den Schriftsteller Jesús Díaz vor, der die Durchhalteparole “Sozialismus oder Tod” zynisch kommentiert hatte. Er wurde aus der UNEAC ausgeschlossen und mit unverhohlenen Drohungen ins Exil getrieben.
- 1995 geriet auch der weltbekannte Liedermacher Pablo Milanés ins Visier des Duos Hart-Prieto. Seine regierungsunabhängige Kulturinstitution “Pablo-Milanés-Stiftung” war den Funktionären ein Dorn im Auge und wurde von ihnen aufgelöst.⁸⁷
- Armando Hart lobte 1996 die “Worte an die Intellektuellen” anlässlich ihres 35. Jahrestags als Schlüsseltext kubanischer Kulturpolitik. Gleichzeitig setzte eine Kampagne gegen die Reformdiskussion unter Wissenschaftlern u.a. des *Centro de Estudios sobre América* ein, und Verteidigungsminister Raúl Castro wetterte in einer Brandrede gegen die “Fünften Kolonnen” unter den Intellektuellen. Viele von ihnen verloren ihre Arbeit.⁸⁸
- Im August 1997 wurde die sehr populäre Gruppe “La Charanga Habanera” mit einem halbjährigen Auftrittsverbot belegt, weil sie auf dem Weltjugendfestival mit ihren Texten und mit angeblich obszönen Tanzfiguren einen Skandal hervorgerufen hatte.⁸⁹

Andererseits begann mit dem Untergang der Sowjetunion die kulturelle Öffnung. Vor allem aber wuchs der ökonomische Zwang, sich den Mechanismen des internationalen Marktes anzupassen. Die Künstler mussten sich nun häufig im Ausland Verleger für ihre Alben oder Bücher suchen. Ein Vorteil, wie der Schriftsteller Leonardo Padura Fuentes meint, denn so verlor der Staat die direkte Kontrolle über den Schaffensprozess. Marktwirtschaftliches Denken hielt in den Verlagen, Musikfirmen etc. Einzug: “1990 mussten wir uns auf die Logik des Marktes einlassen. Das war schmerzlich ...”, erklärt Agustina Ponce, Leiterin des Vigá-Verlags.⁹⁰ Der Staat zog sich immer weiter aus

⁸⁷ Vgl. Herzka (1998: 226).

⁸⁸ Vgl. Zeuske (2000: 215); Walter (2001: 527).

⁸⁹ Vgl. Franzbach (1999: 9).

⁹⁰ Vgl. Barthelemy (2001: 22). Eine Entwicklung, die Argeliers León als “Kulturkolonialismus” bezeichnet hätte (vgl. León 1985: 423).

der Kulturförderung zurück und verlangte von den Kulturinstitutionen, dass sie sich über die Beschaffung von Devisen selbst finanzierten.⁹¹

Zu diesem Zweck wurde 1992 u.a. ein "Kulturentwicklungsfonds" gegründet, in den die Devisen verdienenden *empresas* einzahlen und aus dem Kulturbereiche finanziert werden, die eine solche Einnahmemöglichkeit nicht haben. Vor allem aber wurde Kultur als Devisenbringer für den Staat entdeckt, das galt besonders für das Kunsthandwerk und die Musik. *Joint-venture*-Projekte mit ausländischen Kulturinstitutionen – wie der *Sociedad General de Autores y Escritores* (SGAE) aus Spanien – und Unternehmen wurden vorangetrieben. Seit 1992 sind neben EGREM auch wieder andere Labels im Musikgeschäft: Rein nationale Firmen wie "Discuba" und "Bis Music", die Labels des staatlichen Konzerns "Artex S.A.", *joint-ventures* mit ausländischen Firmen wie "Ahinamá" sowie rein ausländische Labels wie "Magic Music" und "Eurotropical" (Spanien) oder "Caribe Productions" (Panama), deren Talentscouts auf der Insel nach neuen Stars suchen. Sogar Labels aus den USA suchten das Geschäft: Ralph Mercado, Besitzer des größten und wichtigsten *salsa*-Labels "RMM", reiste über die Dominikanische Republik nach Kuba und nahm kubanische Künstler über eine Tochterfirma unter Vertrag.⁹² Erleichtert wurde diese Entwicklung durch ein neues Investitionsgesetz (1995), das ausländische Direktinvestitionen in fast allen Bereichen der Wirtschaft zuließ und auch die Begrenzung des ausländischen Anteils auf 49% an einem *joint venture* aufhob. Denkbar sind nun auch 100%ige Direktinvestitionen, wenn sie im Sinne des kubanischen Volkes für gut befunden werden.⁹³

Die jährliche Musikmesse "Cubadisco" mit ihren Auszeichnungen in 23 Musikkategorien wächst seit 1997 von Jahr zu Jahr, und auch die Anzahl und Qualität der Aufnahmestudios steigt. Denn bis 1980 hatte es auf Kuba nur ein EGREM-Aufnahmestudio in Havanna gegeben. Dann wurde ein zweites in Santiago de Cuba eingerichtet und Mitte der neunziger Jahre ein weiteres hochmodernes Studio in der Hauptstadt. Heutzutage gibt es einige neue Studios dort. "Artex S.A."

⁹¹ Vgl. Schumann (2001b: 679).

⁹² Vgl. Sweeney (2001: 289).

⁹³ Vgl. Henkel (1997). Dazu ein passendes Zitat Fidel Castros: "In Kuba kann man bedenkenlos investieren - es ist das einzige Land ohne das Risiko einer kommunistischen Revolution".

und das *Instituto Cubano de Radio y Televisión* (ICRT) haben eigene Studios, und auf Initiative von Silvio Rodríguez investierte der kubanische Staat 1998 sechs Mio. US\$ in das hochmoderne Studio “Abdala” und sein Label “Unicornio”. Einige wohlhabende Musiker wie Frank Fernández oder José Luis Corés “El Tosco” haben eigene Studios.⁹⁴ Durch die neuen Studios kommen mehr Künstler dazu, Alben zu produzieren, auch weil sie nun nicht mehr an das bürokratische Auswahlverfahren von EGREM gebunden sind.⁹⁵ In der Musikproduktion hat sich vieles verbessert, was sich auch in steigenden Produktionszahlen für Tonträger ausdrückt.

Trotzdem ist ein befriedigender Standard immer noch nicht erreicht. Die Gründe dafür, die Peter Manuel Anfang der neunziger Jahre aufführte, sind auch heute noch weitestgehend dieselben:

- Das Produktionsbudget ist zu gering.
- Die Anzahl der Produktionen reicht bei weitem nicht aus.
- Der Apparat ist überbürokratisiert.
- Die Distribution funktioniert nicht gut.
- Das Equipment ist häufig schlecht und veraltet.
- Auslandsreisen für Musiker sind zu schwierig zu organisieren.⁹⁶

⁹⁴ Vgl. Vincent. Die kubanischen Studios bieten ihre Dienstleistungen auch ausländischen *Labels* an, die davon gerne Gebrauch machen, denn die Produktion eines Albums ist schon ab 25.000 US\$ zu haben, Studiomusiker für 400 US\$ täglich. In Europa oder den USA kostet das ein Vielfaches.

⁹⁵ Dieses Verfahren funktioniert wie folgt: Bis die Künstler zu einer Aufnahme kommen, durchlaufen sie einen institutionalisierten Selektionsprozess. Ein Jahr im Voraus schlagen die Produzenten von EGREM den 30 Mitgliedern des *Evaluation Council* oder einem Subkomitee Projekte vor. Der Rat setzt sich aus Musikwissenschaftlern und anderen Fachleuten zusammen. Die Projekte werden von allen diskutiert und angenommen oder abgelehnt. Nach Auskunft der Musikwissenschaftlerin Maria Teresa Linares, einem Mitglied des Rates, wurden 1987 aus rund 300 vorgeschlagenen Projekten 30 zur Produktion angenommen. An dem Verfahren wird kritisiert, dass viele der Funktionäre, die dem *Evaluation Council* zuarbeiten, keine große Ahnung von ihrem Job haben. Außerdem spielen persönliche Neigungen und Korruption eine Rolle. Amateure werden aus den *Casas de Cultura* heraus rekrutiert. Dort ist das System der persönlichen Seilschaften noch ausgeprägter als im professionellen Verfahren. Kriterien wie Parteizugehörigkeit oder politisches Engagement fließen in die Bewertungen mit ein (vgl. Robbins 1991: 236).

⁹⁶ Vgl. Manuel (1991: 289).

Kuba: Tonträgerproduktion 1990-2000 (in tausend)

Jahr	LPs	CDs	Kassetten
1990	1166,8	0,0	205,1
1991	568,8	38,7	170,8
1992	511,4	92,0	504,7
1993	225,7	89,2	274,2
1994	81,7	122,9	286,8
1995	87,9	278,6	109,2
1996	81,4	191,8	229,8
1997	4,9	153,3	199,1
1998	0	178,9	203,3
1999	0	238,2	258,0
2000	0	277,0	333,6

Quelle: Ministerio de Cultura/OEI

Fast alle professionellen Musiker müssen sich durch Tourneen im Ausland finanzieren⁹⁷ sowie ihre Platten dort produzieren, da die Produktionsmöglichkeiten für den kreativen Output der Musiker immer noch nicht ausreichen, wie die Aussage von EGREM-Direktor Julio Ballester Gúzman untermauert: “Im Schnitt bringen wir jährlich 40-50 Neuaufnahmen auf den Markt, 1998 haben wir fünf oder sechs Jazz-CDs produziert”.⁹⁸ EGREM war bis in die neunziger Jahre nie daran gebunden, hohe Verkaufszahlen zu erzielen, da “EGREM die historische Mission hat, alle Varianten der kubanischen Musik zu erhalten. Geschmack und Bevorzugung [der Kunden] können nicht ausschlaggebend für die Produktion sein”.⁹⁹

Infolge der Nichtbeachtung der Kundenbedürfnisse und der (kapitalistischen) Marktpolitik und weil die Distribution schlecht funktionierte, konnten kaum Umsätze erzielt und somit auch nicht viele Alben produziert werden. “Dass sich niemand in den sechziger/siebziger Jahren um die Vermarktung kümmerte, war nicht gut, denn die Kubaner haben so ihren Platz auf dem Weltmarkt verloren. Zur selben Zeit haben wir unglaublich gute Musik produziert, die wir niemanden auf

⁹⁷ 1998 machten mehr als 6.000 kubanische Musiker 900 Tourneen durch 52 Staaten.

⁹⁸ Interview mit Julio Ballester, Havanna 5/1999.

⁹⁹ Zoila Gómez García, zit. in Robbins (1991: 223).

der Welt verkaufen konnten. Wie ein kleines Kind fangen wir nun damit an”,¹⁰⁰ beschreibt der Pianist Gonzalo Rubalcaba die Situation.

Der Vorteil dieser Politik bestand darin, dass auch Musik aufgenommen wurde, die nicht versprach, verkaufsträchtig zu sein, sozusagen die Befreiung der Kunst vom Kommerz, die auch dazu führte, dass es zwischen den einzelnen Künstlern keinen (ökonomischen) Wettbewerb gab.

Die Künstler dürfen heutzutage den größeren Teil ihrer Deviseneinnahmen behalten und müssen ihn nicht wie früher an ihre *empresa*, zum Beispiel das *Centro Musical Adolfo Guzmán*, abführen, so dass ein gewisser Wohlstand möglich ist.¹⁰¹ Indirekt bindet man sie so durch die neuen Privilegien zumindest vorübergehend an den Staat.

Die neue Einbindung in den Kapitalismus hat aber ihre Kehrseite: Die Preise für CDs und die meisten Bücher sind für die Bevölkerung nicht mehr bezahlbar. Nur Touristen können 15 US\$ für CDs bezahlen, da der Durchschnittslohn bei 11 US\$ monatlich liegt. Auch Besuche in Musikklubs oder den Kauf von Hi-Fi-Anlagen und Instrumenten können sich nur Kubaner leisten, die genug Dollars besitzen.¹⁰² Immerhin wird die Produktion von Musikkassetten subventioniert, die sich jeder leisten kann, und in einigen Peso-Läden (z.B. im Gebäude der UNEAC) gibt es auch Bücher und Zeitschriften gegen nationale Währung.

Ab 1990 kam es auch zu einem Kurswechsel der Regierung in der Behandlung der *santería*-Religion.¹⁰³ Man hatte eingesehen, dass es kaum länger möglich war, gegen die religiösen Gefühle vieler Bürger und gegen das Wissen der Naturheiler zu herrschen. Die *babalaos* (Priester) wurden nicht mehr behelligt und die Ausübung der *santería* sogar gefördert: Einerseits um sie unter Kontrolle zu behalten, andererseits als attraktives Touristenspektakel, das Devisen einbringt.¹⁰⁴ Im Zuge der neuen Entwicklung zu religiöser Toleranz gab es auch

¹⁰⁰ Interview mit Gonzalo Rubalcaba, Frankfurt 10/2001.

¹⁰¹ Der abzuführende Anteil konnte zuvor zwischen 40 und 70% der im Ausland verdienten Gagen betragen.

¹⁰² Seit 1993 ist der US-Dollar als Zahlungsmittel erlaubt. Viele Kubaner erhalten Devisen von ihren Verwandten in Miami oder im Rest der Welt. Diese Überweisungen sind eine wichtige Stütze der Wirtschaft und machen bis zu einer Milliarde US\$ jährlich aus.

¹⁰³ *Santería* dient hier als Oberbegriff für alle afrokubanischen Religionen.

¹⁰⁴ Vgl. Herzka (1998: 115).

einen Auftrieb in der Produktion religiöser und afrokubanischer Musik. Die *santería* konnte auch thematisch wieder zum festen Bestandteil vieler Musikstücke werden, wie z.B. in “Santa palabra” von der Band “NG La Banda”.

Der Höhepunkt der “neuen” Kulturpolitik bestand sicherlich in der Einweihung eines Denkmals für John Lennon anlässlich seines 20. Todestages im November 2000 in Havanna: Der Bildhauer José Villa Soberón hat eine Bronzestatue des Ex-“Beatles” entworfen, die auf einer Bank in einem kleinen Park im Stadtteil Vedado sitzt. Enthüllt wurde das Denkmal unter den Klängen von “Beatles”-Liedern von Fidel Castro persönlich, gekommen waren u.a. Silvio Rodríguez, Parlamentspräsident Ricardo Alarcón und viele hohe Funktionäre. Der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, Francisco López Sacha, wies in seiner Rede auf Lenkons Kampf gegen die Ausbeutung der Arbeiterklasse hin und Ricardo Alarcón sagte, Lenkons Lieder seien ein Beispiel für den Frieden, die Revolution und die Emanzipation der Arbeiterklasse. Er schloss mit dem Satz “Unter uns warst Du immer”, in Anbetracht des – nie offiziell ausgesprochenen – Verbots der Musik der “Beatles” in den sechziger Jahren, eine *Farce*, zumindest aus seinem Mund. Fidel Castro sagte, bezogen auf die Liedzeile aus dem Stück “Imagine” – “Dirás que soy un soñador pero no soy el único”¹⁰⁵ – die in die Bank gemeißelt ist: “Auch ich bin ein Träumer”.

In einem gleichzeitig erschienenen Buch versucht der Autor Ernesto Juan Castellanos Bezüge zwischen der Musik der “Beatles” – die nie auf Kuba waren – und der kubanischen Musik herzustellen. Dafür weist er in einem Artikel akribisch nach, in welchen Liedern die Gruppe *tumbadoras* oder andere kubanische Instrumente eingesetzt hat. Vollkommen lächerlich wirkt sein Vereinnahmungsversuch, wenn er einen 47-seitigen Artikel über einen vierstündigen touristischen Aufenthalt von Paul McCartney in Santiago de Cuba im Jahr 2000 verfasst, in dem sogar die “Restaurantquittung von Mister McCartney” abgebildet ist.¹⁰⁶ Dieses Buch und eine Reihe von Konferenzen zum Thema “Los Beatles en Cuba”, bei denen neben ernst zu nehmenden Themen auch “das ökonomische Denken von Lennon und

¹⁰⁵ “Du sagst ich sei ein Träumer, aber ich bin nicht der einzige”.

¹⁰⁶ Vgl. Castellanos (2000: 213, 255ff.).

McCartney" behandelt wurde,¹⁰⁷ zeigen das gestörte Verhältnis vieler kubanischer Intellektueller zur Kulturpolitik der sechziger und siebziger Jahre. Noch immer leiden sie unter Rechtfertigungszwang und können offiziell kein normales Verhältnis zur Musik einer Gruppe entwickeln, die damals mit Bann belegt war, abgesehen davon, dass es ohnehin keine Alben der "Beatles" auf Kuba zu kaufen gibt.

Eine ganze Reihe von Beobachtern vertritt die Ansicht, die neuen Wege der Kulturpolitik seien dem jungen Kulturminister Abel Prieto zu verdanken, der 1997 sein Amt antrat. Er gilt als einer der Hoffnungsträger einer kulturellen und damit auch politischen Öffnung und auch als treibende Kraft hinter den erstaunlichen Auftritten Fidel Castros bei der Einweihung des Denkmals für John Lennon und beim Konzert der "Manic Street Preachers". Seine Amtsführung lässt jedoch keinen eindeutigen Schluss auf seine politische Linie zu. Einerseits werden heute selbst die Werke vieler emigrierter Künstler als Bestandteil der kubanischen Kultur anerkannt, andererseits wird im Einzelfall immer noch zensiert, obwohl Prieto versichert, dass es heute keine Zensur mehr gebe. Dass zum Beispiel die Werke der im Exil lebenden Schriftstellerin Zoe Valdés in Kuba nicht veröffentlicht werden, rechtfertigt er mit der schlechten Qualität ihrer Bücher und Papiermangel: "Die Gründe dafür, dass Zoe Valdés in Kuba nicht verlegt wird, sind keine politischen, sondern literarische. Sie zu publizieren, mit den Problemen bei der Papierbeschaffung, die wir in Kuba haben, wäre einfach eine unverzeihliche Sünde. Das nenne ich nicht Zensur".¹⁰⁸

Prieto war es auch, der ein Programm zur "Massifizierung der Kultur" eingeführt hat. Dabei handelt es sich um Maßnahmen zur Allgemeinbildung der Bevölkerung wie Fernsehprogramme mit dem Titel "Universität für alle" (ähnlich dem deutschen Telekolleg) und die Förderung von Kulturarbeit auf Gemeinde-Ebene, zum Beispiel durch die Eröffnung von Instituten zur Ausbildung von Kunst- und Musiklehrern in jeder Provinz, denn "Kultur ist der Dreh- und Angel-

¹⁰⁷ Siehe dazu Castellanos (1997).

¹⁰⁸ Vgl. "En Cuba, la política no lo es todo", in *El País*, 16.11.2000. "Las razones para no publicar a Zoe Valdés en Cuba no son políticas, son literarias. Publicarla, con los problemas de papel que tenemos en Cuba, sería sencillamente un pecado imperdonable. Yo, a eso no lo llamo censura".

punkt für die soziale Entwicklung unseres Landes”, so Prieto.¹⁰⁹ Auch für die Rap-Musik hat sich der Kulturminister engagiert.

Dem Rap erging es in den neunziger Jahren nämlich nicht anders als zuvor dem Jazz und dem Rock: Der kubanische Staat gestand der angloamerikanischen Musik zunächst keine Daseinsberechtigung zu. Es gab für die stetig wachsende Hip-Hop-Gemeinde – rund 200 Gruppen sollen es in Havanna sein – keine Auftrittsmöglichkeiten und erst recht keinen Zugang zu den staatlichen Aufnahmestudios. Der Rap wurde trotzdem zur Musik der (schwarzen) jungen Generation, die ihn mit geringsten technischen Mitteln und eigenen sozialkritischen Texten produzierte.

Irgendwann bemerkten die Behörden, dass sich auch diese Musik nicht eindämmen ließ, und versuchten sie zu kanalisieren. Von nun an handelte es sich um “einen authentischen Ausdruck kubanischer Kultur”.¹¹⁰ Der kulturelle Arm der kommunistischen Jugend, die Vereinigung “Hermanos Saíz”, gründete ihre eigene Rap-Gruppe, “Grupo Uno”, und seit 1995 gibt es ein Rap-Festival in Alamar, einem Vorort von Havanna. Die materielle Unterstützung wird jedoch gering gehalten, so dass die Bewegung nicht aus dem Ruder laufen kann. Immerhin traten auf den letzten Festivals auch Gruppen aus den USA auf, Repräsentanten des US-Polit-Raps aus dem Umfeld der *Black-Panther*-Bewegung. Abel Prieto, der sich 1999 mit Vertretern der Rapper traf, stellte den Rappern der kommunistischen Jugend im Jahre 2001 *Equipment* im Wert von rund 30.000 US\$ zur Verfügung: “In der Vergangenheit hatten wir Vorurteile und haben Fehler begangen, zum Beispiel im Falle des Rock ‘n’ Roll. Das ist vorbei”, sagte er. Das wichtigste Signal der offiziellen Akzeptanz war jedoch, dass die in Frankreich lebende Gruppe “Orishas” im Dezember 1999 von Fidel Castro empfangen wurde.¹¹¹ Auch die Labels öffneten sich langsam für den Rap und produzierten erste CDs, zum Beispiel von “SBS” oder “Primera Base”. Ungewöhnliche Unterstützung bekamen die Rapper von US-Sänger Harry Belafonte, der im Mai 2001 ein offiziell organisiertes Rap-Konzert in Havanna besuchte und sich für die Musik stark machte.

¹⁰⁹ Vgl. Barthelemy (2001: 22-23). Zur Idee der “Massifizierung der Kultur” gibt es auch kritische Stimmen. Siehe dazu Del Pino (2000).

¹¹⁰ Kulturministerium, zit. bei Contreras (2002).

¹¹¹ Vgl. Foehr (2001: 38-41); Fischer/Schrade (2001); Thipgen (2001).

Die Rapper selbst haben erkannt, dass es sinnvoll ist, sich nicht gegen den Staat zu stellen, sondern ihn zu benutzen. Nach außen sprechen sie nun häufig im Vokabular der Revolution, so wie Pablo Herrera, einer der wichtigsten Köpfe der Bewegung, der den Rap als "Speerspitze der Revolution" bezeichnet oder Ariel Fernández, der sagt: "Wir sind nicht gegen die Revolution, wir sind mit der Revolution, aber wir wollen ihre Fehler korrigieren". In ihren Texten greifen sie aber weiterhin gesellschaftliche Missstände auf und scheren sich nicht um offizielle Vorgaben, mit einer Ausnahme: Fidel Castro wird nie kritisiert.¹¹²

Auch die kubanischen Medien haben sich "moderner" ausländischer Musik geöffnet, wobei die Präsentation noch recht dürftig ist. In den wenigen Radioprogrammen, die ausländische Rockmusik spielen, hört man "Iron Maiden", "Saxon" oder "AC/DC", so als sei die Rockmusik außerhalb Kubas in den achtziger Jahren stehen geblieben.¹¹³ Die meisten Radiostationen senden entweder westliche Pophits oder traditionelle kubanische Musik für die Touristen. Die Kubaner hören wie der Rest der Welt am liebsten romantische Balladen und Diskomusik von Ricky Martin, Jennifer López oder Madonna, Michael Jackson und Co. Der Sommerhit 1999 war auf Kuba "Mambo No. 5" des deutschen Sängers Lou Bega. Nur wenige der jungen Kubaner wussten, dass es sich dabei teilweise um einen Re-Import handelte, da die Originalfassung des Stückes von Dámaso Pérez Prado stammt. Viele Jugendliche hören ohnehin fast nur das in Miami stationierte "Radio Martí" der Exilkubaner oder schauen, wenn es Freunden gelingt, sie in die Touristenzonen einzuschmuggeln, ausländisches Fernsehen, vor allem die Musikkkanäle "MTV" oder "VH1". In den zwei Kanälen des staatlichen Fernsehens wird zwar nicht wenig Musik gespielt, aber ähnlich wie bei den Radioprogrammen handelt es sich fast nur um Tanzmusik oder Protestlieder. Jazz, Rock oder Elektronik haben dort kaum Platz. Immerhin erscheinen seit Mitte der neunziger Jahre mehr oder weniger regelmäßig sieben Musikzeitschriften, die thematisch ein breites Spektrum kubanischer Musik behandeln.¹¹⁴

¹¹² Zit. bei Foehr (2001: 38-41).

¹¹³ Vgl. Eser (2000: 200).

¹¹⁴ Die Zeitschriften heißen *Clave*, *Música*, *Panorama de la Música Cubana*, *La Revística*, *Salsa Cubana*, *Música Cubana* und *Tropicana Internacional*, die auch international vertrieben wird.

5. Für die Musik relevante Gesetze und Institutionen

Lange Zeit waren Fidel Castros “Worte an die Intellektuellen” und die Beschlüsse des Kulturkongresses von 1971 die einzigen Vorgaben für die Kulturpolitik. Seit der Verfassung von 1976 (Kap. 4: Erziehung und Kultur) wird auch sie durch Gesetze, Dekrete und Resolutionen geregelt. Die für die Musik wichtigsten Regelungen sind:

- Gesetz Nr. 1323 von 1976, Basis für die Gründung des Kulturministeriums.
- Gesetz Nr. 14 von 1977 regelt die Rechte der Autoren.
- Dekret Nr. 20 von 1978 regelt die Gründung des *Centro Nacional de Derecho de Autor*.
- Resolution Nr. 33 von 1989 sieht die Gründung von Institutionen für jeden Bereich der künstlerischen Produktion vor.
- Verfassungs-Reformgesetz von 1992 legt in Kap. V, Art. 39 fest, dass der Staat die Kultur lenkt und fördert.
- Dekretgesetze Nr. 144 und Nr. 145 von 1993 regeln die Arbeitsbedingungen für Musiker.
- Resolutionen Nr. 23 und Nr. 24 von 1995 bilden die Grundlage für das Nationalregister für Musikwerke.¹¹⁵

Zum Kulturministerium gehören viele weitere Institutionen, wie die Provinzdirektionen für Kultur und die Provinzzentren für Musik, denen wiederum die *Casas de la trova*, Orchester, Chöre und städtischen Kapellen angegliedert sind sowie die vielen Musikfestivals auf der Insel.¹¹⁶ Aber auch Kulturunternehmen wie “Artex S.A.” unterstehen dem Minister. Ebenso das *Instituto Cubano de la Música* (ICM; gegr. 1989), zu dem EGREM gehört.

Das *Centro Nacional de Derecho de Autor* – vergleichbar mit der GEMA in Deutschland – zahlt den Musikern geringe Gelder für ihre in Kuba verkauften und gespielten Tonträger. Durch das US-Embargo konnten kubanische Musiker keine Tantiemen für ihre Musik im Aus-

¹¹⁵ Vgl. Ministerio de Educación (1986/87, Bd. IV); OEI (2001).

¹¹⁶ Neben den großen Festivals wie “Boleros de oro” und “Jazz Plaza” in Havanna, “Cuba danzón” in Matanzas oder “Internacional de coros” in Santiago, gibt es unzählige kleine Festivals für jede Musikrichtung (vgl. *Ministerio de Cultura* 2000).

land mehr einfordern, ein Umstand, der besonders von Musikunternehmen in den USA ausgenutzt wurde. Kuba ist nicht Mitglied der *International Federation of Phonographic Industries* (IFPI) und der *International Intellectual Property Alliance* (IIPA), so dass internationale Urheberrechtsverletzungen nicht geahndet werden.

6. Die Musikausbildung

Die seit der Revolution kostenlose Musikausbildung hat qualitativ und quantitativ Früchte getragen: Kubanische Musiker, gleich für welche Musikrichtung sie sich später entscheiden, werden klassisch ausgebildet und gehören zu den besten der Welt. Es gibt heute etwa 12.000 Profimusiker in Kuba. Die Musikausbildung verläuft zweistufig. Zunächst besucht der Studierende eines der Musikkonservatorien wie zum Beispiel "Amadeo Roldán" in Havanna und wechselt nach seinem Abschluss an die Fachhochschule der Künste – *Escuela Nacional de Artes* (ENA) – oder an das *Instituto Superior de Arte* (ISA) auf Universitätsniveau. Dort können die Studenten Musikwissenschaft, Komposition, Dirigieren und 19 verschiedene Instrumente erlernen. Sie studieren nicht nur Harmonielehre und Kompositionstechnik, sondern werden auch in Philosophie, Geschichte und Literatur unterrichtet.

Natürlich schlägt die ökonomische Krise auch im Bildungswesen durch: Es fehlt oft an Grundausstattung wie Papier und Stiften, aber vor allem an Instrumenten und deren Bauteilen. Denn in Kuba werden bestimmte Artikel, wie zum Beispiel Violinensaiten, nicht hergestellt und müssen gegen Devisen auf dem Weltmarkt eingekauft werden.¹¹⁷ Pedro Luis Ferrer kritisiert, dass es ein Überangebot an guten Musikern gibt und nennt es ein unfaires "Luxusprojekt", Geld in eine Ausbildung zu investieren, die einen später nicht ernähren kann.¹¹⁸

7. Buena Vista Social Club und die "Globalisierung" kubanischer Musik

"Musik – oft als Weltsprache bezeichnet – ist dies in Form von westlicher Musik: Mozart oder Michael Jackson sind global, ein Überbleib-

¹¹⁷ Vgl. Watrous (1997).

¹¹⁸ Vgl. Foehr (2001: 59-60).

sel des Kolonialismus“.¹¹⁹ Eine solche Deutungsweise wird durch den weltweiten Erfolg, den die kubanische Musik seit den neunziger Jahren erlebt und der in seinem Ausmaß an die dreißiger/vierziger Jahre erinnert, als schon einmal kubanische Musiker mit viel Erfolg rund um den Globus auftraten, ein wenig korrigiert. Der erneute Siegeszug begann nach Aussage des Musikers Rey Caney von der Gruppe “Vieja Trova Santiaguera”, als seine Gruppe Mitte der neunziger Jahre von einem spanischen Produzenten entdeckt und auf Tournee durch Spanien geschickt wurde.¹²⁰ Aber erst durch das *Buena Vista Social Club*-Projekt (BVSC) des Londoner “World Circuit”-Labels und die nachfolgenden Solo-Projekte entstand der richtige Boom. Die Musiker des Projekts – Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González, Omara Portuondo u.a. – wurden auf ihre alten Tage zu gefeierten Bühnenstars und schließlich auch zu Filmstars durch den gleichnamigen Musikfilm von Wim Wenders.

Der Erfolg des BVSC hatte auch Wirkung auf die kubanische Kulturpolitik und die Ankurbelung des Tourismus. Carlos Fariñas berichtet, dass plötzlich sehr viel mehr Geld in die Förderung traditioneller Musik gesteckt wurde und auch mehr CDs produziert wurden, die anschließend in den Dollar-Geschäften zum Verkauf standen.¹²¹ Auch Nick Gold, Boss von “World Circuit”, sieht einen Zusammenhang: “Havanna ist nicht wiederzuerkennen. Jetzt gibt es dort sogar Benetton! Jetzt gibt es Clubs, Läden und überall Hotels, und eine riesige Anzahl Touristen. Und wo Touristen sind, da ist auch Musik für Touristen”.

Solange Bands ein ähnliches Gefühl wie der BVSC transportieren können, ist ihnen der internationale Erfolg sicher, wenn auch auf niedrigerem ökonomischen Niveau als zu Zeiten des BVSC-Booms. Die Gründe liegen auf der Hand: “Die Menschheit etabliert sich in der Monokultur“ (Levi Strauss).¹²² In der rationalisierten westlichen Welt wird alles organisiert und standardisiert, auch in der Musik: “Was ist denen geblieben, deren Kinder heute computergenerierte Geräuschkulturn für Musik und die achtzigfache Wiederholung ein und dessel-

¹¹⁹ Bhagwati (2000).

¹²⁰ Vgl. Eßer (2000b).

¹²¹ Interview mit Carlos Fariñas 5/2001 in Havanna.

¹²² Zit. bei von Krosigk (1980: 32).

ben Satzes für einen Text halten?“¹²³ Im Westen herrscht wieder ein Bedürfnis nach möglichst authentischen Klängen, die aber nicht zu fremd klingen dürfen oder zu vulgär. Cordt Schnibben hat dies sehr gut in Worte gefasst:

Die sonnengegerbten Pergamentgesichter der fröhlichen alten Herren sind eine wunderschöne Projektionsfläche für die Sehnsucht nach dem guten Menschen, der warmherzig ist und bescheiden, der *cool* ist und charmant, der mitfühlend ist und solidarisch; und Compay Segundo, der Star dieses Abends, sieht so aus, als sei er der Großvater aller besseren Menschen. Wenn er gleich auf die Bühne kommt, wie immer mit Sombrero und im weißen Anzug, und sein strahlendes Lachen mit lässig geworfenen Handküssen unter das Publikum verteilt, dann werden die einen in ihm so etwas wie einen musikalischen Widerstandskämpfer gegen Fidel Castro sehen, dessen Talent im hohen Alter über kulturelle Unterdrückung gesiegt hat; und die anderen werden in ihm den singenden Beweis sehen für die Lebenskraft des kubanischen Sozialismus, der auch auf der Bühne gegen den amerikanischen Kulturimperialismus siegt. Der *son* hält, was Ché versprach. Wenn auch nur für einen Abend.¹²⁴

Der BVSC konnte auch in den USA auftreten und wurden dort ebenso begeistert gefeiert wie in aller Welt, außer in Miami, der heimlichen Hauptstadt der Latino-Musik. Denn dort kontrollieren Exilkubaner einen großen Teil der Produktion und Distribution spanischsprachiger Populärmusik in der Karibik und den USA.¹²⁵ Ein Nachteil für Musiker von der Insel ist, dass sie in den USA keine Gage annehmen dürfen, obwohl viele von ihnen international inzwischen von der spanischen SGAE vertreten werden.¹²⁶ Außerdem bleibt ihnen weiterhin der größte Absatzmarkt für ihre Tonträger verschlossen. Auch der Handel mit Europa wird durch das US-Embargo erschwert.¹²⁷ Allerdings gibt es immer Möglichkeiten, das Embargo zu umgehen: So veröffentlichte das US-Label “Blue Note” die ersten CDs von Gonzalo Rubalcaba bei einer japanischen Tochterfirma. Probleme gibt es auch immer wieder bei der Verleihung des “Latin-Grammy”, dem “Oscar” für Musiker. Zuerst verhinderten die Exilkubaner, dass Miami Veranstaltungsort wurde, dann gab es immer wieder Schwierigkeiten

¹²³ Schmid (1999).

¹²⁴ Schnibben (2000).

¹²⁵ Vgl. Yúdice (1999: 213-217).

¹²⁶ Rund 800 kubanische Künstler, zu 90% Musiker, waren 1999 bei der SGAE eingeschrieben. 1998 investierte sie rund 900.000 US\$, um die kubanische Musik zu “promoten” (vgl. Vincent 2000).

¹²⁷ Vgl. Eßer (2000c).

mit den US-Visa für die kubanischen Musiker. Und die kommen zahlreich, denn Alben kubanischer Musiker finden sich regelmäßig in den Nominierungslisten der Jury und räumen Preise ab.¹²⁸ 2003 waren das “Orquesta Aragón”, die Rapper “Orishas” und der Flötist Orlando “Maraca” Valle nominiert.

8. Fazit

In Kuba hat es seit der Revolution keine einheitliche Kulturpolitik gegeben. Der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta beschreibt die Situation recht zutreffend, wenn er sagt: “Es gab so viele Wechsel in der Kulturpolitik, dass ich sie lieber Kulturpolitiken nennen möchte”. Insgesamt kam es in der ersten Phase der Revolution (1959-1968) zu einer quantitativen Steigerung im Musikschaffen im Zusammenhang mit wachsender Nachfrage nach Theater, Tanz- und Filmveranstaltungen. Vor allem die Vokalgenres in der Musik griffen die neuen Verhältnisse auf und vermittelten sie dem Volk. Hymnen und Marschlieder standen besonders hoch im Kurs. Sie besangen “patriotische Opferbereitschaft und Alltagsheldentum der neuen Gesellschaft”, wie Eli Rodríguez es ausdrückt.¹²⁹ Ziel war die Aktivierung der revolutionären Kräfte. Besonders produktive Autoren jener Zeit waren Agustín Díaz Cartaya und Tania Castellanos. Letztlich zeigte sich jedoch, dass sich die Synkopen der afrokubanischen Musik nicht mit der Marschmusik sozialistischer Militärparaden vertragen, auch wenn Ché Guevara die Revolution einmal einen *socialismo con pachanga* (Sozialismus mit Rhythmus) genannt hatte und der russische Bildungspolitiker Lunacarskij schon 1926 schrieb, dass Musik und Revolution ihrem Wesen nach miteinander verwandt seien.¹³⁰

Spätestens seit der Annäherung an die Sowjetunion Ende der sechziger Jahre bis Mitte der siebziger Jahre fand die tropische Leichtigkeit ein Ende, Intellektuelle und Künstler wurden verfolgt und zum Verstummen gebracht, im Bereich der Musik allerdings nie mit solcher Konsequenz wie in der Literatur. Mit dem Ende des sozialistischen Blocks gestaltete sich auch in Kuba das Dasein wieder lebens-

¹²⁸ Frühere Preisträger sind u.a. Chucho Valdés, “Los Van Van” und der “Buena Vista Social Club”.

¹²⁹ Vgl. Eli Rodríguez (1986: 190).

¹³⁰ Vgl. Lunacarskij (1985: 141-150).

werter. Allerdings kam es nie zu wirklichen Reformen, es blieb vielmehr bei mäßigen Korrekturen der Fehler der Vergangenheit. Machthaber wissen oder ahnen wohl immer und überall die Berechtigung der Worte Tocquevilles: “Der gefährlichste Augenblick für eine schlechte Regierung rückt dann heran, wenn sie mit Reformen beginnt ...”¹³¹.

Ein Effekt, den die Abschottung der kubanischen Musik vom Rest der Welt durch die rigide Kulturpolitik, vor allem aber durch die US-Blockade, mit sich brachte, war die Konservierung der traditionellen Musik, leibhaftig zu sehen und zu hören an den Stars des BVSC. Ein weiterer war, dass junge Musiker “gezwungen” wurden, bei der Modernisierung ihrer Musik eigene Wege zu gehen, ohne sich großartig an Vorbildern aus den USA oder Europa orientieren zu können.

Heute gibt sich die Kulturpolitik, vor allem im Bereich der Musik, tolerant und passt sich so weit wie möglich den Bedingungen des Weltmarktes an. Die Devisen aus dem Musikgeschäft werden dringend gebraucht. Die Öffnung wurde auch durch die immer rasanter werdende kulturelle Globalisierung erzwungen, die ohne Rücksicht auf ideologische Grenzen voranschreitet. Denn obwohl das Internet und der Empfang ausländischer Radio- und Fernsehstationen nur eine sehr begrenzte Verbreitung in Kuba haben, gelangen über sie genug Informationen und vor allem Musik zu den Kubanern, um eine relativierte Sicht zu ermöglichen. Auch die “Transterritorialität der kubanischen Kultur”,¹³² die sich seit der Revolution durch die steigende Zahl von Intellektuellen im Exil noch erweitert hat, trägt zur Öffnung Kubas bei.

In anderen Bereichen ist die Kulturpolitik nach wie vor strikt und schreckt vor Zensur und Repressalien gegen Intellektuelle nicht zurück. Sie als “terrorismo intelectual”¹³³ zu bezeichnen, wie Orlando Fondevila es tut, der seit 1997 als Exilant in Madrid lebt, ist dennoch übertrieben. Trotzdem gilt in Kuba: “Über Kulturpolitik sprechen heißt, über das Verhältnis von Kultur und Politik sprechen”.¹³⁴

Zumindest der kubanischen Musik droht heute kaum noch Gefahr durch engstirnige und uninformierte Kulturfunktionäre. Eher wird sie

¹³¹ Zit. in: “Revolution und Dritte Welt”. In: *Mosaik* 28 (1970: 13), Frankfurt/Main.

¹³² De la Nuez (2001 : 23).

¹³³ Vgl. Fondevila (2001: 78).

¹³⁴ De la Nuez (2001: 51).

durch die Globalisierung der Kultur und die Anpassung an internationale Bedürfnisse bedroht.¹³⁵ Von Bands wie “Klimax” wird im Ausland fast immer erwartet, dass sie *salsa* oder *son* spielen, obwohl sie ein viel breiteres Repertoire haben. Aber auch die kubanische Jugend verlangt stärker nach “westlicher” Musik, und sehnt sich mehr nach Konsum als nach Kommunismus. Trotz oder gerade wegen dieser zunehmenden Abhängigkeit von globalen Entwicklungen ist und bleibt die Musik für die Menschen in Kuba ein wesentliches Element ihrer Identität, gemäß dem Satz von Fernando Ortiz: “In Kuba, mehr als bei anderen Völkern, bedeutet die Verteidigung der Kultur die Rettung der Freiheit”.¹³⁶

Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1997): “¿Terminó la polémica sobre la salsa?”. In: *Música Cubana* 0, S. 26-29.
- Adorno, Theodor W (1984): “Abschied vom Jazz”. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften Bd. 18 (Musikalische Schriften V)*. Frankfurt/Main, S. 795-799 [Original: 1933].
- Ardévol, José (1966): *Música y revolución*. Havanna.
- (1969): *Introducción a Cuba: La música*. Havanna.
- Barthelemy, Françoise (2001): “Cuba libre – unterdosiert. Die kubanische Kulturpolitik nach dem Ende des Kalten Krieges”. In: *Le Monde Diplomatique* 10, S. 22-23.
- Bhagwati, Sandeep (2000): “Musik – Eine Weltsprache? Eine Polemik”. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4.
- Castellanos, Ernesto Juan (2000): *El Sgto. Pimiento vino a Cuba en un submarino amarillo*. Havanna.
- Castellanos, Ernesto Juan (Hrsg.) (1997): *Los Beatles en Cuba. Un viaje mágico y misterioso*. Havanna.
- Castro, Fidel (1986/87): “¡Adelante, escritores y artistas, junto a los obreros, junto a los campesinos y a los defensores de la patria!”. In: Ministerio de Educación (Hrsg.): *Pensamiento y Política Cultural Cubanos* (Bde. I-IV). Havanna, Bd. II, S. 50-57.
- Contreras, Joseph (2002): “Hip-Hopping in Havana”. In: *Newsweek*, 13.5.
- “Declaración del primer congreso nacional de educación y cultura” (1986/87). In: Ministerio de Educación (Hrsg.): *Pensamiento y política cultural cubanos* (Bde. I-IV). Havanna, Bd. II, S. 211-215.

¹³⁵ Vgl. zum Thema “internationale Anpassung” Smudits (1998).

¹³⁶ Fernando Ortiz, zit. in Zeuske (2000: 224).

- De la Nuez, Iván (2001): *Das treibende Floß. Kubanische Kulturpassagen*. Frankfurt/Main.
- Del Pino, Amado (2000): "¿Fronteras para la cultura?". In: *Revolución y Cultura* 3, S. 14-17.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1993): *Música cubana. Del areyto a la nueva trova*. Miami.
- Díaz, Clara (1994): *La nueva trova*. Havanna.
- Eli Rodríguez, Victoria (1986): "Das Musikschaffen in der kubanischen Revolution". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, S. 189-198.
- Eser, Arno Frank (2000): "Eine faszinierende Melange. Die Hintergründe des Kuba-Booms". In: Roy, Maya (Hrsg.): *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg, S. 192-208.
- Eßer, Paul (2002): *Jenseits der Kopfweiden. Sprache und Literatur am Niederrhein*. Düsseldorf.
- Eßer, Torsten (2000a): "Von der Tumbadora zum Synthesizer – Die Geschichte des kubanischen Jazz". In: *Jazzpodium* 7/8, S. 6-8.
- (2000b): "Das Gute ist niemals alt. *La Vieja Trova Santiaguera* auf Deutschland-tournee". In: *Matices* 26, S. 62-63.
- (2000c): "Von Piraten und Megastars – Musikmärkte und Musikindustrie in Lateinamerika". In: *Matices* 28, S. 8-11.
- (2001): "Kein Opium für Fidel. Die *Toten Hosen* in Havanna". In: *Matices* 30, S. 60-61.
- Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (2001): "Von der Schlitztrommel zum Synthesizer. 500 Jahre kubanische Musik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 683-733.
- Fariñas, Iván (1997): "De lo nacional a lo cubano". In: *Revolución y Cultura* 4, S. 7-9.
- Faya, Alberto (1995): "Nueva trova y cultura de la rebeldía". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 351-361.
- Fischer, Jonathan (2000): "Salsa auf unserer Haut". In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.12.
- Fischer, Jonathan/Schrade, Anna (2001): "Die Raperos von La Habana". In: *taz*, 30.6.
- Foehr, Stephen (2001): *Waking up in Cuba*. London.
- Fondevila, Orlando (2001): "Cuba: La lógica del poder y la cultura". In: *Revista Hispano Cubana* 10, S. 71-80.
- Franzbach, Martin (1999): "Das politische Lied als poetische Waffe in Kuba". In: *IKA Zeitschrift für Internationalen Kulturaustausch* 58, S. 6-9.
- Galindo, Bruno (1998): "Cuba". In: *Zona de Obras*, Spezialausgabe 5, S. 48-65.
- Goldenberg, Boris (1963): *Lateinamerika und die kubanische Revolution*. Köln.
- Gramatges, Harold (1983): *Presencia de la revolución en la música cubana*. Havanna.
- (1989): "La sociedad cultural 'Nuestro Tiempo'". In: Hernández Otero, Ricardo (Hrsg.): *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*. Havanna, S. 384-406.
- Hart, Armando (1978): *Del trabajo cultural. Selección de discursos*. Havanna.

- Henkel, Knut (1997): "Kubas Gratwanderung zwischen Kollaps und Strukturwandel". In: *Das Argument* 218, S. 79.
- Hernández Otero, Ricardo (Hrsg.) (1989): *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*. Havanna.
- Herzka, Alfred (1998): *Kuba. Abschied vom Kommandanten*. Frankfurt/Main.
- Hoffmann, Bert (2000): *Kuba*. München.
- Krebs, Geri (2002): "Adalberto Alvarez – ein kubanischer Sonero ohne Retro-Touch". In: *Neue Züricher Zeitung*, 19.6.
- Krosigk, Friedrich von (1980): "Zwischen Folklore und Revolution: Regionalismus in Westeuropa". In: Gerdes, Dirk (Hrsg.): *Aufstand der Provinz: Regionalismus in Westeuropa*. Frankfurt/Main
- León, Argeliers (1985): "La música como mercancía". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. Havanna, S. 406-429.
- López, Oscar Luis ([1981] 1998): *La radio en Cuba*. Havanna.
- Lunacarskij, Anatolij (1985): *Musik und Revolution*. Leipzig [Originaltext von 1926].
- Machover, Jacobo (2001): "La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas". In: *Revista Hispano Cubana* 10, S. 37-46.
- Manduley López, Humberto (1997): "Rock in Cuba: History of a wayward son". In: *The South Atlantic Quarterly* 96.1, S. 135-141.
- Manuel, Peter (1987): "Marxism, nationalism and popular music in revolutionary Cuba". In: *Popular Music* 6.2, S. 161-178.
- (1991): "Musical pluralism in revolutionary Cuba". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 285-311.
- Marinello, Juan (1989): *Obras. Cuba: Cultura*. Havanna.
- Ministerio de Educación (Hrsg.) (1986/87): *Pensamiento y política cultural cubanos* (Bde. I-IV). Havanna.
- Ministerio de Cultura (2000): *Eventos Festivales de la Cultura Cubana*. Havanna.
- Mir, Andrés (1997): "Otra tabla para el Rey Arturo: El rock en Cuba: ¿Una alternativa?". In: *Revolución y Cultura* 4, S. 4-11.
- OEI (*Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*) (2001): *Sistemas nacionales de cultura: Informe Cuba*. CD-ROM <www.campus-oei.org/cultura/cuba/>.
- Pérez Firmat, Gustavo ([1994] 1998): *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid.
- Polzer, Christiane (1998/99): "Man muss den Finger in die Wunde legen. Die Nueva Trova-Liedermacher in Kuba". In: *Matices* 20, S. 31-32.
- Prieto González, Alfredo (1996): "Huellas norteamericanas en la cultura contemporánea". In: *Temas* 8, S. 59-72.
- Rauhut, Michael (1999): "Rockmusik in der DDR. Politische Koordinaten und alltägliche Dimensionen". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28, S. 32-38.

- Robbins, James (1991): "Institutions, Incentives and Evaluation in Cuban Music-Making". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 215-247.
- Ruíz, Maggie (1998): "Abriendo espacio para un sueño. Rock nacional". In: *Salsa Cubana* 5, S. 42-45.
- Ruíz, Raul R. (1973): *Ballet y revolución*. Havanna.
- Schmid, Hans Ulrich (1999): "Bodenhaftung und Bewegung". In: Erhardt, Stefan/John, Johannes (Hrsg.): *Oldies, die wir nie vergessen*. Leipzig.
- Smudits, Alfred (1998): "Musik und Globalisierung: die Phonographischen Industrien". In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 2, S. 23-52.
- Schnibben, Cord (2000): "Der seltsame Kuba-Kult". In: *Spiegel reporter* 4, S. 104 u. 111.
- Schumann, Peter B. (2001a): "Dissident in Kuba – Formen politischer und kultureller Opposition". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 291-309.
- (2001b): "Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 669-682.
- Stock, Wolf J. (1984): "Jazz in Cuba". In: *Jazzpodium* 3, S. 12-13.
- Sweeney, Philip (2001): *The Rough Guide to Cuban Music*. London.
- Thipgen, David E. (2001): "Hidden Havana". In: *Time International*, 17.12.
- Venegas, Camilo (1999): "Die Reise. Soße für die Sohlen". In: *Lettre International* 45, S. 82-85.
- Vincent, Mauricio (2000): "Cuba descubre el negocio de su música". In: *El País*, 7.5.
- Wagner, Manfred (2001): "Das Fremde in der Musik". In: Janz, Rolf-Peter (Hrsg.): *Faszination und Schrecken des Fremden*. Frankfurt/Main, S. 230-240.
- Walter, Monika (2001): "Was fehlt ist eine kräftige Brise Verrücktheit. 'Casa de las Américas' und die kubanische Kulturpolitik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 523-549.
- Watrous, Peter (1997): "Eye of the storm: The artist and Cuba's music industry". <www.descarga.com>.
- Wicke, Peter (1998): "Rock around Socialism. Jugend und ihre Musik in einer gescheiterten Gesellschaft". In: Baacke, Dieter (Hrsg.): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen, S. 293-305.
- Yúdice, George (1999): "La industria de la música en la integración América Latina – Estados Unidos". In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan (Hrsg.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Mexiko-Stadt, S. 181-244.
- Zeuske, Michael (2000): *Kleine Geschichte Kubas*. München.