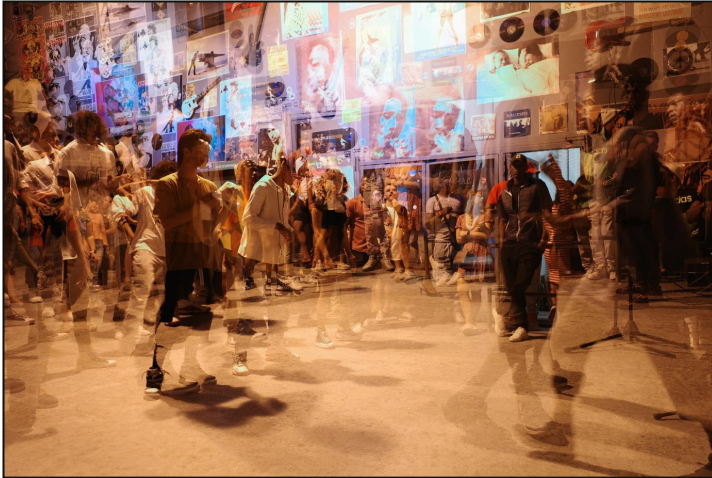


MARIE KRAUSHAAR



Musikalische Gegenwelten in Havanna
Das Aushandeln von *Cubanía* durch junge Musiker*innen

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
Herausgegeben von Michael J. Casimir

Heft 68
2026

MARIE KRAUSHAAR

Musikalische Gegenwelten in Havanna
Das Aushandeln von *Cubanía* durch junge Musiker*innen

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von Michael J. Casimir

Heft 68

2026

Vorwort des Herausgebers

Seit dem Weltmusikhit *Buena Vista Social Club* in den 1990er Jahren und dem Ende der Ära Fidel Castro 2008 ist Kuba nur selten im Fokus internationaler Medien. Doch wie gestaltet sich die Musikszene heute, mehr als zwei Jahrzehnte später? Und wie prägen politische Ideologie und Tourismus das Leben von Musiker:innen in der Gegenwart? Diesen Fragen widmet sich Marie Kraushaar in ihrer Masterarbeit und eröffnet damit einen differenzierten Blick auf ein wenig bekanntes Kapitel der jüngeren kubanischen Geschichte.

Die von Prof. Dr. Michaela Pelican betreute Arbeit überzeugt durch eine eigenständige und innovative Auseinandersetzung mit kubanischer Musik und dem Konzept der *Cubanía* („das kubanische Gefühl“) aus historischer wie zeitgenössischer Perspektive. Ausgangspunkt ist die Frage, wie sich junge Musiker:innen im heutigen Havanna zu einem kulturellen und politischen Narrativ verhalten, das seit der Revolution ideologisch aufgeladen, von der Regierung instrumentalisiert und zugleich international touristisch vermarktet wird. Marie Kraushaar gelingt es, anhand von Feldforschung und Interviews, die sie 2022 und 2024 über insgesamt 10 Wochen durchgeführt hat, die Stimmen junger Musiker:innen sichtbar zu machen, die sich entweder jenseits nationalistischer Diskurse positionieren oder systematisch von ihnen ausgeschlossen werden. Interessant ist auch die Analyse des Genres *Reperto*, das international bislang kaum Beachtung fand, in Kuba jedoch eine zentrale Rolle spielt.

Marie Kraushaar greift ethnologische Debatten um Identität, Nationalismus und staatliche Kontrolle auf und zeigt, wie diese Fragen im Kontext individueller musikalischer Praxis neu gedacht werden können. Besonders bemerkenswert ist die Verschiebung des analytischen Fokus: Statt Musik ausschließlich als Ausdruck nationalistischer Diskurse zu betrachten, rückt die Arbeit die Handlungsmacht junger Musiker:innen in den Vordergrund, die sich bewusst jenseits dieser Rahmungen positionieren und transnationale Bezugspunkte schaffen.

Michael J. Casimir

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	iv
1. Einleitung	1
2. <i>Cubanía</i> vom revolutionären Narrativ zum globalen Ikon	9
2.1. <i>Cubanía</i> in der Musikkultur der Revolutionszeit	11
2.1.1. Kulturelle Hegemonie der vorrevolutionären Jahre	11
2.1.2. Kultureller Widerstand und antiimperialistisches Selbstverständnis	13
2.1.3. Institutionelle Kulturförderung und der Umgang mit musikalischen Genres	17
2.2. Kubas Entwicklung zum globalen Ikon am Beispiel <i>Kubanischer Musik</i>	21
2.2.1. Die Vermarktung von <i>Kubanischer Musik</i> als <i>Weltmusik</i>	21
2.2.2. Die Expansion Tourismuswirtschaft und ihre kulturellen Auswirkungen	25
3. Forschungskontextualisierung und Methodenreflexion	28
3.1. Zugang zum Forschungsort	28
3.2. Die Teilnehmer*innen der Forschung	30
3.3. Methodische Kontextualisierung der Forschung	32
4. Zeitgenössische Erfahrungen von <i>Cubanía</i> und (sub-)kulturelle Praktiken im kubanischen Alltag	33
4.1. Materielle Bedingungen des Kulturschaffens und Kulturinstitutionen	34
4.1.1. Materielle Aspekte und Konkurrenz in der Kulturwelt	35
4.1.2. Kulturinstitutionen, staatliche Vereinnahmung und künstlerische ‚Individualität‘ ...	43
4.2. Das Phänomen <i>Cubanía</i> und sein Wandel in der ideologischen Krise	49
4.2.1. Erfahrungen versus Mythos der Isolation und Immigration junger Musiker*innen	49
4.2.2. Emotionen und Gedanken kubanischer Musiker*innen zu <i>Kubanischer Musik</i>	56
4.2.3. <i>Reperto</i> als ‚Spiegel der Gesellschaft‘?	62
4.3. Interkultureller Austausch und globale Allianzen der zeitgenössischen Musikwelt Havannas	66
5. Fazit	71
Quellenverzeichnis	74
Interviewverzeichnis	77

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Veranstaltungssaal eines staatlich betriebenen 'Casa de Cultura' in Zentralhavanna. Foto: Moritz Frisch, 2022.....	18
Abbildung 2 Blick aus einem Taxi im Stadtviertel 'Diez de Octubre'. Foto: Moritz Frisch, 2022.	28
Abbildung 3 Ernesto an seinem Arbeitsplatz im Hotel Meliá Cohiba. Foto: Marie Kraushaar, 2024.	36
Abbildung 4 Tresera Jany fungiert als weibliche Tresera im Conjunto Arsenio Rodriguez nach ihrer eigenen Aussage als ‚Hingucker‘. Foto: Moritz Frisch, 2022.....	40
Abbildung 5 Carmen provoziert mit ihrem Auftreten als queere Techno-DJ binäre Gendervorstellungen und das Klischee der „kubanischen Frau“. Foto: Ernesto Reyes Estéves.	41
Abbildung 6 Ronaldo (rechts) interessierte sich als Jugendlicher – anders als seine Freunde, die Reggaeton hörten – für US-amerikanischen Gangster-Rap und schreibt heute selbst Texte auf Englisch (Interview 5). Foto: Moritz Frisch, 2022	46
Abbildung 7 Camilla interessierte sich als Jugendliche mehr für argentinischen Rock und Jazz, bevor sie sich auch für kubanische traditionelle Musik öffnete (Interview 7). Foto: Moritz Frisch, 2022.	58
Abbildung 8 Claudio identifiziert sich und seine Musik als Teil einer globalen Afro-Avantgarde-Bewegung (Interview 3). Foto: Moritz Frisch, 2022.	60
Abbildung 9 junge Reparto-Künstler bei der Arbeit im Home-Studio. Foto: Moritz Frisch, 2022.....	63
Abbildung 10 Masabito, (rechts) Mitbegründer der lokalen Afrobeats-Szene in Havanna, identifiziert sich mit urbanen Tänzen aus Nigeria und anderen Teilen Afrikas. Foto: Moritz Frisch, 2022.....	69

1. Einleitung

Das kubanische Gefühl taucht in Texten, Klangfarben und Melodieführungen auf. [...] Jeder Künstler kreiert seine eigene [Herangehensweise], wenn wir ihn solo oder mit musikalischer Begleitung in verschiedenen Formaten hören, daher der fesselnde Reichtum, der uns verführt. [...] Vergessen wir [jedoch] nie, dass *Cubania* das Engagement des Gewissens erfordert und in Kuba die Wiege, ja die Ursprungsnation liegt. [...] Das Konzept des Kubanisch-Seins impliziert Ethik. Seit jeher hat der Schmelztiegel der antikolonialen Kriege die kubanische Identität auf besondere Weise geprägt, die uns jeden Tag in einem freien und vereinten Kuba vereint und stärkt. (Tabares Hernández 2024)

So wird auf dem offiziellen Internetportal des staatlichen Radiosenders *CMBQ Radio Enciclopedia* das „kubanische Gefühl“ als „*Cubania*“ beschrieben.

Die vorliegende Arbeit versucht, das Phänomen der *Cubania* in der kubanischen Musik historisch nachzuvollziehen und es vor dem Hintergrund der gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Situation Kubas zu beleuchten. Der Begriff der *Cubania* hat seinen Entstehungshintergrund im nationalen Kontext der kubanischen Revolution und antikolonialen Kämpfen (Ortiz [1940] 1978). Die heutige Regierung benutzt diesen Begriff immer noch, um die kubanische Bevölkerung zu einer Identifikation mit dem Staat und seiner ‚revolutionären‘ Agenda aufzufordern. Gleichzeitig dient *Cubania* dazu, ein idealisiertes Bild der kubanischen Kultur zu vermitteln, welches für den Tourismus attraktiv ist und eine zentrale Rolle in der außenpolitischen Selbstdarstellung des Landes spielt (Fornet 2004: 536).

Im Rahmen meiner ethnographischen Forschung in Havanna, hat sich mir gezeigt, dass in zeitgenössischen Subkulturen Havannas nur noch wenige kubanische Künstler*innen ihre eigenen musikalischen Inspirationen mit dem herkömmlichen Gefühl oder Konzept der *Cubania* in Verbindung bringen können und davon unabhängige Wege des künstlerischen Ausdrucks suchen.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, diese vorherrschende Bedeutungszuschreibung von *Cubania* zu dekonstruieren und Vorurteile und Klischees aufzudecken, die sich in fortbestehenden Darstellungen des ‚kubanischen Gefühls‘ in Bezug auf musikalische Praktiken manifestiert haben. Auf den folgenden Seiten soll auf der Grundlage von zwölf Interviews mit Musiker*innen in Havanna ergründet werden, wo sich Widersprüche zwischen alltäglichen Erfahrungen der spätsozialistischen Realität und dem beschriebenen Bild der *Cubania* spürbar machen. Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, eine anthropologische Sichtweise auf das Phänomen der *Cubania* zu entwickeln, die vorrangig auf Erfahrungen und Wahrnehmungen der interviewten kubanischen Musiker*innen fußt. Dabei analysiert die Arbeit

Cubania zunächst historisch als Narrativ der revolutionären Praxis und geht anschließend zur phänomenologischen Analyse der *Cubania* als Gegenstand der Wahrnehmung kubanischer Musiker*innen über. Dabei knüpft sie insbesondere an rezente musikanthropologische Forschungen an, welche Nationalismus als Phänomen in Musikperformance und Klangästhetik untersucht haben. So erforschte beispielsweise Kelly Askew (2002) Swaheli-Musikgenres und deren musikalische Performance im Kontext nationaler Identitätskonstruktionen. In ihrer Ethnographie zeigt sie, wie Nationalismus in musikalischer Performance erneuert und aktualisiert wird. Sie verdeutlicht damit, dass Nationalismus nicht passiv von der regierenden Macht ‚auferlegt‘ wird, sondern dialogisch – durch musikalische und kulturelle Partizipation – zwischen dem Staat und seinen Bürger*innen ausgehandelt wird. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Paul Schauert (2015) in seiner Ethnographie über ghanaische Tanzkompanien die globale Inszenierung von staatlicher und kultureller Repräsentation. Er zeigt, wie ghanaischer Nationalismus auf internationalen Bühnen inszeniert und kulturell homogenisiert wird. Dabei steht bei ihm die Frage im Vordergrund, wie Individuen nationale Narrative für individuelle Zwecke nutzen und er legt damit den Forschungsschwerpunkt auf die *Agency* der performenden Künstler*innen, anstatt die Authentizität nationalistischer Performances zu hinterfragen (Schauert 2015: 8). Beide Ethnographien beschäftigen sich mit der Performativität von Nationalismus und finden in musikalischen Praktiken und Darstellungen einen zentralen Bestandteil seiner gesellschaftlichen Wirkungsmacht und Realität vor. Der Fokus liegt dabei auf den darstellenden und ausführenden Subjekten nationalistischer Performances, wobei Schauert es darauf anlegt – anstatt der gemeinschaftsstiftenden Funktion – die individualistische Aneignung nationalistischer Performance herauszuarbeiten, um auf die ihr zugrunde liegende *Agency* zu verweisen. Dabei bleiben beide Arbeiten jedoch fokussiert auf die Analyse nationalistischer Diskurse und ihrer Performativität. Davon abweichend setze ich in der vorliegenden Arbeit den Schwerpunkt auf musikalische Ausdrucksweisen, die sich entweder selbst jenseits nationalistischer Diskurse verorten oder systematisch aus diesen ausgeschlossen werden. Vor dem Hintergrund der global dominanten Definition von *Kubanischer Musik* geht es hier vorrangig um kubanische Musikpraktiken, die sich in Diskontinuität zu letzterem Phänomen befinden, jedoch einen relevanten Bestandteil der zeitgenössischen musikalischen Dynamiken in Kuba bilden.

Während meiner ethnographischen Forschung haben sich durch die Gespräche und Interviews im Wesentlichen vier Fragestellungen herauskristallisiert: Zunächst gehe ich auf die sozialistische Ethik ein, die der *Cubania* unterstellt wird und ihr ‚revolutionäre‘ oder demokratisch-egalitäre Grundwerte zuschreibt (Giro 2004a: 4ff). In meiner Arbeit wird

aufgezeigt, dass sozialistisch-demokratische und anti-hegemoniale Forderungen zwar in historischen Bewegungen, die zur Herausbildung von *Cubania* beigetragen haben, wichtig waren, jedoch im heutigen Kuba keinen gesellschaftlichen Boden mehr haben. Des Weiteren wird der Mythos der Isolation hinterfragt, der um ‚kubanische Kultur‘ besteht und von zahlreichen globalen Medien reproduziert wird (Dopico 2002: 451). Hier wird die in globalen Medien oft vereinfachte Darstellung, die ‚kubanische Kultur‘ habe sich seit der Revolution in einer Art gesellschaftlichem Vakuum befunden, hinterfragt. Die Interviews zeigen alternative Perspektiven auf, die die Isolation aus einem anderen Blickwinkel betrachten und damit das idealisierte Bild der kulturellen ‚Authentizität‘ herausfordern. In der dritten Fragestellung geht es um das in Kuba entstandene neue Musikgenre *reparto*. Viele der Interviewten attestieren dieser (vorwiegend elektronischen) Musikrichtung eine neue gesellschaftliche Aktualität und Lokalität (Interview 1, 2, 5, 6). Hier wird die Frage gestellt, inwiefern sich in *reparto* eine neue Art von *Cubania* herausgebildet hat, die in der kommerzialisierten Außenrezeption Kubas und ‚kubanischer Kultur‘ – die sich vor allem an den Prinzipien der traditionellen *Weltmusik*-Ästhetik orientiert – bisher weitgehend unbeachtet bleibt. Schließlich wird die aktuelle Tendenz thematisiert, dass sich viele kubanische Musiker*innen in ihrer künstlerischen Inspiration und Praxis nach außen wenden und transnationale Verbindungen knüpfen (Fernández 2024: 41:00). Diese Praktiken der Abwendung von der nationalistischen Ästhetik und kulturellen Aneignungen sowie das Interesse an interkulturellen Hybridisierungen haben – auch vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation Kubas – in der Kulturwelt eine besondere Relevanz. Im Rahmen der Arbeit soll gezeigt werden, dass eine Schwierigkeit im Zusammenhang mit der (politischen) Symbolik von *Cubania* empfunden wird und dass diese für viele Musiker*innen als künstlerische Inspirationsquelle versiegt ist. Stattdessen wirken sich der Blick nach außen und die Sehnsucht nach der Überwindung nationaler Isolation auf das musikalische Schaffen aus und prägen musikalische Werke und Praktiken der Gegenwart. Im Anbetracht der sowohl in Kuba als auch in der Außenwelt dominanten Vorstellungen von *Cubania* soll die komplexe Situation dargestellt werden, in welcher sich kubanische Musiker*innen – zwischen nationalistischer Kulturpolitik und globaler Vermarktung – befinden.

Verwende ich in der vorliegenden Arbeit den Begriff ‚*Kubanische Musik*‘ in Kursivsetzung und mit großen Initialen, referiere ich auf eine in musik- und kulturwissenschaftlichen Diskursen geläufige Zusammenfassung traditioneller kubanischer Musikgenres unter der Bezeichnung *Kubanische Musik*. Erscheint der Begriff in dieser Schreibweise, verwende ich ihn somit als qualitativen Begriff, der bestimmte qualitative

Aspekte und Phänomene kubanischer Musik erfassen will und andere exkludiert. Wenn ich jedoch lediglich von ‚kubanischer Musik‘ schreibe und die besondere Schreibweise weglasse, beschreibt der Begriff deskriptiv die Gesamtheit der in Kuba vorhandenen Musikpraktiken. Zudem werden in dieser Arbeit die Begriffe „*schwarz*“ und „*weiß*“ kursiv gesetzt, um deutlich zu machen, dass es sich hierbei um sozial konstruierte, historisch gewachsene Zuschreibungen handelt. Die Kursivierung zeigt die Konstruiertheit dieser Begriffe im Kontext von gegenwärtigen Macht- und Rassifizierungsverhältnissen an. Zur sprachlichen Sichtbarmachung aller Geschlechter verwende ich außerdem in dieser Arbeit das Gendersternchen (z. B. „Musiker*innen“). In den ins Deutsche übersetzten Interviewzitat mit kubanischen Forschungsteilnehmer*innen verzichte ich allerdings auf diese Schreibweise, da – nach meinem aktuellen Wissensstand – in der gegenwärtigen kubanischen Sprachpraxis keine äquivalente Form des Genderns existiert (Interview 10).

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in drei Hauptkapitel auf. Sie beginnt mit einer soziokulturellen Herleitung des Phänomens der *Cubanía* in der kubanischen Kunst- und Kulturwelt, die auf der Recherche historischer und kulturwissenschaftlicher Quellen beruht. Dabei gehe ich von der Grundannahme aus, dass die heute dominante Vorstellung von *Cubanía*¹ ihre Wurzeln im intellektuellen antiimperialistischen Widerstand hat, der insbesondere die Jahre kurz vor der kubanischen Revolution geprägt hat. Die Idee der *Cubanía* wurde im Zuge der Revolution von der politischen Führung instrumentalisiert, um Intellektuelle sowie die kubanische PoC-Bevölkerung an sich zu binden (Fuente 2001: 287). Sie war somit ideologisch der kubanischen Führungselite nützlich, trug aber auch strukturell in relevantem Ausmaß zur Demokratisierung verschiedener Gesellschaftsbereiche – insbesondere des Kultur- und Bildungssektors – bei. Die Identifizierung mit der kubanischen Nation unter Berufung auf das ‚kubanische Volk‘ und *Cubanía* als Ästhetik beinhaltete Kritik am vorrevolutionären dominanten Kulturverständnis und an Regierungspraktiken, die auf der Privilegierung der *weißen* Bevölkerung und ihren kulturellen Errungenschaften beruhten (Scott 2022: 73). Die Berufung auf *Cubanía* und der damit verbundene kulturelle Nationalismus richteten sich auch gegen die US-amerikanische Hegemonie, die von der damaligen pro-amerikanischen Regierung unterstützt wurde (Fuente 2001: 287). Diese führte Kuba in eine einseitige wirtschaftliche Abhängigkeit – was sich auch in der kubanischen Kulturwelt bemerkbar machte.

¹ Mir ist bewusst, dass *Cubanía* als diskursives Konzept älter ist als die kubanische Revolution. Allerdings hat Letztere zu einer grundsätzlichen Zäsur der Idee der *Cubanía* geführt, die ihre Bedeutung grundlegend verändert hat, wie ich in Kapitel 2.1.1 genauer ausführen werde. Das heute herrschende Narrativ der *Cubanía* orientiert sich an Inhalten und Wertevorstellungen, die im Kontext der kubanischen Revolution diskursiv erarbeitet wurden.

Auch die staatliche Förderung des Tourismus spielte in diesem Zusammenhang eine ausschlaggebende Rolle, da sie sich in der vorrevolutionären Zeit auf die Kulturförderung und die künstlerische Freiheit auswirkte. Da der Tourismus als nationales Entwicklungsmodell galt, musste sich die Kulturwelt in großem Ausmaß seinen Bedürfnissen unterordnen (Moore 2006: 54). *Cubania* bedeutete insofern auf kultureller Ebene einen politischen Widerstand von Künstler*innen und Intellektuellen gegen kulturellen Exotismus und einen touristischen Blick als Maßstab für kulturelles Schaffen. In diesem Zuge wurden auch alternative Kulturkonzepte vorgeschlagen und kulturelle Diskurse stellten herkömmliche Unterscheidungen von ‚Hochkultur‘ und ‚Populärkultur‘ infrage (Furé 1973: 251). Im Anschluss an diese Beschreibung der Kultivierung von *Cubania* im Zuge des kulturellen und intellektuellen Umbruchs gehe ich auf den Umgang mit dieser kulturellen Bewegung durch die kubanische Führungselite im Kontext der Revolution ein. Hierbei wird skizziert, wie Teile dieser Bewegung institutionalisiert und einem nationalistischen Narrativ untergeordnet wurden, was eine Kanalisierung der künstlerischen und intellektuellen Praktiken zufolge hatte. Die aktive staatliche Kultur- und Bildungspolitik trieb Veränderungen voran und beförderte zunächst neue Ausdrucksformen, Ideen und ästhetische Konzepte. Sie resultierte jedoch auch in Praktiken der Exklusion, Adaption und Bevormundung künstlerischer Ausdrucksformen und trug somit bereits zu einem politischen Bedeutungswandel der Idee von *Cubania* bei (Fuente 2001: 289ff). Dieser besteht darin, dass diese nicht mehr nur in der Form eines antihegemonialen Widerstands erscheint, sondern allmählich selbst zu einer Form der kulturellen Hegemonie wurde.

Im darauffolgenden Abschnitt gehe ich schließlich auf Interpretationen und Instrumentalisierungen, Kommerzialisierungen von *Cubania* in der internationalen Außenwelt – insbesondere im globalen Norden – ein. Hier soll dargestellt werden, dass die Idee von *Cubania* nicht nur in nationalen Diskursen kultiviert wurde, sondern auch globale Kulturdiskurse diese aufgegriffen und weiterentwickelt haben (Dopico 2002: 452ff). Ich gehe hier auf das Aufkommen des Phänomens der *Weltmusik* in der globalen Musikindustrie der 1980er und 1990er Jahre ein, das mit einer neuen Sichtweise auf musikalische Phänomene des Globalen Südens einherging. Die Eingliederung von *Kubanischer Musik* in diesen Trend wird am Beispiel des Films *Buena Vista Social Club* und der darin visualisierten Darstellung kubanischer Musiker*innen und der kubanischen Gesellschaft diskutiert. Diese Außendarstellungen und Interpretationen von *Cubania* nahmen in den 1990er Jahren zu – in einer Zeit, in der die nationale Wirtschaft durch den Kollaps der Sowjetunion in eine historische Krise gestürzt wurde und der massive Ausbau des kubanischen Tourismussektors zunehmend für den Wegfall der internationalen Handelsbeziehungen erhalten musste. Dies hatte zufolge,

dass auch die nationale Kulturpolitik das ökonomische Potential der internationalen Rezeption *Kubanischer Musik* erkannte und die Bedürfnisse des ausländischen Publikums zunehmend berücksichtigte (Moore 2006: 230). Ich gehe in meiner Argumentation davon aus, dass auch kommerzielle globale Trends sowie der politische Wandel der Wende und die sogenannte ‚Liberalisierung‘ der kubanischen Wirtschaft die Idee von *Cubanía* im Hinblick auf ihre internationale Rezeption beeinflusst haben.

Im Rahmen der *Forschungskontextualisierung und Methodenreflexion* (Kapitel 3) schildere ich meinen Zugang zum Ort der Forschung bzw. den Forschungsteilnehmer*innen sowie meine methodische Herangehensweise. Hier beschreibe ich und erläutere ich die Auswahl meiner Interviewpartner*innen. Ich stelle hierbei Schwierigkeiten und Hürden dar, die sich bei der Rekrutierung der Forschungsteilnehmer*innen und der Erschließung des Zugangs zum Feld ergaben. Außerdem versuche ich, Auffälligkeiten in der Kommunikation zu berücksichtigen, die unter anderem auf genderspezifische unterschiedliche Sozialisationen der Teilnehmer*innen zurückzuführen sind und sich auf die Forschungsergebnisse ausgewirkt haben. Schließlich gehe ich auf meine eigene Positionierung als Forscherin ein, indem ich an die von Vered Amit entwickelte Methode der *Konstruktion des Feldes* anknüpfe und meine Forschung innerhalb verschiedener Diskurse über *Kubanische Musik* als globales Ikon situiere.

Der empirische Teil dieser Arbeit soll das kulturelle Phänomen der *Cubanía* vor dem Hintergrund zeitgenössischer Realitäten kubanischer Musiker*innen beleuchten. Er beginnt mit einer Heranführung an die sich im Wandel begriffenen materiellen Bedingungen des Kunst- und Kulturschaffens in der Stadt Havanna. Hier schildern junge Musiker*innen und Kulturschaffende ihren Alltag und ihre Erfahrungen mit dem (Über-)Leben in der gegenwärtigen kubanischen Kulturwelt. Thematisiert werden hierbei vor allem die Auswirkungen der Privatisierungstendenzen der letzten Jahrzehnte sowie die weiterhin bestehenden Versuche staatlicher kultureller Überwachung. Im Rahmen dieses Kapitels werden außerdem die Auswirkungen der Krise auf das Verhalten des lokalen Publikums, sowie der Faktor der urbanen Mobilität innerhalb des städtischen Raums von Havanna thematisiert. Schließlich wird von Musiker*innen beschrieben, wie sich die nationalen krisenhaften Bedingungen auf Stimmungen innerhalb der urbanen Musikbranche und die Kopräsenz unter Kulturschaffenden auswirkt (Interview 3, 10, 11). Dabei wird von vielen ein hoher Arbeitsdruck und Klima der Konkurrenz wahrgenommen, welches sich in vielen Kulturbereichen bemerkbar macht und unter anderem zur Bevorzugung oder Benachteiligung bestimmter sozialer Gruppen führen kann. Diese auf den ersten Blick rein materiellen Aspekte des Kulturschaffens werden

in das Diskursfeld der *Cubania* miteinbezogen, da Letztere ihren Entstehungshintergrund nicht im rein Ästhetischen hat, sondern *Cubania* im sozialistisch-materialistischen Kontext von ihrer ethisch-sozialen Funktion nicht zu trennen ist (Furé 1973: 252). Fragen des kulturellen Eigentums, der Partizipation, des Zugangs zur Kultur bildeten mitunter den ideologischen Motor der sozialistischen Prägung von *Cubania*. Der empirische Teil dieser Arbeit beginnt deshalb mit einer Analyse der materiellen Bedingungen des heutigen Kulturschaffens in Havanna. Die Basis dieser gesammelten Eindrücke bilden vor allem Erzählungen aus Interviews, aber auch informelle Gespräche sowie Beiträge aus zeitgenössischen journalistischen Quellen.

Im darauffolgenden Teil berichten Musiker*innen und Kulturschaffende von dem Einfluss der Kulturinstitutionen auf ihre jeweiligen kulturellen Praktiken. In diesem Zusammenhang werden Praktiken der Anpassung an die herrschenden Vorgaben, Narrative und Vorstellungen von *Cubania* beschrieben. Hier ziehe ich einige konkrete Beispiele der politischen Vereinnahmung und symbolischen Einbindung künstlerischer Ausdrucksformen und aufkommender Moden in das *Cubania*-Narrativ heran. Einerseits wird auf struktureller Ebene von einer Tendenz der Zunahme kultureller Selbstorganisation und informeller Strukturen im Kultursektor berichtet (Fernández 2024b: 25:00). Andererseits werden in diesem Unterkapitel auch zeitgenössische ideologische Formen des kulturellen und intellektuellen Widerstands gegen nationale Narrative thematisiert. Hierbei wird von einigen Interviewpartner*innen die Relevanz der ‚Individualität‘ im künstlerischen Ausdruck hervorgehoben (Interview 1, 2, 3, 5).

In Kapitel 4.2. wird der kulturelle Mythos des ‚Nationalen‘ unter verschiedenen Aspekten betrachtet. Hierbei steht die Frage im Fokus, inwiefern sich gegenwärtige musikalische Strömungen in Havanna noch mit dem Nationalen identifizieren können und wie Musiker*innen selbst ihr jeweiliges Verhältnis zum ideologischen Konstrukt der kubanischen Nation erfassen. Das Kapitel beginnt mit einer Auseinandersetzung mit dem – in zahlreichen medialen Darstellungen kultivierten – Mythos der Isolation um Kuba und seinem Beitrag zur Konstruktion der ‚Kubanischen Kultur‘. Empirische Berichte und subjektive Erfahrungen des realen Isoliertseins im Land stellen diese in externen Diskursen propagierten medialen Narrative infrage. In diesem Zusammenhang werden auch Veränderungen der lokalen Musikszene thematisiert, die in den letzten zwei Jahrzehnten durch die Liberalisierung des Internetzugangs ausgelöst wurden. Neue Freiheiten und Möglichkeiten der globalen und lokalen Vernetzung, welche durch die Digitalisierung geschaffen wurden, wirken sich auf das

Aufleben und Fortbestehen zahlreicher urbaner Subkulturen aus (Weener, Norloos 2021: 75). Allerdings wirken auch in der digitalen Sphäre die Mechanismen der internationalen Wirtschaftsblockade sowie der nationalen staatlichen Überwachung und Kontrolle (ebd.). Zudem wird in diesem Zusammenhang beschrieben, wie das Phänomen der massenhaften Emigration den Alltag der urbanen Musikszene prägt und sich auf das kulturelle Schaffen auswirkt.

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten der nationalen Isolation beschäftigt sich der darauffolgende Abschnitt mit der Frage, wie kubanische Musiker*innen, deren Realitäten, Gedanken- und Gefühlswelten von der Realität der Isolation und Auswanderung gezeichnet sind, in Zeiten der ideologischen Krise, die Symbolisierung des ‚Nationalen‘ in der Musik wahrnehmen. Dieses Unterfangen beginnt mit einer Befragung der Interviewpartner*innen, was diese unter dem Begriff ‚*Kubanische Musik*‘ verstehen und inwiefern sie sich selbst und ihren musikalischen Ausdruck als Teil davon sehen. Hierbei wird deutlich, dass für viele der Teilnehmer*innen *Kubanische Musik* ein kulturelles und ästhetisches Phänomen verkörpert, welches eher parallel zu zeitgenössischen kubanischen Kulturpraktiken existiert, als ein relevanter Ausdruck derselben zu sein (Interview 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10). *Kubanische Musik* wird als Produkt interkultureller Hybridisierungsprozesse der Vergangenheit wahrgenommen, während viele zeitgenössische interkulturelle Phänomene der kubanischen Musiklandschaft aus ihrem Diskurs weitgehend exkludiert werden. Letztlich wird auch die politische Dimension der Affiliation mit oder Distanzierung kubanischer Musiker*innen von der Idee und Ästhetik der *Cubania* in musikalischen Genres deutlich.

Ein weiteres Unterkapitel des empirischen Teils widme ich dem in den 2010er Jahren in Kuba entstandenen Musikgenre *reparto*, welches international bislang kaum als Teil der kubanischen Musikkultur rezipiert wurde. Im Gegensatz zur internationalen Wahrnehmung dieses Genres wird in lokalen Diskursen diskutiert, inwiefern *reparto* in der kubanischen Bevölkerung den Stellenwert einer neuen Form von *Cubania* einnimmt. Während Salsa und Son in der Wahrnehmung vieler Teilnehmer*innen an gesellschaftlicher Relevanz verlieren, hat sich *reparto* als neue populäre Tanzmusik etabliert (Escalona 2023). Sein musikalischer und ästhetischer Ausdruck dominiert zunehmend den urbanen Alltag und prägt das gegenwärtige Straßenbild Havannas. Trotz der lokalen Verwurzelung und starken nationalen Rezeption des *reparto* sind seine klangästhetischen und ideellen Einflüsse bislang kaum in das international rezipierte Außenbild der ‚Kubanischen Kultur‘ eingedrungen. Stattdessen bleibt dieser – als

Musik- und Lebensform – ein vorwiegend lokal rezipiertes² musikalisches und kulturelles Phänomen.

Bezüglich der traditionellen Visionen von *Cubanía*, die sich aus einem Konglomerat von Musikalität und Visualität zusammensetzen, drängt sich der Eindruck auf, dass diese ‚Rhetorik‘ des ‚Nationalen‘ innerhalb der kubanischen Gesellschaft selbst eine starke Bedeutungsverschiebung erlebt hat. Aufgrund des subjektiven Erlebens kubanischer Geschichte und der verwendeten Symbolik staatlicher Propaganda verspüren viele junge kubanische Musiker*innen keinen Wunsch, traditionelle *Kubanische Musik* zu spielen und sich ihren Ausdruck anzueignen. Stattdessen orientieren sie sich vorwiegend an globalen Musikströmungen, was, unter anderem, als Forms eines Widerstands gegen das zerfallende nationalistische Narrativ und die kulturelle Isolation Kubas interpretiert werden kann. Internationale ästhetische und klangästhetische Einflüsse prägen die künstlerischen Praktiken vieler Musiker*innen – sei es durch Inspiration aus Genres wie Afrobeats, Trap, Rock oder Techno oder durch bewusste Abgrenzung von nationalistischen Symboliken (Interview 1, 2, 3, 8, 10, 11). Kollaboration mit dem Ausland ist für viele essenziell, um Sichtbarkeit und kreative Freiheit zu gewinnen, da die Kommunikation aus Kuba heraus erschwert ist (Fernández 2024: 41:00ff). Während das Konzept der *Cubanía* in offiziellen Diskursen als abgeschlossene Synthese vergangener Kulturen dargestellt wird, gestalten sich kulturelle und musikalische Dynamiken vielmehr als offene, hybride Prozesse. Die zunehmende Distanz junger Künstlerinnen zur nationalen Symbolik zeigt eine tiefgreifende kulturelle Veränderung und die Identifikation mit *Cubanía* steht vor dem Hintergrund der kubanischen Gegenwart in einem neuen Licht.

2. *Cubanía* vom revolutionären Narrativ zum globalen Ikon

Im folgenden Kapitel wird das Phänomen der *Cubanía* historisch und mit Blick auf verschiedene soziopolitische und sozioökonomische Dynamiken der kubanischen Geschichte des vorhergehenden Jahrhunderts beleuchtet. Der erste Teil bezieht sich auf die jüngere Vergangenheit Kubas seit dem Ereignis der kubanischen Revolution und wirft einen Blick auf die damit einhergehenden Ideen und Narrative von ‚Kultur‘. Hierbei wird insbesondere auf die Rolle der kubanischen Tourismuswirtschaft und ihren Einfluss auf die

² Die internationale Rezeption von *reperto* findet zwar in einigen Ländern (bspw. Peru, Spanien und Finnland etc.) bereits über die Verbreitung durch soziale Medien statt. In der offiziellen Rezeption *Kubanischer Musik* durch internationale musikwissenschaftliche und -journalistische Diskurse wird dieses Genre allerdings bislang weitgehend ignoriert, obwohl es in nationalen Diskursen durchaus als ‚identitätsstiftende‘ Musikbewegung gilt (Escalona 2023).

Kulturbranche in den Jahren vor der Revolution eingegangen. Die unter der Batista-Diktatur in Havanna florierende, primär an touristische Bedürfnisse angepasste ‚Vergnügungskultur‘ beeinflusste auch das Kunst- und Kulturschaffen der vorrevolutionären Zeit und implizierte ein Kulturverständnis, welches später – im Zuge der kubanischen Revolution – durch Künstler*innen und Intellektuelle ideell angegriffen wurde (Moore 2006: 56 ff). Der infolge stattfindende Versuch einer Neuevaluierung der gesellschaftlichen Bedeutung von Kunst und Kultur trug maßgeblich zur Entstehung eines neuen Narrativs von *Cubanía*, wie im Folgenden genauer beschrieben wird. Somit wurde ein antikoloniales, nationalistisches und sozialistisches Narrativ von *Cubanía* formuliert, wobei Letzteres mit bestimmten ethischen und ästhetischen Grundsätzen assoziiert wurde.

Der zweite Teil der historischen Auseinandersetzung mit *Cubanía* konzentriert sich auf Dynamiken der globalen Kultur- und Musikindustrie. Hierbei werden Vermarktungsstrategien beleuchtet, die ihrerseits – ausgehend vom Globalen Norden – einen relevanten Beitrag zur Reproduktion eines *Cubanía*-Narrativs geleistet haben, welches die heutigen Diskurse über *Kubanische Musik* dominiert. Die globale Vermarktung *Kubanischer Musik* erlebte einen besonderen Aufschwung kurz nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und fiel mit der ‚kulturellen Öffnung‘ zusammen, die Kuba – als Reaktion auf diese sich verändernden Machtverhältnisse – vollzog (Schreiner 2022: 446). Ihr internationaler Erfolg hing außerdem von dem in den 1980er und 1990er Jahren in Schwung kommenden *Weltmusik*-Boom ab (ebd.). Mit Blick auf die internationale Kommerzialisierung der *Cubanía* soll berücksichtigt werden, wie kubanische Kultur und Gesellschaft auch für die internationale Außenrezeption inszeniert wurden.

Bei der Gegenüberstellung dieser zwei Aspekte der *Cubanía*-Rezeption drängt sich der Eindruck auf, dass das Narrativ der *Cubanía* sowohl für eine sozialistische Kulturpolitik als auch für eine kommerzielle internationale Vermarktung instrumentalisiert wurde. Die historische Herleitung des Phänomens der *Cubanía* hilft dabei, seine gesellschaftspolitische Bedeutungsebene zu erfassen, da *Cubanía* nicht nur ästhetische, sondern auch ethische und politische Werte verkörpert, auf die in seinen medialen Darstellungen immer wieder verwiesen wird. Um Entwicklungen, die zu diesem kulturellen Phänomen geführt haben, zu verstehen, ist es erforderlich, die politischen und ökonomischen Bedingungen der nationalen sowie globalen Kulturproduktion zu berücksichtigen.

2.1. *Cubanía* in der Musikkultur der Revolutionszeit

Der Begriff ‚*Cubanía*‘ ist älter als die kubanische Revolution und entstand im späten 19. Jahrhundert, vor allem in den Jahren nach dem spanisch-amerikanischen Krieg (1898). Er bezieht sich auf die kulturelle Identität und das nationale Bewusstsein Kubas, das in dieser Zeit eine zunehmende Selbstbestimmung erlangte, nachdem es von Spanien unabhängig wurde (Leclercq 2004: 103). Während der ideologische Kampf für die ‚kubanische Identität‘, im Sinne der kubanischen Unabhängigkeit, allerdings vorher nicht unbedingt antirassistische und sozialistisch-demokratische Forderungen enthielt, veränderte sich dies grundlegend im Zuge der kubanischen Revolution (Darias Alfonso 2014: 180). Das folgende Kapitel, das der *Cubanía* im Kontext der kubanischen Revolution gewidmet ist, beginnt mit einer Auseinandersetzung mit der wirtschaftlichen Rolle des Tourismus in dieser Zeit und seinem Einfluss auf die damalige Kulturproduktion. In diesem Zusammenhang wird vorerst thematisiert, welchen Einfluss der Tourismus und die westliche Hegemonie in der vorrevolutionären Zeit auf die kubanische Kulturlandschaft hatte und wie zahlreiche Künstler*innenkollektive und -Bewegungen sich im Zuge der Revolution dazu positionierten³. Aufschlussreich für die Annäherung an die Bedingungen des Musikschaffens ist, wie in den frühen Jahren des revolutionären Widerstands mit der Frage der ‚Kultur‘ umgegangen wurde, in der Musiker*innen, Künstler*innen und Intellektuelle zentrale Akteur*innen waren. In Bezug auf die Gegenwart ist dieser Aspekt deshalb relevant, da der Tourismus und die durch ihn geförderten kulturellen Bedürfnisse in der Kulturwelt des heutigen spätsozialistischen Kuba durch die massive Expansion des Tourismussektors wieder eine dominante Rolle spielen.

2.1.1. Kulturelle Hegemonie der vorrevolutionären Jahre

Die Frage der ‚Kultur‘ war innerhalb revolutionärer Bewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein zentraler politischer Streitpunkt zwischen Regimegegner*innen und Anhänger*innen der alten Baptista-Regierung. Künstler*innen und Intellektuelle spielten – vor allem zu Anfang der kubanischen Revolution – eine aktive, mitgestaltende Rolle (Eßer 2004: 40). Es soll dargestellt werden, wie die kubanische Revolution zunächst auf die Veränderung, Neuevaluierung und auch ‚Befreiung‘ von Kunst und Kultur ausgerichtet war. Neue Funktionen der Kunst und neue Werte wurden in den Mittelpunkt gestellt. Dabei bildete der Widerstand

³ Die Exotisierung Kubas und *Kubanischer Musik* ist (im Rahmen der Exotisierung der Karibik im Allgemeinen) kein neues Phänomen. Schon vor der Revolution war Kuba Gegenstand romantisierender Projektionen, die sich beispielsweise in der Popularität von Musikstilen wie Mambo und Cha-Cha-Cha ausdrückten. Der revolutionäre Nationalismus stellte seinerzeit einen intellektuellen Widerstand gegen diese romantisierenden Vorstellungen dar und versuchte, kubanische Kultur neu zu definieren und kritisch zu begreifen.

gegen die US-amerikanische Hegemonie und den herrschenden Eurozentrismus zunächst einen zentralen Antrieb der intellektuellen Bewegungen (Fuente 2001: 287).

Kuba erlebte in den 1920er Jahren einen Tourismusboom, der sich stark auf Gesellschaft auswirkte und spürbare Konsequenzen für die inländische Kulturproduktion sowie gewisse Kulturanschauungen hatte (Fuente 2001: 288ff). Die wirtschaftliche US-Expansion nach Kuba in Verbindung mit nationalen Anstrengungen, den Zustrom von Tourist*innen und ausländischen Investor*innen zu nutzen und davon zu profitieren, eröffnete in Kuba in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine neue Ära exklusiver und *weiß*-dominierter Reisekultur (Scott 2022: 73). Dabei wurde die Entwicklung des Tourismus nicht nur von außen aufgezwungen, sondern auch von der vorrevolutionären kubanischen Regierung willkommen geheißen. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Kuba und den Vereinigten Staaten förderten weiterhin das Wachstum des Tourismus und der Investitionen. Batistas Verbindungen zum organisierten Verbrechen und die Verbreitung des Glücksspiels wirkten sich auch direkt auf Kunst und Kultur aus: Jedes neue Hotel oder Kasino bedeutete eine zusätzliche Einnahmequelle für den Staat und die Mafia und schuf gleichzeitig eine Bühne (ebd. 55). Der Tourismus stellte einen zentralen Arbeitgeber für Musiker*innen und Künstler*innen im Allgemeinen dar, was dazu führte, dass sich die vorrevolutionäre Kulturlandschaft in großem Ausmaß den Bedürfnissen der Tourismuswirtschaft anpassen musste. Insbesondere Havanna, welches die meisten Tourist*innen anzog, erlangte für Reisende der 50er Jahre den Ruf eines „Mekka für das Nachtleben“ (Moore 2006: 54). Zu dieser Zeit waren kubanische Kultur- und Musik stark kommerzialisiert und privatisiert und Tourismus und Kultur unmittelbar miteinander verknüpft (ebd.).

Dieses ‚Aufblühen‘ der Kunst- und Kultur der vorrevolutionären Zeit und die damit einhergehenden Dynamiken der Kulturwelt wurden von vielen Künstler*innen und Kulturkritiker*innen problematisiert. Einige Autoren betonten den starken Einfluss ausländischer, insbesondere nordamerikanischer Kultur auf das Kuba der Jahrhundertmitte und befürchteten, dass die lokalen Kulturen, sich verflüchtigen oder verloren gehen würden (ebd. 43). Kritisiert wurde von Intellektuellen und Künstler*innen unter anderem die Vorherrschaft eines rassistischen Kulturideals, welche die kulturellen Einflüsse der PoC-Bevölkerung Kubas aus der Öffentlichkeit bannte (Eßer 2004: 35). Musik- und Kulturinstitutionen beschränkten sich auf ein ausschließlich europäisches Repertoire und der höhere Kulturgenuss war nur der *weißen* Ober- und Mittelschicht in den Städten zugänglich (ebd.). Neben dem Widerstand gegen Eurozentrismus und Rassismus bestimmte auf intellektueller Ebene außerdem eine radikale

Kritik an Exotisierungen kubanischer Kultur die intellektuellen und kulturellen Bewegungen der Revolution (Scott 2022: 73). In kultureller Hinsicht förderte die starke nationale Ausrichtung auf den Tourismus vor der Revolution ein auf kulturellem Essentialismus basierendes Narrativ von kubanischer Kultur, dass PoC und von ihnen ausgeübte Kultur weitgehend exkludierte. Die kubanische Regierung versuchte stets, die *weiße* Seite des kulturellen Erbes hervorzuheben, indem die kubanische Kultur vor allem mit den Errungenschaften der spanischen Kolonialherrschaft identifiziert wurde (ebd. 71). Die starke ökonomische Macht des Tourismussektors während der Baptista-Regierung wurde zur Angriffsfläche der pro-revolutionären Intellektuellen, sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht. Die Eindämmung der Macht der Tourismusbranche, die seit der Revolution bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion anhielt, wirkte sich auf die Kulturentwicklungen der Insel aus. Dabei wurde eine *Cubanía* konzeptualisiert, die einen strategischen kulturellen Essentialismus förderte, der sich gegen hegemoniale und koloniale globale Machtverhältnisse und das *weiße* Kulturprivileg richtete. Der Begriff der *Cubanía* erlebte somit in den kulturellen Diskursen der Revolution eine semantische Wendung, da sie sich zunehmend auf innergesellschaftliche Aspekte und Forderungen, wie die Hervorhebung der ‚*schwarzen* Kultur‘ sowie die allgemeine Demokratisierung und Kommunalisierung der zuvor stark kommerzialisierten Kulturwelt konzentrierte (Darias Alfonso 2014: 180).

Die kubanische Kulturpolitik verwendet gerne noch heute die Rhetorik des kulturellen Widerstands und betont die notwendige Verbündung der Kunst mit dem Engagement gegen Rassismus bzw. ihre Gesellschaftsnähe (Fuente 2001: 296). Die Auseinandersetzung mit der vorrevolutionären Vergangenheit und ihrer Kulturproblematik zeigt jedoch ihre Aktualität darin, dass Kommerzialisierung und Segregation heute wieder verstärkt die kulturelle Landschaft Havannas prägen. Die Kommerzialisierung *Kubanischer Musik* in Kombination mit der ökonomischen Abhängigkeit der kubanischen Wirtschaft vom globalen Musikmarkt und vom nationalen Tourismussektor, wirken sich massiv auf die zeitgenössische Kulturproduktion aus (Moore 2006: 230). Ein essentialistisches Bild des ‚*Kubanischen Musikers*‘ dominiert die nationalen Kulturinstitutionen aber auch den Großteil der internationalen Rezeption zeitgenössischer kubanischer Musik.

2.1.2. Kultureller Widerstand und antiimperialistisches Selbstverständnis

Die Revolution wurde von ihrer ideologischen Führung und vielen Kubaner*innen nicht nur als ein Prozess politischer oder wirtschaftlicher Umwälzungen, sondern auch als ein kultureller Wandel verstanden (Fuente 2001: 285). Im Bereich der Kultur ging es darum, sich von früher

vorherrschenden Kulturbegriffen abzugrenzen und ideologische Werte neu zu definieren. Während im vorrevolutionären Kuba kaum von der staatlichen Betreibung einer Kulturpolitik gesprochen werden konnte und die musikalische Landschaft deutlich von einer Vorherrschaft europäischer Werke geprägt war, wurden im Zuge der Revolution Forderungen von Künstler*innen laut, die Kulturlandschaft und -förderung radikal zu verändern (Eßer 2004: 34). Der kulturelle Widerstand (im Rahmen des kubanischen Nationalismus) existierte zum Teil schon Jahrzehnte vor der Revolution. Ein Beispiel ist der musikalische *Afrocanismo*, der bereits in den 1910er Jahren stark wurde. Der Ethnologe Fernando Ortiz und andere Intellektuelle setzten sich intensiv mit ihrem afrikanischen Erbe auseinander. Ihre musikalische Gestalt fand diese Bewegung unter anderem in den Kompositionen von Amadeo Roldán (1900-1939) und Alejandro García Caturlas (1906-1940) (Eßer 2004: 35). Roldáns sechs ‚*Rítmicas*‘ (1930) brachten afro-kubanische Bongos erstmals auf die Bühnen der Konzertsäle (ebd.). Auf der Grundlage dieser Bewegung führten ab 1942 junge Musiker*innen in der *Grupo de Renovación Musical* die ‚nationalen‘ Ideen fort (ebd.). Außerdem bildete die Künstler*innengruppe *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* eine Untergrundorganisation gegen Batista und insbesondere seine Kulturpolitik. Zu ihren Forderungen gehörten unter anderem eine Neuorientierung der Kultur und künstlerische Freiheit. Die *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* verbündete sich mit der kommunistischen Revolution und beteiligte sich am Aufstand gegen die Batista-Diktatur (ebd. 36). Einen zentralen gemeinsamen Nenner der aktivistischen Künstler*innengruppierungen bildete die intellektuelle und künstlerische Gegnerschaft zu den USA, denen Kuba – wirtschaftlich wie politisch – unter Batista in einer starken Abhängigkeit gegenüberstand.

Trotz einer weitverbreiteten Grundhaltung gegen die ‚westliche Dominanz‘, blieb eine Uneinigkeit darüber bestehen, was Kultur und Nationalität definiert und Essenz der *Cubanía* blieb umstritten (auch unter afro-kubanischen Intellektuellen) (Fuente 2001: 287). Viele Intellektuelle kritisierten die Tatsache, dass ehemalige Sklavenhalter*innen immer noch als die Gründungsväter der kubanischen Nation und kubanischen Kultur angesehen wurden (ebd.). Einige interpretierten die Rückbesinnung auf kubanische Werte aber auch als Auftrag, beliebte Werke kubanischer ‚klassischer‘ Autoren wie José Antonio Saco oder José de la Luz y Caballero, Hauptvertreter der bürgerlichen Kultur, zu verbreiten (ebd.). Andere zielten mehr auf die stärkere Mitsprache von PoC in der Kultur ab und die Miteinbeziehung deren kultureller Ausdrucksformen in Musik und Tanz, welche auch religiöse Praktiken umfassten. Allgemein weisen allerdings die meisten kulturellen Bewegungen, die sich in der Revolution durchgesetzt

haben, eine Tendenz auf, sich mit den „afrikanischen Wurzeln der nationalen Kultur“ (ebd. 285) zu verbinden.

Auch die Identifikation der revolutionären Führung mit „den Armen“ (ebd.) führte zu einem steigenden Interesse an den kulturellen Ausdrucksformen ‚des Volkes‘ – ein Konzept, das zunehmend mit den nicht-weißen Bevölkerungsteilen Kubas identifiziert wurde (ebd. 286). Unter dem Batista-Regime war ethnische Segregation besonders in Bereichen des gesellschaftlichen öffentlichen Lebens sichtbar (ebd. 260). PoC wurden in Luxushotels, Restaurants, Kabaretts, Bars, Stränden und Gesellschaftsclubs diskriminiert. Sie konnten die Eliteschulen nicht besuchen, selbst wenn sie über die finanziellen Mittel verfügten, sich diese zu leisten. Die Segregation zeigte sich auch in einigen öffentlichen Räumen wie den zentralen Parks einiger kubanischer Städte (ebd.). Diversität der Kultur wurde nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf struktureller Ebene debattiert. Die kulturellen Bewegungen, die die Revolution begleiteten, forderten eine Demokratisierung von Kunst, Kultur und Gesellschaft in inhaltlicher sowie struktureller Hinsicht, was den Zugang der breiten Massen zur Bildung und Kultur betraf (Eßer 2004: 51). In diesem Zusammenhang wurde auch die klare Grenzziehung zwischen ‚Hochkultur‘ und ‚Volkskultur‘ infrage gestellt und auch Fragen nach dem Eigentum an Kultur rückten in den Vordergrund (Furé 1973: 251).

Das gesellschaftliche Umdenken beinhaltete auch Versuche einer neuen Konzeptualisierung von kubanischer Tradition unter Hervorhebung der *schwarzen* Traditionen und ihrer afrikanischen Ursprünge (Fuente 2001: 285). Zahlreiche kubanische Kunsthistoriker*innen und Ethnomusikolog*innen widmeten ihr Interesse zunehmend dem Erbe der Folklore, wobei auch *schwarze* Religionen neu evaluiert und Schritte unternommen wurden, diese in die kulturellen Zentren und als ‚authentische‘ Expressionen kubanischer Kultur auf nationale Bühnen zu bringen (ebd. 288). So sah beispielsweise der sozialistische Musikwissenschaftler Rogelio Martínez Furé die Anerkennung von traditionellen Ausdrucksformen als Teil der ‚kubanischen Kultur‘ in direktem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Revolution:

Folklore, that is to say, the most authentic manifestation of traditional popular culture, as opposed to the culture of the dominant classes or ‘official’ culture, is viewed from a different perspective within the context of a socialist revolution. In the first place, it is seen as the genuine creation of the masses, and as a refuge for some of the best traditions of a people in struggle against cultural penetration by foreign-inspired national oligarchies serving imperialist interest. (Furé 1973: 252)

Die intellektuelle Gegnerschaft zu den USA im Zusammenhang mit antiimperialistischen Forderungen, führte zu einer Art strategischem Essenzialismus, der sich in vielen künstlerischen Werken und Performances manifestierte. Die in zahlreichen Werken dieser Zeit zu findenden

kulturellen Essentialisierungen sowie die Hervorhebung von *Cubanía* oder ‚nationaler Tradition‘ müssen im Kontext dieser Zeit sowie der imperialistischen Hegemonie gelesen werden, welche Kubas Realität über Jahrhunderte hinweg geprägt hat. Auch Fragen der kulturellen oder intellektuellen Hegemonie wurden hierbei behandelt und es wurde versucht, diese sozialen Aspekte in neue Ausdrucksformen zu integrieren: der Ethnomusikologe Argeliers León, der zu Revolutionszeiten Gründungsdirektor des Departamento de Folklore am *Teatro Nacional de Cuba* und des *Instituto de Etnología y Folklore* wurde, sah Folklore in Kunst und Musik als Werkzeug für Kubaner*innen an, „owners of [their] own culture“ (Fuente 2001: 288) zu werden. Die kulturelle ‚Authentizität‘ der und demokratische Fundierung sollte gewährleistet werden, indem beispielsweise bestimmte Theateraufführungen nicht von ausgebildeten Schauspieler*innen, sondern von echten Praktizierenden der *Santería*⁴ und anderer afrokubanischer Religionen performt wurden (ebd.). Diese Künstler*innen wurden in ihren Haushalten und Gemeinschaften ausgebildet, nicht in Tanz- oder Musikakademien. Solche künstlerischen Experimente spiegelten auch den Kampf um ökonomische und politische Unabhängigkeit, den die Revolution führte. In Argumentation und Rhetorik basierte die Aneignung der Folklore durch die Revolution auf dem Narrativ der Aneignung der Kultur durch die kulturellen Subjekte selbst.

In der Praxis war die Frage der kulturellen und intellektuellen Hegemonie innerhalb der Revolution jedoch nicht leicht zu klären, da gerade die revolutionäre Vereinnahmung der Kultur die Führung durch eine intellektuelle Avantgarde voraussetzte (ebd. 289). Insofern war die Neueinschätzung der Folklore auf den sozialistischen Rahmen begrenzt und verfolgte das bestimmte Ziel, „to integrate the best of the traditions, while eliminating the ‚negative‘ aspects of folk culture (superstition, antisocial behavior, ignorance, erroneous perceptions of reality, etc.)“ (Furé 1973: 252). Auch wenn sich einige sozialistische Intellektuelle ambitioniert für die Bewahrung der ‚Authentizität‘ kultureller Darstellungen einsetzten, blieb das Aushandeln des ‚Authentischen‘ zwischen strategischem Essenzialismus und intellektueller Bevormundung eine komplexe Herausforderung. Mit zunehmender Institutionalisierung der Revolution resultierten diese Ansätze allerdings zunehmend in der Etablierung staatlicher Kontrollmechanismen in Bereichen der Kulturpolitik. Diese umfassten auch Zensuren und

⁴ *Santería* ist die in Kuba bis heute am weitesten verbreitete Religion. Sie entstand aus der Vermischung von westafrikanischen Yoruba-Traditionen mit dem spanischen Katholizismus und zeichnet sich durch den Glauben an Orishas (Gottheiten) sowie durch ritualisierte Musik, Tanz und Opfergaben aus.

ließen den kulturellen Akteur*innen mal mehr, mal weniger Spielraum, was zu neuen kulturellen Debatten führte (Fuente 2001: 290).

Dieses Kapitel hat verschiedene kulturelle und gesellschaftliche Inhalte skizziert, die mit dem Konzept der *Cubania*, im Kontext der gesellschaftlichen Umwälzungen der Revolution, in Verbindung gebracht wurden. Im Folgenden soll beleuchtet werden, wie die Idee von *Cubania*, die ursprünglich eine Bandbreite unterschiedlicher künstlerischer Bewegungen und Ideen in sich vereinte, in der sozialistischen Periode vom kubanischen Staat institutionalisiert und kanalisiert wurde.

2.1.3. Institutionelle Kulturförderung und der Umgang mit musikalischen Genres

Im Zuge der kubanischen Revolution forcierte der Staat den Ausbau einer aktiven Kulturpolitik, die die Renovierung verschiedener kultureller Bereiche umfasste. Ein wichtiges Anliegen der ‚kulturellen Revolution‘ war die Miteinbeziehung der Künstler*innen und Intellektuellen in die revolutionäre Agenda und die Prozesse des *nationbuilding*. Die Integration der kulturellen Akteur*innen in die Prozesse der kubanischen Revolution, gestaltete sich unter anderem in hohen Ausgaben der frühen Revolutionsregierung für den Ausbau der nationalen Kulturlandschaft und Bildung (Eßer 2004: 37). Die Maßnahmen bestanden beispielsweise in der Gründung der nationalen Kunsthochschule, der Errichtung einer Musikinstrumentenfabrik für die Massenproduktion kubanischer Instrumente und der Schaffung verschiedener Kulturinstitutionen und eines Nationalrats für Kultur (ebd.). Auch auf die Miteinbeziehung des ‚Volkes‘ wurde Wert gelegt, indem beispielsweise die sogenannte ‚Bewegung der Amateure‘ initiiert wurde, die auch die *Casas de Cultura*⁵ betrieb (ebd. 38). Auf Ebene der Wissenschaft und Forschung wurde viel in die Erforschung der nationalen Folklore investiert und ein relevanter Teil der Kulturpolitik bestand darin, letztere in die zentralen Einrichtungen der Nationalkultur zu integrieren (Fuente 2001: 286). Zu den Triebkräften des kulturellen Wandels gehören außerdem die Auswirkungen der Alphabetisierungskampagne, die den Zugang der großen Teile der Bevölkerung zu Kultur veränderte (Eßer 2004: 39). Intellektuelle (marxistische) Auslegungen des Antiimperialismus und Antirassismus avancierten zu zentralen Diskursfeldern kultureller Reformen und Veränderungen. Das Image einer „mixed nation with African roots“ (Fuente 2001: 296) wurde somit zu einer Identität für das Außenbild Kubas und ermöglichte es der Regierung, sich mit dem Kampf der PoC-Bevölkerung weltweit zu

⁵ *Casas de Cultura* in Kuba sind kulturelle Zentren, die die Förderung von Kunst, Kultur und Gemeinschaftsleben stärken sollen. Sie bieten Kurse, Workshops und Veranstaltungen (oft kostenfrei oder zu günstigen Konditionen) an, um die kulturelle Bildung der Bevölkerung zu fördern und traditionelle Ausdruckformen zu bewahren. Diese Einrichtungen spielten im Rahmen der Revolution eine Schlüsselrolle bei der Demokratisierung von Kultur und Kunst, insbesondere in ländlichen Gebieten.

identifizieren. Durch diese Identifikation wurde das ‚Ethnische‘ zu einem wichtigen Thema in der kubanischen Außenpolitik (ebd.). Allerdings übte sich die kubanische Politik auch in zahlreichen Versuchen, die Einflüsse verschiedener Kulturen in eine nationale ‚Einheitskultur‘ zu integrieren (Fuente 2001: 289). Dies zeigte sich beispielsweise in der Tatsache, dass trotz des sozialistischen Engagements gegen Rassismus, Begriffe wie ‚primitiv‘ oder ‚Kulturniveau‘ noch im Vokabular der marxistischen Partei verblieben und auch zahlreiche religiöse Praktiken – die in der PoC-Bevölkerung weit verbreitet waren – oft als ‚primitive‘ Formen der Hexerei oder Aberglaube stigmatisiert wurden (ebd. 296).



Abbildung 1 Veranstaltungssaal eines staatlich betriebenen 'Casa de Cultura' in Zentralthavanna. Foto: Moritz Frisch, 2022.

Obwohl die Kulturpolitik unmittelbar nach der Revolution noch als flexibel und relativ frei galt, war sie dennoch bereits in den ersten Jahren von einer nationalistischen Grundhaltung gezeichnet (Eßer 2004: 69). Vor dem Hintergrund der kulturellen Globalisierung, die eine globale Dynamik darstellte, tat sich die kubanische Regierung schwer mit dem Umgang zunehmender interkultureller Einflüsse auf die kubanische Kultur sah ihren Auftrag darin, das nationale Musik- und Kulturproduktion mit Blick auf die Idee von *Cubania* in gewissem Maße zu kontrollieren. Im Rahmen des Bildungs- und Kulturkongresses von 1961 wurde unter

anderem die These festgehalten, dass „das Musikalisch-Schöpferische vom revolutionären Gesamtprozess nicht zu trennen“ sei (Eli Rodriquez 1986: 189). Obwohl die Musik im Vergleich mit anderen Künsten unter den Restriktionen weniger zu leiden hatte, stand auch das musikalische Schaffen stets unter staatlicher Aufsicht. Globale Kulturströmungen hatten und haben es nicht leicht, die Anerkennung der kubanischen Kulturpolitik zu gewinnen und als Bestandteile der ‚kubanischen Kultur‘ akzeptiert und integriert zu werden. Die Geschichte verschiedener musikalischer Genres in Kuba zeigt, dass der Rezeption und Praktizierung diverser internationaler kultureller Einflüsse durch die kubanische Bevölkerung über Jahre hinweg von den kubanischen Institutionen mit Ignoranz oder Stigmatisierung begegnet wurde (Moreno 2004: 309). Verschiedene Genres – wie Jazz⁶, Rock oder Rap – durchliefen Prozesse der Anerkennung, oder wurden an ‚nationale Verhältnisse‘ adaptiert. Andere Subkulturen, wie bspw. Punk oder Krautrock, wurden niemals kulturell integriert und bleiben bis heute in Kuba reine subkulturelle Phänomene (ebd. 321). Die kulturelle Integration bestimmter ästhetischer Konzepte in ein nationalistisches ‚kubanisches‘ Narrativ gelang – wie am Umgang mit unterschiedlichen Genres ersichtlich wird – in unterschiedlichem Ausmaß. Aufgrund ihrer Entstehungszusammenhänge in der ‚kapitalistischen Welt‘ hatten viele Musikgenres anfängliche Schwierigkeiten, ihren Weg in die kubanischen Kulturinstitutionen zu finden. Allerdings kam es in der Geschichte seit der Revolution auch immer wieder zu Anpassungen und überraschenden Umschwüngen im Umgang mit Musikgenres. Am Beispiel des Rap kann man sehen, wie sich der Umgang wandeln konnte, von großer anfänglicher Skepsis und Ignoranz der in Kuba wachsenden Hip-Hop-Community, bis zu einer nationalistischen Vereinnahmung des Genres, deren Höhepunkt in der Eröffnung der *Kubanischen Agentur für Rap (Agencia Cubana de Rap)* besteht (Zamora Montes 2019). Die graduelle Flexibilität der Kulturpolitik ermöglichte es dem Rap in Kuba allmählich zu einer institutionalisierten Kunstform zu werden. So existiert heute eine etablierte kubanische Rap-Szene, die es weiß, den Staat und die revolutionäre Rhetorik für sich zu nutzen (Eßer 2004: 64). So bezeichnete Pablo Herrera, einer der wichtigsten Köpfe der Hip Hop- Bewegung, den Rap einst als „Speerspitze der Revolution“ (ebd.). Im Gegensatz dazu hatte Rock in Kuba mit größeren Schwierigkeiten zu kämpfen und konnte sich nie zu einer Massenkultur entwickeln (ebd. 45). Das hat zur Folge,

⁶ Jazz galt bspw. zu Beginn der Revolution „im Allgemeinen als imperialistisch“ (Eßer 2004: 43) und wurde deshalb konterrevolutionär gewertet. Das hatte zur Folge, dass Jazz – der heute ein fester Bestandteil der zeitgenössischen kubanischen Musiklandschaft ist – lange Zeit Schwierigkeiten hatte, sich in der institutionellen Kulturlandschaft zu etablieren.

das Rock bis heute seinen subversiven Charakter in Kuba nicht verloren hat⁷ und dadurch als Musikform einen inhärent politischen Aspekt hat (Fernández 2024: 12:55).

Ein Effekt, den die rigide Kulturpolitik (aber auch die Abschottung der kubanischen Musik vom Rest der Welt durch die internationale Wirtschaftsblockade) mit sich brachte, war die Konservierung der traditionellen Musik. Im größeren historischen Kontext betrachtet, weist die kubanische Kulturpolitik seit der Revolution eine Tendenz zur Hervorhebung und Wahrung des ‚Traditionellen‘ auf, die nur vereinzelt durch kontrollierte kulturelle Adaptionen gebrochen wird (ebd. 70). Auch der Einfluss des Tourismussektors – der ein traditionalistisches Image von *Cubania* bevorzugt – trägt zur Bewahrung dieser kulturellen Linie bei.

Seit der Öffnung des Internets für die allgemeine Bevölkerung 2011 nimmt die Kommunikation zwischen kubanische (Sub-)kulturen und externen globalen Einflüssen neue Dimensionen an (Weener, Norloos 2021: 75). Der Zugang der breiten Bevölkerung zum Internet führt zu neuen kulturellen Hybriden und globalen Bewegungen. So finden über Online-Kanäle beispielsweise neuere musikalische Genres und Ästhetiken, wie *Afrobeats* oder *Trap* ihren Weg in urbane Subkulturen und verbreiten sich dort rasant und weitgehend unabhängig von institutionellen Strukturen (ebd.). Obwohl die Öffnung des Internets parallel zur schrittweisen Umformung der nationalen Ökonomie zu einem dezentralisierteren Modell verlief, das heute Unternehmer*innentum in vielen Sektoren toleriert, gilt dies im Allgemeinen noch nicht für den Musiksektor (ebd. 64). Vielmehr ist der Kultursektor seit der Öffnung des Internets in Teilen einer erhöhten staatlichen Kontrolle⁸ ausgesetzt. Auch wenn solche Maßnahmen in der Realität oft nicht umgesetzt werden können, werden sie von Künstler*innen als Einschüchterungsstrategien wahrgenommen und gehen mit psychologischer Repression einher (ebd. 76). Der Traum vom Auswandern beschäftigt infolge zahlreiche kubanische Musiker*innen, um sich von staatlichen Agenturen und den Kontrollmechanismen der kubanischen Kulturpolitik unabhängig zu machen (ebd. 71).

⁷ Um dem internationalen Rock eine ‚kubanische‘ Version entgegenzusetzen, wurde in Kuba ein national kreierter Musikstil unter der Bezeichnung *Mozambique* von der Regierung gefördert. Dabei handelte es sich im Sinne der Kulturpolitik um einen ‚sauberen‘ Rock, der als Kontrapunkt zum ‚imperialistischen‘ Rock gedacht war (Eßer 2004: 42).

⁸ Verschiedene in den letzten Jahrzehnten erlassene Gesetze lassen diese Tendenz durchscheinen. Insbesondere das Dekret 349 und das Dekret 370 (2018) verstärken die formale staatliche Kontrolle über den Kultursektor und den virtuellen Raum, den die digitalen Medien bieten. Das Dekret 349 kriminalisiert unabhängige Kunst und formalisiert die staatliche Einmischung in unabhängige künstlerische Aktivitäten. Dekret 370, das sich auch gegen unabhängige Journalisten richtet, verbietet jede abweichende Äußerung in sozialen Medien, die nicht mit den nationalistischen Ideen Kubas übereinstimmt.

2.2. Kubas Entwicklung zum globalen Ikon am Beispiel *Kubanischer Musik*

Bisher wurde versucht, die Entstehung des *Cubania*-Narrativs in der Musik im Kontext der Entwicklungen der kubanischen Geschichte seit der Revolution zu analysieren. Jedoch entstehen nationale Narrative nie im geschlossenen Kosmos nationaler Grenzen, sondern sind immer „kosmopolitische Phänomene“ (Schauert 2015: 13), die, in Korrespondenz mit globalen Ereignissen, vielmehr als Prozesse des Aushandelns zwischen verschiedenen Nationen zu verstehen sind. Eine externe Entwicklung, deren Einfluss auf die Entstehung der heutigen Rezeption von *Cubania* und *Kubanischer Musik* nicht ignoriert werden kann, ist das Aufkommen von *Weltmusik* auf dem globalen Musikmarkt. Letzteres schuf die medialen Voraussetzungen, die das steigende Interesse eines internationalen Publikums an einer ‚authentischen‘ Darstellung von ‚kubanischer Kultur‘ und Inszenierung von *Cubania* gefördert haben. Parallel trägt wieder aufgenommene Ausweitung der Tourismusbranche in Kuba seit der postsowjetischen Wende zu dieser Entwicklung bei. In Bezug auf ihre Auswirkungen auf die nationale Kulturpolitik sowie musikalische Praktiken in Kuba beeinflussen sich beide Faktoren wechselseitig.

2.2.1. Die Vermarktung von *Kubanischer Musik* als *Weltmusik*

Das massive Erscheinen von neu gelabelten Musikrichtungen, wie *world music*, *world beat*, *world fusion*; in Deutschland, Weltbeat und Weltmusik; in anderen Weltregionen, *ethnopop*, *Afropop*, *Afrobeat* wurde in den 1980er und 1990er Jahren zu einem populären Phänomen in der Musikindustrie (Taylor 1997: 3). *Kubanische Musik* nimmt seit den 1990er Jahren im Kosmos der *Weltmusik* eine herausragende Stellung ein und man kann davon sprechen, dass Kuba zu einem globalen Ikon der *Weltmusik* geworden ist. Zu unterscheiden ist die Bezeichnung ‚Weltmusik‘ von dem Begriff ‚Weltbeat‘⁹, wobei *Weltmusik* zu einer Oberkategorie für solche Musikrichtungen geworden ist, die als ‚folkloristisch‘ oder ‚traditionell‘ gelesen werden (ebd. 19). Phänomenologisch betrachtet, ist *Weltmusik* demnach nicht nur ein musikalisches Genre, sondern geht auch mit spezifischen Werten und Bedeutungszuschreibungen einher. In der Weltmusik kommt der spezifischen Verbindung von ‚Authentizität‘ mit Lokalität eine wichtige Bedeutung zu (Gilroy 1993: 96). Paul Gilroy thematisiert in *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* die Problematik der kulturellen Ursprünge und ‚Authentizität‘. So wurden auch innerhalb antirassistischer und

⁹ Das Label *Weltbeat* bezieht sich auf Genres die eher dem nordamerikanischen und britischen Pop und Rock zuzuordnen sind, mit dem Unterschied, dass dabei Künstler*innen aus dem Globalen Süden miteinbezogen werden. *Weltbeat* ist als eine Unterkategorie des Labels *Weltmusik* aufgetaucht, konnte aber bei Weitem nicht den kommerziellen Erfolg erzielen, der dem Label *Weltmusik* gelungen ist.

dekolonialer Bewegungen die Frage diskutiert, was ‚Authentizität‘ im kulturellen Diskurs zu bedeuten habe (ebd.). Die Geschichte der PoC-Musik zeigt eine starke Flexibilität auf und ist von schnellem Wandel, zahlreichen Brüchen und Widersprüchen gekennzeichnet. Gilroy beobachtet, dass in der Musikkritik „original, folk or local expressions of black culture“ (ebd.) oftmals als ‚authentisch‘ identifiziert und aus diesem Grund positiv beurteilt wurden, während spätere globalisierte Manifestationen derselben kulturellen Formen – wie Soul oder Hip-Hop – aufgrund ihrer vermeintlichen oder tatsächlichen Entfernung von einem leicht identifizierbaren Ursprungsort als ‚unauthentisch‘ abgetan wurden (ebd.). Für Musiker*innen der *Weltmusik* gilt diese Form der ‚Authentizität‘ auch als Markenzeichen mit ökonomischer Bedeutung. Wenn sich *Weltmusiker*innen* ästhetisch von ihrer angenommenen Lokalität entfernen, laufen sie Gefahr, große Teile ihres *Weltmusik*-Publikums zu verlieren, welches für viele Musiker*innen des Globalen Südens das einzige Publikum ist, das sie außerhalb ihres unmittelbaren Umfelds bestimmt (Taylor 1997: 20). Gilroy weist darauf hin, dass eben dieses Phänomen der ‚Authentizität‘ auch zur Aufrechterhaltung eines Mechanismus der „racialisation“ (Gilroy 1993: 99) beiträgt, der notwendig ist um musikalische Ausdrucksformen des Globalen Südens zu „acceptable items in an expanded pop market“ (ebd.) zu machen. Diese Verbindung von ‚Authentizität‘ und Lokalität führt zur Konstruktion von ‚Einheimischen‘, die als die primären Akteur*innen und Künstler*innen dieser Musikrichtungen wahrgenommen werden (Taylor 1997: 20). Gleichzeitig wird von den Musiker*innen und ihrer Musik erwartet, eine unverfälschte Position jenseits der Marktmechanismen des spätkapitalistischen ‚Westens‘ einzunehmen (ebd. 19). *Weltmusik* fungiert damit möglicherweise als Narrativ, das weniger über die dargestellten Kulturen aussagt, sondern vielmehr die spezifischen Wahrnehmungen und Sehnsüchte des Globalen Nordens reflektiert: „It takes the listener to a place where the world’s various cultures meet happily and in the spirit of festival. It is a force for understanding and goodwill in an increasingly dark world“ (Spencer 1992: 3). So nimmt *Weltmusik* und damit einhergehende Vorstellungen des Globalen Südens in Diskursen der Musik- und Kulturindustrie die Funktion Gegenpols zu dem ein, was im Globalen Norden als standardisierte und rationalisierte eurozentrische Kultur betrachtet wird (Medina 2007: 17).

Die globale Rezeption kubanischer Musik im Globalen Norden geschah in mehreren Wellen und setzte bereits vor der Etablierung des *Weltmusik*-Phänomens der Musikindustrie ein. Es gab einen Aufschwung der Rezeption von *Kubanischer Musik* bereits mit der Verbreitung und Vermarktung von Mambo in den 1940er-Jahren durch die US-amerikanische Musikbranche. Außerhalb Kubas bzw. Havannas wurde Mambo zunächst vor allem in New York und Mexiko-Stadt in den 1940er und 1950er Jahren populär. Der Ursprung des Mambos

ist umstritten, allerdings ist bekannt, dass das Musikgenre afro-kubanischen Ursprungs ist und mutmaßlich auch religiöse Aspekte in seinem Entstehungshintergrund hat (Giro 2004: 248). Mambo durchlief somit eine kulturelle Aneignung durch urbane Tanz- und Feiernkulturen und erlebte eine Verbreitung in den 1950er Jahren der globalen Metropolen als Tanzmusik. Nicht zuletzt trug die Adaption des Mambos durch US-amerikanische Hollywood-Stars wie Frank Sinatra, Marlon Brando und Marilyn Monroe zu seiner zunehmenden Popularität im Globalen Norden bei. Beim Mambo-Trend der 1950er Jahre ging es allerdings nicht um die Suche nach ‚kultureller Authentizität‘ oder eine ideologische Konstruktion von *Cubania*. Es drangen afrokubanische Klänge als sogenannter ‚Latin-Touch‘ in die Musikwelt des Globalen Nordens ein und wurden von *weißen* Interpret*innen populär gemacht, während ihre kulturellen Ursprünge häufig verwischt wurden (Schreiner 2022: 87).

Der kubanische Son und Salsa¹⁰ erlebten ihren signifikantesten Welterfolg in den 1990er Jahren, in der Phase des Zerfalls der Sowjetunion, als die kubanische Regierung eine graduelle Liberalisierung und ‚kulturelle Öffnung‘ anstrebte. Gleichzeitig hat die durch den *Weltmusik*-Boom ausgelöste Sensibilität des westlichen Publikums den Boden für diese Verbreitung geschaffen. Während die kulturelle Herkunft im Mambo-Boom eher unsichtbar gemacht wurde und sich *weiße* Interpret*innen häufig unkommentiert afrokubanischen Ästhetiken bedienten, gelten bei der Popularisierung *Kubanischen Musik* in den 1990er Jahren andere Regeln: Diese basiert – im Rahmen des *Weltmusik*-Trends – weniger auf der Vertuschung und mehr auf der Mystifizierung der ‚kubanischen Kultur‘ bzw. deren ‚nicht-westlicher‘ kultureller Ursprünge (Taylor 1997: 18). Die Kommerzialisierung von Salsa und Son basiert, im Sinne der *Weltmusik*-Logik, auf der Imitation von „unversehrte(n) musikalische(n) Formen und Idiomen“ (Burkhalter 2024: 11) und repräsentiert damit eine Suche nach vergangenen musikalischen Welten jenseits der „standardisierten Musik des spätkapitalistischen Westens“ (Taylor 1997: 19).

Zum heutigen Grad der Popularisierung von *Kubanischer Musik* hat das mediale Phänomen *Buena Vista Social Club* einen entscheidenden Beitrag geleistet (Eßer 2004: 67). *Buena Vista Social Club* besteht aus einer Album-Veröffentlichung des Londoner *World Circuit* – Labels und des gleichnamigen Dokumentarfilms des deutschen Regisseurs Wim Wenders. „Wenders (is) not interested in a present contaminated by American pop music and blasting rap in the streets; what (he is) after is a fetishized past that can turn history into present. From

¹⁰ Salsa, der weltweit als Musik kubanischen Ursprungs rezipiert wird, hat seinen Entstehungshintergrund tatsächlich in Musikpraktiken der puerto-ricanischen Diaspora in den USA der 1970er-Jahre. In Kuba selbst galt Son lange als die kubanische Version des Salsa und Letzterer wurde bis in die späten 1970er-Jahre staatlich zensiert, bis eine eigene Form des nationalen Salsa, die *Salsa Cubana* etabliert wurde (Schreiner 2022: 444).

thereon in, one cannot distinguish restoration from the manufacturing of authenticity” (Medina 2007: 16). Der Film vermittelt den Eindruck, eine ‚authentische‘ und ‚objektive‘ (Espinosa 2004: 537) Darstellung der zeitgenössischen kubanischen Gesellschaft anzustreben. Tatsächlich portraitiert der Film allerdings ein ‚altmodisches‘ Musikgenre – den kubanischen Son – welches seine Popularität in Kuba in den 1940er Jahren erlebt und zum Zeitpunkt des weltweiten *Buena Vista Social Club*-Phänomens längst verloren hatte (Fornet 2004: 536ff). Von Seiten kubanischer Kritiker*innen wurde wiederholt kritisiert, dass der deutsche Regisseur das Genre als künstlerisches Mittel einsetze um ein bestimmtes Bild Kubas zu kreieren. Wenders setzt damit die Vorstellung einer vermeintlichen ‚Authentizität‘ der kubanischen Gesellschaft in die Köpfe der Rezipient*innen, die weder die tatsächliche Gesellschaft, noch das tatsächliche kulturelle Leben repräsentiert (ebd. ff). Die Wirksamkeit von *Buena Vista Social Club* basiert unter anderem auf seiner Multimedialität, wobei filmische Bilder, Musik und Text verknüpft werden. Dabei geht es nicht nur um die Musik an sich, sondern um eine intermediale Komposition, die so auch philosophische Betrachtungen anregt: So adressiert der Dokumentarfilm von Wim Wenders nicht nur einen Diskurs über das Musikprojekt *Buena Vista Social Club* sondern provoziert verschiedene gesellschafts-politische und philosophische Interpretationen, die subtil an ethische Motive anknüpfen, welche auch im nationalistischen Narrativ der *Cubanía* Anklang finden. Hierbei steht im Vordergrund, dass im Film explizit das ‚Nationale‘ inszeniert wird, wobei *Cubanía* hier – als ausschlaggebender Faktor für den internationalen Erfolg des Films – für kommerzielle Zwecke instrumentalisiert wird (Dopico 2002: 453). Gesellschafts-politische und philosophische Überlegungen (des Globalen Nordens) avancieren somit zum Hauptinhalt des Musikfilms. So deutet ihn der Literaturwissenschaftler Alberto Medina als Versuch der "Wiedergewinnung einer Realität" (Medina 2007: 16). Kuba wird dabei zu einer „politischen Phantasie“ (Zizek 2002: 453) und "Cuban subjects are constituted as consumable images by the gaze of desire or of pity, the gaze of solidarity(...)" (ebd.). Die in *Buena Vista Social Club* praktizierten Darstellungen von *Cubanía* haben unter kubanischen Kritiker*innen viel Kritik hervorgerufen, die unter anderem eine Überhöhung „des Traditionellen auf Kosten der Gegenwart“ (Fornet 2004: 537) problematisieren.

Die Vermarktung von *Kubanischer Musik* und die weltweite Popularisierung des kubanischen Son durch *Buena Vista Social Club* in den 1990er Jahren wirkte sich wiederum auf die Kulturpolitik und die Ankurbelung des Tourismus in Kuba nach der Wende aus. So stellt der kubanische Komponist Carlos Fariñas fest, dass infolge mehr Geld in die Förderung traditioneller Musik gesteckt wurde sowie mehr CDs produziert wurden, die anschließend in den Dollar-Geschäften zum Verkauf standen (Eßer 2004: 67). Diese erneute Popularisierung

kubanischer Kultur seit den 1990er Jahren basiert einerseits auf dem Aufschwung des sogenannten *Weltmusik*-Genres und damit einhergehenden Wertevorstellungen von kultureller ‚Authentizität‘. Hinzu kommt, dass Kuba verstärkt zu einer Projektionsfläche für Vorstellungen geworden ist, welche das sozialistische Land und seine Kultur über seine kulturelle Isolation vom ‚kapitalistischen Westen‘ definieren (Dopico 2002: 452). Dabei herrscht die Vorstellung vor, dass Kuba durch seine (durch den US-amerikanischen Boykott bedingte) wirtschaftliche Isolation über die vorangegangenen Jahrzehnte, kulturell im Wesentlichen von globalen Strömungen der musikalischen Pop- und Subkulturen unberührt geblieben sei (Medina 2007: 15ff). In Kapitel 4.2.1. Wahrnehmungen versus Mythos der Isolation soll dieses Narrativ thematisiert und dekonstruiert werden. Empirische Berichte zeigen, dass die Kommunikation mit der Außenwelt für kubanische Musiker*innen zwar strukturell erschwert war und immer noch ist, dass jedoch andererseits diese Hindernisse in der Realität immer wieder überwunden worden sind und viele Musiker*innen den interkulturellen Austausch als einen zentralen Inhalt ihrer künstlerischen Praxis ausmachen.

2.2.2. Die Expansion Tourismuswirtschaft und ihre kulturellen Auswirkungen

Im Folgenden sollen kulturelle Entwicklungen vor dem Hintergrund der Wiederbelebung der Tourismusindustrie, im Zuge der wirtschaftlichen Liberalisierung seit 1990er Jahren, betrachtet werden. Im Falle Kubas hat die zunehmende Ausrichtung auf den Tourismussektor ihren Hintergrund vor allem in dem Wegfall der internationalen Handelspartnerschaften durch den Zusammenbruch der Sowjetunion 1989. Dieser hatte einen Kollaps der kubanischen Wirtschaft zur Folge, welcher die inländische Produktion in vielen Sektoren fast zum Erliegen brachte, wobei achtzig Prozent der inländischen Produktionskapazitäten stillgelegt wurden (Völkening/ Benz/ Schmidt 2019: 85). Die Neuauslegung der kubanischen Wirtschaft mit Schwerpunkt auf den Tourismussektor war somit vor allem eine Reaktion auf den Wegfall der wirtschaftlichen Handelsbeziehungen mit der ehemaligen Sowjetunion und verbündeten Staaten (ebd. 84). In Kuba stellen nationale Einnahmen, die mit dem Tourismussektor in Zusammenhang stehen, heute die wichtigste Quelle von Fremdwährungseinkommen dar (ebd. 86). Tatsächlich gelang es der kubanischen Regierung durch den Ausbau des Sektors einen kurzen ökonomischen Aufschwung zwischen 1999 und 2007 zu erzielen (ebd.). Nichtsdestotrotz kämpft Kuba seit 1990 mit einer schweren Wirtschaftskrise, die sich mit der Covid-19-Pandemie (und vor allem den damit einhergehenden Reisebeschränkungen) noch weiter zugespitzt hat (Boese 2022).

Der krisenbedingte, massive Ausbau des Tourismussektors hat – insbesondere vor dem Hintergrund der kubanischen Inflation¹¹ – demographische Folgen: die monatliche Löhne die in kubanischen Peso (CUP) ausgezahlt werden reichen nicht zum Überleben. Um die Folgen der Inflation auszugleichen, müssen Kubaner*innen in anderen Währungen (früher in CUC, heute in Euro/Dollar) Einkommen generieren. Das führt unter anderem dazu, dass eine Vielzahl hochqualifizierter Berufstätige in Tourismustätigkeiten abwandern, was zu einem Mangel an Arbeitskräften in Gesundheits- und Bildungssektoren führt (Völkening/ Benz/ Schmidt 2019: 87). Es hat außerdem eine gesellschaftliche Spaltung zur Folge, welche diejenigen Bevölkerungsteile privilegiert, die beruflichen Zugang zum Tourismussektor haben. Dennoch erkennen die meisten Kubaner*innen die potenziell positiven Auswirkungen des Tourismus auf ihre persönliche wirtschaftliche Situation an und zeigen Vertrauen in ihn als Quelle von Fremdwährung (Látková 2017: 359).

Auch im kulturellen Bereich zeigen sich Folgen: so kann bspw. in Bezug auf den städtischen Raum Havannas eine soziale und kulturelle Aneignung der öffentlichen Räume durch den Tourismus beobachtet werden. Zahlreiche öffentliche Plätze und Orte werden konkret für den Tourismus restauriert oder umfunktioniert (Völkening/ Benz/ Schmidt 2019: 91). Die Umfunktionierung der Infrastruktur für touristische Zwecke zeigt sich in der massiven Verdrängung von Geschäften, Lokalen und Hotels für die lokale Bevölkerung durch auf ausländische Tourist*innen ausgelegte Angebote (ebd. 90). Diese Praxis, die Tourist*innen und ihre Bedürfnisse häufig gegenüber denen der einheimischen Kubaner*innen zu bevorzugen, schafft neokoloniale Beziehungen und Perspektiven sowohl bei den Tourist*innen als auch bei der Bevölkerung (Roland 2010, 14). Darüber hinaus erinnert die Wiederbelebung der Prostitution an die Zustände vor der revolutionären Wende, die die sozialistische Regierung eigentlich zu beseitigen versucht(e) (Simoni 2014, 168-169).

Von der Zunahme der touristischen Besuche in den letzten Jahrzehnten profitierte Unterhaltungsindustrie, was auch zur Schaffung zusätzlicher Arbeitsplätze beitrug. Das lokale Kulturpublikum leidet allerdings unter den Folgen. Havanna und andere Städte weisen eine zunehmende Fragmentierung der Kulturlandschaft auf, die in erster Linie für Touristen und in zweiter Linie für die kubanische Bevölkerung vorgesehen ist (Moore 2006: 230). Viele

¹¹ Die kubanische Inflation hat sich besonders nach der Währungsreform von 2021 stark verschärft: Kuba hatte früher zwei Währungen: den Kubanischen Peso (CUP) und den konvertiblen Peso (CUC) (der etwa 1:1 zum US-Dollar stand). Die Abschaffung des CUC im Januar 2021 führte zu einer plötzlichen Abwertung des CUP, was die Preise steigen ließ.

einstmals für alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen zugänglichen Strände, Hotels, Kabarett und Clubs werden nun als ‚Dollar-Zonen‘ bezeichnet. Dies resultiert in einer Segregation, die die Bewohner der Insel in ihrer musikalischen Teilhabe beschränkt, da viele Konzerte aufgrund hoher Eintrittskosten für sie nicht zugänglich sind (ebd.). Die Inszenierung und Darstellung einer ästhetisierten Form von *Cubania* ist ein essenzieller Bestandteil der Tourismusstrategie und schlägt sich auch in der urbanen Kultur- und Musikwelt nieder. Kapitalistische Vermarktung und Werbung beeinflussen die zeitgenössische Wahrnehmung von *Cubania* durch die Außenwelt. *Cubania* symbolisiert und ästhetisiert zwar oberflächlich oft noch ähnliche Werte, wie Nationalismus, Antirassismus, Antikapitalismus, diese Verbindung wird allerdings in der heutigen Kulturwelt vorwiegend für ein touristisches Publikum inszeniert (Dopico 2002: 453). Gleichzeitig macht sich die Tendenz bemerkbar, dass Kunst und Musik, die eher unabhängig von der Produktion für den Tourismus stattfindet und ein lokales Publikum adressiert, sich in Rhetorik und Ästhetik zunehmend von dieser idealisierten *Cubania* distanziert (Kapitel 4.2.).

3. Forschungskontextualisierung und Methodenreflexion

Im folgenden Kapitel liegt der Fokus auf den Vorgehensweisen während Feldforschung und der Erhebung der Daten. Dargestellt werden Aufbau und Verlauf der Feldforschung, Auswahl der Forschungsteilnehmer*innen und angewandte Methoden.

3.1. Zugang zum Forschungsort



Abbildung 2 Blick aus einem Taxi im Stadtviertel 'Diez de Octubre'. Foto: Moritz Frisch, 2022.

Meine Feldforschung basiert auf zwei Forschungsaufenthalten in Havanna. Der erste fand zwischen dem 17. November 2022 und dem 22. Dezember 2022 statt, der zweite zwischen dem 29. Februar 2024 und dem 4. April 2024. In den Monaten vor meinem ersten Aufenthalt, bereitete ich mich auf die Forschung vor, indem ich Kontakte in Köln aufbaute unter denen einige Musiker*innen und Künstler*innen waren, die Beziehungen nach Havanna hatten. Mit ihnen führte ich erste Gespräche und sie vermittelten mir erste Ansprechpersonen und Übernachtungsmöglichkeiten in Havanna. Meine Aufenthalte in Havanna verbrachte ich in verschiedenen Unterkünften und zog häufig um, wohnte teils bei Privatpersonen, teils in Hostels und lebte mal mehr, mal weniger nah mit Gastgeber*innen zusammen. Auf diese Weise lernte ich verschiedene Stadtviertel Havannas kennen und hatte auch die Möglichkeit, nachts

zu kulturellen Veranstaltungsorten in den verschiedenen Vierteln zu gelangen. Meine erste Woche des Aufenthaltes in Havanna verbrachte ich im Stadtbezirk *Diez de Octubre* im Haus einer Familie, die mich in einem privaten Schlafzimmer beherbergte. Das Haus war ein lebendiger Ort. Es lebten dort Frauen aus drei Generationen und meine Gasteberinnen empfingen viel Besuch. Da das Viertel, in dem ich anfangs in Havanna wohnte, ein berüchtigt gefährliches Viertel ist (worüber ich kurz nach meiner Ankunft aufgeklärt wurde), traute ich mich in den ersten Wochen kaum allein aus dem Haus. Davon wurde mir seitens meiner Gastgeberinnen strengstens abgeraten. Außerdem musste ich mir erst einen Überblick über lokale Transportmöglichkeiten verschaffen und zu Fuß konnte ich von dort aus nur schwer in das Stadtzentrum oder in zahlreiche andere für mich relevante Stadtviertel gelangen. Meine Gastgeberinnen begleiteten mich in der ersten Woche bei allen Aktivitäten und Unternehmungen. Der anfänglich enge Kontakt mit meiner Gastfamilie und vor allem Gespräche und Ausflüge mit der 18-jährigen Ayamey erwiesen sich als wichtig für die Entwicklung meiner Forschungsfrage. Ayamey war es, die mich erstmals darauf aufmerksam machte, dass ihrer Meinung nach Kubaner*innen keine sogenannte *Kubanische Musik* hören würden. Sie zeigte mir außerdem das lokal entstandene Musikgenre *reperto*, dem ich ein Kapitel des empirischen Teils der vorliegenden Arbeit gewidmet habe. Während meines ersten Aufenthalts war die Forschung von dem Vorhaben geprägt, zusammen mit Moritz, einem befreundeten Kameramann, einen dokumentarischen Kurzfilm zu drehen, wofür wird von dem Förderprogramm *Bayern Innovativ* gefördert wurden. Da sich die Thematik aufgrund ihrer Komplexität jedoch als geeigneter für eine längere wissenschaftliche Arbeit erwies, ließ ich von dem Vorhaben ab und konzentrierte mich v.a. während des zweiten Aufenthalts verstärkt auf das wissenschaftliche Arbeiten und die Ethnographie. Dies hatte zu Folge, dass die Interviews, die ich während meiner zweiten Reise geführt habe, etwas systematischer strukturiert waren als die des ersten Aufenthalts. Da ich bereits in die Nachbearbeitung gegangen war, konnte ich thematisch an die ersten Interviews anknüpfen. Die Interviewsituationen sowie die Forschung während des ersten Aufenthalts waren außerdem durch die Präsenz und Mitarbeit von Ronaldo geprägt, der mich als Dolmetscher zu allen Interviews assistierte. Ronaldo, der selbst ein junger Musiker ist und in Havanna lebt, begleitete uns fortlaufend und trug auch mit eigenen Ideen und Anregungen zur Herausbildung der Forschungsfrage bei.¹²

¹² Eine genauere Erläuterung der Beziehungen im Feld und ihren Auswirkungen auf die Forschungsdynamik ist dem Reflexionsfragebogen zu entnehmen.

3.2. Die Teilnehmer*innen der Forschung

Ich habe in der Auswahl der Teilnehmer*innen Wert darauf gelegt, junge Künstler*innen zu befragen, die etwa zwischen 18 und 30 Jahre alt sind. Inhaltlich habe ich mich auf Musiker*innen und Tänzer*innen von experimentellen oder (in Kuba) ‚alternativen‘ Musikgenres konzentriert, wie Psychedelic Rock, Techno, Trance, Afro-House, Afro-Avantgarde, Trap etc. Es sind aber auch Musiker*innen dabei, die eine klassische Ausbildung absolviert haben und zwei der Teilnehmer*innen verdienen ihren Lebensunterhalt mit traditioneller kubanischer Musik. Der Grad der musikalischen ‚Professionalität‘ variiert stark unter meinen Interviewpartner*innen, wobei allerdings die Bezeichnung eines Musikers als ‚professionell‘ schwer zu greifen ist. So generierten einige meiner Interviewpartner*innen zum Zeitpunkt der Forschung den Großteil ihres Einkommens mit Kunst und andere gingen neben der Musik anderen existenzsichernden Tätigkeiten nach. Ob die Existenzsicherung durch Musik gelingt, ist im heutigen Kuba von verschiedenen Faktoren abhängig; zum einen erschwert die fortwährende ökonomische Krise die Existenzsicherung und auch Versuche, in einem künstlerischen Beruf Fuß zu fassen, werden hierdurch beeinträchtigt. Andererseits sind die Möglichkeiten mit Musik in Kuba Geld zu verdienen, stark vom jeweiligen Genre abhängig; nicht alle Genres werden in gleicher Weise (staatlich) gefördert oder von Tourist*innen konsumiert. Die meisten Teilnehmer*innen haben den Zugang zur Kunst auf autodidaktischem Wege gefunden. Die Auswahl der Teilnehmer*innen erfolgte nicht mit dem Ziel, ein spezifisches Genre oder Berufsfeld genauer zu erforschen. Vielmehr ging es darum, die unterschiedlichen Erfahrungen von Künstler*innen mit der kubanischen Kulturpolitik und herrschenden Vorstellungen von *Cubania* in der Musik zu berücksichtigen.

Unter den Interviewten befinden sich außerdem drei Personen, die nicht unter die klassische Kategorie von Musiker*innen fallen, bzw. anderen beruflichen Tätigkeiten in Zusammenhang mit Musik nachgehen, deren Sichtweisen sich jedoch für die Forschung als bereichernd herausstellten: es handelt sich um Juan, der als Kulturveranstalter in Havanna ein unkommerzielles Kulturprojekt leitet, Dairon, der als Tänzer in der Afrobeats-Szene Havannas aktiv ist und Lucia, die als Musikethnologin Metal- und Punksubkulturen erforscht und unter anderem für das kubanische Musikmagazin AM:PM schreibt. Juan und Lucias Perspektiven schienen mir interessant, da sie aufgrund ihrer – durch ihre jeweiligen Berufe erworbene – Vernetzung in den Subkulturen, einen Überblick über kulturelle Tendenzen und musikalische Strömungen der Stadt zutragen. Beide brachten auch einen schärferen Blick für den sozialen Raum, in dem Kultur und Performance in Havanna stattfindet mit und lieferten Wissen über kulturelle Entwicklungen der letzten Jahre (und Jahrzehnte). Dairons Perspektive schien mir

insbesondere für die Forschung interessant, da er an der Entstehung einer neuen Subkultur in Havanna beteiligt ist, die stark durch den – erst seit Kurzem bestehenden – Zugang der kubanischen Bevölkerung zum Internet geprägt ist. Als Afrobeats-Tänzer ist er Teil einer relativ jungen globalen Bewegung, die eine zeitgenössische *Afro*-Kultur hervorgebracht hat, die ökonomisch und ideologisch stärker vom afrikanischen Kontinent dominiert ist, als andere *world music*-Trends der vergangenen Jahrzehnte (Ngeh, Pelican 2022: 289).

Die Auswahl meiner Interviewpartner*innen erfolgte nach dem Schneeballsystem. Hierbei stellte ich ausgehend von einzelnen Personen neue Kontakte her, die mir dann wiederum andere Kontakte vermitteln konnten. Um eine möglichst disparate Zusammensetzung der Informant*innen zu erreichen, wurde nicht von einer einzigen Person und einem einzigen Bekanntenkreis ausgegangen, sondern von verschiedenen Personen aus unterschiedlichen Umfeldern. Es bereitete mir allerdings anfangs Schwierigkeiten FLINTA*-Personen zu finden, die als Musiker*innen für mein Projekt interviewt werden wollten. Denn obwohl es in Havanna viele aktive Musikerinnen gibt und sich der Staat offiziell als feministisch deklariert, sind FLINTA*-Personen – insbesondere selbstständige Künstlerinnen – in der Musikwelt weniger sichtbar (Interview 8, 10). In einigen Interviews wird dies auch als strukturelles Problem thematisiert. Dieses Gender-Ungleichgewicht in der Auswahl meiner Interviewpartner*innen bereitete mir in meinem ersten Aufenthalt Sorgen in Bezug auf die Repräsentationskraft meiner Forschungsergebnisse. Glücklicherweise hatte ich während meines zweiten Aufenthalts, die Gelegenheit, zwei weitere umfangreiche Interviews mit FLINTA*-Personen zu führen. Trotzdem repräsentieren nur fünf der fünfzehn Interviewpartner*innen FLINTA*-Perspektiven. Was bei der Analyse der Daten allerdings auffiel, ist, dass die Kodierung und Nachbearbeitung der Interviews mit FLINTA*-Personen teilweise andere Ergebnisse hervorbrachte und in bestimmten Themenbereichen weniger und in anderen mehr Informationen preisgegeben wurden: so lässt sich beobachten, dass männlich gelesene Teilnehmer tendenziell mehr über ihre Vorstellungen und Meinungen über die Funktion oder den Sinn von Kunst, sowie ihre Ideen und Träume sprachen (Interview 1, 2, 3, 5, 6). Frauen* erzählten im Allgemeinen weniger über diese Themen, erwähnten allerdings durchschnittlich häufiger Aspekte, wie Konkurrenzdruck oder materielle Hindernisse und Ungleichheiten (nicht nur in Bezug auf Gender) im Kulturleben (Interview 4, 8, 10, 11). In Bezug auf die vorliegende Arbeit lässt sich festhalten, dass die unterschiedlichen Kommunikationsweisen, abgesehen von der zahlenmäßigen Unterrepräsentation weiblich gelesener Forschungsbeteiligter, dazu führen können, dass in bestimmten Bereichen spezifische Perspektiven unterrepräsentiert bleiben. Neben dem Gender-Aspekt gibt es auch noch

zahlreiche andere soziale Faktoren, die meine Forschungsergebnisse und die professionellen Entwicklungen der Künstler*innen selbst, beeinflusst haben. So besteht bspw. unter meinen Interviewpartner*innen ein unterschiedlicher Zugang zu urbanen Musikszenen an sich, der durch die jeweilige Wohnsituation bedingt ist. Aufgrund der schweren Wirtschaftskrise in Kuba und den Abwägungen, die es kostet, Transportwege zu zahlen oder die langen Wartezeiten des günstigeren öffentlichen Nahverkehrs in Kauf zu nehmen, gestaltet sich der Zugang zu urbanen Musikszenen nicht für alle gleich. Für einen Teil meiner Interviewpartner*innen findet das kulturelle Leben also mehr im eigenen Viertel, z.B. in Home-Studios oder über Online-Kanäle und Stadtviertelclubs statt (Interview 5, 6), während andere die zentralen Spielorte und Strukturen leichter nutzen und an urbanen Musikszenen unkomplizierter in Präsenz teilnehmen können. Auch der spezifische familiäre Hintergrund oder der Stempel des ‚Zugezogen-Seins‘ nach Havanna können Einfluss auf den Zugang von Künstler*innen zur lokalen Szene der Hauptstadt haben (Interview 10).

3.3. Methodische Kontextualisierung der Forschung

Einen näheren Einblick in den Alltag meiner Teilnehmer*innen ergab sich vor allem durch das Teilen gemeinsamer Interessen, da ich mich auch in meiner Rolle als Musiker*in für die musikalischen Aktivitäten meiner Interviewpartner*innen interessierte. Es entwickelten sich so mal mehr, mal weniger enge Bekanntschaften oder Freundschaften und der Verlauf der Forschung war auch durch gemeinsame Erlebnisse und Unternehmungen geprägt.

Eine teilnehmende Feldforschung war mir insofern möglich, als dass die Teilnahme eher auf bestimmte Tätigkeiten, Themen und Kontexte beschränkt blieb. Im Hinblick auf meinen empirischen Forschungsansatz, gehe ich davon aus, dass das ‚Feld‘ eher ein Netz aus Beziehungen ist, dessen Abgrenzung in Anlehnung an Vered Amits Theoretisierung (2002) „konstruiert“ ist. Im Rahmen der Annäherung an den Forschungskontext und der Gestaltung der Interviews spielte meine eigene Positionierung und Erfahrung stets eine Rolle. Im Gegensatz zu der oft hervorgehobenen ethnographischen Methode der *Immersion* in das Feld sehe ich meine Herangehensweise eher in der Kontinuität mit der von Vered Amit entwickelten Methode der Konstruktion des Feldes. Sie setzt sich in ihrem Buch *Constructing the field: ethnographic fieldwork in the contemporary world* kritisch mit dem Konzept der *Immersion* auseinander, welches von vielen Theoretiker*innen als Voraussetzung für eine erfolgreiche Ethnographie und spezifische Methode der Ethnologie als Disziplin hervorgehoben wird. Amit hingegen macht darauf aufmerksam, dass der Begriff der *Immersion* impliziert, dass das ‚Feld‘, in das Ethnograph*innen eintreten, als ein eigenständiges von Beziehungen und Aktivitäten

existiert, unabhängig vom Forschungsprozess, durch den es erschlossen wird (Amit 2002: 6). Sie zweifelt jedoch an, dass in einer zunehmend globalisierten Welt, die durch sich ständig verändernde Verbindungen und sich überschneidende Kontexte geprägt ist, ein ethnographisches Feld „einfach existieren kann“ (ebd.). So ist in meinem Fall der Kontext meiner eigenen Perspektive als Konsumentin bestimmter Musiklabels und sozialer Netzwerke bzw. als Rezipientin der in meiner Lebenswelt vorherrschenden Diskurse über *Cubanía* weder von Herangehensweise noch von Ergebnissen meiner Forschung zu trennen.

Ich bin außerdem immer wieder auf die Frage gestoßen, in welche Diskurse meine Ethnographie in Bezug auf *Cubanía* eingebettet ist. In meinem theoretischen Teil habe ich versucht, beide Perspektiven – interne/nationale und externe/globale – auf *Cubanía* miteinzubeziehen. Um das Phänomen der *Cubanía* zu begreifen, muss sowohl die nationale Kulturpolitik des kubanischen Staats in Betracht gezogen werden als auch externe Einflüsse durch Tourismus und stereotype Außendarstellungen. Es gibt zwar durchaus Berührungspunkte interner und externer Diskurse über *Cubanía*, allerdings muss auch berücksichtigt werden, dass die Diskurse trotzdem differenziert betrachtet werden müssen. Die Kritik an *Cubanía*, die in der vorliegenden Arbeit formuliert wird, richtet sich notwendigerweise eher an dominante Diskurse des Globalen Nordens über *Kubanische Musik*. Eine direkte Anknüpfung an nationale Kulturdiskurse ist mir – ausgehend von meinem eigenen kulturellen Hintergrund und der Basis meines aktuellen Wissensstandes – nicht möglich. Ich habe im Rahmen der Recherche zwar mit kubanischen musikjournalistischen und -wissenschaftlichen Quellen gearbeitet, jedoch war es herausfordernd, von meinem Standort aus, einen ausführlichen Überblick über interne Diskurse zu gewinnen. Dies ergab sich einerseits durch den eingeschränkten Informationsfluss von Kuba in die Außenwelt und andererseits durch Zensuren, denen Beiträge in staatlich geförderten Medien und wissenschaftlichen Institutionen zum Opfer fallen.

4. Zeitgenössische Erfahrungen von *Cubanía* und (sub-)kulturelle Praktiken im kubanischen Alltag

Im folgenden empirischen Teil der Arbeit werden (junge) kubanische Musiker*innen und Kulturschaffende zu ihrem künstlerischen Alltag und ihren Haltungen zur Identifikation mit *Cubanía* befragt. Materielle Bedingungen des Kulturschaffens und ideologische Affiliationen werden hier in einem Zusammenhang betrachtet, da *Cubanía* als sozialistisches Konzept auch die Fragen stellt, wer als kulturelles Subjekt handlungsfähig und für wen Kultur zugänglich ist (Kapitel 2.1). Die materiellen Bedingungen des Kulturschaffens werden zu Anfang des empirischen Teils in den Vordergrund gestellt. In diesem Zusammenhang werden auch

Erfahrungen kubanischer Musiker*innen mit den nationalen Institutionen thematisiert. Angesichts der Kopräsenz von materieller und finanzieller Vernachlässigung und staatlicher Kontrolle im heutigen Kultursektor wird insbesondere die Problematik der ideologischen Implikationen von *Cubania* im Sinne der Identifikation mit dem kubanischen Staat deutlich. In der Befragung der Interviewten zur *Cubania* in der Musik werden mehrere Probleme sichtbar, die auf vereinfachte Darstellungen kubanischer Politik und Geschichte hinweisen, wie beispielsweise am – in medialen Darstellungen oft inszenierten – Mythos der Isolation der ‚Kubanischen Kultur‘ deutlich wird. Die Interviewten schildern außerdem ihre persönlichen Beziehungen zu dem, was international als *Kubanische Musik* rezipiert wird und ihre eigenen Auffassungen von kubanischer Musik. Als ein Genre, welches von Kubaner*innen selbst häufig mit einer neuen Form von *Cubania* assoziiert wird, gilt das zeitgenössische elektronische Musikgenre *reparto*. Der aktuelle Bezug des *reparto* zur kubanischen Lokalität anhand von empirischen Beschreibungen erörtert, wobei Rezipient*innen der Musik und *reparto*-Künstler*innen selbst zu Wort kommen. Schließlich wird festgehalten, dass Identifikationen mit *Cubania* im Musikalischen heute anders begriffen werden müssen und dass eine Abnahme letzterer in der jungen kubanischen Kulturpraxis in der Gegenwart ein zunehmendes Phänomen ist. Im Rahmen der Erzählungen junger Künstler*innen drängt sich der Eindruck auf, dass die Orientierung nach außen und über nationale Grenzen hinweg für diese häufig eine zentrale Rolle spielt und teilweise die Form eines performativen Widerstandes gegen staatliche Standardisierung annimmt. Auch der Zerfall der staatlichen Kulturpolitik und die zunehmende Auslagerung kultureller Förderung auf private und ausländische Initiativen, tragen zu diesen kulturellen Entwicklungen bei.

4.1. Materielle Bedingungen des Kulturschaffens und Kulturinstitutionen

Fragen des kulturellen sowie intellektuellen Eigentums und der Autonomie des künstlerischen Schaffens haben im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umbrüchen und der kulturellen Revolution eine ausschlaggebende Rolle gespielt. Nicht zuletzt ging es bei der Auslegung der *Cubania* durch die kubanische Revolution um Fragen, wie: Was wird allgemein als (National)kultur anerkannt? Wie niedrigschwellig ist der Zugang zum Kulturleben? Für welches Publikum werden kulturelle Darstellungen und Artefakte konzeptualisiert? All diese Fragen haben in Prozessen des Aushandelns von *Cubania* historisch eine Rolle gespielt (Fuente 2001: 288ff). Aufgrund der hohen Relevanz materieller und institutioneller Bedingungen als Voraussetzungen für künstlerisches Schaffen, werden im Folgenden Fragen der kulturellen Zugänglichkeit in der kubanischen Gegenwart empirisch beleuchtet.

4.1.1. Materielle Aspekte und Konkurrenz in der Kulturwelt

Die Fähigkeit der kubanischen Regierung zu staatlichen Leistungen ist seit den 1990er Jahren stark eingeschränkt. Der Zerfall der Sowjetunion hatte in Kuba die Ausrufung der sogenannten ‚Sonderperiode in Friedenszeiten‘¹³ zur Folge (Fuente 2001: 316). Diese zeigte Auswirkungen auf den Zugang von Künstler*innen zu staatlichen Ressourcen sowie der allgemeinen Bevölkerung zu Kultur und Bildung (Interview 9, 10, 11). Die kubanische Kulturlandschaft ist bis heute von dem Zerfall der ehemals umfangreichen staatlichen Kulturförderung betroffen. Der staatliche Ausbau von Kultur- und Bildungslandschaft und die angestrebte Unabhängigkeit von kultureller Kommerzialisierung hatten im Rahmen des *nationbuildings* der sozialistischen kubanischen Nation einen hohen Stellenwert (Kapitel 2.1.3). Die kubanische Kulturpolitik und das Bildungssystem wurden sogar über Jahrzehnte hinweg von außen als besonders fortschrittlich wahrgenommen und übten Faszination auf die Kulturszenen anderer Staaten aus (Fernández 2024b: 32:00). Auf die Funktionsfähigkeit der staatlichen Kulturförderung kann jedoch nicht mehr vertraut werden. So gibt es zwar für Berufsmusiker*innen seit 1968 eine Art staatlicher Grundsicherung, die an der Zahl ihrer Auftritte bemessen wird (Schreiner 2022: 441). Doch dieses Fördersystem für Berufsmusiker*innen sowie viele weitere von der sozialistischen Politik initiierte Maßnahmen werden von den Forschungsteilnehmer*innen heute nicht mehr als funktional wahrgenommen (Interview 3, 9, 10). Zudem können die (in kubanischer Währung) staatlich ausgezahlten Löhne heute lediglich einen Bruchteil des Lebensunterhalts vieler Künstler*innen gewährleisten (ebd.; Interview 3, 12). Der direkte Zugang zur Tourismuswirtschaft und ausländischer Währung bietet somit für zahlreiche kubanische Musiker*innen heute die einzige Möglichkeit, einen Lebensunterhalt zu sichern (Fernández 2024a: 43:00; Interview 12). Die ehemals nationalistisch orientierte Kulturpolitik unterliegt außerdem dadurch Veränderungen, dass der Kulturbereich zunehmend von privaten, halbprivaten und ausländischen Initiativen übernommen wird (Moore 2006: 249). Seit den 1990er Jahren ist Musikindustrie expandiert, aber ihr Wachstum ist größtenteils auf ausländische Investitionen und nicht auf Investitionen der kubanischen Regierung zurückzuführen. Professionelle Musikaufnahmen, die bisher fest in nationaler Hand waren, werden nun zunehmend von Unternehmern aus Spanien, Frankreich, Großbritannien und den Vereinigten Staaten kontrolliert (ebd. 247). Leonardo Padura Fuentes (Kirk und Padura Fuentes 2001: 181) charakterisiert die Tendenz der Kulturlandschaft seit den 1990er Jahren anhand von

¹³ Fidel Castro erklärte 1990 die so genannte *Periodo Especial en Tiempos de Paz*. Dabei handelt es sich um die euphemistische Bezeichnung einer Phase, in der die Menschen durch Verzicht (von Lebensmitteln, materiellen Gütern etc.) ihren eigenen Beitrag zur Verbesserung der wirtschaftlichen Situation im Land leisten sollen (Uhl 2017: 32).

drei Hauptfaktoren: eine allgemeine Krise der Produktion in nicht-kommerzieller Sektoren, eine gewisse Zunahme der Meinungsfreiheit und zunehmende Wellen der Emigration. Robin D. Moore (2006: 247) beobachtet zudem in Bezug auf die Musiklandschaft eine verstärkte Faszination für ausländische Kultur und für das kommerzielle Potenzial künstlerischer Ausdrucksformen.

Allgemein ist im Kultursektor durch den Rückzug staatlicher Förderungen eine deutliche Privatisierungstendenz zu beobachten, die unterschiedliche gesellschaftliche Folgen hat: einerseits begann mit der Dezentralisierung der Kulturlandschaft eine kulturelle Öffnung, die sich auf die gesellschaftliche Akzeptanz und Ausdrucksfreiheit verschiedener musikalischer Genres auswirkt (Eßer 2004: 26). Andererseits ist in Havanna eine Kommerzialisierung der urbanen Kulturlandschaft zu beobachten, welche die Zugänglichkeit der kubanischen Bevölkerung zur Kultur erschwert und so strukturiert, dass eine gesplante Kulturlandschaft entsteht (Moore 2006: 230; Interview 11). Letztere resultiert vor allem aus unterschiedlich hohen Eintrittspreisen, die entweder an den Dollar oder an den Kubanischen Peso (CUC)



Abbildung 3 Ernesto an seinem Arbeitsplatz im Hotel Meliá Cohiba. Foto: Marie Kraushaar, 2024.

angepasst sind. So existiert zwar ein kulturelles Programm, das in den Maßstäben nationaler Währung bezahlbar ist, jedoch wird eine Fluktuation der künstlerischen Performances und Angebote, in die mit ausländischer Währung bezahlbaren Kulturrorte und -veranstaltungen verzeichnet (ebd.;

Interview 12). Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Zugang zu ausländischer Währung für viele eine Sicherung des Lebensunterhalts bedeutet. Meine Interviewpartner*innen trafen unterschiedliche Aussagen dazu. Während manche tendenziell zwischen Kulturangeboten für Tourist*innen und Einheimische unterscheiden (Interview 3, 11), nehmen andere eher von einem unterschiedlichen Kulturangebot für verschiedene soziale Klassen wahr (Interview 11, 12). Der Eindruck, dass sich der Kulturzugang für Tourist*innen von dem für Einheimische

unterscheidet, resultiert womöglich daraus, dass der Zugang zu zahlreichen Kulturveranstaltungen für Kubaner*innen mit einer hohen ökonomischen Hürde verbunden ist, während sich die „Ausländer, die kommen, (...) alle Optionen leicht leisten“ (Interview 12) können. Der Pianist Ernesto Oliva Figueredo analysiert die Dynamiken, die sich als Folge dieser ökonomischen Asymmetrie, in den künstlerischen Beruf einschleichen:

Wenn der Ausländer kommt und mit dem Geld, das er mitbringt, in Dollar oder Euro dafür bezahlen kann, wird der Künstler viel eifriger dabei sein. Ich – als Künstler – habe meine kulturelle Identität nicht darauf ausgerichtet. Meine kulturelle Identität ist meine Sprache, wie ich sie den Ausländern, aber vor allem allen Kubanern zeigen kann. Aber die Sache ist die, dass ich nun mal leben muss. (...) Es ist sehr schön, dass ich meine musikalische Sprache weitergeben kann, das ist schön. Aber es gibt auch einen sehr kalten Teil, das ist das Geschäft, die Bezahlung, Geld. Je mehr Geld, desto mehr Kommunikation, desto mehr Werbung, desto mehr (...) – sie suchen nach Arbeit für dich. Und vor allem mit Euro-Eintrittskarten, mit Eintrittskarten von diesem Geld... Nicht nur ich denke so. (ebd.)

Eine Bevorzugung der auf Tourist*innen ausgelegte Kulturangebote ergibt sich aus den neuen ökonomischen Erfordernissen an Künstler*innen, die mit der strukturellen Privatisierung der Kultur einhergehen. Diese anhaltende Tendenz, die vor allem in Havanna und anderen vom Tourismus abhängigen Städten zu beobachten ist, wird von dem Musikwissenschaftler Robin D. Moore als „musical apartheid system“ (Moore 2006: 230) beschrieben. Auch die kubanische Musikjournalistin Lucia spricht im Interview von einer „Krise der Zugänglichkeit zur Kultur“ (Interview 11) in Kuba. Demnach müsse das Kulturleben in Havanna zunehmend aus öffentlich zugänglichen Räumen in „geschlossene Räume“ (ebd.) ausweichen.

Die meisten urbanen Veranstaltungsorte seien nicht mehr für die allgemeine Bevölkerung zugänglich und adressierten nur noch ein kleines lokales Publikum wohlhabender Kubaner*innen oder Ausländer*innen (ebd.). Andererseits, so Lucia, bildeten sich für kubanische Kulturinteressierte alternative Kommunikationskanäle und kulturelle Räume (beispielsweise private Wohnungen oder Proberäumen) heraus, an denen Kultur in einem gewissen Umfang erlebt und geteilt werden könne (ebd.). In einem Podcast des kubanischen Musikmagazins AM:PM wird zudem dargelegt, dass sich ein signifikanter Teil des kubanischen Kulturlebens, weg von Live-Performances, auf Aktivitäten in sozialen Netzwerken verlagert hat (Fernández 2024a: 30:10). Aufgrund der akuten Wirtschaftskrise und Allgegenwärtigkeit materieller Nöte sind Live-Performances und andere kulturelle Angebote (wie bspw. Instrumental- oder Tanzunterricht) für die breite Bevölkerung teuer und auch die Bereitschaft der kubanischen Bevölkerung, Geld für Kultur auszugeben, ist krisenbedingt gering (Interview 2, 11, 12).

Nicht nur das Kulturpublikum, sondern auch Kulturschaffende selbst, stehen in Kuba oft vor materiellen Hindernissen, die ihre Kulturproduktion beeinflussen. Die

Ressourcenknappheit in Kuba, auch im Kontext historischer Krisen und des internationalen Embargos, haben deutliche Auswirkungen auf den Zugang der Musiker*innen zu den für die musikalische Praxis erforderlichen Ressourcen (Weener und Norloos 2021: 72). Musiker*innen stehen in Bezug auf grundlegende Notwendigkeiten wie die Bezahlung von Transportmitteln oder Instrumenten vor Hindernissen (Interview 4, 9, 12). Laut Jany, hauptberuflicher *Trésera*, besteht das Hauptproblem für Musiker*innen in Kuba darin,

die Materialien zu finden, die wir für unsere Instrumente brauchen, zum Beispiel die Saiten – oder das Plektrum. Das Grundproblem ist, dass der Staat dies nicht organisiert hat, also gibt es keine Läden (...), die diese Materialien haben, damit wir sie kaufen können. Vereinzelt gibt es hier ein Konzept, das man ARTEX-Läden nennt – Kunstläden –, die Dinge verkaufen, die mit Kunst zu tun haben (...) Und manchmal werden dort Musikinstrumente verkauft, manchmal vielleicht ein paar Gitarrensaiten, aber das Angebot ist wirklich sehr begrenzt (...). Und heute sind auch noch viele dieser Läden geschlossen, weil sie nichts zu verkaufen haben (...) und so ist es wirklich schwer für uns, diese Dinge zu bekommen, die wir brauchen (...). Wir Musiker verbringen also unser ganzes Leben damit, Freunde auf Reisen zu bitten, uns diese Dinge mitzubringen, oder wenn wir auf Reisen gehen, müssen wir dringend in Musikgeschäfte gehen, um diese Art von Material zu kaufen, weil sie sie hier nicht verkaufen. (Interview 4)

Diese Schilderung macht deutlich, wie gravierend der Mangel an grundlegenden Musikutensilien ist und wie sehr Musiker*innen auf persönliche Netzwerke und Auslandsreisen angewiesen sind, um ihren Bedarf überhaupt decken zu können. Ein weiterer Faktor, der sowohl die Teilhabe an Kultur als auch die Kunstpraxis selbst betrifft, ist die Mobilität innerhalb der Stadt, die in Havanna zum Großteil über private *carros*¹⁴ läuft und deshalb mit vergleichsweise hohen Kosten verbunden ist (Interview 12). Der staatliche öffentliche Nahverkehr in Havanna, der Busse, *carros* und Taxis umfasst, ist so mangelhaft ausgebaut, dass eine ausreichende Mobilität für die Alltagsbeschäftigungen der Stadtbewohner*innen nicht gewährleistet werden kann. Demnach können Kosten, die für den Weg zu einer Kulturveranstaltung entstehen, zum Hindernis der Teilnahme werden, auch wenn der Eintrittspreis erschwinglich ist. Auf der anderen Seite stehen Musiker*innen selbst oft vor der Frage, wie sie ihr Instrument zum Konzertort transportieren können, da dies oft mit hohen Transportkosten verbunden ist, die von Arbeitgeber*innen in der Regel nicht gedeckt werden (ebd.). Zudem gehört zum Musiker*innenalltag auch, dass sie häufig mit starken Verzögerungen bei der Gagenauszahlung rechnen müssen. Dies betrifft sowohl staatliche Monatslöhne für Musiker*innen, als auch einzelne Gagenzahlungen durch Privatveranstaltungen (Interview 2, 12).

¹⁴ So erfolgt ein signifikanter Anteil des Nahverkehrs in Havanna über sogenannte *carros* – Fahrzeuge, die im Besitz von Privatpersonen sind und von diesen als Taxis angemeldet werden. Eine Fahrt mit einem öffentlichen Stadtbus in Havanna kostet, unabhängig von der zurückgelegten Strecke, aktuell 2 kubanische Pesos (CUP), was etwa 0,08 Euro entspricht. Die Fahrt mit dem *carro* – welches heute das Hauptverkehrsmittel in der Hauptstadt darstellt – entspricht etwa dem hundertfachen Preis und variiert je nach Strecke.

Eine Folge der materiellen und finanziellen Engpässe, die sich krisenbedingt auf die Kulturwelt auswirken, ist ein Klima der Konkurrenz, welches von einigen Forschungsteilnehmer*innen angesprochen wird (Interview 3, 10, 11). In der urbanen Musikbranche werden auch Dynamiken und Praktiken der Diskriminierung wahrgenommen, die durch den hohen Konkurrenzdruck entstehen (Interview 3, 4, 10). Carmen, Techno-DJ, war zum Zeitpunkt des Interviews vor etwa einem Jahr nach Havanna gezogen. Sie kommt aus Guantanamo, hat dort als DJ gearbeitet und ist an der Entstehung der lokalen Drum'n'Base-Szene beteiligt gewesen (Interview 10). In Havanna, so erzählt sie, bekomme sie kaum Jobs und erlebe in der Szene viel Ablehnung und soziale Kälte:

In Havanna gibt es diesen Wettbewerb, aber es ist kein gesunder Wettbewerb, denn letztendlich gibt es überall Wettbewerb und natürlich gibt es ihn (...). Meiner Meinung nach gibt es hier in Havanna allerdings eine Menge ‚Elite‘. Was meine ich, wenn ich Elite sage? Ich meine, da Havanna die Hauptstadt Kubas ist, gibt es für die *Habaneros* [Bewohner*innen Havannas] nur Havanna. Ich komme aus Guantánamo und habe es durchlitten - die Leute denken, dass man in Guantánamo mit einem Pferdewagen durch die Straßen fährt und dass die Straßen aus Dreck sind, weißt du? (ebd.)

Ressourcenknappheit und der Mangel an finanzierten Spielorten führen in der Musikszene zu einem Wettlauf um Positionen. Ein daraus resultierender Elitismus und Diskriminierung bestimmter Personengruppen in der urbanen Musikszene Havannas wurde in Interviews und informellen Gesprächen mit Musiker*innen häufig als Folge dieser Knappheit dargestellt. Betreffend des kubanischen Musikwettbewerbs *La Banda Gigante*, welcher im nationalen Fernsehen ausgestrahlt wird, bemerkt der Flötist Claudio Gonzales, das auch hier eine Andersbehandlung von Bewerber*innen aus der Hauptstadt und Bewerber*innen aus dem Umland zu bemerken sei (Interview 3). Dabei würden, so Claudio – der selbst aus Havanna ist –, Musiker*innen aus den anderen Provinzen bevorzugt werden, da sie ‚bedürftiger‘ seien und sich seltener beschwerten (ebd.). Der Fernseh Wettbewerb, an dem Claudio teilgenommen habe, sei ein kommerzielles Projekt, bei dem Musiker*innen unter schlechten Bedingungen und unter strenger Aufsicht arbeiten müssten. Da in Havanna lebende Musiker*innen oft dort bereits eine Basis hätten (und bspw. bei den Eltern wohnen könnten), seien diese in geringerem Ausmaß abhängig von ihrem Erfolg in diesem Projekt. Zugezogene Musiker*innen hingegen seien stärker auf die Gagenzahlung noch dringender angewiesen, da sie ihre Miete in Havanna finanzieren müssten. Nach Claudios Auffassung, würden aus diesem Grund mehr Bewerber*innen aus den umliegenden Provinzen bei dem Wettbewerb gewinnen, weil die Jury sie als zuverlässigere Arbeitskräfte einschätze (ebd.).

Diskriminierungserfahrungen wurden außerdem in Bezug auf Genderverhältnisse angesprochen. So berichtet Jany, dass ihre berufliche Tätigkeit als weiblich gelesene *Trésera* durch Widersprüchlichkeiten geprägt sei, die sowohl Praktiken der Inklusion und Bevorzugung

als auch der Exklusion umfassten (Interview 4). Als *Trésera* des traditionellen *Ensemble Arsenio Rodriguez*, das seit den 1940er Jahren existiert, habe sie anfangs Schwierigkeiten gehabt, akzeptiert zu werden, da „es sich um eine Gruppe handelt, die es schon seit vielen Jahren gibt, und zu dieser Zeit war der Machismo sehr stark, sehr präsent“ (ebd.). Andererseits zeige sich heute allgemein eine Tendenz der Bevorzugung weiblich gelesener *Tréseras* in traditionellen Ensembles:

Eine Frau, die *Trés* spielt, erregt Aufmerksamkeit, und ja wir haben Arbeit. In der Tat, wenn es hundert Frauen gibt, die *Trés* spielen, werden hundert von ihnen Arbeit haben, weil die Öffentlichkeit es vorzieht, eine Frau zu sehen, die irgendein Instrument spielt. Entschuldigung, Männer, aber sie sehen lieber eine Frau spielen als einen Mann. Denn es muss so ja sein, dass der Mann extrem virtuos ist, dass es wirklich etwas ist, das auffällt, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Aber wenn es eine Frau ist, die auch noch virtuos ist, dann wird sie immer Arbeit haben. (ebd.)



Abbildung 4 *Tresera Jany* fungiert als weibliche *Tresera* im *Conjunto Arsenio Rodriguez* nach ihrer eigenen Aussage als „Hingucker“. Foto: Moritz Frisch, 2022.

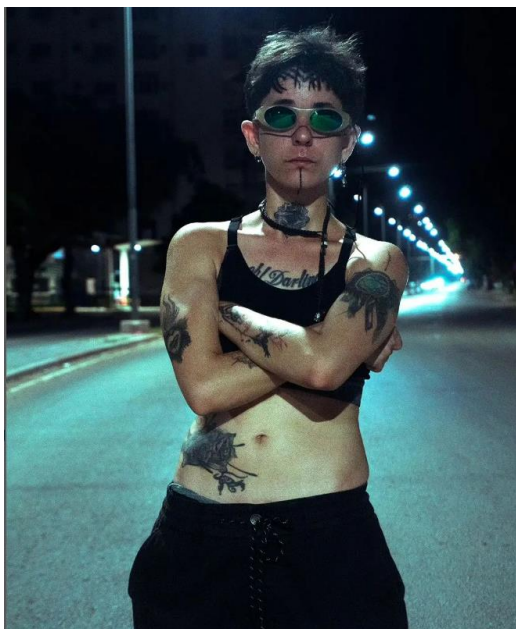


Abbildung 5 Carmen provoziert mit ihrem Auftreten als *queere Techno-DJ* binäre Gendervorstellungen und das Klischee der ‚kubanischen Frau‘.
Foto: Ernesto Reyes Estéves.

Eine strukturelle Benachteiligung von Frauen in der kubanischen Musikbranche nimmt Jany in der Musikbranche nicht wahr, sondern berichtet eher von spezifischen Situationen in denen Frauen benachteiligt werden. Allerdings erfährt sie als weiblich gelesene *Trésera* durchaus eine Andersbehandlung, wenn sie beschreibt, dass eine Frau am Instrument oft als ‚Hingucker‘ in musikalischen Gruppierungen positioniert werde.

Carmen, die in ihrem Auftreten und ihrer äußeren Erscheinung binäre Genderklischees provoziert und sich öffentlich zu ihrer Homosexualität bekennt, erlebt die Musikbranche hingegen als stark patriarchal, ihr gegenüber verschlossen und unzugänglich (Interview 10).

In Kuba ist es kompliziert. Heute ist es nicht mehr so schlimm wie früher, aber es gibt immer noch den Machismus (...). Später, ja, wurde er in Anführungszeichen „ausgerottet“, (...) aber sie haben ihn nur vertuscht (...). Sie haben ihn irgendwie verschleiert, sie haben diesen Machismo verschleiert, um den Frauen eine Stimme zu geben, was nie wirklich so war. (...) Als Frau muss man hart arbeiten, hier in Kuba muss man hart arbeiten. Ich kann mir vorstellen, dass es in anderen Ländern auch so ist, aber hier auch, egal. Es ist nicht so sehr, (...) ich meine, es ist nicht so extrem, aber ja, es passiert. Und in der Szene ist es kompliziert, denn ich sage dir, eine Frau zu sein in der Szene (...) eine Frau und eine Künstlerin zu sein, das ist kompliziert! (...) Ich traue mich zu sagen,

dass es kompliziert ist, eine Künstlerin zu sein, oder dass man schon viel tun muss... man muss viel, viel Hingabe, viel Beständigkeit in seiner Arbeit haben, um etwas zu erreichen. (ebd.)

Während Jany von einer Art ‚positiven *Othering*‘ gegenüber weiblich gelesenen Akteurinnen in der Welt der traditionellen Musik berichtet, findet sich bei Carmen eine solche Wahrnehmung nicht in Bezug auf die lokale Techno-Szene. Sie betont vielmehr die erschwerten Bedingungen für Frauen, die in Kuba einer beruflichen Tätigkeit nachgehen möchten (ebd.). Als weiblich gelesene, queere Techno-DJ und Guantanamera erlebt sie in der Musikszene Havannas eine mehrfache Diskriminierung. Von vielen Interviewten wird ein Widerspruch wahrgenommen zwischen der offiziellen Rhetorik der Kulturpolitik, die sich als ‚feministisch‘ repräsentiert und der alltäglichen Praxis (Interview 1, 3, 10).

Die Konkurrenz in der lokalen Musikbranche etablierte Positionen einzunehmen ist hoch und der interne Wettbewerb, der alltägliche Kampf um Positionen, Auftrittsmöglichkeiten etc. wurde von meinen Forschungsteilnehmer*innen als alltägliche Realität problematisiert. Von vielen meiner Interviewpartner*innen wurde das ‚hart arbeiten‘ thematisiert und ein hohes Maß an Disziplin scheint in der Arbeitsethik der meisten Musiker*innen verankert zu sein (Interview 2, 3, 5, 6, 10). Hierbei spielt nicht nur individuelle Motivation, sondern auch ein allgemeines Klima der Konkurrenz in der Musikbranche eine ausschlaggebende Rolle. Ideell geht es hierbei um persönlichen Ruhm, Anerkennung von Virtuosität und Originalität. In materieller Hinsicht geht es um ein Wetteifern um Jobs und sichere Positionen und Einnahmequellen zur Sicherung des Lebensunterhaltes (ebd.). Der kubanische Singer-Songwriter Frank verglich den Kampf der Künstler*innen um die Positionen metaphorisch mit dem Kampf der kubanischen Regierungsträger*innen um den Erhalt ihrer Macht: Durch die Knappheit der guten Positionen im Land würden diejenigen, die sie einmal innehatten, ihre Positionen nicht mehr abgeben wollen und sie mit allen Mitteln gegen Andere verteidigen¹⁵. Der alltägliche Kampf der Musiker*innen um Materialien, Einkommen und soziales und kulturelles Ansehen wurde in den Interviews häufig thematisiert und gehört zur Lebensrealität der meisten musikalischen Karrieren. Dies ist in erster Linie auf den Zusammenbruch der staatlichen Kulturförderung und eine damit einhergehende kulturelle Privatisierung zurückzuführen, die mit einer zunehmenden Orientierung an den kulturellen Bedürfnissen der Tourist*innen und Ausländer*innen einhergeht, die in heutigen Krisenzeiten den Großteil des Kulturpublikums ausmachen (Moore 2001: 230ff).

¹⁵ Marie Kraushaar, *Forschungstagebuch*, 02. April 2024.

Im kulturellen Aufbruch der Revolutionsjahre forderten Kulturschaffende eine Zurückerlangung der Macht über Kultur und Kunst durch die (allgemeine) kubanische Bevölkerung. Diese Bewegung war geprägt durch die Idee der *Cubanía*, welches sich gegen eine US-amerikanische und eurozentristische Dominanz in der Kulturwelt richtete. Heute bleibt *Cubanía* wichtig als ästhetisches Mittel, welches ausländische Besucher*innen anzieht und somit den Lebensunterhalt vieler kubanischer Künstler*innen sichert. Die kulturelle Aneignung der öffentlichen Räume und kulturellen Stätten durch den Tourismus zeigt allerdings, dass eine der wichtigsten inhaltlichen Forderungen der revolutionären Idee von *Cubanía*, nämlich die des gleichen Zugangsrechts zur Kultur, heute verloren gegangen ist.

4.1.2. Kulturinstitutionen, staatliche Vereinnahmung und künstlerische ‚Individualität‘
Obwohl die Kulturfinanzierung durch den Staat größtenteils an private Geldgeber*innen ausgelagert worden ist, ist der Alltag von Musiker*innen geprägt durch die ständige Auseinandersetzung mit den kubanischen Kulturinstitutionen (Fernández 2023b). Die staatliche Präsenz und Einflussnahme manifestierten sich in verschiedenen Reglementierungen, die das kulturelle Schaffen regulieren und unter Aufsicht stellen. Der folgende Abschnitt thematisiert verschiedene Aspekte der Institutionalisierung von Musik und Kunst. Dabei wird untersucht, wie diese von Kulturschaffenden wahrgenommen wird, inwiefern sie in künstlerische Praktiken integriert wird und wo sie Widerstand hervorruft. Zudem wird beleuchtet, wie Zielsetzungen der Kulturpolitik durch kulturelle Akteur*innen interpretiert und welche Ideen und Ideologien damit verbunden werden. Im Rahmen der Forschung fiel dabei auf, dass in Konfrontation mit staatlichen Kontrollmechanismen die sich in einer sozialistischen Rhetorik rechtfertigt, dem Thema der ‚Individualität‘ in künstlerischen Praktiken eine besondere Bedeutung zukommt.

Laut der offiziellen Politik dürfen in Kuba nur diejenigen Künstler*innen ‚legal Kunst schaffen‘, die von einer Inspektion des Kulturministeriums oder der *Asociación Hermanos Saiz* registriert werden (Diversent, García, Matei & Trébault, 2019). Allerdings spielt dieses Lizenzierungssystem durch die Auslagerung der Kultur an nicht-staatliche Akteur*innen für viele Musiker*innen heute kaum mehr eine Rolle (Interview 2,3). Stattdessen wird es für Musiker*innen zunehmend wichtig, Strategien zu erlernen, sich selbst unabhängig vom Staatsapparat als Künstler*innen zu unterhalten und ihre eigene Vermarktung und Vernetzung voranzutreiben (Fernández 2024b: 25:00).

Auf ideeller Ebene fiel im Laufe der Forschung auf, dass der Ausdruck von ‚Individualität‘ aus der Perspektive vieler kubanischer Musiker*innen als Element des künstlerischen Schaffens eine besondere Relevanz zu haben scheint, was aus den Praktiken der

Kontrolle und kulturellen Standardisierung resultiert, die von den Kulturinstitutionen ausgehen. Die Betonung des ‚Individuellen‘ im musikalischen und kulturellen Ausdruck ist im hiesigen Kulturkontext schwer nachvollziehbar.

Im kubanischen Kulturkosmos ist, ‚Individualität‘ durch die Realität der staatlichen Standardisierung mit anderen Werten behaftet. „Es geht nicht darum, die Standards zu reproduzieren, sondern etwas Neues aus sich selbst heraus zu schaffen (...) Es ist auch die Überschreitung und das Brechen von all dem, das etwas Neues hervorbringt. Ich glaube, die kubanische Musik hat sich sehr bewegt“ (Interview 1). Frank erklärte im Interview, dass Kreativität und das Schaffen von Neuem für ihn einen höheren künstlerischen Stellenwert einnehmen, als die musikalische Reproduktion. Er erläuterte außerdem seine Auffassung, dass künstlerischer Ausdruck zuerst „im Individuum und dann im kollektiven Bewusstsein“ (ebd.) passiert. Die Hervorhebung des ‚Individuellen‘ hat im kubanischen Kontext eine besondere Bedeutung. In vielen Interviews und Gesprächssituationen mit kubanischen Musiker*innen wurde ‚Individualität‘ als elementar und progressiv für den künstlerischen Prozess hervorgehoben¹⁶ (Interview 1, 2, 3, 5). Diese Tendenz, die sich auch in künstlerischen Darstellungen und Selbstdarstellungen widerspiegelt, wird vor dem Hintergrund der staatlichen Standardisierung verständlich:

Schau dir die Programme der staatlichen Einrichtungen an. Und du merkst, dass es das Gleiche ist, mit dem Gleichen, mit dem Gleichen (...). Es sind dieselben Künstler (...) [Die Kulturpolitik] sucht nicht nach etwas Neuem, sondern nach mehr vom Gleichen. (...) Wenn man drinnen ist [in der staatlichen Musikindustrie], erkennt man, dass es eine Tatsache ist. Ich meine, es ist eine Tatsache, dass es nicht ausreicht, eine Welt oder ein Universum im Kopf zu haben und es zu verteidigen (...). (Interview 3)

‚Individualität‘ hat hier viel mit dem Recht des künstlerischen Ausdrucks auf einen Entzug aus nationalistischen Diskursen oder einer nationalistischen Ästhetik zutun, dem Recht des künstlerischen Schaffens, sich in Bereiche zu wagen, die jenseits eines ‚revolutionären‘ bzw. politisch-ästhetischen Narrativs der *Cubanía* liegen. Dieser kulturelle ‚Individualismus‘ beruht allerdings nicht auf menschlicher Vereinzelung, wie der Begriff nahelegen scheint. Vielmehr geht es um die Bildung von Gemeinschaft, welche die Musik schafft, die sich von der nationalistischen (Klang-)ästhetik distanziert und ihre eigene ‚Welt‘ gestaltet.

¹⁶ Die häufige Betonung von ‚Individualität‘ und ‚individuellem Ausdruck‘ durch Kunstschaffende fiel mir erst im Laufe der Forschung auf, da ich vor dem Hintergrund meiner eigenen Sozialisierung den hohen Stellenwert von ‚Individualität‘ im künstlerischen Prozess kaum begreifen konnte. Mit der Zeit verstand ich, dass erst durch die Konfrontation mit staatlichen Standardisierungsmechanismen die ‚Individualität‘ für Künstler*innen eine Wichtigkeit bekommt, die man aus einem anderen kulturellen Kontext heraus nur schwer nachvollziehen kann.

Die staatliche Kulturpolitik basiert vor allem auf Praktiken der Einbindung oder Exklusion unterschiedlicher künstlerischer Artefakte und Praktiken, die von Künstler*innen oft als willkürlich und unberechenbar wahrgenommen werden (Fernández 2024b: 22:00). Im Falle des Hip-Hops wurden um die Jahrtausendwende umfangreiche Reformen der Kulturlandschaft unternommen, die dem Hip-Hop als Genre einen Platz in der kubanischen Kulturlandschaft einräumten und ihm ein kurzes Aufblühen in Kuba ermöglichten. Diese Neubewertung des Hip-Hop wurde hauptsächlich durch den ehemaligen Kulturminister Abel Prieto initiiert, der den Rap 1999 schließlich zu einem „authentischen Ausdruck der kubanischen Kultur“ (Baker 2005) erklärte. Jedoch führte die Nationalisierung des Raps in Kuba bald zu Widersprüchen, die im Folgenden von Frank dargestellt werden:

Hip-Hop ist etwas, das mir in der kubanischen Musik sehr am Herzen liegt, weil ich glaube, dass er immer neu ist, dass er stets umgeschrieben wird (...) in der kubanischen Musik, obwohl er marginalisiert wird. Und ich meine, wir können im Fernsehen einige Rap-Gruppen sehen, (...) aber das ist nicht der Rap, der wirklich passiert, nicht der Rap, der bestreitet, nicht der Rap, der eine Wahrheit des Individuums sagt. Der ist nicht im Fernsehen und ist nicht in den Institutionen, sondern wird zensiert und wird von den staatlichen Behörden unterdrückt. (Interview 1)

Rap, der zwar inzwischen fest in der kubanischen Musiklandschaft etabliert ist, ist der staatlichen Beobachtung und Kontrolle ausgesetzt (Eßer 2004: 64). Frank sieht in der institutionellen Praxis der Herauslösung kritischer Inhalte aus dem Hip-Hop einen zentralen Widerspruch, denn seiner Meinung nach ist „kubanischer Rap, Protest-Rap, (...) und alle Protestmusik in diesem Land wird verdrängt und zerfällt sehr schnell“ (Interview 1). Auch hier stellt Frank die „Wahrheit des Individuums“ (ebd.) in den Vordergrund. Der ‚individuelle Ausdruck‘ und die Freiheit, seine ‚individuelle Wahrheit‘ zu äußern wird somit zum politischen Akt, wobei das ‚Politische‘ von kubanischen Künstler*innen selten als solches benannt wird. Das ‚Politische‘ gilt vielmehr in seiner Bedeutung bereits als hegemonial. So bestreitet auch der Rapper Ronaldo im Interview 2022 die Präsenz von politischen Inhalten in seinem Rap mit den Worten:

Was ich mit meiner Musik mache, ist Originalität, das ist das, was ich am meisten anstrebe mit meiner Musik – ‚original‘ sein (...) Ich versuche nicht wirklich, mich in meiner Musik einzumischen, denn das ist ein großes Problem. Jeder, der sich gegen die Regierung ausspricht, kann katastrophale Folgen haben. Sie können deine Karriere zerstören, sie können ins Gefängnis kommen und das ist der Grund, warum ich mich nicht in politische Dinge einmische. (...) Das, wonach ich am meisten strebe, ist Originalität in meiner Musik, in meinen Liedern, in meinen Texten. Ich spreche über meine Erfahrungen, aber nicht über die Erfahrungen gegen die Regierung gegen das Land. Jeder weiß, dass die Situation in Kuba absurd ist und dass hier alles sehr schlecht ist. (Interview 5)



Abbildung 6 Ronaldo (rechts) interessierte sich als Jugendlicher – anders als seine Freunde, die Reggaeton hörten – für US-amerikanischen Gangster-Rap und schreibt heute selbst Texte auf Englisch (Interview 5). Foto: Moritz Frisch, 2022

Ronaldos Widerstand besteht eher darin, sich dem ‚politischen Diskurs‘ zu entziehen um somit in seiner Musik ‚bei sich‘ zu bleiben, was er mit dem Ausdruck „Originalität“ (ebd.) umschreibt. Zur Realität der kubanischen Hip-Hop-Szene gehört, dass die musikalische Praxis offen gesellschaftskritischer Rapper*innen illegalisiert und ihnen ihre politische Stimme genommen wird. Ein Beispiel zeigt ein Vorfall im Zusammenhang mit dem Rapper *El Invasor*, der seinen Künstlernamen mit folgender Beschreibung kommentiert: „Mein Name hat die Absicht, in die Ideen einzudringen, die uns zerstören, in den Mangel an Einheit, den Mangel an Werten... und an Freiheit“ (Morales 2018). Im Jahr 2016 geriet er in die kubanischen Schlagzeilen, weil der politische Apparat versuchte, ihn an der Aufnahme zweier Alben in Havanna zu hindern. Beamte des *Departamento de Planificación Física del Cerro*¹⁷ verhängten eine Geldstrafe von 2.000 kubanischen Pesos und drohten, das Haus zu beschlagnahmen, das er in Havanna gemietet hatte, während er seine Musikaufnahmen dort durchführen wollte (ebd.). Eine Folge des staatlichen Umgangs mit kritischen Ausdrucksformen im Rap ist, dass viele Rapper*innen in Kuba unsichtbar bleiben, im Untergrund praktizieren, oder ihre musikalische Karriere aufgeben müssen (Interview 8). Der kubanische Journalist Alejandro Zamora Montes spricht

¹⁷ „Abteilung für Raumplanung“

deshalb von einer Krise des *Conscious Rap*¹⁸ in Kuba, die in dem fortschreitenden Zerfall und der Fragmentierung der emanzipatorischen Hip-Hop-Szene besteht (Zamora Montes 2019). Viele Kulturschaffende sehen die Praxis der Kulturinstitutionen als hauptverantwortlich für den schnellen Zerfall vieler der in Kuba temporär aufblühenden Subkulturen (Fernández 2024a: 31:00; Interview 1).

Die Auswahl musikalischen Genres, die der kubanische Staat fördert, änderte sich wiederholt im Laufe der Geschichte, wobei der Versuch einer Einbindung der Genres in ein nationales ‚revolutionäres‘ Narrativ stets eine zentrale Rolle zu spielen scheint. Tauchten neue Genres und künstlerische Phänomene im Land auf, wurden diese oft ‚nationalisiert‘ und von staatlichen Akteur*innen dem nationalen Narrativ untergeordnet (Eßer 2004: 64). Ein weiteres Beispiel dafür besteht in der Einweihung eines Denkmals für John Lennon in Havanna, nachdem die Beatles über Jahrzehnte hinweg in Kuba zensiert und nur inoffiziell in privaten Haushalten rezipiert wurden. Im Stadtbezirk *Vedado* wurde im November 2000 unter den Klängen von „Beatles“-Liedern von Fidel Castro persönlich und in Anwesenheit vieler hoher Funktionäre ein Denkmal John Lennons enthüllt. Der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, Francisco López Sacha, wies in seiner Rede auf Lennons Kampf gegen die Ausbeutung der Arbeiterklasse hin. Der damalige Parlamentspräsident Ricardo Alarcón sagte, Lennons Lieder seien ein Beispiel für den Frieden, die Revolution und die Emanzipation der Arbeiter*innenklasse. Fidel Castro sagte, bezogen auf die Liedzeile aus dem Stück „Imagine“ – „Dirás que soy un soñador pero no soy el único“¹⁹ – die in das Denkmal gemeißelt ist: „Auch ich bin ein Träumer“ (ebd. 61). Dieses Ereignis ist bezeichnend für den Umgang der kubanischen Kulturpolitik mit ‚neuen‘ kreativen Phänomenen. So wurden Musikgenres, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Kuba größere Publika erreichten, oft nationalisiert oder ‚kubanisiert‘ (ebd. 42ff).

Für Musiker*innen ist – insbesondere im Hinblick auf finanzielle Aspekte – die Auseinandersetzung mit *Cubania* im eigenen Musikgenre und musikalischen sowie visuellen Anforderungen, die sie bedienen, nicht unbedeutend. Zum Beispiel berichtete Carmen, die eigentlich Techno DJ und Produzentin ist, von der Erfahrung, in ihrem ersten regulären Engagement in einem Club Reggaeton spielen zu müssen. Dieses Ausweichen auf ‚kubanisierte‘ Musikgenres ist nicht darauf zurückzuführen, dass es unter Kubaner*innen kein

¹⁸ *Conscious Rap* (engl. conscious ‚bewusst‘) bezeichnet eine Form des Rap, dessen Inhalt politisch oder sozialkritisch motiviert ist. Es ist in dem Sinne kein eigenständiges Subgenre, sondern vielmehr eine Art, wie sich die betreffenden Musiker selbst verstehen.

¹⁹ „Du sagst ich sei ein Träumer, aber ich bin nicht der einzige“.

Publikum für Techno gibt. Tatsächlich hat sich Techno in Kuba seit den 1990er Jahren zu einer lebendigen Subkultur entwickelt, die inzwischen auch eigene musikalische Produktionen hervorbringt und Carmen berichtete sogar von einem lokalen Techno-Boom (Interview 10). Trotz des Interesses des lokalen Publikums für elektronische Musik, wird letztere in Kuba nicht systematisch gefördert. Während die kubanische Regierung für einige Musikgenres, wie Rock oder Hip-Hop bereits mit der Errichtung von genrespezifischen Musikagenturen (z.B. *Agencia Cubana de Rock*, *Agencia Cubana de Rap*, etc.) reagiert hat, ist die Institutionalisierung elektronischer Musik in Kuba bisher in dieser Weise noch ausgeblieben. Auch Reggaeton litt zur Anfangszeit seines Aufkommens in Kuba unter „schlechtem gesellschaftlichen Ansehen“ (Interview 6) bis er in die staatlichen Agenturen aufgenommen wurde und heute zum offiziellen Förderprogramm der kubanischen Agentur für Hip-Hop gehört. Reggaeton, der in Kuba eine spezifische lokale Version - *reperto* - hervorgebracht hat, wurde in Kuba kommerzialisiert und in ein nationalistisches Narrativ eingebunden. Reggaeton und *reperto* zählen heute in Kuba zu den für Künstler*innen potenziell lukrativen Genres und haben tendenziell einen kommerziellen Ruf (Interview 1, 5, 8). Sie sind deshalb für Künstler*innen auch in ökonomischer Hinsicht attraktiv. Um zu überleben, sind die meisten kubanischen Künstler*innen darauf angewiesen, sich dem anzupassen, was das nationalistische Kulturnarrativ bereits vereinnahmt hat. Die Musikjournalistin Lucia berichtet so beispielsweise von kubanischen Rock-Bands, die aus ökonomischen Gründen zum Reggaeton übergegangen sind (Interview 11).

In materieller Hinsicht wird allerdings nicht nur die ideologische und ästhetische Einflussnahme, sondern auch der finanzielle Rückzug der Institutionen aus der Kulturförderung von Künstler*innen wahrgenommen (Interview 9, 10). So berichtet der Kulturveranstalter Juan:

Man kann in Kuba sein Kulturprojekt zu einem ‚Gemeinschaftsprojekt‘ machen. Ich habe es versucht. Du sprichst mit den Leuten in der CDR („Nachbarschaftskomitees“), du sprichst mit den Institutionen und du sagst: „Ich habe ein Gemeinschaftsprojekt und ich möchte Gitarrenunterricht für Kinder geben“, und sie sind diejenigen, die dir helfen, die Kinder zu finden. Das ist in etwa das, was in Kuba schon seit vielen Jahren so läuft. Aber was passiert? (...) Ich will keine Namen nennen oder so, weil es auch nicht um Namen geht, denn es ist alles in der Krise (...) Ich möchte, dass die Gemeinschaft mir hilft, ich möchte, dass das CDR mir hilft. Aber der CDR lebt selbst lebt von einem Tag zum anderen, er ist überlastet, er ist in der Krise (...). Die Leute, die für die Regierung arbeiten, sind also nicht da. Sie verdienen nicht genug, um sich [ihrer Arbeit] zu widmen. (Interview 9)

Juan beschreibt die Problematik, dass angesichts der Gesamtsituation der ökonomischen Krise in Kuba, die Kulturförderung an Priorität verliert und vernachlässigt wird. Er entschied sich deshalb bewusst gegen eine Zusammenarbeit mit der kubanischen Regierung, „denn das würde bedeuten, dass sie mir vorschreiben, was ich zu tun habe, und das will ich nicht“ (ebd.).

Insbesondere Kulturveranstalter*innen müssen umständliche bürokratische Prozesse und Kontrollen durchlaufen um Genehmigungen für Festivals oder andere kulturelle Veranstaltungen zu bekommen (Fernández 2023b: 20:50). Da die Zusammenarbeit mit dem Staat nicht unbedingt Förderung oder Unterstützung, wohl aber staatliche Supervision zur Folge hat, suchen Kulturschaffende deshalb zunehmend alternative Fördermöglichkeiten (Interview 9, 11). Die Förderung von Kultur durch in Havanna situierte ausländische Botschaften hat beispielsweise an Bedeutung gewonnen oder es wird versucht, direkte Kulturförderung aus dem Ausland zu gewinnen (Interview 9). Generell wird die nationale Kulturförderung von vielen Künstler*innen als rigide und für die kulturelle Praxis hinderlich und gleichzeitig sehr kommerziell ausgerichtet wahrgenommen (Fernández 2024b: 21:00; Interview 3, 11). Es bilden sich daher in kulturellen Bereichen verschiedene informelle und persönliche Unterstützungsstrukturen heraus. In diesem Zusammenhang berichten viele der Interviewten von einer aktiven informellen Vernetzungs- oder Unterstützungsstrukturen und der sehr hohen persönlichen Leistungsbereitschaft, die erforderlich ist, um in der Kulturlandschaft zu existieren oder um zum Überleben subkultureller Szenen beizutragen (Interview 2, 6, 8, 9, 10).

4.2. Das Phänomen *Cubanía* und sein Wandel in der ideologischen Krise

Nachdem die materiellen und institutionellen Bedingungen des musikalischen Schaffens im Havanna der Gegenwart beleuchtet worden sind, soll im Folgenden der Fokus auf die ideologischen Implikationen der gegenwärtigen materiellen Krise für das musikalische Schaffen gelegt werden. Hierbei wird die Idee der *Cubanía* unter verschiedenen Aspekten beleuchtet. Globalen Außenwahrnehmungen und Konzepten von ‚kubanischer Kultur‘ hier lokale Erfahrungen und Realitäten entgegengesetzt werden, die eine Neuevaluierung der Idee von *Cubanía* als Kulturphänomen nahelegen.

4.2.1. Erfahrungen versus Mythos der Isolation und Immigration junger Musiker*innen

Die individuellen Wahrnehmungen der Forschungsteilnehmer*innen des Isoliert-Seins im Land stehen teilweise im Kontrast zu einem Mythos der Isolation der um Kuba, und die ‚kubanische Kultur‘ herrscht. Dabei wird die wirtschaftliche, politische sowie geographische Isolation der Insel oft in den direkten Zusammenhang mit einer angenommenen ‚kulturellen Isolation‘ gesetzt. Narrative von kultureller Isolation und der Freiheit von kapitalistischer ‚Kontaminierung‘ finden sich häufig in dominanten Diskursen über die ‚kubanische Kultur‘ (Medina 2007: 15ff). Dabei geraten Aspekte der Innovation, Hybridisierung und Weiterentwicklung, die zentrale Bestandteile eines Großteils des künstlerischen Schaffens auf der Insel sind, weitgehend in den Hintergrund. In dominanten Kulturdiskursen des Globalen Nordens steht das Phänomen der *Cubanía* unter anderem für diese Isolation. Die Kultivierung des ‚Kubanischen‘ in der Kultur, erscheint im Narrativ der *Cubanía* als ein Resultat von

Isolation vom ‚kapitalistischen Westen‘, die ‚kulturelle Reinheit‘, oder in den Worten von Alberto Medina „Wahrheit“ (ebd.), hervorbringt. Das Narrativ basiert auf der Vorstellung, dass der kubanische Alltag über Jahrzehnte vom globalen Kapitalismus und externen kulturellen Einflüssen unberührt geblieben ist und durch das Ausbleiben kultureller Entwicklung in seiner ursprünglichen Form bewahrt wurde. Diese Praxis des *Otherings* fußt – wie Medina (2007: 17) es formuliert – auf einer Erfahrung des Globalen Nordens, die in der spätkapitalistischen Periode durch die wahrgenommene „Allgegenwart von Simulation und Privatisierung“ (ebd.) geprägt ist. Die Zuschreibung der kulturellen Isolation als einer fundamentalen Eigenschaft kubanischer Kulturentwicklung steht allerdings in Diskontinuität mit kubanischen Diskursen und dem Großteil der zeitgenössischen kulturellen Praxis. Letztere fordern von nationalen Kulturinstitutionen vielmehr ein Loslösen von der Privilegierung kultureller Konservierung und deren stärkeres Ausrichten auf „Aspekte, die mit der Suche, dem Experimentieren sowie mit Beiträgen und Interaktionen zwischen Musikern innerhalb und außerhalb des Landes zusammenhängen“ (Córdova 2004: 39). Andererseits zeigt die wirtschaftliche und politische Isolation durchaus reale Auswirkungen auf künstlerisches Schaffen und Kultur. Im Folgenden wird dargestellt, wie die gelebte Isolation im Alltag dem Phänomen der kulturellen Isolation als Mythos der ‚Reinheit‘ gegenübersteht.

In einer Vielzahl der geführten Interviews wurde das Thema der Isolation angesprochen. Dabei wurde Isolation nicht nur unter dem Aspekt der abwesenden ‚Kontaminierung‘ betrachtet, sondern auch durch andere Erlebnisse und Erfahrungen geschildert. Zunächst werden hier Zitate angeführt, die an das Narrativ des ‚Reinen‘ und ‚Realen‘ anknüpfen, um später den Diskurs zu öffnen und verstärkt auf divergierende Wahrnehmungen und Interpretationen von Isolation einzugehen, die den Alltag von Musiker*innen in Havanna prägen. Die Annahme, dass das Abgeschottet-Sein von globalen Dynamiken, die Entwicklung von kubanischer Musik geprägt hat, wird auch von einigen meiner Interviewpartner*innen geteilt. Der mexikanische Kulturveranstalter Juan, der seit vielen Jahren in Kuba lebt, erläutert das, was er als ‚Besonderheit der kubanischen Kultur‘ betrachtet, folgendermaßen:

Ich glaube, dass in Kuba viele Dinge zusammenkommen, die die Musik so gut machen. Erstens: Die Ethnien, denn die Afro-Nachfahren, die Europäer zusammen mit den Latinos schaffen eine ganz besondere Mischung von Gefühlen, von Ideen. Und was ich an Kuba liebe, ist, dass es natürlich ist. Hier leben die Menschen, hier fühlen sie, es ist nicht so kontaminiert, es ist nicht so... die Menschen fühlen. (Interview 9)

Die Verwendung der Begriffe „natürlich“ und „kontaminiert“ (ebd.), die Juan ebenfalls verwendet, scheinen an den Konsens der ‚Reinheit‘ anzuknüpfen, welcher in einem konservativen Narrativ von *Cubanía* verankert ist. Gleichzeitig scheint allerdings für Juan auch

die Eigenschaft der kulturellen Vermischung ein Kernelement der *Cubanía* auszumachen. In Juans Beschreibung der ‚kubanischen Kultur‘ finden sich die inhaltlich eigentlich gegensätzlichen Merkmale ‚Vermischung‘ und das der Abwesenheit von ‚Kontaminierung‘. In welchen Fällen kulturelle Vermischung die ‚Natürlichkeit‘ der Kultur stört und kontaminiert, bleibt offen.

Jany, Berufsmusikerin und angestellte *Trésera* in einem traditionellen Ensemble, liefert eine ähnliche Beschreibung. Sie geht außerdem näher auf den Einfluss der Politik auf die kulturelle Entwicklung ein:

Die *Kubanische Musik* ist sehr reich an Einflüssen, und vielleicht war es wichtig, sowohl den afrikanischen als auch den spanischen Einfluss hervorzuheben. Sagen wir, um ein Gleichgewicht zu erreichen, Gleichheit, was die Revolution immer anstrebt, Gleichheit, Gleichgewicht in allen, in all diesen musikalischen Einflüssen, die wir hier in Kuba haben, und um sie hervorzuheben und ihnen ihren angemessenen Wert zu geben, damit zum Beispiel die Musik afrikanischen Ursprungs nicht verschwindet. (...) Oder das, was mit dem spanischen Teil zu tun hat – die bäuerliche Musik. (...) Bei der Revolution geht es also darum, dem, was mit den Wurzeln zu tun hat, vielleicht ein bisschen mehr Bedeutung zu geben. Damit die moderne Musik und die Entwicklung der Musik selbst nicht das abtötet, was in Kuba heimisch ist. (Interview 4)

In Janys Aussage finden sich ähnliche Motive wieder. Hier wird allerdings expliziter darauf eingegangen, dass die potentielle ‚Kontaminierung‘ primär als eine Gefahr angesehen wird, die von der Einflussnahme durch den globalisierten Weltmarkt ausgehe. Die (wirtschaftliche) Isolation Kubas von Einwirkungen des Kapitalismus und Neoliberalismus wird in diesen Aussagen als eine Art Schutz dargestellt, der die Entwicklung der kubanischen Musik davor bewahrt hat, sich einer kapitalistischen Verwertungslogik beugen zu müssen. Allerdings setzt sich auch in diesen Aussagen das Narrativ des ‚Authentischen‘ und der ‚Reinheit‘ durch, welches herangezogen wird, um den Kontrast zur kapitalistischen Verwertung und Kommodifizierung von Kultur zu erfassen.

Die Grundlage der Definierung von *Kubanischer Musik* bildet ein Narrativ, in dem das Nationale in den Vordergrund gestellt und kulturelle Konservierung betont wird. Dieser Logik folgend wird der deutschsprachige Wikipedia-Artikel unter dem Titel „Kubanische Musik“ mit der Feststellung eröffnet: „Kubanische Musik umfasst Musikstile, die ihren Ursprung auf der Karibik-Insel Kuba haben und vom 19. Jahrhundert bis in die heutige Zeit großen Einfluss auf die Entwicklung verschiedener Musikstile in der ganzen Welt nahmen“ (Wikipedia 2025a). Interessant scheint hierbei, dass auch hier der Ursprungsgedanke betont wird, obgleich im selben Artikel beschrieben wird, dass diese Sichtweise in Bezug auf die Entstehung von jeglichen kubanischen Musikrichtungen hinfällig ist. So erläutert der Artikel weiter: „Kubanische Musik hat ihre wichtigsten Wurzeln in Spanien und Westafrika, aber im Verlauf der Zeit sind auch Einflüsse anderer Länder hinzugekommen, etwa aus Frankreich,

den USA und Jamaika“ (ebd.). Auch die Mehrheit der interviewten Personen bezeichnete ‚Kubanische Musik‘ als Ergebnis kultureller Hybridisierungen und thematisierte die ausländischen Ursprünge (Interview 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12). Die Verortung der kulturellen Ursprünge außerhalb Kubas scheint für die Mehrheit der Interviewten selbstverständlich zu sein. Auch die Forschungsliteratur ist sich darüber einig, dass traditionelle kubanische Musikgenres kulturelle Hybride sind, deren lokale Ursprünge nicht in allein Kuba lokalisiert werden können (Sublette 2004: 159ff). In diesem Sinne eröffnet auch der englischsprachige Wikipedia-Artikel „Music of Cuba“ mit dem Satz: „The music of Cuba, including its instruments, performance, and dance, comprises a large set of unique traditions influenced mostly by west African and European (especially Spanish) music“ (Wikipedia 2025b). In dominanten Diskursen über kubanische Musik besteht grundsätzlich Einigkeit darüber, dass Hybridisierung die Herausbildung kubanischer Genres, wie Mambo, Son, Rumba etc. geformt hat. Auffallend ist auch, dass in den hier zitierten Interviewausschnitten jeweils die Vermischung von verschiedenen Kulturen als Kernelement der kubanischen Musik hervorgehoben wird (Interview 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12). Doch finden sich in den Diskursen über *Kubanische Musik* ebenfalls Vorstellungen der ‚Reinheit‘ und des ‚Nicht-kontaminiert-Seins‘, oder der Abgeschiedenheit von kapitalistischer Vermarktung wieder (Interview 4, 9).

Dass gesellschaftliche Ereignisse, wie der Zusammenbruch der Sowjetunion und die damit einhergehende ‚kulturelle Öffnung‘ langfristige Auswirkungen auf das kulturelle und musikalische Schaffen haben, wird ebenfalls von einigen Forschungsteilnehmer*innen vermutet. Die Musikjournalistin Lucía, Autorin für das kubanische Online-Musikmagazin AM:PM, liefert folgende Beschreibung:

Wir sind in Gefahr. Die ursprüngliche Kultur ist in Gefahr, sich ständig zu verändern. Aber in Kuba wird das nicht als Gefahr gesehen. [Die Kultur ist] in Gefahr, weil es eine Menge Vermischung gibt und weil wir uns irgendwie verändern - wir können ein bisschen von unserer Originalität verlieren (...). Dabei meine ich Originalität nicht als etwas Identitäres. (...) [Es ist] auch diese Offenheit. Diese Offenheit für andere Orte, sie [die Kultur] (...) zu teilen, zu verkaufen. Verstehst du? Zu verkaufen. Das ist wichtig für die Kubaner. Wissen Sie, es geht um die Wirtschaft, (...) darum die Musik aus Kuba in die Welt zu tragen. (Interview 11)

Die Gefahr der kulturellen Orientierungslosigkeit durch die Konfrontation mit dem globalisierten Weltmarkt wird von einigen Forschungsteilnehmer*innen wahrgenommen. Es ist allerdings essenziell, diese Wahrnehmungen von kulturellen Anachronismen und Essentialismen abzugrenzen. Der Erhalt und Schutz der kulturellen ‚Authentizität‘, der früher ideologischen Charakter hatte und Gegenstand politischer Maßnahmen war, behält diese ideologische Ausrichtung in staatlicher Rhetorik und Diskursen bei. Gleichzeitig vereinnahmt die rasante Expansion des Tourismussektors in Kuba das Motiv der ‚Authentizität‘ und fördert

die Verbreitung von „künstlichen Erinnerungen“ (Dopico 2002: 452), die ideologisch stimulierend wirken, jedoch einen primär kommerziellen Charakter haben.

Die kreativen Praktiken der interviewten Musiker*innen sind jeweils von globalen Einflüssen geprägt und viele sehen ihre Praxis auch als Teil globaler musikalischen Bewegungen. Das Bedürfnis nach kulturellem Austausch, jenseits nationaler Grenzen ist dementsprechend groß und es werden trotz massiver Widerstände Wege gefunden, diesen zu realisieren (Fernández 2024a: 41:00). Jedoch existieren für Kubaner*innen zahlreiche Barrieren, welche den Austausch erheblich erschweren und einschränken (Weener, Norloos 2021: 64ff). Insbesondere die Auswirkungen der Digitalisierung, die transkulturelle Vernetzungen in vielen Bereichen erleichtern, führen musikalische Subkulturen in Havanna in widersprüchliche Situationen: Seit dem Jahr 2011 wurde seitens des Staates der Internetzugang für die allgemeine kubanische Bevölkerung freigegeben (ebd.). In den Bereichen gesellschaftspolitischer Bewegungen und öffentlicher Meinungsäußerung, hatte die Öffnung des Internets weitreichende Konsequenzen. Neue und größere Arten von Demonstrationen konnten organisiert und übertragen werden, und die traditionelle Kontrolle der Regierung über die kubanische Berichterstattung wurde verringert (ebd. 69). Auch für Musiker*innen bedeutet dies in der Theorie neue Freiheiten und Zugänge. Alle Teilnehmer*innen der Forschung nutzen Instagram für Publicity und manche nutzen Telegram-Kanäle für die Veröffentlichung von Musik. Seit der Liberalisierung des Internetzugangs für einen größeren Teil der kubanischen Bevölkerung hat der Staat jedoch seine Kontrolle über den Sektor und die digitalen Medien intensiviert, was auch für Musiker*innen zum Problem werden kann (ebd. 64):

Jetzt können wir unsere Musik veröffentlichen und haben einen Raum, in dem wir frei sein können, aber nicht einmal das, denn nach dem neuen Strafgesetzbuch gehört der Raum, also der Cyberspace, ihnen. Man kann zum Beispiel ins Gefängnis gehen, wenn man sich in seinen persönlichen sozialen Netzwerken frei gegen den Staat äußert, man kann für drei bis fünf Jahre ins Gefängnis gehen. (Interview 1)

Frank bezieht sich hier womöglich auf neuere staatliche Regelungen, wie das Dekret 349 und das Dekret 370 (2018), welche die formale staatliche Kontrolle über den Kultursektor und den virtuellen Raum, den die digitalen Medien bieten, ausweiten sollen (Diversent, García, Matei & Trébault, 2019). Das Dekret 349 kriminalisiert unabhängige Kunst und formalisiert die staatliche Einmischung in unabhängige künstlerische Aktivitäten. Das Dekret 370, das sich auch gegen unabhängige Journalisten richtet, verbietet jede abweichende Äußerung in sozialen Medien, die nicht mit den nationalistischen Vorstellungen Kubas übereinstimmt (Weener, Norloos 2021: 76). Anders, als im Falle der nationalen Medien, hat die kubanische Regierung allerdings – abgesehen von Kontrollversuchen – keine Möglichkeit, im Internet zirkulierende

Inhalte direkt zu zensieren. Auch wird die Häufigkeit der praktischen Umsetzung solcher Dekrete als relativ gering eingeschätzt. Es besteht jedoch die Wahrnehmung, dass das Dekret von der Regierung als eine Form der psychologischen Unterdrückung eingeführt wurde (ebd.).

Während im Globalen Norden *Kubanische Musik* unter dem Label ‚Weltmusik‘ zirkuliert, gestaltet sich in der gegenwärtigen Realität der strukturelle Zugang zum globalen Musikmarkt für kubanische Musiker*innen schon aufgrund materieller Hindernisse ungleich schwer (Interview 1, 5, 10, 11). Dies betrifft sowohl die Teilhabe als Rezipient*innen globaler musikalischer Phänomene als auch als Produzent*innen. Ein Problem wird zunächst dadurch kreiert, dass das Internet für die allgemeine Bevölkerung sehr langsam und teuer ist (Weener, Norloos 2021: 72). Meine Interviewpartnerin Carmen, die als Techno-DJ arbeitet, berichtet, wie essentiell der Zugang zum Internet für ihre Arbeit ist:

Hier ist es schwierig, weil man Musik, oder zumindest die spezielle Musik, die man sucht, nur über das Internet bekommt, und das Internet ist sehr langsam, es ist teuer... Um zum Beispiel eine Wiedergabeliste mit, ich weiß nicht, 2000, 3000, 4000 Liedern herunterzuladen, braucht man hier fast einen ganzen Tag (...) in einem anderen Land kann man das in einer kurzen Zeit schaffen (...) Hier ist es sehr, sehr mühsam, aber gut, mit Ausdauer schafft man es. (Interview 10)

Häufig sind es technische und wirtschaftliche Restriktionen, die den Zugang zu Musik- und Kulturforen für kubanische Künstler*innen erschweren. Dies hat zur Folge, dass sie im Vergleich zu nicht-kubanischen Künstler*innen faktisch einen erhöhten Arbeitsaufwand leisten müssen, um musikalische Recherche zu betreiben (Fernández 2024: 45:00). Ein weiteres Hindernis, in dem sich die kulturelle Isolation manifestiert, liegt in den direkten Auswirkungen der internationalen Wirtschaftsblockade, die auch vor der Digitalisierung nicht Halt macht:

Man kann von Kuba aus zwar einen Youtube-Kanal erstellen, aber man kann kein Geld damit verdienen, wenn man in Kuba lebt. Man kann keinen Spotify-Kanal einrichten, wenn man in Kuba lebt. Die App ist sozusagen auf Kuba gesperrt. Man kann sie nicht öffnen, man kann sie nicht herunterladen, und die einzige Möglichkeit, die wir hier auf der Insel haben, ist, dass ein Freund oder ein Verwandter aus einem anderen Land eine VPN macht und uns dann das Passwort gibt, damit wir in der Lage sind, diese Plattformen zu nutzen, die am wichtigsten sind... Appel Music, und viele andere, die jeden Tag erscheinen, Amazon Music... und jeden Tag werden neue wichtige Plattformen geschaffen, zu denen wir hier auf der Insel keinen Zugang haben, sondern nur über Freunde oder Familienmitglieder, die uns diese Konten auf diesen Anwendungen dieser Plattformen in diesem anderen Land einrichten. Das ist die einzige Möglichkeit, auf diese Plattformen zuzugreifen und unsere Musik hochzuladen und sie wirklich im Internet zu veröffentlichen. (Interview 5)

Isolation zeigt sich hier darin, wie globale Hegemonie nicht nur den Zugang zu globalen Plattformen einschränkt, sondern auch die wirtschaftlichen Möglichkeiten und die Sichtbarkeit kubanischer Künstler*innen auf internationalen Märkten erheblich beeinträchtigt. Verschiedene digitale Medien, die international im Umlauf sind, sind in Kuba blockiert. Um darauf zugreifen zu können, bleibt Kubaner*innen nur die Möglichkeit, wie der Rapper Ronaldo im Zitat

beschreibt, mithilfe von Kontakten ins Ausland ein ausländisches VPN zu verwenden, um das Internet so zu nutzen, als wären sie außerhalb Kubas (Weener, Noorloos 2021: 72). Auch der weit verbreitete Wunsch, auszuwandern, ist – als eine Folge der Realität und Wahrnehmung von Isolation – Teil urbaner Musikkultur (Interview 2, 3, 5, 8). Die Mehrheit der interviewten Künstler*innen hegen selbst Visionen vom Auswandern und künstlerisches Arbeiten wird auch gerade durch die hohe Fluktuation von Musiker*innen geprägt und erschwert (Interview 3, 9). In einem Interview gibt der Jazzmusiker und Bandleader von *Misifuz*, Claudio an, dass ihm die Arbeit an seiner EP vor allem aus dem Grund sehr schwerfällt, dass eine signifikante Anzahl von Musiker*innen das Land verlassen würde. Von den sieben Musikerinnen und Musikern, mit denen er das Bandprojekt *Misifuz* initiiert hatte, befinden sich inzwischen sechs im Exil (Interview 3). Vor ähnlichen Herausforderungen steht Juan, der mit dem *Casamarilla* einen unkommerziellen Kulturort verwirklichen will, jedoch immer wieder seine Arbeit unterbrechen muss, weil Unterstützer*innen ins Exil gehen:

Hier in Kuba ist es schwierig. Denn ich muss das alles manchmal ganz allein machen. Naja, mit den Kolleg*innen... auf einmal... ist es mir passiert, dass viele Kolleg*innen gegangen sind. Es ist also wie ein Neuanfang... Wie ich ein bisschen scherzhaft sage, sind wir jetzt in der fünften Jahreszeit, die fünfte, in der ich alles reaktivieren und wieder zurückkommen muss. (Interview 9)

Am Ende des Interviews ergänzte Juan: „Kuba kaut mich, wie einen Kaugummi. Aber es schluckt mich nie“ (ebd.). Viele in Kuba lebende Kulturschaffende berichten von Erschöpfung, die dadurch entsteht, dass künstlerische Prozesse durch die hohe personelle Fluktuation ständig unterbrochen werden (Interview 2, 3, 9). Ich erlebte dies selbst bei dem Besuch eines Konzerts, bei dem der Schlagzeuger der kubanischen Punkband *Land Whales*, der gerade emigriert war, durch eine Drummachine ersetzt werden musste. Frank, den ich auf das Konzert begleitete, erzählte mir, dass das in Kuba kein Einzelfall sei und in den letzten Jahren in der Musikszene häufiger vorkomme.²⁰ Der Wunsch zu emigrieren, umfasst weite Teile der Kulturlandschaft insbesondere unter Akteur*innen der Subkulturen, die in Kuba für sich keine künstlerische Perspektive sehen. Isolation zeigt sich zum einen in personellem und materiellem Mangel, die sich in direkter Weise auf die künstlerische Praxis auswirken. Erlebte Isolation wird auch hin und wieder zum Gegenstand des musikalischen Schaffens, wie beispielsweise in *reperto*-Texten, die vom Auswandern oder von der Einsamkeit des Zurückbleibens handeln, wie ein Songtext des Musikers *Chezca*:

²⁰Marie Kraushaar, *Forschungstagebuch*, 02. April 2024.

Estoy triste porque en Cuba
 Somos como tres personas
 Y andan suporando un odio
 Entre lo poco que quedo
 Todo el mundo se nos escapa
 Por las grietas como el agua
 Carroñeros andan chupando
 El hueso podrido que se les cayo
 Son buitres títeres
 Su mentes son esfínteres
 Hace rato les perdi el interés
 Yo soy líquido
 Soy el internet
 (Chezcazana 2024)

*Ich bin traurig, denn in Kuba
 Sind wir fast nur noch drei Menschen
 Und sie gehen herum und tragen einen Hass
 Unter dem Wenigen, das noch übrig ist
 Die ganze Welt entgleitet uns
 Durch die Risse wie Wasser
 Aasfresser saugen
 Die verfaulten Knochen, die sie fallen ließen
 Sie sind Marionettengeier
 Ihre Gehirne sind Schließmuskeln
 Ich habe schon lange das Interesse an ihnen verloren
 Ich bin flüssig
 Ich bin das Internet*

Ausgehend von den verschiedenen Facetten der erlebten Isolation im Land, stellt sich die Frage, wie sich die hier beschriebenen Wahrnehmungen auf das herkömmliche Narrativ der *Cubanía* auswirken. Wie nehmen kubanische Musiker*innen, deren Realitäten, Gedanken- und Gefühlswelten von der Realität der Isolation gezeichnet sind, in Zeiten der ideologischen Krise, die Symbolisierung des ‚Nationalen‘ wahr? Welche Auswirkungen zeigt dies auf die zeitgenössische Relevanz der *Cubanía* in Kuba? Wie in den folgenden Kapiteln noch deutlicher wird, dringen zahlreiche externe Einflüsse über verschiedene Wege nach Kuba ein, führen zum Entstehen neuer mentaler Welten und beeinflussen musikalische Praktiken in Kuba lebender Musiker*innen. Trotz materieller und struktureller Hindernisse wurden musikalische Phänomene aus der Außenwelt in Kuba aufgenommen. Viele Kubaner*innen sehen sich als Teil globaler Musikbewegungen. Allerdings gestaltet es sich viel schwerer, kubanische kulturelle Phänomene nach außen dringen zu lassen, und die Hürden für Musiker*innen, ihre Musik von Kuba aus nach außen zu tragen und im Ausland einen Bekanntheitsgrad zu erlangen, sind kaum überwindbar. Für viele kubanische Musiker*innen stellt das Auswandern somit die einzige Perspektive dar.

4.2.2. Emotionen und Gedanken kubanischer Musiker*innen zu *Kubanischer Musik*

Um das Phänomen der *Cubanía* ins Diskussionsfeld zu rücken, befragte ich die Interviewten zu ihren Haltungen und emotionalen Beziehungen zur *Kubanischen Musik*. Während die Mehrheit verstand, worauf ich hinauswollte, wenn ich von „kubanischer Musik“ sprach, gab es auch Reaktionen, die die Unsicherheit mit dieser Definition sichtbar machten. So wusste Melissa, eine 18-jährige Rapperin auf diese Frage keine Antwort, da sie an der Eingrenzung von *Kubanischer Musik* an sich scheiterte (Interview 8). Die (etwas älteren) Interviewten wiederholten jedoch meist die stereotype Definition und referierten in diesem Zusammenhang auf die historische Hybridisierung von Kulturen von unterschiedlichen kulturellen Einflüssen: Afrikanische und spanische Einflüsse wurden dabei meist hervorgehoben (Interview 2, 4, 5, 9,

10, 12). Seltener wurden „englische“ (Interview 2) und „indigene“ (Interview 10) Einflüsse erwähnt. Allgemein erweckten die Reaktionen auf meine Frage zur Definition von *Kubanischer Musik* den Eindruck, dass die Verschmelzung von Kulturen als integraler Bestandteil kubanischer Musikrichtungen gewertet wird und somit zu einer konventionellen Definition von ‚Kubanischer Kultur‘ gehört. Auffallend ist aber auch, dass hier lediglich kulturelle Verbindungen berücksichtigt werden, die historische Ereignisse der Vergangenheit zurückzuführen sind. Somit bezieht sich die Definition auf eine Auswahl von kulturellen Hybridisierungen, die einige kulturelle Einflüsse privilegiert und andere exkludiert. So machte Lucía, eine kubanische Musikjournalistin darauf aufmerksam, dass im Narrativ der *Cubania* afrokubanische und spanische kulturelle Vermischungen zwar betont werden, jedoch beispielsweise das Erbe der indigenen Kulturen Kubas nicht vorkommen würde (Interview 11). Auch afroamerikanische Einflüsse wurden durch die Kulturpolitik lange Zeit aus dem nationalen Musikspektrum gebannt (Eßer 2004: 43). Kulturelle Verschmelzungen scheinen zwar Bestandteil des Narrativs um *Kubanische Musik* zu sein, dieses repräsentiert jedoch nicht den Gesamtprozess der kulturellen Hybridisierungen, die in Kuba stattgefunden haben und heute stattfinden.

Allgemein wird deutlich, dass auch meine Interviewpartner*innen intuitiv eine Trennlinie ziehen zwischen dem Phänomen der *Kubanischen Musik* und Musik allgemein, die in Kuba gemacht wird. In vielen Interviews wird *Kubanische Musik* als etwas definiert, was „in der Welt sehr berühmt geworden ist“ (Interview 5) oder als „das, was uns in der Welt ausmacht“ (Interview 6).

Kuba ist ein tropisches Land in der Karibik, und offensichtlich hat es auf kultureller Ebene diese Art von tanzbarem, afrokubanischem Genre in die Welt gebracht. Aber hier gibt es eine Menge... wissen Sie, „Kubanische Musik“ umfasst eher das, was man mit kubanischer Musik verbindet, nämlich Salsa, Son, Changüi, Rumba, Guauanco. Aber dieses Wort, dieser Ausdruck ‚Kubanische Musik‘ umfasst viel mehr, weil es viele Musiker gibt, die - zum Beispiel mache ich Techno, elektronische Musik - es gibt viele... es gibt Leute, die Soul machen, es gibt Leute, die Jazz machen, es gibt Leute, die Hip-Hop machen, und es ist mehr als Salsa, als Rumba. (Interview 10)

Die zeitgenössischen kulturellen Einflüsse und Strömungen, die Carmen, eine junge Technoproduzentin, hier thematisiert, werden als definierende Elemente einer klassischen Definition *Kubanischer Musik* nicht geltend gemacht. Auch unter vielen Kubaner*innen hat sich dieses Narrativ von *Kubanischer Musik* durchgesetzt, denen meistens in diesem Kontext die Relevanz der Außenwirkung Kubas einleuchtet. Vor dem Hintergrund, dass *Kubanische Musik* folglich kein in erster Linie nationales Phänomen ist, sondern gewissermaßen eine interkulturelle Kompetenz erfordert, gestaltet sich der Zugang zu ihr auch nicht auf intuitive Weise, sondern setzt bei den meisten einen Bildungsprozess voraus: Zwei

Interviewpartner*innen berichteten somit von einem Prozess ihres eigenen Entdeckens der *Kubanischen Musik* (Interview 3, 7). So erzählte die Singer-Songwriterin Camilla:

Die Kubanische Musik – ehrlich gesagt ist sie nichts, in das ich mich von Anfang an verliebt habe. (...) Es ist etwas, das mir eigentlich erst jetzt passiert, und zwar schon eine ganze Weile, weißt du? (...) Ich weiß, dass sie ein Teil von mir ist, aber ich war wirklich mehr an anderen Arten von Musik interessiert, und jetzt, wo ich wachse, wo ich das, was ich tue, weiterentwickle, verbinde ich mich wirklich mit meinen kubanischen Wurzeln, und ich interessiere mich mehr für Salsa und die ganze Palette der Farben der Musik, die Kuba hat, die sehr breit und sehr interessant ist. (Interview 7)

Die Affiliation mit *Kubanischer Musik* ist für Camilla nichts an sich Gegebenes, sondern, wurde durch sie erst in einem Prozess der musikalischen Weiterentwicklung erarbeitet. Camilla sieht sich in ihrer Berufslaufbahn mit einer gesellschaftlichen Erwartungshaltung konfrontiert, als kubanische Musikerin *Kubanische Musik* zu spielen. Sie berichtete, dass im Laufe ihrer musikalischen Entwicklung viele Leute in ihrer Umgebung Schwierigkeiten damit hatten, ihre Musik zu definieren „als ob man diese Art von Musik nicht so oft hören würde, weil sie in Kuba nicht gehört würde. Weil, laut irgendwelchen Leuten ist das, was man in Kuba hört, ich weiß nicht, die eigene kubanische Musik oder Reggaeton ist, oder was weiß ich“ (ebd.).



Abbildung 7 Camilla interessierte sich als Jugendliche mehr für argentinischen Rock und Jazz, bevor sie sich auch für kubanische traditionelle Musik öffnete (Interview 7). Foto: Moritz Frisch, 2022.

Auch der Flötist Claudio schildert seine Annäherung an *Kubanische Musik* – ähnlich, wie Camilla – als einen Prozess der künstlerischen Entwicklung und Entdeckung, den er im Erwachsenenwerden durchlaufen habe:

Nun, wie ich zur *Kubanischen Musik* kam: (...) es ist noch gar nicht so lange her, dass ich anfang, *Kubanische Musik* zu hören, in der Flöte vorkommt – insbesondere das *Orchester Aragón*, vor allem Richard Egües, den Flötisten von *Aragón*, der einer der großen Flötisten dieses Landes war. (...) die Brillanz, die er ausstrahlte, seine Kohärenz und seine Interpretationen erfüllten mich, das hat mich wirklich angesprochen. Aber ich sage Dir, es ist ein Prozess, den ich durchlaufe. Und momentan bin ich auf der Suche nach Etwas, das den Sound, den ich in meinem Kopf habe, ergänzen kann. Und die *Kubanische Musik* hat viel davon und es ist unbewusst, weil man alle Arten von Musik hört, aber wenn man die Kopfhörer abnimmt, ist es die *Kubanische Musik*, die außerhalb der Kopfhörer spielt, es ist wie unbewusst. Und wenn man anfängt, *Kubanische Musik* zu spielen, merkt man, dass es gar nicht so schwierig ist, dass man es die ganze Zeit in sich hatte und dass es nützlich ist. Es ist ein nützliches Instrument, denn wenn ich an dieser Ecke oder in Alt-Havanna oder was weiß ich sonst noch arbeite, wird man mich hauptsächlich nach *Kubanischer Musik* fragen. (Interview 3)

In Claudios Fall spielte die Entdeckung von *Kubanischer Musik* für die eigene musikalischen Entwicklung erst zu einem späteren Zeitpunkt eine Rolle. Hier schildert er, wie unter anderem auch ökonomische Überlegungen eine Aneignung dieser Stile motiviert haben. Claudio schilderte auch die schwierige Auseinandersetzung, die er während seiner schulischen und universitären Ausbildung zum Berufsmusiker mit *Kubanischer Musik* durchlebt hat. Als Musikstudent erhielt er eine akademische Ausbildung in einem der für *Kubanische Musik* repräsentativsten Instrumente, der Querflöte. Seine Herausforderung bestand darin, dass er in seiner Kindheit nur in geringem Maße mit *Kubanischer Musik* in Kontakt gekommen war, da seine Eltern zuhause US-amerikanische Rock und Jazz der 70er-Jahre hörten (ebd.). Die Annäherung an sein Instrument fiel ihm dadurch lange sehr schwer.

Wenn du in Kuba die allgemeine Bevölkerung nach der Flöte fragst, gilt sie für die meisten als ein Instrument, das eher mit (...) populärer Tanzmusik assoziiert wird. Man findet sie im Chachachá, Danzón, Son...man findet sie in verschiedenen Stilen, insbesondere der kubanischen Populärmusik. Ich bin nicht damit aufgewachsen, diese Musik in meinem Haus zu hören, ich habe diese Musik nicht gehört. Mein Vater hat während der Arbeit LED Zeppelin, den Jimi Hendrix (...) gehört. Und das war die Musik, mit der ich aufgewachsen bin: die Beatles, Pink Floyd. Als ich das Instrument bekam, (...) wollte ich eigentlich nicht einmal Flöte spielen, sondern Trompete, weil ich viel Funk der achtziger und siebziger Jahre hörte und Blechbläser sehr mochte. Aber ich konnte mit Trompete nicht antreten (die Musikausbildung). Und als ich die Flöte bekam und sie spielte, hörte ich nichts, was Flöte hatte, das mir gefiel. (ebd.)

Heute zeichnet sich Claudios persönlicher Stil durch seine Entfremdung der Querflötenklänge durch die Verwendung von Gitarreneffekten aus. Dieser Sound prägt auch den Klang seines Musikprojekts *misifuz*.



Abbildung 8 Claudio identifiziert sich und seine Musik als Teil einer globalen Afro-Avantgarde-Bewegung (Interview 3). Foto: Moritz Frisch, 2022.

Obwohl die meisten Kubaner*innen ähnliche Musik konsumieren, wie Rezipient*innen weltweit, scheint es eine gesellschaftliche Erwartungshaltung an kubanische Musiker*innen zu geben, sich musikalisch und ästhetisch gewissen Standards der *Cubanía* anzupassen (Interview 1, 3, 7, 9, 10, 11). Inwiefern diese Erwartungshaltung durch die Gesellschaft selbst repräsentiert wird oder institutionell bedingt ist, variiert je nach Kontext. Dabei wird die Vorstellung vertreten, dass man diese Musik „in Kuba hört“ (Interview 7), wobei traditionell kubanische Musik heute in viel größerem Umfang eine andere Rezipient*innengruppe erreicht:

Kubanische Musiker*innen, insbesondere junge Musiker, wollen keine kubanische Musik spielen. Sie verspüren nicht den Wunsch, sie zu spielen. Sie sagen: „Nein, da gehören wir nicht mehr dazu, wir sind schon globalisiert, wir haben schon das Internet. Ich will singen wie Billy Eilish, oder wie Shakira, oder wie Dua Lipa, oder schon... das interessiert uns nicht mehr. Wir verlieren die Wurzeln, also was ist los? Wenn ich hier traditionelle Musik spiele - und es gab nur sehr wenige Gruppen, die traditionelle Musik gespielt haben - wenn das Publikum kubanisch ist, sind sie nicht interessiert, aber wenn es Ausländer sind - wow! Das ist also etwas, woran ich hart arbeite, damit die Kubaner sehen, dass Ausländer an ihrer Musik interessiert sind, dass die Kubaner verstehen, dass es eine Tradition ist, die sie leben müssen, und dass Ausländer deswegen kommen. Man kommt nicht nach Kuba, um Rock zu hören, man kommt nicht nach Kuba, um Dua Lipa oder einen Rapper zu hören.“ (Interview 9)

Der Kulturveranstalter Juan macht mit dieser Beschreibung auf ein Grundproblem der *Cubanía* aufmerksam, welches darin besteht, dass sie mit gewissen ästhetischen Vorstellungen einhergeht, die an

das ‚Nationale‘ anknüpfen. Dieses *Framing* der *Cubanía* bleibt nicht ohne Konsequenzen für die kulturelle Ausdrucksfreiheit kubanischer Künstler*innen. Frank, der lyrisches Songwriting mit progressivem Rock verbindet, kritisiert diese Dynamik und schildert hier eine alternative Auslegung von kubanischer Musik:

Ich betrachte mich, ich meine, ich fühle mich definitiv als kubanischer Musiker, weil ich hier geboren wurde und bewusst oder unbewusst, habe ich in all meinen kulturellen und genetischen Informationen kubanische Kultur und kubanische Musik. Ich bin nicht einverstanden mit den Standards, ich bin nicht einverstanden mit den Stereotypen darüber, was die eine oder andere Institution über kubanische Musik sagt. Ich sehe sie (Musik) als einen organischen Ausdruck des Individuums. (Interview 1)

Im Interview mit Frank wird deutlich, dass *Cubanía* in der Musik nicht jenseits von politischen Realitäten und der zeitgenössischen Erfahrungen kubanischer Gegenwart betrachtet werden kann. Affiliationen mit oder Abgrenzungen von herkömmlichen Definitionen von *Cubanía* können in verschiedenen Weisen erfolgen und haben in nationalem Kontext durchaus eine politische Bedeutung. So wird die Abnahme der gesellschaftlichen Rezeption und Relevanz der traditionellen Genres von einigen Interviewten als politisches Phänomen wahrgenommen:

(Ernesto) Das Klima ist schon ein anderes, eine andere Generation, die andere Dinge durchgemacht hat und dann ist die Musik, die sie identifiziert, diese oder jene Musik. Ich sage der Son ist wirklich eine der besten Musiken der Welt, aber die Kubaner sind schon müde von diesem Traum, von dem, was man nicht sehen kann. Der Kubaner hat das Bedürfnis, sich der Welt zu öffnen und auszudrücken, was er fühlt. (Ramses) Ich kann es einfach erklären: Es waren andere Zeiten mit anderen Problemen, weißt du? Vielleicht wenn du alte Musik hörst, singen die das Leben an, singen sie die Frauen an. Aber im Laufe der Zeit, nicht nur in Kuba, sondern weltweit, wollten die jungen Leute, die wir sind und ihr auch, ihre Stimme erheben. So spontan, wie wir es machen können, verstehst du? Deshalb ist es auch kein Danzón oder Son und so weiter. Wir können nicht, verstehst du, wir können das nicht mehr feiern, weil wir damit nicht mehr ausdrücken können, was wir fühlen. (Interview 6)

In diesem Zitat, das einen Gesprächsausschnitt zwei junger *reparto*-Musiker darstellt, wird nicht nur die Tatsache angesprochen, dass traditionelle *Kubanische Musik* für viele junge Kubaner*innen an Aktualität verloren hat, sondern auch, die Vorstellung vermittelt, dass diese einen gesellschaftlichen Traum verkörpert hat, der heute seine Glaubwürdigkeit verloren hat.

Das herkömmliche Narrativ von *Cubanía* symbolisiert etwas, womit die zeitgenössische kubanische Realität – in den Augen vieler Kubaner*innen – nicht mehr mithalten kann. Dieses Paradox wird von den meisten zeitgenössischen Musiker*innen wahrgenommen, was zur Folge hat, dass sie sich emotional weniger stark mit dem ‚kubanischen‘ Narrativ identifizieren können. Trotzdem sehen sich viele einem gesellschaftlichen Druck ausgesetzt, ästhetische Normen der *Cubanía* zu erfüllen um sich professionell oder ökonomisch in der Kulturwelt zu behaupten. Dabei spielt die auch zunehmende Ausrichtung der Kulturangebote auf Tourist*innen eine ausschlaggebende Rolle. *Cubanía* symbolisiert auf den ersten Eindruck immer noch bestimmte ästhetische und moralische Werte, was ihre Anziehungskraft auf

Tourist*innen verstärkt, da viele Tourist*innen *Cubania* noch immer bspw. mit der kulturellen Abwesenheit von Kapitalismus gleichsetzen. Ein solches Verständnis von *Cubania* ist allerdings in der kubanischen Bevölkerung nicht verbreitet sondern wird eher als durch die Politik aufgezwungene Ideologie rezipiert. Das Kapitel hat gezeigt, wie viele der Forschungsteilnehmer*innen den Zugang zu *Kubanischer Musik* erst erlernen und müssen bzw. im Laufe eines Bildungsprozesses ein Interesse dafür entwickeln. Es entstehen allerdings neue Formen der lokalen Erzählung und des Ausdrucks durch Musik, die ein anderes Erscheinungsbild abgeben. Viele junge Kubaner*innen sehen in dem (international wenig bekannten) Musikgenre *reparto* eine neue und ‚authentische‘ Form der lokalen Populärkultur, wie im anschließenden Kapitel dargestellt wird.

4.2.3. *Reparto* als ‚Spiegel der Gesellschaft‘?

Dem lokal entstandenen Musikgenre *reparto* wird von vielen Teilnehmer*innen sowie in kubanischen Kulturdiskursen eine neue Art von *Cubania* zugeschrieben (Interview 1, 2, 5, 6). So beschreibt der Musikjournalist Rafa G. Escalona, dass *reparto* in Kuba als ein Genre auftaucht, das den „populären Zustand der kubanischen Tanzmusik wiederherstellt: von der Straße und für die Straße“ (Escalona 2023). Laut Escalona löst die Entwicklung des *reparto* zum Sprachrohr einer populären Kultur den Salsa bzw. Son in dieser Funktion ab, da letzterer seine Aktualität in Kuba weitgehend verloren habe und „in eine Sackgasse“ (ebd.) geraten sei. Auch die meisten Interviewten thematisierten die lokale Relevanz von *reparto*. Dabei wurde unter anderem auf stilistische Elemente der Musik, wie die kubanische Clave hingewiesen, die sich im *reparto* wiederfinden (Interview 6). Andere sehen den Zusammenhang zwischen *reparto* und *Cubania* eher im alltäglichen Umgang der Kubaner*innen mit Musik (Interview 1, 2, 5 und 6). *Reparto* sei überall auf den Straßen Havannas zu hören und werde als milieubegrenzendes Phänomen wahrgenommen, das weitgehend unabhängig von persönlichem Geschmack oder musikalischer Neigung konsumiert wird (Interview 2, 5, 6). Zwei der Forschungsteilnehmer*innen bezeichneten *reparto* als musikalisches „Spiegelbild“ (Interview 1, 6) der Gesellschaft und der Journalist Rafa G. Escalona beschreibt ihn als „soziale Röntgenaufnahme“ (Escalona 2023). Die Entstehung von *reparto* wird von einigen als Reaktion auf die zeitgenössische Erfahrung des kubanischen Alltags betrachtet. Dabei nimmt für viele (junge) Kubaner*innen *reparto* die Funktion des ‚Authentischen‘ und Lokalen ein:

Für mich ist *reparto* die Musik, die wirklich aus Kuba kommt, die traditionelle Musik der Kubaner, die früher [offiziell] nicht so akzeptiert war. Das heißt, ein Genre, das nicht existierte, das nichts war. Und es ist [jetzt] wirklich das Symbol von Kuba, weil es die Musik von uns, ‚dem Volk‘, ist. (Interview 6)



Abbildung 9 junge *Reparto*-Künstler bei der Arbeit im Home-Studio. Foto: Moritz Frisch, 2022.

Abel, der selbst *reparto*-Künstler und Sänger ist, bezeichnete *reparto* als die Musik, die „wirklich aus Kuba kommt“ (ebd.). Er beschrieb intuitiv ein Gefühl der *Cubanía*, das *reparto* für ihn verkörpert. Dieses Gefühl der *Cubanía* steht für Abel nicht im Widerspruch zu dem Wissen des Ursprungs des *reparto* im puerto-ricanischen Reggaeton, dessen er sich durchaus bewusst ist (ebd.). So erzählt er, dass die *reparto*-Rapper*innen zunächst Reggaetontracks puerto-ricanischer oder internationaler Künstler*innen verwendeten und mithilfe einer Computertechnik die Stimme des jeweiligen Interpreten entfernten, um ihre eigenen Stimmen darüber zu legen (ebd.).

Der kubanische *reparto* begann in den 2010er Jahren als eine Untergrundkultur, die vor allem von Amateurmusiker*innen vorangetrieben wurde (Escalona 2023). Die erstmalige Öffnung des Internets für ein breiteres Publikum 2011 trug maßgeblich zu seiner Entstehung bei. Vom puerto-ricanischen Reggaeton inspiriert, hat sich der *reparto* in den letzten Jahrzehnten zu einem eigenen Musikgenre und lokalen (Mode-)Phänomen mit einer spezifischen Ästhetik herausgebildet (ebd.). Die Entwicklung des kubanischen Reggaetons zum

kubanischen *reparto*, vollzog sich erst allmählich mit der musikalischen Weiterentwicklung und Anpassung des Genres²¹ durch oft sehr junge Künstler*innen (ebd.).

Eine interessante Perspektive auf *reparto* schilderte die achtzehnjährige Ayamey, die *reparto* über soziale Medien und auf Partys konsumiert. Ihre Beschreibung wird hier als Ausschnitt eines Tagebucheintrags wiedergegeben, der aus der ersten Woche meines Forschungsaufenthalts 2022 stammt:

(Ayamey sagte:) Musik, die von Kubanern gehört würde, sei vulgär. Ich fragte sie, was sie mit „vulgär“ meine, und daraufhin zeigte sie mir einen Song. Er hörte sich an, wie ein Reggaeton. Sie gab eine Strophe des Liedes in ihre Übersetzer-App ein und es hieß dort ungefähr: ‚Lass uns schnellen Sex haben, ohne Bedenken und ohne Verhütung!‘ Sie sagte, die Leute würden dazu tanzen und nur auf den Rhythmus hören, nicht so sehr auf die Texte. Ich fragte sie, ob auch Frauen diese Musik machen würden. Sie sagte, nein, dass das nicht so erfolgreich sei, wenn Frauen solche Texte schreiben. Aber alle Jugendlichen würden diese Musik hören. Musik, ohne Instrumente.²²

Ähnlich wie Abel beschrieb Ayamey *reparto* als eine ‚Musik, die von Kubanern gehört‘ (ebd.) wird. Auch wenn viele der Interviewten differenziertere Ansichten davon vertreten, ‚was in Kuba gehört wird‘, setzt sich doch bei den meisten die Meinung durch, dass *reparto* heute eine starke gesellschaftliche Präsenz und Allgegenwärtigkeit in Kuba hat.

Reparto begann als eine marginalisierte Musikrichtung mit wenig gesellschaftlicher Akzeptanz oder staatlicher Unterstützung (Weener, van Norloos 2022: 71). Die Interviewpartner*innen äußern sich unterschiedlich zur *reparto*-Bewegung. Von einigen Interviewpartner*innen wird die Aggressivität und der Sprache des *reparto* hervorgehoben oder „verletzende“, oder „zu Gewalt aufrufende“ (Interview 2, 4, 8) Inhalte in den Texten kritisiert. Die Brutalität der Texte wird allerdings auch als Antwort auf die zeitgenössische Brutalität der Realität gedeutet:

Ich denke, dass *reparto* das widerspiegelt, was die kubanische Gesellschaft – oder vielleicht die am meisten marginalisierten Sektoren der kubanischen Gesellschaft – durchmachen. Insbesondere der *reparto* ist in der Marginalität geboren (...). Der Inhalt ist meist gewalttätig, manchmal sehr sexistisch oder frauenfeindlich, aber es ist ein Spiegelbild der Gesellschaft. Das ist eine Wahrheit. Das ist es, was diese Menschen erleben. Und der Staat brüstet sich (...) damit, sie als marginalisiert zu bezeichnen, als würde er sich aus der Verantwortung stehlen, als wären diese Menschen oder wir selbst keine Kinder der Revolution oder Symptome ihrer Krankheit. (...) Der Staat hat es sich zur Aufgabe gemacht, einen Bereich der Gesellschaft sehr stark zu marginalisieren. Und dieser Teil ist auch kreativ und sensibel und hat das Bedürfnis, sich und seine tägliche Realität auszudrücken. Und das ist es, was *reparto* ist. Es ist ein Ausdruck der täglichen Realität der marginalisierten Sektoren. (...) Es ist das tägliche Leben dieser Menschen, und ich denke, darin liegt sein Wert: in seiner Wahrheit, darin, dass er ein wahres Wort ist, dass er wie ein freier Tanz ist. (Interview 1)

²¹ Junge Künstler wie David El 22 und Chocolate MC experimentierten mit dem Genre und der damals 16-jährige Musiker und Produzent David El 22 baute ein eigenes Soundpedal, die Timba-Basstrommel, die als Kontrapunkt zu den typischen Handclaps eingesetzt wurde. Die Verbindung von Soundpedal und Handclaps bildeten später den typischen Sound des *reparto*, wobei die High Hat durch einen trockeneren Sound, wie z.B. ein Chequeré, ersetzt wurde (Escalona 2023).

²² Aufzeichnung vom 20.11.2022

Frank sieht die Ursache der oft aggressiven Sprache in dem Realismus, den der *reperto* verkörpert. Ähnlich sieht es der kubanische Musikjournalist Rafa G. Escalona, der die Lieder und Videoclips des *reperto* als „soziales Röntgenbild“ (Escalona 2023) des heutigen Kubas versteht. So wird im *reperto* in internen subkulturellen Diskursen über kubanische Musik eine ‚Authentizität‘ gesehen, die darin bestehe, dass dieser eine neue kubanische Realität verkörpere (Interview 1, 5, 6, 12). Allerdings geht die Ausdrucksform des *reperto* über den reinen Realismus hinaus, was dadurch deutlich wird, dass der Großteil der Interviewten den Zugang zu *reperto* eher als einen unterbewussten Vorgang beschreiben (Interview 2, 5, 6). Häufig wird das Tanzen und die Körperlichkeit mehr in den Vordergrund gestellt, als der intellektuelle Zugang und eine rein intellektuelle Interpretation der Musik scheint unmöglich. So bezeichnet Rafa G. Escalona (2023) den *reperto* als „Klänge (...) die keine andere Zustimmung brauchen als den Genuss der Körper“. Abel, ein *reperto*-Sänger beschreibt diese Doppelfunktion des *reperto* anhand seiner eigenen Musikpraxis:

[*Reperto*] drückt aus, was wir sehen, was wir leben. Wir versuchen, die Musik fröhlich zu machen, weil die meisten Menschen dazu feiern. Das heißt, wir reflektieren zum Beispiel die schlechten Dinge, die es in der Gesellschaft gibt, aber wir versuchen, sie auf in eine Art und Weise zu verwandeln, sodass die Leute sich es anhören, aber sich gleichzeitig entladen, sich gut fühlen, sodass sie darauf tanzen können. (Interview 6)

Reperto scheint zwei Funktionen in sich zu vereinen: die Reflexion der alltäglichen Realität und den sinnlichen Rausch. Mehr noch als die reine Wiedergabe der Realität scheint jedoch der Aspekt des Sinnlichen in der Musik des *reperto* im Vordergrund zu stehen (Escalona 2023; Interview 6). Wie Abel im Interview beschreibt, ‚verwandelt‘ *reperto* somit die Erfahrung der kubanischen Realität, indem er etwas Positives ausdrückt, was sich von der Allgegenwart des harten Alltags abgrenzt.

Bei der Frage nach der *Cubania* im *reperto* fällt auf, dass in der Redensart der Begriff ‚*reperto*‘ nicht nur als Musikstil, sondern auch als Metapher für einen unbestimmten Ort verstanden werden kann. Laut einer Aussage von Abel drückt *reperto* die Realität aus, dass „wir in Kuba alle aus einem ‚*reperto*‘ kommen und alle in einem ‚*reperto*‘ leben“ (Interview 6). In ähnlicher Weise bezeichnet auch der Musikjournalist Rafa G. Escalona (2023), *reperto* nicht nur als musikalischen Ausdruck, sondern auch als den gleichzeitigen lokalisierbaren Ursprung der Musikform. Indem sie sich dieser Logik der Analogie bedienen, so Escalona, versuchen der *reperto*-Künstler*innen ihren marginalen Zustand nicht mehr zu entschuldigen, zu umgehen oder zu tarnen, sondern rechtfertigen ihn vielmehr: „Für [sie] gibt es ein Land hinter all den Verkleidungen und Stereotypen, ein Land voller Defizite und Sehnsüchte. Ein Land, das unter dem Begriff ‚*reperto*‘ zusammengefasst wird“ (Escalona 2023).

Dass viele Kubaner*innen, *reperto* als kubanische Populärkultur bezeichnen, entspricht im Grunde genommen dem sozialistischen Konzept von ‚Traditionen‘, welches Letztere als “living forms of a people’s culture, subjected to the processes of change in a society (...) In the same way that the whole society transform itself, [it] develops with it” (Furé 1973: 250) betrachtet. Nach dieser flexiblen Ansicht von ‚Tradition‘, verändern sich diese stets mit den Bedingungen ihrer Umwelt. Auch die Entstehungsart des *reperto* als Musik von ‚Amateur*innen‘ unterstreicht seine Relevanz als Populärkultur. Trotz der Parallelen zwischen dem Entstehungskontext des Reparto und jenem früherer musikalischer Traditionen sowie seiner Verkörperung einer neuen Form von *Cubania* innerhalb Kubas erfährt das Genre außerhalb des Landes bislang nur geringe Rezeption. Zudem wird es international bisher kaum als Bestandteil der sogenannten kubanischen Musik wahrgenommen und reflektiert.

4.3. Interkultureller Austausch und globale Allianzen der zeitgenössischen Musikwelt Havannas

Das Musikgenre *reperto* scheint neue Formen der lokalen und nationalen Identifikation möglich zu machen und als künstlerische Ausdrucksform einen aktuellen gesellschaftlichen Bezug herzustellen. Das Gesamtbild musikalischer Subkulturen in Havanna deutet allerdings auch auf eine Tendenz der Abnahme mit nationaler Identifikation hin. So stellte der Kulturveranstalter, Juan fest:

Kubanische Musiker, insbesondere junge Musiker, wollen keine kubanische Musik spielen. Sie verspüren nicht den Wunsch, sie zu spielen. (Interview 9)

Die empirische Analyse der Interviews legt nahe, dass die zunehmende Identifikation junger kubanischer Musiker*innen mit globalen musikalischen Bewegungen gerade als Widerstand gegen ein zerfallendes nationalistisches Narrativ und gegen die kulturelle Isolation für die Kreativität und das künstlerische Schaffen relevant ist. Die Orientierung an globalen Strömungen schafft Alternativen und Inspirationsquellen für die Entwicklungen kubanischer Subkulturen, während eine Identifikation mit *Cubania* hingegen für viele Künstler*innen nicht im Vordergrund steht oder diesen aus politischen Gründen schwerfällt (Interview 1, 3, 9, 10). Gerade die Realität der geographischen, wirtschaftlichen und politischen Isolation der Insel haben in der Kulturwelt allgemein die Folge einer abnehmenden Identifikation mit *Cubania*; sie fördert andererseits das Interesse kubanischer Künstler*innen an außerkubanischen musikalischen Strömungen und ästhetischen Praktiken.

Die aktuelle hohe Abhängigkeit der Kulturlandschaft von der Tourismusindustrie, sowie die nationalistische Kulturpolitik führen allerdings zu einer strukturellen Privilegierung der

konventionellen und auf ‚nationalen‘ Werten und Vorstellungen beruhenden ‚Kubanischen Kultur‘, welche zahlreiche Entwicklungen zeitgenössischer kubanischer (Sub-)kulturen in den Schatten stellen (Interview 1, 3, 7, 10). Kulturelle Hybridisierungsprozesse und Aneignungen sind keine neuen Phänomene in der kubanischen Musiklandschaft. Die ‚kulturelle Vielfalt‘, welche die *Kubanische Musik* verkörpert, wird auch in dominanten – nationalen, sowie internationalen – Diskursen über *Cubanía* hervorgehoben (Kapitel 4.2.1). Das Narrativ ist aber auf die Vorstellung einer bereits vollzogenen Synthese von Kulturen festgelegt und ‚Kubanische Kultur‘ wird eher als Ergebnis einer vergangenen Synthese bestimmter Kulturen betrachtet und weniger als zeitgenössischer, nicht abgeschlossener Prozess interkultureller Kommunikation (ebd.). Diese bestimmt jedoch die Realität der musikalischen (Sub-)kulturen in Havanna und nehmen zudem – vor dem Hintergrund der auferlegten Limitierungen, Einschränkungen und Standardisierungen, die von Kulturpolitik und Tourismuswirtschaft ausgehen – eine politische Dimension an.

Viele der interviewten Musiker*innen betrachten ihre Praxis in erster Linie als Teil globaler musikalischer Bewegungen und weniger als Teil einer lokal begrenzten ‚nationalen Kultur‘ (Interview 1, 2, 3, 5, 7, 10). Das Bedürfnis nach kulturellem Austausch und Vernetzung jenseits nationaler Grenzen ist groß und wächst auch dadurch, dass es durch strukturelle und materielle Hürden erschwert wird. Die Mehrheit der von mir interviewten Musiker*innen haben ihre jeweiligen künstlerischen Vorbilder und Inspirationsquellen außerhalb Kubas (ebd.). (Neue) kulturelle Allianzen nehmen hierbei wichtige künstlerische Funktionen ein, wie anhand der folgenden Interviewausschnitte deutlich wird:

Und ich fing (...) an, Menschen zu entdecken, mit denen ich mich mehr identifizieren konnte, denn zu dieser Zeit fühlte ich mich immer noch ein bisschen fremd. Nein, ich hatte nicht – ich weiß nicht – ich hatte nicht viele Idole, nicht viele Künstler, mit denen ich mich identifizieren konnte. Und dann entdeckte ich Singer-Songwriter, vor allem lateinamerikanische Singer-Songwriter, und argentinischen Rock und sogar Jazz und Blues, die mich bewegten und inspirierten und mir das Gefühl gaben, nicht so allein zu sein. (Camilla, Singer-Songwriterin [Interview 7])

•

Der Tanzstil, mit dem ich mich sehr identifiziere, ist Afrobeats, der aus Nigeria stammt. Und mein Stil ist dem sehr ähnlich – anhand der Videos, die ich gesehen habe – ist er dem Stil dieser Leute dort drüben sehr ähnlich. Die Essenz meines Tanzstiles identifiziert sich mit am meisten mit dem Tanz aus Nigeria – mit diesem Teil Afrikas. Ich identifiziere mich sehr mit den Menschen in Nigeria, deshalb sage ich immer, dass mein Tanz der nigerianische Teil ist, der in mir vorherrscht. Woher kommt er? Ich weiß es nicht. Er kommt sehr spontan, sehr natürlich (...) Wie ist es möglich, dass ein Kubaner so tanzt – das verstehen sie nicht und ich verstehe es auch nicht. (Dairon, Afrobeats-Tänzer [Interview 2])

•

Die Bezeichnung, die ich für die Band verwende, um sie nicht in eine Schublade zu stecken, ist Afro-Avantgardismus (...) Die Avantgarde der afroamerikanischen Musik – weil sie alle ihre

Klangästhetiken von dort nimmt, wo diese Musik geboren ist – von den Wurzeln, ob es Hip-Hop, elektronische Musik, oder Rock ist. Die Frage ist nach der Freiheit des Ausdrucks und danach, wo man den Rahmen verlässt und nach kreativen Möglichkeiten sucht, in der Lage zu sein, sich mit seiner Seele zu konfrontieren seine Seele zu erfüllen. Abgesehen von dieser Essenz, gibt es keine gemeinsame Schublade für den Afro-Avantgardismus, sondern sie hat all diese Genres in sich vereint. Es ist also schwierig zu sagen, man macht dies oder man macht das (...) die Aufgabe der Avantgarde besteht nicht nur darin, als ein bestimmtes Genre objektiviert zu werden, sondern der Musik die Elemente der modernen Produktion hinzuzufügen, damit sie in einem kohärenten Kontext mit dem Publikum steht. (Claudio, Fötist und Bandleader [Interview 3])

•

Ich fing an, ein Album mit fünfundzwanzig Liedern auf Englisch zu machen. (...) Und dann entdeckte ich die Strukturen und die Art, wie diese Texte strukturiert werden mussten, war sehr, sehr anders. Die Art und Weise, wie die Großen es gemacht haben, die Art und Weise, wie die Legenden Tupac, Begee es gemacht haben, habe ich studiert. Ich habe wirklich studiert, wie sie ihre Songs so stark klingen lassen konnten. Und es war wegen der Struktur ihrer Verse. Das habe ich das alles entdeckt. Das war der Moment, in dem ich alles entdeckte. Damals öffneten sich alle Türen für mich, und ich dachte mir: "Unglaublich, schau dir an, was ich da mache!" (Ronaldo, Rapper [Interview 5])

Die hier aufgeführten Zitate demonstrieren, dass trotz vermeintlicher ‚kulturellen Isolation‘ und kommunikativer Einschränkungen viele künstlerische und ästhetische Phänomene von außen nach Kuba eindringen und dort unter Kunstschaffenden und Rezipient*innen Resonanz finden und weiterentwickelt werden. Die Beschreibungen dieser vier Künstler*innen bilden keine Einzelfälle, sondern zeigen vielmehr eine allgemeine Tendenz lokaler Entwicklungen verschiedener (vor allem junger) (Sub-)kulturen auf (Fernández 2024a). Dies zeigt wiederum, dass die Isolation Kubas einer globalen Asymmetrie unterliegt, die sich darin manifestiert, dass mediale Phänomene und Informationen zwar von außen nach Kuba dringen, jedoch weniger von innen nach außen (Kapitel 4.2.1). So bleiben viele musikalische Entwicklungen, die in Kuba stattfinden, der Außenwelt verborgen (Fornet 2004: 537). Internationale Vorstellungen von *Kubanischer Musik* heben außerdem oft eine nationalistische Dimension von *Cubanía* hervor, ohne die politische Implikationen und Komplexität dieses Phänomens zu berücksichtigen. Die künstlerische Verarbeitung außernationaler Klangästhetiken und Modeerscheinungen zeigt sich jedoch als integraler und bedeutungsvoller Bestandteil künstlerischer Praktiken. Auch als Sprache des politischen Widerstands gegen Realität der nationalen Isolation gewinnt diese an Relevanz (Interview 1, 3, 9, 10).



Abbildung 10 Masabito, (rechts) Mitbegründer der lokalen Afrobeats-Szene in Havanna, identifiziert sich mit urbanen Tänzen aus Nigeria und anderen Teilen Afrikas. Foto: Moritz Frisch, 2022.

In internen Kulturdiskursen wird der Widerspruch zwischen nationalistischem Kulturnarrativ und dem Bedürfnis nach interkultureller Kommunikation problematisiert. So betont die Musikwissenschaftlerin María Córdova in einem Beitrag der kubanischen Kulturzeitschrift *Temas* die „historische Flexibilität“ der kubanischen Musik „für Assimilation und Wandel und ihre relative aber konstante Neigung zum Experimentieren“ (Córdova 2004: 39). Sie plädiert dafür, die musikalische Kultur als „fast spontanen Entwicklungsprozess“ zu betrachten und richtet sich gegen die „Anwendung schematischer und stereotyper Vorstellungen“ (ebd.). Sie erinnert auch daran, dass diese Flexibilität und Offenheit zur Entstehung der *Kubanischen Musik* selbst beigetragen hat (ebd.). In ähnlicher Weise betont auch ein Podcast des kubanischen Musikmagazins AM:PM, bei dem vier Künstler*innen urbaner Subkulturen Havannas zu Wort kommen, die Relevanz der künstlerischen Kollaborationen zwischen Musiker*innen innerhalb und außerhalb Kubas, sowie der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Genres und Medialitäten (Fernández 2024: 41:00ff). Der Podcast verdeutlicht außerdem, dass kubanische Musiker*innen aufgrund der Realität staatlicher kultureller Standardisierung und Limitierung der Ressourcen die Aufmerksamkeit von Ausländer*innen und ausländischen Medien erreichen müssen. Kollaborationen mit dem Ausland ermöglichen es kubanischen Künstler*innen erst,

Sichtbarkeit in global vernetzten musikalischen Szenen zu erreichen, von denen sie sonst nur als Konsument*innen multinationaler Medien oder innerhalb lokal begrenzter urbanen Subkulturen Teil sein können (ebd.). Die Notwendigkeit der Kollaboration mit Personen und Institutionen außerhalb Kubas zeigt sich bei den Forschungsteilnehmer*innen, vor allem bei den Interpret*innen subkultureller oder kontemporärer Genres, allerdings auch bei Musiker*innen, die musikalische eher im traditionalistischen Spektrum zu verorten sind (Interview 2, 3, 4, 5, 6, 9).

Jedoch gestaltet sich die interkulturelle Kommunikation zwischen Kuba und der Außenwelt als herausfordernd. Die aktuellen kulturellen Strömungen, die die Praktiken meiner Interviewpartner*innen prägen, bewegen sich in vielfältigen globalisierten Klangästhetiken wie Techno, Afrobeats, Afro-Avantgardismus, Psychedelic Rock, Reggaeton etc. Zeitgenössische Entwicklungen, die innerhalb kubanischer Musikkulturen Relevanz und Sichtbarkeit erlangen wie bspw. die Entstehung des *reparto*, sowie neue Tendenzen des kubanischen Rock, finden kaum in externen Diskursen über ‚Kubanische Kultur‘ Resonanz.

Der Umgang mit materieller und kultureller Isolation, aber auch mit kulturellen Essentialismen zeigt sich als eine der größten Herausforderungen für zeitgenössische kubanische Musiker*innen. Dies legt eine Neueinschätzung des Konzepts der *Cubanía* die eine kritische Betrachtung auf nationalistischer (Klang-)Ästhetik basierender kultureller Essentialismen miteinbeziehen muss. Da die gegenwärtigen Erfahrungen des ‚Kubanisch-Seins‘ in vieler Hinsicht von dem Schicksal der Isolation und von Hürden der Kommunikation in die Außenwelt geprägt sind, finden sich diese Themen in den musikalischen Ausdrucksformen wieder (Kapitel 4.2.1). Oft zeigen sie sich in kulturellen Aneignungen verschiedener Ästhetiken und Kunstformen, die ihre Wurzeln außerhalb Kubas haben, oder in der Schaffung neuer kultureller Konzepte²³, die sich von dem nationalistischen Narrativ der *Cubanía* bewusst abgrenzen (Interview 2, 3, 7, 8, 9, 10). So spielt die Kommunikation in die Außenwelt in Verbindung mit dem Wunsch, sich der Außenwelt zu zeigen und zu öffnen, für viele junge Künstler*innen eine zentrale Rolle (Fernández 2024: 41:00ff). Gegenwärtig lässt sich eine zunehmende Distanzierung junger Musiker*innen von herkömmlichen Visionen der *Cubanía* beobachten. (Kapitel 4.2.2). Obwohl die Distanzierung jüngerer Generationen von traditionellen Musik- und Kunstformen weltweit eher die Regel als die Ausnahme ist, kommt

²³ Der von Claudio beschriebene *Afro-Avantgardismus* ist ein kulturelles Konzept, welches noch nicht in offiziellen Kulturdiskursen etabliert ist, jedoch als Bezeichnung von Kunstpraktiken in bestimmten kommunikativen Blasen bereits existiert. So findet man beispielsweise bei einer Sucheingabe unter dem Hash-Tag (#) *Afro-Avantgardismus* bereits einige Beiträge.

der Abkehr der jüngeren Generationen von der nationalen Symbolsprache Kubas eine besondere Bedeutung zu, da *Kubanische Musik* – sowie das Phänomen der *Cubanía* – zu einer globalen Definition und Projektionsfläche bestimmter Bedeutungszuschreibungen geworden ist (Dopico 2002: 452). Sie steht auch im Lichte einer Abkehr von sozialistischen Idealen und einer Ablehnung von Politik im Allgemeinen, welche weite Teile der kubanischen Bevölkerung umfasst (Moore 2006: 247). Der Verfall der nationalen Kulturpolitik, sowie des nationalistischen Narrativs, welches in der zeitgenössischen kubanischen Gesellschaft immer weniger Unterstützung findet, erfordert auch eine Neueinschätzung des Phänomens der *Cubanía* in Bezug auf kubanische Musikpraktiken.

5. Fazit

Was passiert mit Nationalismus in Performance und Klangästhetik in einer Realität, die von Erfahrungen der nationalen Repression und Isolation zutiefst geprägt ist? Inwiefern bleibt nationalistischer Essentialismus als künstlerischer Ausdruck relevant, wenn er nicht mehr im Kontext des revolutionären Aufbruchs, oder des Antiimperialismus formuliert werden kann, da sich die gesellschaftliche Akzeptanz dieses Narrativs verloren hat? Um der Bedeutung von *Cubanía* in den urbanen Subkulturen Havannas näherzukommen, hilft es, in Anlehnung an den Ethnologen Michael Jackson (2002), eine phänomenologisch geprägte Sichtweise auf Geschichte einzunehmen, die sich „weniger damit beschäftigt, festzustellen, was in der Vergangenheit tatsächlich geschehen ist, als vielmehr damit, die Vergangenheit als einen Modus der gegenwärtigen Erfahrung zu erforschen“ (Schauert 2015: 28). In Bezug auf die Bedeutungskraft der *Cubanía* stehen individuelle Interpretationen der historischen Ereignisse in zeitgenössischer Lebenswelt im Kontrast zu den vorherrschenden Narrativen, die von Kulturpolitik und globalem Musikmarkt praktiziert werden. Somit stellt sich die Frage, wie der Wandel aussieht, den *Cubanía* als musikalisches Phänomen in der Wahrnehmung in Havanna praktizierender und rezipierender Musiker*innen erfahren hat. Der Rockmusiker Frank beurteilt die fortwährende Propagierung von *Cubanía* und nationalistischen Werten durch die Kulturpolitik als eine semiotische Sackgasse:

Die kubanische Revolution hat dafür gesorgt, dass unsere Gesichter, unsere Augen mit Paradigmen und Symbolen gefüllt wurden. Symbole, die in unserer Gegenwart leer bleiben, weil das, was sie verkünden, was die Revolution verkündet, nicht existiert, nicht mehr existiert und den Künstlern nur sehr wenige Möglichkeiten lässt, sich selbst neu zu schreiben, die Kunst neu zu schreiben. (...) Sie haben uns mit Slogans und Bannern und Paradigmen gefüllt, die uns in einer absoluten Leere zurückgelassen haben, die sehr schwer zu füllen ist, in einer unermesslichen Traurigkeit, in der Unmöglichkeit, ein neues Zeichen zu setzen, in der Unmöglichkeit, vorwärtszugehen, in der Unmöglichkeit, dieses Symbol zu füllen. Und das ist sehr gefährlich, denn damit kommt es zur Entfremdung, zum Verlust der Identität. (Interview 1)

Eine Antwort auf die Ideologisierung von *Cubanía* manifestiert sich darin, dass sich (insbesondere junge) Musiker*innen in Havanna nach außen wenden und sich in symbolischen und ästhetischen Sprachen ausdrücken, die nicht bereits von nationalistischen Narrativen besetzt sind (Interview 2, 3, 7, 8, 9, 10). Da die Kulturpolitik innerhalb dieses Narrativs zwar Adaptionen zulässt, den nationalistischen Grundkonsens jedoch aufrechterhält, nehmen Kollaboration und Kommunikation mit dem Ausland für kubanische Musiker*innen eine Schlüsselfunktion ein (Fernández 2024a: 41). Allerdings sehen sich Letztere konfrontiert mit einem internationalen Publikum, dessen Konzept von *Cubanía* sich im Wesentlichen nach wie vor an traditionalistischen und nationalistischen bzw. folkloristischen Darstellungen orientiert und kaum über ein Konzept zeitgenössischer Weiterentwicklung und Variierung kubanischer Kulturen – geschweige denn über ein kulturelles Verständnis der lokalen Bedeutungen und Symbolisierungen von *Cubanía* – verfügt.

Die vorliegende Arbeit hat das Phänomen der *Cubanía* aus einer sozio-historischen Perspektive analysiert und seinen Wandel im Kontext politischer, wirtschaftlicher und kultureller Entwicklungen nachgezeichnet. Das Auseinanderklaffen von ideologischer Rhetorik und alltäglicher Praxis sollte als Basis für diese Auseinandersetzung mit dem Konzept der *Cubanía* dienen. Es wurde dargelegt, dass sowohl die sozialistische Staatspropaganda als auch die kommerzielle Vermarktung von *Cubanía* – trotz ihrer vermeintlich gegensätzlichen Motive – ein ähnlich veraltetes Bild von *Cubanía* zeichnen, welches die gesellschaftspolitischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte außeracht lässt. So assoziiert die nationalistische Rhetorik *Cubanía* nach wie vor mit ethischen Werten, wie bspw. dem Kampf für Gleichheit und sozialer Gerechtigkeit (Tabares Hernández 2024). Jedoch steigen auch mediale Darstellung der Kubanischen Musik seit den 1990er Jahren auf diesen Zug auf, wenn es wie bspw. in dem Film *Buena Vista Social Club* in der Darstellung von ‚Kubanischer Kultur‘ um die „Rückgewinnung der Realität“ (Medina 2007: 16) einer Kultur und Gesellschaft jenseits des globalen Kapitalismus geht. Die Essenz ‚Kubanischer Kultur‘ wird somit als etwas ‚Pures‘ und ‚Reines‘ verstanden, was sie – im Anbetracht ihrer historischen und gegenwärtigen Hybridisierungsprozesse mit anderen Kulturen – niemals war.

Es zeigt sich zudem, dass der kulturelle Widerstand, den *Cubanía* in der vorrevolutionären Zeit ausgedrückt hat, der sich vor allem gegen den hegemonialen und touristischen Blick als Maßstab für die kulturelle Produktion richtete, aus der gegenwärtigen kubanischen Realität weitgehend verschwunden ist. Dies manifestiert sich sichtbar in den Strukturen der zeitgenössischen Kulturlandschaft Havannas, die einerseits zunehmend durch

ausländische Initiativen finanziert wird und andererseits immer noch unter staatlicher Überwachung steht. Folglich vermehren sich Stimmen, die – in Bezug auf die Musik- und Kulturwelt – Parallelen ziehen zwischen der vorrevolutionären Situation und der Gegenwart. So, Rafael Rojas: „In these difficult times we find the resurrection of the cabaret and carnival, of sensuality and hedonism, of the lascivious tourist and the nakedness of the native, of the whorehouse and the lottery... Between the old Cuba and the new, a bridge is visible: the cadaver of the Revolution” (Rojas 1998: 134) Auch der Historiker Blake Scott bemerkt in seinem Buch über den karibischen Tourismus der Gegenwart, dass sich die nationalen Eliten „trotz [der] Lehren aus der Vergangenheit“ (Scott 2022: 73) nach den sozialen Umwälzungen der 1960er Jahre zu einer (neo)liberalen Politik der Tourismusentwicklung zurückentwickelt haben: „Die Entwicklungsstrategien des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts sind sich in diesem Sinne bemerkenswert ähnlich. (...) Obwohl es jetzt theoretisch mehr nationale und lokale Kontrolle über die Tourismuswirtschaft gibt, sind in der Praxis die sind die Endziele ähnlich: ausländische Direktinvestitionen anlocken, trotz der sozialen Kosten“ (ebd.). Die Bedeutung des Tourismus und des ‚Sich-nach-Außen-Darstellens‘ der Kultur- und Musikwelt hat in verschiedenen Epochen auf Narrativ und (Klang-)Ästhetik der *Cubanía* eingewirkt. Obwohl die Besinnung auf *Cubanía* in ihren Entstehungskontexten das Gegenteil bedeutet, nämlich ein Streben nach der Unabhängigkeit vom hegemonialen Blick, wurde diese Funktion immer wieder für den Tourismus entfremdet und einer typisierten Ästhetik des ‚Kubanisch-Seins‘ untergeordnet.

Der kubanische Musikethnologe Fernando Ortiz verstand *Cubanía* in den 1940er Jahren als ‚the conscious desire to be Cuban‘. Dieses Verlangen danach ‚Kubanisch zu sein‘ ist in den heutigen Zeiten der massenhaften Auswanderung aus Kuba in einem anderen Kontext zu betrachten. Die durch die Emigrationsbewegung ausgelöste Erfahrung des Verlustes musikalischer und kultureller Gemeinschaft, prägt die Lebenswelten kubanischer Kulturschaffenden. Die gemeinschaftsstiftende Funktion der Idee der *Cubanía* hat sich somit in ihrer Bedeutung verändert und ist möglicherweise mit den Menschen, die das Land verlassen haben, ausgewandert. Eine weiterführende Forschung, könnte sich mit der Erfahrung von *Cubanía* in kubanischen Diaspora-Gemeinschaften beschäftigen, die – durch ihre Erfahrungen im Ausland – dieser Idee wieder einen neuen Sinn geben.

Quellenverzeichnis

- Amit, Vered, Hrsg. 2000. *Constructing the Field: Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. London: Routledge.
- Baker, Geoffrey. 2005. "¡Hip hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba." *Ethnomusicology* 49 (3), 368-402.
- Boese, Marie-Kristin. 2022. „Insel der Traurigkeit.“ *Tagesschau*, [online]. 31. Juli 2022. Wirtschaftskrise in Kuba: Insel der Traurigkeit | tagesschau.de. URL: [Wirtschaftskrise in Kuba verursacht Exodus | tagesschau.de](https://www.tagesschau.de/wirtschaft/wirtschaftskrise-in-kuba-verursacht-exodus.htm). (Zugriff am 4. März 2023.)
- Burkhalter, Thomas. 2024. "Weltmusik 2.0: Zwischen Spass- und Protestkultur" *norient*. URL: [Weltmusik 2.0: Zwischen Spass- und Protestkultur | norient.com](https://www.norient.com/weltmusik-2-0-zwischen-spass-und-protestkultur). (Zugriff am 17.03.2025)
- Chezcazana. 2024. "Yo no soy de la nueva." *Instagram*. Juni 11, 2024. URL: https://www.instagram.com/p/C8FzkLGJ_QM/. (Zugriff am 11. November 2024)
- Córdova, María. 2004. "Música y espacio social." *TEMAS* 39-40, 29-40.
- Darias Alfonso, Iván. 2014. "The Transnational Ajiaco: Food Identity in the Cuban Diaspora." In *Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas*, herausgegeben von Wiebke Beushausen. Bielefeld: Transcript.
- Diversent, L., García, K.K., Matei, A. & Trébault, J. 2019. *El Arte Bajo Presion: El decreto 349 restringe la libertad de creacion en Cuba*. Artists at Risk Connection and Cubalex.
- Dopico, Ana María. 2002. "Picturing Havana: History, Vision, and the Scramble for Cuba." *Nepantla: Views from South* 3 (3): 451–493.
- Eli Rodríguez, Victoria. 1986. "Das Musikschaffen in der kubanischen Revolution". In *Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, 189-198.
- Escalona, Rafa G. 2023. "Reparto: en el Malecón solo bailamos este son." *AM:PM*, 28. Juni. URL: [Reparto: en el Malecón solo bailamos este son – Magazine AM:PM](https://www.am-pm.com/reparto-en-el-malecon-solo-bailamos-este-son) (Zugriff am 12. Oktober 2024).
- Espinosa, Julio García. 2004. "Das Phänomen Buena Vista Social Club." In *Alles in meinem Dasein ist Musik ... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, herausgegeben von Torsten Eßer und Patrik Fröhlicher, 535–546. Frankfurt: Vervuert.
- Eßer, Thorsten. 2004. "Sozialismus mit Rhythmus. Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und ihre Auswirkungen auf die Musik." In *Alles in meinem Dasein ist Musik ... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, herausgegeben von Torsten Eßer und Patrik Fröhlicher, 33–74. Frankfurt: Vervuert.
- Fernández, Darsi. 2024a. "La escena underground en La Habana". In *Música Cubana: Armar el Rompecabezas* [Podcast-Episode]. URL: [Cuba, procesos musicales en periodos de crisis – Magazine AM:PM](https://www.am-pm.com/cuba-procesos-musicales-en-periodos-de-crisis) (Zugriff am 05. Januar 2025).

- Fernández, Darsi. 2024b. "Musica Cubana Armar el Rompecabezas". In *Música Cubana: Armar el Rompecabezas* [Podcast-Episode]. URL: [Cuba, procesos musicales en períodos de crisis – Magazine AM:PM](#) (Zugriff am 14. Januar 2025).
- Fornet, Ambrosio. 2004. "Das Phänomen Buena Vista Social Club." In *Alles in meinem Dasein ist Musik ... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, herausgegeben von Torsten Eßer und Patrik Fröhlicher, 535–546. Frankfurt: Vervuert.
- Fuente, Alejandro de la. 2001. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Furé, Rogelio Martínez. 1991. "Regarding Folklore." In *Essays on Cuban Music*, herausgegeben von Peter Manuel, Lanham: University Press of America.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Giro, Radamés. 2004. "Los grandes géneros de la música popular cubana." *TEMAS* 39-40, 4-17.
- Giro, Radamés. 2004. "Kubanische Musik erobert die Welt: danzón, mambo und cha-cha-chá." In *Alles in meinem Dasein ist Musik ... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, herausgegeben von Torsten Eßer und Patrik Fröhlicher, 243–257. Frankfurt: Vervuert.
- Jackson, Michael. 2002. *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression and Intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Kraushaar, Marie. *Forschungstagebuch*. Unveröffentlichtes Manuskript, persönliches Archiv, 2024.
- Látkovká, P. 2017. "Tour guides' roles and their perceptions of tourism development in Cuba." *Tourism Planning & Development* 15 (3), 347–363.
- Leclercq, Cécile. 2004. *El lagarto en busca de una identidad. Cuba: identidad nacional y mestizaje*. Madrid: Vervuert.
- Medina, Alberto. 2007. "Jameson, Buena Vista Social Club and Other Exercises in the Restoration of the Real." *Iberoamericana* 7 (25): 7–22.
- Moore, Robin. 2006. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley: University of California Press.
- Morales, Ernesto. 2018. „Invasor: Un rapero sin miedo en el oriente de Cuba.“ *Cibercuba*, 23. Januar. URL: [‘El Invasor’: Un rapero sin miedo en el oriente de Cuba](#). (Zugriff am 25. Dezember 2024).
- Moreno, Liliana González. 2004. "Subversiv wider Willen. Rockmusik auf Kuba." In *Alles in meinem Dasein ist Musik ... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, herausgegeben von Torsten Eßer und Patrik Fröhlicher, 33–74. Frankfurt: Vervuert.
- Ngeh, Jonathan, und Michaela Pelican. 2022. "Innovation, Music and Future Making by Young Africans in a Challenging Environment: Examples from Cameroon and Nigeria." In *African Futures*, herausgegeben von Clemens Greiner, Steven van Wolputte und Michael Bollig, 285–295. Leiden: Brill.

- Ortiz, Fernando. 1940. "The Human Factors of Cubanidad." Translated by Fernando Coronil. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 4 (3), 2014: 407–443.
- Ortiz, Fernando. (1940) 1978. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azucar*. Caracas (Venezuela): Biblioteca Ayacucho.
- Reyes Estévez, Ernesto. 2024. Juli 13, 24. *Instagram*. URL: [Instagram](#) (@carmencrown). (Zugriff am 11. November 2024).
- Roland, L. Kaifa. 2010. „Tourism and the Commodification of Cubanidad“ *Tourist Studies* 10(1): 3–18. <https://doi.org/10.1177/1468797610389663>.
- Schauert, Paul. 2015. *Staging Ghana: Artistry and nationalism in state dance ensembles*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schreiner, Claus. 2022. *Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam*. Band 3. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Scott, Blake C. 2022. *Unpacked: A History of Caribbean Tourism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Simoni, Valerio. 2014. „Coping with Ambiguous Relationships: Sex, Tourism, and Transformation in Cuba.“ *Journal of Tourism and Cultural Change* 12(2): 166–183. <https://doi.org/10.1080/14766825.2014.915093>.
- Spencer, Peter. 1992. *World Beat: A Listener's Guide to Contemporary World Music on CD*. Chicago: A Cappella Books.
- Sublette, Ned. 2004. *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Tabares Hernández, Sahily. 2024. "La cubanía en las músicas" *CMBQ Radio Enciclopedia*, 25. Oktober. URL: [La cubanía en las músicas – CMBQ Radio Enciclopedia](#). (Zugriff am 15. März 2025)
- Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. 2. Aufl. New York: Routledge, 2014.
- Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze*. London: SAGE.
- Völkening, Niklas, Andreas Benz und Matthias Schmidt. 2019. "International Tourism and Urban Transformation in Old Havana." *ERDKUNDE* 73 (2): 83–96.
- Weener, Marlinde, und Femke van Noorloos. 2021. "Digital Media and the Empowerment of Cuban Musicians in Tumultuous Times: ¿Un Nuevo Amanecer?" *ERLACS* 133, 63–87.
- Wikipedia. 2025. „Kubanische Musik.“ *Wikipedia, Die Freie Enzyklopädie*. Letzte Änderung am 28. Dezember 2024. URL: [Kubanische Musik – Wikipedia](#). (Zugriff am 9.12.2023).
- Wikipedia. 2025. „Music of Cuba.“ *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Letzte Änderung am 18. Januar 2025. URL: [Music of Cuba - Wikipedia](#). (Zugriff am 9. Dezember 2024).

Zamora Montes, Alejandro. 2019. "Diecisiete instantes de una institución hiphopera." *Magazine AM:PM*, 3. Oktober. URL: <https://magazineampm.com/diecisiete-instantes-de-una-institucion-hiphopera/>. Diecisiete instantes de una institución hiphopera – Magazine AM:PM. (Zugriff am 29. November 2024).

Zizek, Slavoj. 2002. *Welcome to the Desert of the Real*. New York: Verso.

Interviewverzeichnis

- 1: Frank (*Frank Mitchell*), experimenteller Singer-Songwriter und Psychedelic-Rock-Gitarrist, 28.11.2022, Havanna
- 2: Dairon (*Masabito*), Afro Fusion und Afrobeats-Tänzer, 3.12.2022, Havanna
- 3: Claudio (*Misifuz*), Flötist und Bandleader des Afro-Avantgarde-Projekts *Misifuz*, 4.12.2022, Havanna
- 4: Jany (*Janytresera*), Tresera u.A. bei *Conjunto Arsenio Rodriguez*, 7.12.2022, Havanna
- 5: Ronaldo (*Krizhna*), Rapper und Mitbegründer der Drill-Rap-Gang *Lyonzmaffia*, 9.12.2022, Havanna
- 6: Gruppeninterview mit Ernesto, Ramses und Abel (*El Kabo*, *Ramses*, *Puchuncito PK Sepa*), Produzent (*El Kabo*) und Rapper/ Sänger (*Ramses* und *Puchuncito*) in einem *reparto*-Kollektiv, 10.12.2022, Havanna
- 7: Camila (*Camila Guevara*), Singer-Songwriter und Sängerin, 14.12.2022, Havanna
- 8: Melissa (*Briana Weapons*), Rapperin, 16.12.2022, Havanna
- 9: Juan, Kulturveranstalter, Künstler und Mitbegründer des subkulturellen Zentrums *Casamarilla*, 12.03.2024, Havanna
- 10: Carmen (*Carmen Crown*), Techno-DJ und Produzentin, 13.03.2024, Havanna
- 11: Lucia, Musikjournalistin für das kubanische Musikmagazin *AM:PM* und Pianistin, 23.03.2024, Havanna
- 12: Ernesto (*Ernesto Oliva Figueredo*), Komponist, Pianist und 'Changüisero', 2.4.2024, Havanna

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

- HEFT 1** **BABET NAEFE 2002**
Die Kormoranfischer vom Erhai-See
Eine südwest-chinesische Wirtschaftsweise im Wandel
- HEFT 2** **ANNIKA WIEKHORST 2002**
Die Verwendung von Pflanzen in der traditionellen Medizin bei drei Baka Gruppen in Südost Kamerun
- HEFT 3** **IRENE HILGERS 2002**
Transformationsprozeß im Norden Kirgistans
Sozio-ökonomischer Wandel am Beispiel eines Dorfes
- HEFT 4** **BRITTA FUCHS 2002**
Wenn der Muezzin rufen will
Diskurse über ein Moscheebauprojekt im Kölner Stadtteil Chorweiler
- HEFT 5** **KERSTIN HADJER 2003**
Illegalisierte Identitäten
Auswirkungen der Sans Papiers-Problematik auf den Alltag afrikanischer Migranten in Pariser Wohnheimen (Foyers)
- HEFT 6** **FLORIAN STAMMLER 2003**
Überlebensstrategien im postsozialistischen Russland
Das Beispiel der rentierzüchtenden Chanty und Nentsy in Nordwestsibirien
- HEFT 7** **CLAUDIA LIEBELT 2003**
Die Wasserwirtschaft im südmarokkanischen Dratal im Spannungsfeld von lokaler und staatlicher Ressourcenkontrolle
- HEFT 8** **NADIA CORNELIUS 2003**
Genese und Wandel von Festbräuchen und Ritualen in Deutschland von 1933 bis 1945
- HEFT 9** **HENRICA VAN DER BEHRENS 2003**
Gartenbau der Himba
Ackerbauliche Bodennutzung einer pastoralnomadischen Gruppe im Nordwesten Namibias und Wandel von Festbräuchen und Ritualen
- HEFT 10** **TOBIAS SCHMIDTNER 2004**
Ressourcenmanagement und kollektives Handeln
Wirtschaft und soziale Organisation bei einer Gemeinschaft namibianischer small miners in der Erongo-Region
- HEFT 11** **NATASCHA GARVIN 2004**
„La vara es recta, no es torcida“
Der Alcalde Auxiliar als lokale Autorität in einer indigenen Gemeinde Guatemalas
- HEFT 12** **SEBASTIAN T. ELLERICH 2004**
Der Yaqona-Markt in Fidschi
Zustand, Probleme, Bemühungen
- HEFT 13** **ANNE SCHADY 2004**
"Community Participation" and "Peer Education"
A critique of key-concepts in HIV/AIDS prevention in Swaziland
- HEFT 14** **THEKLA HOHMANN 2004**
Transformationen kommunalen Ressourcenmanagements im Tsumkwe Distrikt (Nordost-Namibia)

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

- HEFT 15** **BETTINA ZIESS 2004**
Weide, Wasser, Wild.
Ressourcennutzung und Konfliktmanagement in einer Conservancy im Norden Namibias.
- HEFT 16** **DEIKE EULENSTEIN 2004**
Die Ernährungssituation und Ernährungsweise in der DDR (1949-1989) und die Veränderungen nach der Wiedervereinigung am Beispiel Thüringens
- HEFT 17** **SONJA GIERSE-ARSTEN 2005**
CHRIST CRUSHES HIV-CRISIS
Umgang namibischer Pfingstkirchen mit der HIV/AIDS Epidemie
- HEFT 18** **JANA JAHNKE 2006**
Lokale Interessen, Staatlichkeit und Naturschutz in einem globalen Kontext
Untersuchung eines Projektes der Weltbank zur Einrichtung von geschützten Gebieten in Peru mit Management durch indigene Bevölkerungsgruppen
- HEFT 19** **MONIKA ZÍKOVÁ 2006**
Die kulturspezifische Formung des Gefühls Japan im interkulturellen Vergleich
- HEFT 20** **BJÖRN THEIS 2006**
DISKRETION UND DIFFAMIE
Innensicht und Fremdbild am Beispiel der Freimaurerei
- HEFT 21** **LAURA E. BLECKMANN 2007**
Zur Verräumlichung kollektiver Erinnerung
Landschaften in Preisgedichten der Herero/Himba im Nordwesten Namibias
- HEFT 22** **SUSANNE HVEZDA 2007**
Wasser und Land im klassischen islamischen Recht unter besonderer Berücksichtigung der mālikitischen Rechtsschule
- HEFT 23** **SILKE TÖNSJOST 2007**
Plants and Pastures
Local knowledge on livestock - environment relationships among OvaHerero pastoralists in north - western Namibia
- HEFT 24** **TAIYA MIKISCH 2007**
Stolz und Stigma
Tanz und Geschlechterrollen in Zagora, Südmarokko
- HEFT 25** **FRANZISKA BEDORF 2007**
We don't have a culture
"Being coloured" in Namibia als Konstruktion und Praxis
- HEFT 26** **FRANK WILDAUER 2007**
Zur Genese ethnischer Konflikte
Die Konkomba-Kriege im Norden Ghanas
- HEFT 27** **MARTIN BÖKE 2008**
Die Rolle der Emotionen im traditionellen chinesischen Medizinsystem
- HEFT 28** **NICOLAI SPIEB 2008**
Die Tempel von Khajuraho (Indien) und ihre erotischen Skulpturen in den Augen ihrer Betrachter

KÖLNER ETHNOLOGISCHE BEITRÄGE
HERAUSGEGEBEN VON MICHAEL J. CASIMIR

- HEFT 29** **ELISA TRÄGER 2008**
Bioprospektion und indigene Rechte
Der Konflikt um die Nutzung von Bioressourcen
- HEFT 30** **KATRIN SCHAUMBURG 2008**
Maponya's in Transition - The Social Production and Construction
of an Urban Place in Soweto, Johannesburg (South Africa)
- HEFT 31** **LINA GANDRAS 2009**
Warum Bio?
Eine Untersuchung zum Kaufverhalten im Lebensmittelbereich
- HEFT 32** **LEANDROS FISCHER 2009**
Landscape and Identities
Palestinian Refugees in Lebanon
- HEFT 33** **MICHAEL J. CASIMIR 2010**
Growing up in a Pastoral Society
Socialisation among Pashtu Nomads in Western Afghanistan
- HEFT 34** **KATHARINA GRAF 2010**
Drinking Water Supply in the Middle Drâa Valley, South Morocco
Options for Action in the Context of Water Scarcity and Institutional
Constraints
- HEFT 35** **BARBARA SOLICH 2010**
Increasing Malaria Risk in Eastern Africa
A Multi-Causal Analysis
- HEFT 36** **IBRAHIM ANKAOĞLUAR 2011**
Das Haus im Fokus Austronesischer Orientierungssysteme
- HEFT 37** **CHRIS FREIHAUT 2011**
Community Forestry
Instrument des globalen Klimaschutzes oder lokale Maßnahme zu
Empowerment?
- HEFT 38** **HEIDRUN MEZGER 2011**
Zur Weberei der Dogon in Mali
Eine komparative und historische Perspektive
- HEFT 39** **DIEGO AUGUSTO MENESTREY SCHWIEGER 2012**
Institutions and Conflict:
An Ethnographic Study of Communal Water Management
in North-West Namibia
- HEFT 40** **CAROLIN MAEVIS 2012**
Die Vermittlung von Unmittelbarkeit
Bilder und Erleben „ursprünglicher Natur“ von Safari-TouristInnen
am Naivashasee, Kenia
- HEFT 41** **FABIENNE BRAUKMANN 2012**
Nilferdjäger, Weber, Salzhändler
Wirtschaftliche Strategien und soziale Organisation
der Haro Südäthiopiens im Wandel
- HEFT 42** **ANNE TURIN 2014**
Imperiale Jagd und europäische Expansion
im Oranje-Freistaat, 1800-1890
A.H. Bain, Prinz Alfreds Jagd und die Rettung des Weißschwanzgnus
- HEFT 43** **LENA MUCHA 2014**
Friedlicher ziviler Widerstand im Kontext des urbanen Konfliktes im
Stadtteil *Comuna 13* in Medellín (Kolumbien)

- HEFT 44 DUŠKO BAŠIĆ 2015
The United Nations of Football
South-South Migration, Transnational Ties and Denationalization in the
National Football Teams of Equatorial Guinea and Togo
- HEFT 45 ANNA KALINA KRÄMER 2016
Das „Anthropozän“ als Wendepunkt
zu einem neuen wissenschaftlichen Bewusstsein?
Eine Untersuchung aus ethnologischer Perspektive zur
Bedeutung und Verwendung des Konzeptes.
- HEFT 46 THOMAS WIDLOK 2017
Wir Staatsmenschen
Das Feld, die Stadt und der Staat in der Kulturanthropologie Afrikas
- HEFT 47 KATHARINA HAGER 2017
Vom Arme-Leute-Essen zum andinen Superfood.
Quinoa in Bolivien im Spannungsfeld zwischen Revitalisierung,
Ernährungssicherung und internationalem Quinuaaboom.
- HEFT 48 DOREH TAGHAVI 2017
EXPLORING FALLISM:
Student Protests and the Decolonization of Education in South Africa
- HEFT 49 CATERINA REINKER 2017
Life on Sauerkraut Hill
Representation and Practices of Freedom and Constriction among
German Immigrants in Cape Town, South Africa
- HEFT 50 SONJA ESTERS 2017
Schwarz-Weiß im Dunkeln
Zur Aushandlung von Gender, Hautfarbe und Ethnizität
in Kölner Tanzclubs
- HEFT 51 ALINA ZIEGLER 2018
„Ausländer-Time“
Zur Konstruktion und Inszenierung sozialer Identitäten
durch Schülerinnen und Schüler an einer Realschule in Köln
- HEFT 52 TABEA SCHIEFER 2019
Whiskykonsum als Multisensorisches und Identitätsstiftendes Erlebnis
Ergebnisse einer empirischen Untersuchung
in Deutschland und in Schottland
- HEFT 53 CAROLA JACOBS 2019
Practicing Belonging and Navigating Uncertainties:
The Case of Congolese Diasporans in South Africa
- HEFT 54 PAULINA PEGA 2019
Die Tataren
Geschichte, Fremd- und Eigenbild einer
muslimischen Gemeinschaft in Ostpolen
- HEFT 55 ANNA KALINKA KRÄMER 2020
Satsaṅg, Saṅgha, Sādhana
Zur Verortung von Spiritualität im indischen Rishikesh
- HEFT 56 MARIA LASSAK 2020
Unconditional Cash Transfer als staatliches Instrument der
Armutslinderung in Tansania am Beispiel des Bezirks Kilombero,
Südwest-Tansania

- HEFT 57 TERESA CREMER 2020
It's a privilege to call it a crisis
Improvised practices and socio-economic dynamics
of Cape Town's water shortage (2015-2018)
- HEFT 58 MIRIJAM ZICKEL 2020
SPATIAL PATTERNS OF MOROCCAN TRANSHUMANCE
Geoarchaeological field work & spatial analysis of herder sites
in the High Atlas Mountains of Morocco
- HEFT 59 SARAH ISABELL MUND 2021
**Community and Visitor Perspectives on Tourism Development in an
Indigenous Territory on the Central Coast of British Columbia, Canada**
- HEFT 60 ANNE HERMS 2021
Pashmina Going Global
Dealing with Cultural Heritage and Authenticity in the Kashmiri Shawl
Business in Mamallapuram, India
- HEFT 61 DANA ELENA HARMS 2022
THE SOCIAL MAKING OF FUTURES
Planning for Uncertainties
- HEFT 62 LISA ROXANE WALTERSCHEID 2023
REWILDING IM ANTHROPOZÄN
Narrative der Wiederansiedlung des Wolfs im Siegtal
- HEFT 63 PAULA L. WIGGERT 2023
**DIE COVID-19-PANDEMIE UND GEFLÜCHTETE IN
DEUTSCHLAND**
Eine katastrophethnologische Perspektive
- HEFT 64 LENA SGORSALY 2023
AFRICAN MIGRANTS AND PLACES OF CONSUMPTION
(Auto-) ethnographic insights into Dubai's informal economy
- HEFT 65 ANNA CÉLINE SCHÄFER 2024
OF WEED AND VALUE
Encounters with the Stinging Nettle in the Urban Wilderness
of Cologne
- HEFT 66 SOPHIA CAROLINE MAYER 2024
“YOU JUST HAD TO CHOOSE WHAT TO BELIEVE”
Covid-19 Vaccine Decision-Making among African
Migrants in the United Arab Emirates
- HEFT 67 PAULA ROSENFELD 2025
**ALBERT THOMAS' REISE NACH SÜDAMERIKA FÜR DIE
INTERNATIONALE ARBEITSORGANISATION IM JAHR 1925**
- HEFT 68 MARIE KRAUSHAAR 2026
MUSIKALISCHE GEGENWELTEN IN HAVANNA
Das Aushandeln von Cubania durch junge Musiker*innen