

leichterten Zugriff auf global verbreitete kulturelle Ressourcen entstehen, finden in die Untersuchung keinen Eingang. Diese Kritik muß allerdings vor dem Hintergrund gesehen werden, daß bislang praktisch keine Arbeiten über aktuelle Prozesse sozialen Wandels – ausgelöst von Innovationen wie Internet, Satellitenfernsehen, Mobiltelefonen oder der Öffnung des türkischen Marktes für private Fernsehanstalten – existieren. Insbesondere eine Beschäftigung mit dem Aspekt des Wandels traditioneller, das Bild der Gesellschaft prägender Wertvorstellungen in den urbanen Regionen der Türkei wäre für ein besseres Verständnis aktueller sozialer Spannungen wünschenswert. Dies gilt ebenso für einen Überblick über zeitgenössische Kunst und Literatur.

Hinsichtlich der inhaltlichen Strukturierung des Buches ist zu konstatieren, daß die Wahl der einzelnen Zeitfenster innerhalb der dargestellten sieben Epochen häufig nicht einleuchtend ist. So wird etwa nicht klar, warum ein Abschnitt, der sich mit dem Aufstieg der Seldschuken befaßt, auf der dem Abschnitt vorgeschobenen chronologischen Darstellung mit der Eroberung Chorasans durch Mahmud von Ghazna beginnt (S. 35 f.). Auch die inhaltliche Eingliederung der frühosmanischen Periode in das erste, den Weg der Türken nach Anatolien beschreibende Kapitel erscheint nicht klar nachvollziehbar. Hinsichtlich einer Vervollständigung des Anhangs wäre neben der vorhandenen Übersicht türkischer Staats- und Regierungschefs (S. 479-481) sicherlich auch eine Übersicht der Herrschaftszeiten der osmanischen Sultane hilfreich.

Aus inhaltlicher Perspektive enthält die „Kleine Geschichte der Türkei“ eine unheimliche Fülle breitgefächelter Informationen, ohne sich hierbei in De-

tails zu verlieren. In diesem Sinne eignet sich das Werk für einen wissenschaftlich fundierten Einstieg in die türkische Geschichte. Für weiterführende Studien weist ein nach einzelnen Epochen und Themen geordnetes, umfangreiches Literaturverzeichnis den Weg. Neben diesem Verzeichnis enthält der Anhang weitere Hilfen für ein besseres Verständnis. Besonders wertvoll ist die graphische Darstellung der für den Laien nur schwer durchschaubaren türkischen Parteienlandschaft inklusive aller verwendeten Namen und Symbole (S. 482-485).

Pierre Hecker

Arne Birkenstock/Eduardo Blumenstock: Salsa, Samba, Santeria. Lateinamerikanische Musik, Deutscher Taschenbuchverlag, München 2002, 340 S., Ill., Audio-CD mit 19 Musikbeispielen

Keine Forschung, aber eine gut erzählte und nützliche Synthese.¹ In 15 Kapiteln und einem sehr informativen Anhang lassen die Autoren „lateinamerikanische Musik“ Revue passieren. Klugerweise verweigern sie sich einer strengen Definition von „lateinamerikanischer Musik“ zugunsten eines Mergens aus historischen, geographischen und soziologischen Elementen. Beide sind Absolventen des Kölner Regionalstudiengangs Lateinamerika.

Die Autoren nehmen den Leser mit auf eine Reise durch Lateinamerika. Die imaginäre Fahrt beginnt bei den „Indianerkulturen Altamerikas“ (eine Referenz an Altmeister Konetzke), sie streift Conquista und Kolonisierung, macht im Kontinent Mexiko längere Zeit Halt, um dann zunächst einen gewissen Abschluß mit der Folklore der

Anden (Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Peru und Brasilien) sowie der Folklore am Südpol (Paraguay, Uruguay, Chile, Argentinien) zu finden. Eigentlich handelt es sich um großräumige Kulturen, die jeweils eine spezifische Musik hervorgebracht haben, weniger um politische Grenzen. Dort, wo sich mehrere dieser Kulturen überschneiden, kam es zu auch zu besonders interessanten und strahlkräftigen Entwicklungen der Musikkultur: etwa in der „äolischen Insel“ der Kanaren – Venezuela (S. 66-71) und im Land der Cumbias und der Vallenatos – Kolumbien (S. 71-77).

Es folgt eine Retrospektive über „200 turbulente Jahre“ seit 1808, im Grunde eine (leider) fast nur an Gustavo Beyhaut angelehnte Synthese der Geschichte der unabhängigen Staaten Lateinamerikas nach dem Motto: Kriege, Revolutionen und Perón (S. 94-111). In diesem Zwischenstück macht sich das Fehlen von Ansätzen musikhistorischer Forschung am deutlichsten bemerkbar: Warum gibt es keinen Hinweis auf die Musik der Kirche, der Oberschichten oder der Armeen etwa der Unabhängigkeitszeit? Für die Kolonialzeit gibt es einen soziologischen Ansatz, wenn auch einen sehr knappen, gebunden an Formate, Instrumente und Regionen unter dem Subtitel „Musik und Kultur zur Kolonialzeit“ (S. 37-43). Das Thema „Viva la Revolución – Protest- und Revolutionslieder“ (S. 112-141) behandelt die Schwerpunkte „mexikanische Revolution“ von 1910 (mit den mariachierfindenden Vorgängern der heutiger mexikanischen Musik bei der Abwehr der französisch-spanischen Invasion in Mexiko 1863-1867), Nueva Trova auf Kuba, die Nueva Canción in Chile, dem Nuevo Cancionero in Argentinien/Uruguay, zentriert auf

Mercedes Sosa, Chico Buarque in Brasilien und die Brüder Mejía in Nicaragua.

Es folgt Afroamerika (S. 142-237). Der Block wird eröffnet mit „Santería, Candomblé und Co. – Schwarze Kultur in Lateinamerika“ (S. 142-157). Dieses Kapitel und der nachfolgende Themenblock zeigen scheinbar die Zentralität des musikalischen und perzeptiven Erbes der Sklavinnen und Sklaven aus Afrika in Amerika; es reflektiert auch die Berechtigung der Debatten um Hybridität, Migrationen und Diaspora sowie der Blackness.² Und die über den „Tanz der Kulturen“³ in der Globalisierung. Hier werden die sozial- und ethno- sowie religionsgeschichtlichen Hintergründe für die nachfolgenden Teile über Brasilien (drei Kapitel!) und Kuba gelegt: ein kurzer, nicht ganz falscher Überblick über die Sklaverei; eine kurze Einführung in die Santería auf Kuba (leider findet sich nicht einmal der Hinweis auf die anderen afrokubanischen Religionen), eine Einführung in Candomblé (mit Erwähnung von Macumba und Umbanda) sowie ein Fensterblick auf Capoeira. Hier wird, trotz der Verknappung, die Erkenntnis bestätigt: die tiefen Wurzeln Afroamerikas liegen in verschiedenen regionalen Kulturen Afrikas; in Amerika aber entstanden neue Kulturen, aus denen sich Afroamerika fügte; im Sinne von konstruierten Tradition wurde aus dieser afroamerikanischen Perspektive „Afrika“ in Amerika neu erfunden. Die Anfänge der schriftlichen Erfassung dieses überaus spannenden Vorgangs liegen bei Alonso de Sandoval und Pedro Claver (eine Relektüre dieser fundamentalen Werke aus musikhistorischer Sicht wäre sicherlich nützlich).⁴

Dann kommen Brasilien und Kuba; zunächst natürlich der „Kontinent“

Brasilien und die „Insel der Inseln“, Kuba. Das Kapitel „Brasilien, ein eigener Kontinent – Die Música Populera Brasileira“ (S. 158-176) behandelt die breiten Unterströmungen populärer Musik und ihrer regionalen Varianten im Süden (Minas Gerais) und im tropischen Norden; hier wird auch der tolle Erfolg des „feurige[n] Tanz[es]“ (S. 176) *Lambada* situiert, der eine Transformation von Rhythmen der Karibik und der Guayanas darstellt und in Salvador de Bahia französischen Plattenproduzenten „entdeckt“ wurde – natürlich in seiner bahianischen Variante. Für den Rezensenten gehört *Lambada* zur zutiefst eigenartigen Geräuschkulisse der „Wende“ in Leipzig im Umfeld des 7. Oktober 1989: Polizeisirenen, Gesänge der Internationale und als ferner Unterton aus Radios und Wohnungen – eben *Lambada* in seiner europäischen Version. Oft ist es so, daß wir nur durch eine spezielle Musik oder einen Titel die Erinnerung an die Emotionen vergangener Zeiten bewahren können.

„Karneval auf Brasilianisch“ (S. 177-192) darf natürlich nicht fehlen. Kernstück ist „Der Samba“. Der Musikformate und -stile in den unterschiedlichen Karnevalshochburgen Brasiliens gibt es natürlich viele; alle zeichnet aus, daß sie einer speziellen „erfundenen“ Afrikanität huldigen und daß, historisch gesehen, Samba wohl auf einen Kreistanz aus dem heutigen Angola zurückgeht. In den Zwanzigern (weltweit wohl – neben den Sechzigern – das künstlerisch revolutionärste und kreativste Jahrzehnt des 20. Jh.s) wurde Samba von den Mittelschichten, Redakteuren und Medienleuten „neu“ erfunden und vermarktet. Jedes durch Sklaverei geprägte Land hat seine Rassenmythen; in Brasilien und auf

Kuba ist es der Mythos von der „Rassenblindheit“ und „Klassenlosigkeit“. Auch damit setzen sich *Birkenstock/Blumenstock* kurz und prägnant auseinander (S. 177-179). Immerhin (historisch relativistisch): es ist Rassismus, aber inklusiver Rassismus. Man stelle sich einen brasilianischen Straßenkarneval auf der Canal Street in New Orleans vor, sagen wir, 1963. Und New Orleans ist immer noch nicht Salt Lake City oder Kansas.

Das Kapitel „Bossa Nova – Ein Girl aus Ipanema zieht um die Welt“ (S. 193-211) markiert musiksoziologisch die Übergänge zwischen Samba und Latin Jazz. Es ist eine Hommage an einen der vielen brasilianischen Walter Benjamins, Vicinius de Moraes. Es zeigt auch und gerade bei diesem „leisen und für Brasilien bis dahin völlig untypischen Stil ... nur mit einer Gitarre und einer leisen Stimme“ (S. 200 f.), daß die „Blackness“ seit den Fünfzigern eigentlich auf einer *Métissage*, *Mestizaje* oder *Kreolisierung* zwischen (oft) weißen Intellektuellen/Medienleuten und farbigen Sängern sowie europäischer oder nordamerikanischer Nachfrage beruht. Der „Black Atlantic“ (Paul Gilroy) ist genau so eine Konstruktion wie „Afro-Brasil“ oder der „Orfeu negro“, aber es sind sympathische Formen der Globalisierung und allemal gut erfundene Traditionen. Sehr schön auch die Ausführungen über die „zwei verschiedenen Bossa Novas, das brasilianische Original und die US-amerikanische Version“ (S. 202 f.), die *cum grano salis* auch etwa für das „kubanische“ Buena Vista-Phänomen gelten können.

Das Kapitel über Kuba „Kleine Insel, große Vielfalt – Die Musik Kubas“ (S. 212-237) ist ordentlich gemacht und gut strukturiert. Es reicht

von der Vieja Trova und Guaracha, Rumba sowie Kontertanz (Habanera) bis Son über Mambo, Chachachá und Nueva Trova bis zum kubanischen Latin Jazz. Sicher wird Spezialisten immer etwas fehlen (sie/er wird auch zu Maya Roy⁵ greifen), aufmerksame Leser werden Überschneidungen feststellen. Aber das Kapitel zeigt einem jüngeren deutschsprachigen Publikum, daß „kubanische Musik“ nicht nur von neunzigjährigen Männern und Frauen gemacht wird. Hier fehlt eigentlich nur der Verweis auf den einflußreichen *Siboneyismo* (nicht nur „Siboney“ von Ernesto Lecuona) und die nicht minder einflußreiche Musik des „kleinen Kuba“, die Guajira (etwa Guillermo Portabales). Da die afrokubanischen (bzw. afroamerikanischen, -brasilianischen oder -peruanischen) Grundlagen bentiger Musikkulturen im vorliegenden Buch eine höchst wichtige Rolle spielen, sei ein kompliziertes Problem der Grundlagenforschung erwähnt: Martin Lienhard⁶ hat kürzlich auf eine eigenartige Verzerrung der Perspektiven auf die Sklavenkulturen hingewiesen: Wir versuchen heute auf der Basis etwa 50jähriger Forschungen über Wirtschaftsstrukturen, Rechtssysteme und Rassismus vor allem die religiös-kulturellen Wurzeln der Sklavengemeinschaften zu verstehen. Zeitgenössische (weiße) Literaten des 19. Jh.s (wie Anselmo Suárez y Romero), die sich in frühen, fast ethnographischen Texten mit der Kultur der Sklaven vor ihren Augen befaßten, haben vor allem überliefert, daß ihre – oft – gesungene und performative Wortkultur sehr à jour gewesen sei. Sie hätten sich eher selten mit religiösen Themen befaßt. Das bedeutet, die Sklaven haben vor allem die Unterbrechungen in der Routine ihrer alltäglichen Arbeitsprozesse kulturell kommentiert und ver-

arbeitet; die religiösen Inhalte von Gesängen gab es entweder (noch) nicht oder sie waren Bestandteil des *hidden transcripts* (J. Scott), unterlagen also der Geheimhaltung.

Die drei letzten Kapitel sind den wohl weltweit einflußreichsten Musikstilen Lateinamerikas gewidmet: der Salsa (Salsa – ein heiße Sance aus der Karibik, S. 238-260), dem Bolero (Die Schnulze Lateinamerikas – Der Bolero, S. 261-278) und – natürlich – dem Tango (Tango, S. 279-295). Dazn nur soviel: der Rez. ist durchaus der Meinung, daß „Salsa“ von *Echale Salsita* (1929), einem transformierten Son über die Butifarras del Congo und „Vinegra“ in Catalina de Güines, herstammt. Das war eines der ersten Formate, das fast alle karibischen Elemente vereinigte und Bläser in den Sen einfügte. Sehr schön bringen die Autoren die Salsa mit dem „Guru der Weltmusik“ (S. 260) und Woodstock-Veteran, Carlos Santana, in Verbindung; hier liegt auch die Freundschaftslinie zwischen dem eher angloamerikanischen Rock der wilden Sechziger und der hybriden Blackness der „schwarzen Karibik“ oder des „schwarzen Atlantik“.

Bolero, der tiefraurige Gesang verlassener Menschen in Bares und Cantinas, kann auch einem Hörer ans Herz gehen, der mit deutschen Schnulzen überhaupt nichts zu tun haben will – deshalb paßt mir der Begriff „Schnulze“ nicht, schon gar nicht in Verbindung mit Rita Montaner, María Teresa Vera oder Miguel Matamoros. Sollte „Mariposita de Primavera“, obwohl alle Ingredienzien zur Schnulze schon im Titel da sind, wirklich als eine solche bezeichnet werden? Oder haben wir einfach Angst vor ein bißchen Romanistik?

Über Tango braucht man angesichts

eines Buches von Arne Birkenstock eigentlich nicht zu reden; das Kapitel steht für sich. Das Kapitel über den Tanz bei dem „schwarz befrackte Gokkel ... rassige Damen über die Tanzfläche“ (S. 279) zerren, über Grundlagen, Entstehung, Carlos Gardel („Adiós muchachos“ ist der größte Titel ...), Enrique Santos Discépolo, Astor Piazzola und das unverwüstliche Bandoneon (Was nur kann das „Deitsch ond frei woll mr sei, weil mr Arzgebercher sei“ Anton Günthers mit dem Río de la Plata zu tun haben?) ist schlicht gut.

Der umfangreiche Anhang (S. 296-337) bringt „Eine kleine Instrumentenkunde“, „Die wichtigsten Rhythmus-Patterns“, den erwähnten „Lesestoff“, eine sehr gute „Auswahldiskographie“, das Register und „Hinweise zur CD“ und natürlich die CD selbst. Diese bringt kaum Gewohntes oder Gewohntes im anders klingenden Latino-Original. Auch hier Lob!

Der Rez. kennt die meisten der geheimnisvollen Experten, die im Buch genannt werden. Aber er hat er auch die Funktion, sich auf den Standpunkt des durchschnittlichen Lesers zu stellen. Also: wer mag wohl „Thomas Straeter“ sein, der „Bossa Nova Experte“, der zwar auf S. 196 und 199 genannt wird, aber weder im Personenverzeichnis noch in der Bibliographie erscheint? Ein brasilianischer Bossa Nova-Tänzer mit deutschem Namen? Oder etwa ein Nachkomme des rebellischen López de Aguirre, dessen ferne Wiedergeburt ausgerechnet im Deutschland des 20. Jh.s stattgefunden hat, und der jetzt als Wiedergänger am Amazonas herumgeistert und manchmal „Tosca im Urwald“ im WDR präsentiert? Ein „Hernando Calvo Ospino“ dagegen wird auch als Experte zi-

tiert – ist aber im Personenverzeichnis zu finden. Vielleicht weil er despektierliche Texte über eine Schnapsbude mit Fledermauslogo geschrieben hat? Gute Register sind schwer zu machen! Fazit des Historikers: Sage mir, wer das Personenverzeichnis gemacht hat und ich sage dir, wie die (handwerkliche) Qualität des Buches ist. Aber Spaß beiseite; das Buch ist den Autoren und dem Deutschen Taschenbuch Verlag gut gelungen, es ist sehr gut lesbar, und es ist ihm eine breite Leserschaft zu wünschen.

Michael Zeuske

- 1 Forschung steht aber im Hintergrund: A. Birkenstock/H. Rüegg, *Tango*, München 1999.
- 2 Ich verweise hier nur auf wenige Werke, die Schwerpunkte der Diaspora-Diskussion dokumentieren: P. Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London 1993; G. H. Béhague (Hrsg.), *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*, Miami 1994; S. Palmié (Hrsg.), *Slave Cultures and the Cultures of Slavery*, Knoxville 1997; *Crossing Boundaries. Comparative History of Black People in Diaspora*, hrsg. von D. Clark Hine und J. McClod, Bloomington/Indianapolis 1999; P. E. Lovejoy/D. V. Trotman, *Trans-Atlantic dimensions of ethnicity in the African diaspora*, London 2002; Th. J. Desch-Obi, *Engolo: Combat Traditions and African Diaspora*, Los Angeles 2000.
- 3 J. Breidenbach/I. Zukrigl, *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*, München 1998.
- 4 A. de Sandoval, *Naturaleza, policía sagrada y profana, costumbres y ritos, disciplina y catecismo evangélico de todos los etíopes*, Sevilla 1627; ders., *Un tratado sobre la esclavitud; introducción, transcripción y traducción de E. Vila Vilar*, Madrid 1987; P. Ángel

- Valtierra, S. J. (Hrsg.), *Instauranda Etiopia salute: El mundo de la esclavitud negra en América*, Bogotá 1962; ders., Pedro Claver, el santo redentor de los negros, 2 Vols., Bogotá 1980.
- 5 M. Roy, *Buena Vista. Die Musik Kubas*, Heidelberg 2000.
- 6 M. Lienhard, *Afro-kubanische Oralität und ihre Darstellung in ethnologischen und literarischen Texten*, in: *Kuba heute. Politik Wirtschaft Kultur*, hrsg. von O. Ette und M. Franzbach, Frankfurt a. M. 2001, S. 393-409.

Korda sieht Kuba, hrsg. von Christophe Loviny. Texte von Christophe Loviny und Alessandra Silvestri-Lévy, Antje Kunstmann Verlag, München 2003, 160 S.

Ein Buch hinter einem Foto. Ein Sehbuch für das meistverkaufte Foto der Welt. Ein Buch für *das* Che-Foto. Und: die Revolution, die sich, solange sie eine solche war und international wirken wollte, um Nachruhm kaum gekümmert hat, öffnet ihre Archive, um ihr Bild in der Nachwelt besorgt.¹

Was hat das verdienstvolle Projekt des Herausgebers und Textautorin zu Tage gefördert? Wenn man es genau anschaut, liest und dann bedenkt, widerspricht die Geschichte des Mannes, der *das* Foto von Che Guevara gemacht hat, Alberto Díaz, genannt *Korda*, die Geschichte des Fotos selbst und die Geschichte dessen, der fotografiert worden ist, allen zur Zeit gängigen Medien-Theorien. Was zählt, sind allein Materialitäten und Realitäten, im Sinne von realer Konstruktion der Geschichte durch Menschen (hier meine ich v. a. die Massenbewegungen zwischen 1967 und 1977).

Alberto Díaz war ein eher mediokrer Modelfotograf in einer der hedonis-

tischsten Gesellschaften der Welt – der Gesellschaft Havannas der 50er Jahre. Nur leider war er zu arm, um von seinen Obsessionen, Aktfotografie und Kunstfotografien seiner Angebeteten, wirklich leben zu können. Ein Newton konnte er also nicht werden, zumal ihm auch noch die kubanische Revolution von 1959 in die Quere kam. *Korda* entdeckte, daß „es sich lohnte seine Arbeit einer Revolution zu widmen“ (S. 26). Er verlegte er sich darauf, die neue Führung zu umschwärmen – mit dem einzigen was er konnte und wollte, Fotos machen. *Korda* hätte diese Fotos 200 Jahre lang machen können, und keines hätte je ein Buch verdient, wenn er nicht am 5. März 1960 auf der Massenversammlung zur Beerdigung der Opfer des Anschlages auf das Schiff „La Coubre“ (es hatte Munition für Kuba geladen) gekommen wäre. Dort schoß er *das* Bild des Ernesto Che Guevara, obwohl dieser nicht eben Freund von Fotografen und Fotografien war (ganz im Gegensatz zu Fidel Castro, der die Medien, vor allem die modernsten seiner Zeit, immer zu nutzen wußte). Der einzige mythische Augenblick, den der Rezensent, der ganzen Angelegenheit zu konzедieren bereit ist (im Gegensatz zur Selbstreferentialität heutiger Medien und ihrer Geschichtskonstruktionen), liegt hier: warum in drückte *Korda* den Auslöser in eben jenem Moment?

Das Foto selbst war für die Revolution 1960 eher unwichtig. Die Zeitung „Revolución“ nahm es nicht, sondern publizierte ein Bild von Fidel Castro (S. 82), als der den Ausspruch „Patria o muerte, venceremos“ kreierte. Es hing dann in Kordas privatem Atelier (das im März 1968 im Zuge der Verstaatlichung enteignet wurde) bis Juni 1967. Zuvor war es nur an unprominenter