

WAS IST SALSA?

Maximilian Hendler

Salsa = standardspanisch (kastilisch) »Brühe, Tunke, Würze; übertragen Anmut, Reiz« (Tolhausen 1908: 660). Etymologisch handelt es sich um eine Adjektivbildung von lateinisch *sal*, das heißt »Salz«. Daher bedeutet *salsa* wie auch das französische Pendant *sauce* ursprünglich »die Salzige«. Möglicherweise war die Urform des Wortes im Vulgärlatein der Name für die stark salzige Fischsoße, die bei den klassisch-römischen Autoren unter der Bezeichnung *liquamen* auftritt und einschlägigen Berichten zufolge ausgiebig verwendet wurde, auch für Speisen, bei denen sie der heutigen Geschmack strikt ablehnen würde.

Laut Egon Ludwig (2001: 566) wurde der Begriff »Salsa« als Musikterminus in seiner heute üblichen Bedeutung erstmals im Jahr 1963 von Isis Sanabria vom Label Fania Records verwendet. In der zweiten Hälfte der 1960er begann er sich auszubreiten und ab etwa 1970 etablierte er sich als Standardbezeichnung für die modische Unterhaltungs- und Tanzmusik lateinamerikanischer, insbesondere karibischer Prägung. Damit ist bereits ein essentielles Merkmal des Begriffs umrissen: Er entstammt nicht der Musikwissenschaft oder der Musikethnologie, sondern dem Marketing der Musikindustrie. Dementsprechend fehlt ihm bis heute eine exakte Definition in musikwissenschaftlichem Sinn. Die Versuche, eine solche herzustellen, werden von der Veröffentlichungspolitik der Plattenfirmen immer wieder unterlaufen. Drei Punkte sind für seine Verwendung relevant, doch sind auch diese nur im Sinn von Faustregeln zu verstehen, nicht als exakte Ausschlusskriterien:

- a. Die Aufnahme von Jazzelementen in die Orchestermusik kubanischer und portorikanischer Prägung, die sich vor allem in der Organisation der Bläsersätze und der Behandlung der Harmonik äußert, gegebenenfalls auch in jazzidiomatisch improvisierten Soli.
- b. Die Aufnahme von Elementen aus der Rock- und Popmusik, die sich einerseits in der Verwendung von elektrisch verstärkten und elektroni-

schen Instrumenten äußert, andererseits in einer mehr oder minder weitgehenden Simplifizierung der authentischen Polyrythmik karibischer Prägung.

- c. Die Vermischung von Gattungen und Stilen, die in der traditionellen karibischen Musik getrennt sind. Diese Mischung kann innerhalb der Musik einer Insel vor sich gehen, wie etwa die bis zur Ununterscheidbarkeit gehende Annäherung von Charanga und Conjunto und deren jeweiligem Repertoire in der kubanischen (kubanisch dominierten) Musik. Sie kann sich aber auch in der Vermischung von Traditionen verschiedener geographischer Herkunft äußern, wie es heute vor allem in Kolumbien und Venezuela zu beobachten ist.

Bei der Salsa handelt es sich demnach um ein explizit synkretistisches Phänomen, wie auch in einer salsa/sauce verschiedene Zutaten zu einer neuen Geschmackskombination vermischt werden. Diese Mischung hat eine soziale Basis. Das Zentrum der Salsa ist Latin New York, naturgemäß dominiert von Zuwanderern aus Puerto Rico, jedoch seit jeher untermischt mit Kubanern, Dominikanern und in schwächerem Maß mit Immigranten von allen Inseln und Küsten der Karibik. Vor allem seit dem Sieg der Revolution Fidel Castros verstärkte sich die Zuwanderung von Kubanern exponentiell, was Auswirkungen auf das Musikleben hatte. Zu einem weiteren Zentrum der Salsa entwickelte sich Miami, dem Vernehmen nach eine heute von Kubanern dominierte Stadt, was durch die geographische Nähe zu Kuba erklärlich ist. Hin und wieder findet sich bereits der Name »Little Havanna«. Ein in seinem Salsa-Musikausstoß schwächeres, aber doch erwähnenswertes Zentrum ist auch Los Angeles, dessen hispanophone Bevölkerung zwar mit Mexiko und nicht mit der Karibik kommuniziert, aber eben der spanischen Sprachgemeinschaft wegen karibischen Einflüssen zugänglicher ist als die Angloamerikaner.

Als Salsa-Formation par excellence gelten die »Fania All-Stars«, so benannt nach dem Label Fania Records Inc., von deren Mitarbeiterin Isis Sanabria – wie bereits erwähnt – der Begriff »Salsa« im gegenständlichen Sinn geprägt wurde. Die Musiker fanden sich um die Mitte der 1960er Jahre bei informellen Jam Sessions im Red Garter Club in New York. Die talent scouts von Fania Records erkannten das musikalische Potential, das sich bei diesen Gelegenheiten zusammenbraute, und promoteten die Gruppe unter dem Namen ihrer Firma. Tatsächlich vereinigen sich in der Musik der Fania All-Stars Einflüsse aus Karibik, Jazz und Pop in paradigmatischer Weise, insgesamt durchdrungen vom Groove und vom Tempo New Yorks. Wenn von Salsa-Produktionen behauptet werden kann, dass sie den kanonischen

Aspekt der Salsa repräsentieren, dann sind es die Alben, die – beginnend mit *Live At The Red Garter, Vol. 1 & 2* (1968 resp. 1969) – von den Fania All-Stars aufgenommen wurden.

Im Lauf der vergangenen 30 Jahre verbreitete sich die Salsa über große Teile Lateinamerikas, wo sie heute als die moderne Musik schlechthin gilt. Diese weite Ausbreitung führte zwangsläufig zu immer neuen Mischungen mit regionalen Traditionen, erleichtert durch den synkretistischen Basischarakter der Musikdrift. Vordergründig dominieren zwar Strukturen, die am ehesten dem kubanischen Son entsprechen, doch gibt es nahezu kein Formschema aus dem engeren und weiteren Umkreis der Karibik, das nicht im Salsa-Milieu auftauchen könnte. Dadurch zerfließt die von allem Anfang an vage Stilkontur der Salsa vollends ins Ungreifbare. Unter soziologischem Aspekt bezeichnet der Terminus eher ein tropisch-lateinamerikanisch geprägtes Lebensgefühl der Gegenwart als eine fassbare musikalische Entität.

Diese Unbestimmtheit ist kein Zufall. Keines der oben genannten Merkmale, die für die Salsa als konstitutiv gelten können, war im Jahr 1963 neu. Vielmehr handelt es sich darum, dass ein neuer Terminus in den Strom einer jahrzehntelangen musikalischen Entwicklung geworfen wurde, der durch seine Brauchbarkeit für die Marketingstrategien der Musikindustrie ein Eigenleben gewann. Insofern geht der Begriff »Salsa« parallel mit dem Begriff »Jazz«, denn auch dieser wurde erst populär, als ein Manager im Jahr 1917 »Tom Brown's Band« aus New Orleans zum Zweck der besseren Vermarktung in »Original Dixieland Jazz Band« umbenannte (Dauer 1994: 67). Bezeichnenderweise geschah das ebenfalls in New York. Die Schicksale des Begriffs »Jazz« sind hinlänglich bekannt, desgleichen, dass für die damit benannte Musik bis heute keine allseits akzeptierte Definition gefunden werden konnte.

Jedoch »mit Worten lässt sich trefflich streiten, mit Worten ein System bereiten«, und wenn einmal ein Begriff in die Welt gesetzt wurde und hinreichend populär ist, lässt sich der Gedanke nicht aufhalten, dass er etwas Spezifisches bezeichnen müsse. Wenn nun die Spezifika der Salsa festgestellt sind, was einem musikalisch engen Bewusstsein nicht schwer fällt, das kaum etwas anderes kennt als die US-Hitparaden, ist der erste Schritt zur Kanonbildung bereits getan. Obendrein ist die Konstruktion eines Kanons im Nachhinein ein gängiges Verfahren der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Dass es sich dabei um Geschichtsklitterung handelt, wird verdrängt, seit es Kanonbildungen gibt. Man denke an den klassischen Kanon der deutschen Literatur und die Rolle, die Goethe und Schiller darin spielen. Waren deren Zeitgenossen, z.B. Jean Paul, ebenfalls »Klassiker«? Es erübrigt sich, weitere Beispiele anzuführen.

Ein musikalischer Grund für die Entstehung der Mischungen, die in den 1960er Jahren den Namen »Salsa« erhielten, lag im Druck der US-amerikanischen Vergnügungsindustrie, die zwar nicht den Jazz in engstem Sinn, aber doch jazzidiomatische Spielweisen zum globalen Vorbild der Tanzmusik machte. Der vielleicht wichtigste Impuls kam jedoch aus dem Schoß des eigentlichen Jazz. Als sich im Frühjahr 1947 in einem Apartment, 127 West 111th Street, New York, John Birks »Dizzy« Gillespie (*21.10.1917 Cheraw, SC, †6.1.1993 Englewood, NJ), der exzentrische Startrompeter des Bebop und avantgardistische Orchesterchef, mit Luciano »Chano« Pozo González (*7.1.1915 Havanna, †2.12.1948 New York), dem im Jazzmilieu bekanntesten kubanischen Komponisten und Perkussionisten traf, war das der Beginn eines zwar kurzen, aber umso fiebrigeren Abschnitts der Jazzgeschichte, der zunächst »Cubop«, bald aber »Afro Cuban Jazz« genannt wurde und neben den musikalischen auch ideologische Spuren im Jazzmilieu und im aktivistischen Teil der »african americans« insgesamt hinterließ, die nachhaltiger wirkten als die Musik selbst.

Gillespie bewegte sich zwar nie ausschließlich in diesem Stilbereich, aber zeitweilig dominierte er sein Schaffen. Sein Interesse an der Antillenumusik ist allerdings älter. Bereits 1938 spielte er im Orchester des kubanischen Klarinettenisten, Saxophonisten und Flötisten Alberto Socarrás. Erneuten Auftrieb bekamen seine diesbezüglichen Neigungen, als er sich 1939 im Orchester Cab Calloway mit dem ebenfalls aus Kuba stammenden Trompeter Mario Bauzá anfreundete, der ihn auf Streifzüge durch die Latino-Szene von New York mitnahm. Sie gehörten von nun an zu seinen Gepflogenheiten, bei denen er Erfahrungen und Bekanntschaften sammelte, die ihm bei der Kreation des Cubop oder Afro Cuban Jazz zugute kamen.

Dieser blieb zwar vordergründig eine Episode, doch riss er in die bis dahin kompakte musikalische Kontur des Jazz eine Wunde, die sich nie mehr schließen sollte. Sie bahnte nicht nur dem Einströmen aller nur denkbaren Exotismen in das Jazzmilieu den Weg, sondern war auch ein wesentlicher Beitrag für den sich formierenden »Afrikanismus«, der in der Ideologie der schwarzen US-Bürger eine Rolle zu spielen begann und über diese Ideologie (oder diese Ideologien) wieder auf den Jazz zurückwirkte. Genau genommen handelte es sich um die erste und in ihrer historischen Wirkung bedeutendste Fusion-Welle der Jazzgeschichte. Gleichzeitig wurde damit eine Bresche für die kommerzielle Rezeption lateinamerikanischer Musik in den USA geschlagen, die nicht nur alles bis dahin Geschehene übertraf, sondern auch ihre internationale Verbreitung in erheblich höherem Maß förderte, als es in der Zwischenkriegszeit geschehen war.

Wenngleich der Afro Cuban Jazz im so genannten »Licht der Geschichte« geboren wurde, sind die Motivationen, die dazu führten, nicht vollständig durchsichtig. Was bewegte Gillespie zum Griff nach dieser Musik, die für mehrere Jahre sein Schaffen bestimmen sollte und – wenn auch nur kurzfristig – die anderen Musiker der Bebop-Bewegung beschäftigte? Oder anders herum gefragt: Welche Anziehungskraft konnte die handgreiflich traditionalistische und folkloristische Stereotypie der kubanischen Perkussion auf die sich bewusst avantgardistisch gerierenden Bebop-Musiker ausüben, denen (nicht nur) in ihrem musikalischen Schaffen Grenzerweiterungen und -überschreitungen alles bedeuteten? Diese Frage ist bis heute nicht hinreichend beantwortet und sie wurde von der Jazzforschung auch nie mit Entschiedenheit gestellt. Der Gedanke an die »Dialektik der Gegensätze«, die bei Revolutionären des Öfteren zu beobachten ist, liegt hier näher als irgendwo sonst in der Jazzgeschichte.

In Kürzestfassung besagen die Äußerungen zum Thema, dass Gillespie dauernd auf der Suche nach Neuem war. Das ist zweifellos richtig, erklärt jedoch nicht die Spezifika seiner afrokubanischen Ambitionen, zumal diese Musik wohl für den Jazz neu, ansonsten aber zutiefst traditionell war. Ein – allerdings sehr allgemeiner, sehr diffuser – Grund könnte im erwachenden Selbstbewusstsein der schwarzen US-Amerikaner liegen, empfanden sich doch gerade die Pioniere des Bebop als eine »schwarze« Avantgarde. Verschärft wurde die Situation durch die Kriegspropaganda, die zum Kampf gegen den Rassismus in Europa aufrief und damit den Schwarzen in den USA ihre eigene Lage umso peinlicher zu Bewusstsein brachte. 1943 entlud sich denn auch die allgemeine Unzufriedenheit in schweren Ghettoaufständen. Bei einzelnen Individuen mochte das ein Anstoß zur Suche nach den »African Roots« sein, die erst in den 1950ern eine Modeerscheinung wurde.

Als ein innermusikalischer Grund wird das Streben des Bebop nach rhythmischer Komplexität genannt. Dieser Erklärungsversuch lässt die Tatsache unberücksichtigt, dass der Terminus in der Entwicklung des Bebop etwas vollständig anderes, tendenziell sogar Gegenteiliges bedeutet als in der kubanischen Musik. Ein wesentlicher Schritt vom traditionellen zum modernen Jazz besteht darin, den starren, tanzbaren Beat in ein fluktuierendes Spiel der Akzente aufzulösen, das es den Schlagzeugern ermöglichte, in eine bis dahin undenkbar dichte Beziehung zu den Melodikern zu treten. Die kubanische Rhythmik beruht dagegen auf einem Spiel mit Formeln, die auf vielfältige Weisen kombiniert und variiert werden können, dabei aber nie ihre geradezu kristalline Gestalthaftigkeit verlieren. Sollte Dizzy Gillespie dem in interkulturellen Kontakten nicht seltenen Irrtum anheim gefallen sein, Gesetze, die er nicht erkannte, für Freiheit zu halten? Dieser Effekt

könnte in der ersten Annäherung eine Rolle gespielt haben, erklärt jedoch nicht sein anhaltendes Interesse. Gillespie war musikalisch versiert genug, um zu erkennen, dass in der Rhythmik der Antillenmusik Gesetze walteten, auch wenn er ad hoc wahrscheinlich nicht imstande war, sie zu formulieren.

Ein Faktor darf bei diesen Überlegungen nicht außer Acht gelassen werden, auch wenn er in der Jazzliteratur nie zur Sprache kommt – der kommerzielle. Der Bebop hatte von seiner Entstehung an unter Publikumsferne gelitten, was die Musiker in existenzielle Probleme brachte. Das bekannte Diktum von Gillespie »Ich spiele für Musiker« drückt auf simple Weise das gleiche aus, was Baudelaire mit dem »aristokratischen Vergnügen, zu missfallen« meinte. Es ist der Selbstschutzmechanismus avantgardistischer Künstler, die vom Publikum nicht angenommen werden. Nun hatten sich Mambo und Rumba (bzw. das, was außerhalb Kubas unter diesen Begriffen verstanden wurde) Mitte der 1940er auf dem US-Musikmarkt als ausgesprochene Renner erwiesen. Marshall Stearns beschreibt ihre Wirkungen auf das Publikum als Zeitzeuge:

»1946 wurde am Ostersonntag im Manhattan Center eine Tico-Tico-Tanzveranstaltung abgehalten, eine von vielen ähnlichen Veranstaltungen. Fünf afrokubanische Kapellen spielten jeweils drei Stunden lang zum Tanz. Bei mehr als drei Stunden verlangte die Gewerkschaft höhere Bezahlung. Die Veranstaltung dauerte von ein Uhr mittags bis ein Uhr nachts. Schon zwei Stunden nach Beginn mußten Feuerwehrleute die Türen schließen. Eine aufgeregte Menge von 5000 war gekommen und jeder von ihnen hatte 2,75 Dollar Eintritt bezahlt. Eine Nacht vorher hatten Harry James und seine Band ganze 500 angelockt. 5000 – mehr Menschen waren in das Manhattan Center nicht einzupfropfen. Um acht Uhr – sieben Stunden nach Beginn – war die reichlich ausgestattete, mit 10 Barkeepern besetzte Bar leer. Verschiedene Leute warfen vom Balkon aus Flaschen auf die Tänzer hinunter, und Soldaten in Uniform schossen mit ihren Handfeuerwaffen an die Decke. Die einzige Möglichkeit, solche Unregelmäßigkeiten zu verhindern, war, die Musik ununterbrochen spielen zu lassen. Wenn die Musik aufhörte, schlug jeder auf den anderen ein, wenn sie anfang, tanzte alles. Trotz 8 erfahrener Hinausschmeißer und 14 wachhabender Polizisten mußten 4 Besucher in das St. Vincent-Hospital eingeliefert werden. Ein fliegender Stuhl kostete einen Polizeileutnant den Skalp« (Stearns 1959: 219).

Der Gedanke mochte nahe liegen, etwas von diesem Erfolg durch eine musikalische Fusionierung auf die Bebop-Szene umzuleiten. Dass diese neue Welle nicht nur mühelos als »schwarz« verkauft werden konnte, sondern zweifellos von den Musikern auch dafür gehalten wurde, machte das Unternehmen nur umso attraktiver. Das Ausbleiben des finanziellen Erfolges

könnte neben musikinternen Gründen zur Kurzlebigkeit des »Afro Cuban Jazz« beigetragen haben. Faktum ist, dass Dizzy Gillespie seine Bebop-Kollegen nur kurzfristig für das Unternehmen Cubop erwärmen konnte, und dass es trotz der zeitweiligen Unterstützung von Norman Granz eine Episode blieb. Die kommerzielle Ernte wurde nicht im Jazz, sondern in der Tanzmusik eingefahren. Dass für diese zu irgendeinem Zeitpunkt, der zufällig in das Jahr 1963 fiel, der Name »Salsa« aufkam, verwischt für große Teile ihres Publikums die Tatsache, dass sie schon längst vorher kreiert worden war.

Auch diese Entwicklung ist kein reiner Zufall, sondern sie hat ihren Hintergrund in der unterschiedlichen Einstellung der Musiker zu ihrem Material. Den Jazzmusikern blieb ein essentielles Merkmal der karibischen Polyrythmik immer fremd – die Gliederung aller Stimmen eines Orchesters in Formeln, der Melodiker ebenso wie der Rhythmiker. Bleibt die formulaische Arbeit auf die rhythm section beschränkt, wird sie zu einem aufgesetzten Effekt, der ebenso gut durch einen anderen ersetzt oder überhaupt weggelassen werden kann. Den kubanisch-portorikanischen Arrangeuren fiel es dagegen nicht schwer, Elemente des Jazz-Arrangements in ihre Arbeit zu übernehmen, da sich diese primär auf die Besetzung und die Behandlung der Harmonik bezogen und mit den melischen Strukturen ihrer eigenen Tradition mühelos vereinbar waren. Die Vereinfachungen der Rhythmik, welche die Salsa im Vergleich mit authentischer karibischer Musik häufig zeigt, sind eine Konzession an das angloamerikanische (und europäische) Tanzpublikum.

Die skizzierten Prozesse im Jazz hatten jedoch auf den Inseln ein musikalisches Widerlager. Der Versuch, einen Zeitpunkt zu ermitteln, an dem der Einfluss des Jazz in der Karibik, insbesondere auf Kuba und Puerto Rico, festgemacht werden kann, erweist sich allerdings als umso schwieriger, je schärfer das historische Material ins Auge gefasst wird. Der Grund liegt darin, dass die Verbindungen zwischen den Antillen und dem heutigen Süden der USA bis in koloniale Zeiten zurückreichen. New Orleans, das simplifiziert, aber nicht geradezu falsch als die Geburtsstadt des Jazz betrachtet wird, ist eine Hafenstadt am Golf von Mexiko, der den Kontaktraum der Antillen im Nordwesten abschließt. Es liegt in der Natur aller Hafenstädte, dass sie nicht nur von der Kultur jener Länder geprägt sind, denen sie angehören, sondern auch von den Kulturen der transmarinen Handelspartner, im Fall von New Orleans fast durchwegs »lateinische« Regionen.

Ihre volle Tiefenschärfe bekommen diese Überlegungen durch eine Musterung der Besiedlungsgeschichte Amerikas. Die großflächige Erkundung des Kontinents im Auftrag der spanischen Krone begann gleichzeitig mit der

dritten Reise von Kolumbus im Jahr 1498. Bis zur Entdeckung der Straße von Vancouver durch Juan de Fuca im Jahr 1592 waren nach dem Rechtsverständnis des 16. Jahrhunderts große Teile des heutigen US-Territoriums für Spanien in Besitz genommen worden. Wie bekannt, konnten sie nicht gehalten werden. Bevor sie jedoch an die angelsächsisch dominierten Vereinigten Staaten gingen, schob sich ein breiter Gürtel französischer, d.h. ebenfalls lateinisch-katholischer Kolonisten von den Großen Seen bis zur Mississippi-mündung. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch die Plantagenwirtschaft, die mit Sklaven aus Afrika betrieben wurde. Die Yankee-Geschichtsschreibung ist bestrebt, diese Vorgänge zu marginalisieren oder sie überhaupt auszublenken, doch sind sie für kulturhistorische Betrachtungen und insbesondere für die Entstehung des Jazz von entscheidender Bedeutung.

Der *opinio communis* zufolge begannen die Beziehungen zwischen dem Jazz und lateinamerikanischen Musikstilen mit dem Afro Cuban Jazz der späten 1940er. Bei einem auf den Jazz in engstem Sinn fixierten Betrachtungswinkel lässt sich auch kaum ein anderes Bild von der Geschichte dieser Musikdrift gewinnen. Wird jedoch der Jazz als eine Teilerscheinung jenes Kulturraumes betrachtet, zu dessen Bezeichnung sich das Adjektiv »afro-amerikanisch« eingebürgert hat, erscheinen die stilistischen Relationen in einem anderen Licht. Ein konsequenter musikhistorischer Blick zurück zeigt, dass Gattungen aus dem heutigen Lateinamerika am Beginn der Jazzentwicklung standen, dass sie quasi den Schoß bildeten, dem der Jazz entsprang. Extrem formuliert könnte dieser als der nördlichste, durch den Exodus der Musiker aus New Orleans (und dem Süden der USA ganz allgemein) in das Nordstaaten-Milieu gedriftete Ableger der Antillen-Musik bezeichnet werden, der freilich ein so starkes Eigenleben gewann, dass er zumindest im Bewusstsein des so genannten Westens das Bild der afroamerikanischen Musik vorrangig prägt und auch auf seine karibischen Wurzeln zurückwirkte.

Durch die Abwanderung der Musiker in den Norden verlor der Jazz seine Beziehungen zum karibischen Süden und gewann sie tatsächlich erst durch die Cubop-Experimente Dizzy Gillespies wieder. Kubaner und Portorikaner hatten währenddessen schon längst ein Auge auf den Jazz geworfen. Dass dieser Umstand in der Jazzforschung und der Afroamerikanistik generell kaum zur Sprache kommt, liegt an seiner engen Verbindung mit einem Phänomen, das den Kulturwissenschaftlern zu peinlich, zu vulgär, zu »kapitalistisch« ist, um sich damit zu beschäftigen, nämlich mit dem Tourismus. War die kubanische Musik Ende der 1940er Jahre für die Jazzmusiker noch eine Neuigkeit, so galt das Umgekehrte schon längst nicht mehr. Induziert durch den Musikgeschmack der US-Touristen begannen die kubanischen Conjuntos etwa ab Mitte der 1930er Jahre, die Bläsersätze der Swing-Orchester zu in-

tegrieren. Dieser Prozess führte dazu, dass am Ende des Jahrzehnts jener Enembletyp dominierte, der de facto aus der melodic section einer Swing Band und der rhythm section eines kubanischen Conjuntos besteht. Dass damit auch andere Jazzelemente einfließen, versteht sich von selbst.

Dieser neue Orchestertyp, der für das internationale Publikum der Inbegriff einer »kubanischen« Besetzung wurde, vollzog die eigentliche Fusion der Antillenmusik mit dem Jazz. Von den Formationen, die Dizzy Gillespie bei seinen Streifzügen im Latino-Milieu von New York kennen gelernt hatte, erwähnte er selbst das Orchester von Noro Morales als eines jener Ensembles, die ihn am stärksten beeindruckt und zum Experiment des Afro Cuban Jazz inspiriert hatten. Das kann nicht verwundern, denn der Pianist Norberto »Noro« Morales (*4.11.1911 Puerta de Tierra, †4.1.1964 San Juan), geboren in einer Musikerfamilie in Puerto Rico, verstand es hervorragend, die Satztechnik der Swing-Orchester mit karibischer Melodik und Rhythmik in Einklang zu bringen. In den Aufnahmen, die er hinterließ, ist die Verschmelzung von Jazz und Antillenmusik eleganter verwirklicht, als es im Afro Cuban Jazz der Bebop-Szene je gelingen sollte. Die Basis dafür war auch keine Afro- und Avantgarde-Ideologie, sondern eine gediegene Musikausbildung seit früher Kindheit.

In den 1940er und 1950er Jahren intensivierten sich die Einflüsse der US-amerikanischen Tanzmusik und des Jazz auf die kubanische Musik, wobei jene scharfe Grenze, die europäische Jazzfans zwischen diesen beiden Gattungen ziehen, auf den Inseln kaum wahrgenommen wurde. Von den auf Kuba wirkenden Orchesterleitern, die sich in den 1950ern dem Afro Cuban Jazz besonders aufgeschlossen zeigten, ist in erster Linie Bebo Valdés zu nennen. Typisch für die nachgerade »dynastischen« Verhältnisse in der kubanischen Musikerszene ist das biographische Detail, dass er der Vater des Irakere-Gründers Jesús Valdés ist. Unter den kleinen Gruppen des Jahrzehnts sticht die »Cuban-Jazz Combo« des Pianisten Frank Emilio Flynn und des Schlagzeugers Guillermo Barreto durch eine besonders intensive Durchdringung von Jazz und kubanischer Musik hervor. Insgesamt scheint es, dass sich unter den kubanischen Musikern vor allem die Pianisten dem Jazz am bereitwilligsten öffnen. Dieser Eindruck müsste allerdings durch Detailstudien überprüft werden.

Der Sieg der Revolution im Jahr 1959 bedeutete auch im kubanischen Musikleben eine Zäsur. Abgesehen davon, dass die Tonträgerproduktion insgesamt zurückging, erließ das Regime der zunehmenden politischen Spannungen mit den USA wegen ein Jazz-Verbot. Es wirkte sich zwar anders aus als in der Sowjetunion und in den europäischen Ostblockländern, denn die Jazzelemente, die die kubanische Musik bis dahin integriert hatte, wurden

vom Maximo Lıder bzw. seinen Kulturbeamten nicht mehr als solche erkannt. Für einen Teil der kubanischen Musiker bedeutete diese Maßnahme aber doch eine fühlbare Einschränkung. Als sich die Kulturpolitik in den 1970ern lockerte, traten auch wieder Ensembles und Solisten ans Licht, die aus ihrem Nahverhältnis zum Jazz keinen Hehl machten. Von den Gruppen dürfte die 1973 gegründete Formation Irakere am bekanntesten sein. Mittlerweile ist der »Latin Jazz« ein selbstverständlicher Teil des kubanischen Musiklebens.

Für die Entstehung der Salsa ist allerdings nicht nur die Fusion von karibischer Musik mit Jazzelementen von Bedeutung, sondern ebenso mit Einflüssen aus Rock und Pop. Diese Richtungen hatten es auf Kuba schwerer, Fuß zu fassen, da ihnen von der Castro-Administration ebenso eine verderbliche Wirkung auf die Jugend unterstellt wurde wie von pädagogisch inspirierten Personen auf der ganzen Welt. Auch auf diesem Sektor ist mittlerweile eine Entspannung eingetreten. Was sich nie durchsetzen konnte, war der Punk, woran nicht nur die staatliche Ablehnung schuld sein dürfte. Wie eine Musterung der modernen Musik rund um den ganzen Tropengurtel zeigt, scheint er dem Geschmack der Bewohner dieser Regionen zu sehr zu widersprechen, als dass er Chancen auf stärkere Verbreitung hätte. Es handelt sich dabei um ein Produkt jener Länder, wo antiken Autoren zufolge die »nördlichen Barbaren« ihre Wohnsitze hatten. Erwähnt werden muss, dass auch in der Salsa-Szene der USA keine nennenswerten Spuren des Punk zu finden sind.

Der kommerzielle Erfolg der Salsa war zu groß, als dass ihre Produktion auf ihre Entstehungsregionen beschränkt geblieben wäre. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zu ihrer globalen Popularisierung leistete der Film *Dirty Dancing*. Obendrein wurde die Salsa von Anfang an (sofern man von einem solchen überhaupt sprechen kann) nicht ausschließlich von Musikern aus den Großen Antillen gespielt. Anglophone Musiker aus den USA waren in den Salsa-Ensembles immer auch beteiligt, was den Bewohnern anderer Kontinente Mut machen mochte, es ebenfalls zu versuchen. Dazu suggeriert allein schon der Name »Salsa«, dass es sich um ein Mischphanomen handelt, bei dem Skrupel bezüglich der Stilreinheit nicht angebracht sind.

Bei der Ausbreitung der Salsa gibt es unterschiedliche Etappen, die auch unterschiedliche stilistische Konsequenzen hatten. Der erste Schritt in der Internationalisierung der Salsa erfolgte dadurch, dass sich die Anrainer der Karibik ihrer bemächtigten, soweit sie zum Kommunikationsraum der spanischen Sprache gehören. Diese Aneignung erfolgte mit unterschiedlicher Intensität. Besonders erfolgreich verlief sie in Kolumbien und Venezuela. Bezogen auf den Ausstoß der Musikproduktion, müssen diese Länder heute in

gleichem Ausmaß als Pflegestätten der Salsa gelten wie Latin New York. Dass sie am europäischen Markt nicht in gleicher Weise präsent sind, liegt an der Überlegenheit des US-amerikanischen Marketings, nicht an der Musik.

Die in ihren Ursprüngen kubanisch-portorikanische Basis der Salsa war zwar nie einheitlich, doch bezog sie ihre Formschemata primär aus Son und Danzón mit allen Derivaten dieser Gattungen. Nun ist dieser Formenschatz im übrigen Lateinamerika zwar längst bekannt, doch hat er dort nicht die gleiche Verankerung in der Volksmusik wie auf Kuba und Puerto Rico. Der deklariert synkretistische Charakter der Salsa erleichterte es den Musikern (und Sängern) in den »neuen« Salsa-Ländern im Verein mit der spanischen Sprache, Elemente aus ihrer eigenen Folklore in die neue Mode einfließen zu lassen. Diese Einflüsse wirken auf allen Ebenen der Musik, d.h. im formalen Aufbau, der meist vereinfacht wird, in den melischen Konturen und in der Rhythmik. Für Hörer, die mit der lateinamerikanischen Musik nicht hinreichend vertraut sind, verschwimmen diese Differenzen natürlich in einem diffusen Gesamteindruck des »Lateinamerikanischen«.

Die Sichtung der außeramerikanischen Salsa-Mode beschränkt sich auf Europa und Asien, wo Japan in der »Orquesta de la Luz« ein potentes Salsa-Ensemble hat. Afrika bleibt dabei ausgeklammert, denn auf diesem Kontinent werden lateinamerikanische Einflüsse seit 100 Jahren rezipiert und mit dem lokalen Musikbestand verschmolzen. Wo hier der Name Salsa auftaucht, handelt es sich wirklich nur um eine modische Bezeichnung für Altgewohntes. Die internationale Salsa-Rezeption außerhalb Amerikas hat in Bezug auf die Stilistik vor allem eine Vereinfachung der Rhythmik zur Folge. Diese Tendenz ist zwar in der Salsa von vornherein angelegt, da sie sich seit eh und je nicht nur an Latinos, sondern auch an ein nordamerikanisches Publikum wandte. Fern ihrer amerikanischen »Urheimat« wird der Druck zur Vereinfachung jedoch stärker wirksam, weil die stimulierende Wirkung eines Latino-Anteils an der Bevölkerung vollständig fehlt.

Eine eigene Nische in diesem globalen Geschehen bildet Spanien. Das liegt einerseits daran, dass dieses Land die Beziehungen zu seinen ehemaligen Kolonien, insbesondere zu Kuba, immer aufrecht erhielt. Selbst der jeder Linkslastigkeit absolut unverdächtige Generalissimus Franco brach die Kontakte zum Regime Fidel Castros nie ab, trotz des Drucks, den die US-Regierungen diesbezüglich auf ihn ausübten. Andererseits beherbergt Spanien eine Volksgruppe, die selbst über ein synkretistisches Musikrepertoire verfügt und daher mühelos neue Mischungen eingehen kann – die Gitanos. Jener Stil, der als »Gipsy-Rumba« popularisiert wurde und wird, ist genau genommen eine spanische Variante der Salsa. Auch dieses Phänomen ist wie die Salsa insgesamt nicht so neu, wie es das Marketing der Musikindustrie

darstellt. Die *Cantaores*, d.h. die Flamencosänger, haben seit jeher auch kubanische Titel in ihrem Repertoire.

Mit der internationalen Verbreitung der Salsa wird ein Phänomen virulent, das erneut zur Frage »Was ist Salsa?« drängt. Verschiedenenorts existieren Musikformen, die zwar nicht zur Salsa in eigentlichem Sinn gehören, sich jedoch aus ähnlichen Ingredienzien zusammensetzen und ihr dementsprechend ähnlich sind. Eine metatheoretische Betrachtung aller dieser Erscheinungen führt zum Schluss, dass auch die Salsa eine Frucht jener globalen Mischungsprozesse ist, die mit den Entdeckungsreisen portugiesischer Seefahrer im 15. Jahrhundert ihren Anfang nahmen und seither unter stets wechselnden Bezeichnungen einer »westlichen« Öffentlichkeit präsentiert werden, dabei aber den gleichen Gesetzmäßigkeiten gehorchen. Das bekannteste Paradigma dieses Typs von Musik bildet der Jazz. Daher ist es nicht verwunderlich, dass gerade er mit seinen Derivaten laufend Anstöße zu derartigen Neubildungen gibt, die bei einer typologischen Betrachtung alles andere als neu sind.

Zum Abschluss drängt sich die Frage auf, wie »modern« die Salsa heute noch ist. Europäern und wahrscheinlich auch US-Amerikanern erscheint sie als die dominierende Erscheinungsform moderner lateinamerikanischer Musik. Wird jedoch die lateinamerikanische Musikproduktion der jüngst vergangenen Jahre ins Auge gefasst, erwachen starke Zweifel, ob diese Auffassung noch gültig ist. Allenthalben drängen neue Formen an die Oberfläche, deren gemeinsames Merkmal darin besteht, dass sie in einem bis dahin nicht gekannten Ausmaß von den Möglichkeiten der Elektronik Gebrauch machen. Das bedeutet keineswegs, dass damit die Beziehungen zur folkloristischen Basis verloren gehen. Die meist jungen Musiker dieser Richtungen bedienen sich im Gegenteil ausgiebig bei diesem Fundus, nicht selten sogar bei dessen archaischesten Erscheinungsformen. Was sie daraus machen, zielt jedoch in eine andere Richtung als die Salsa herkömmlichen Zuschnitts. Vor allem der Big Band-Sound, der die Salsa weitgehend beherrscht, wengleich auch er schon häufig elektronisch produziert wird, gehört nicht zu den Stilmitteln der jungen Garde. Noch ist kein zugkräftiger Name für die neuen Tendenzen aufgetaucht. Er wird nicht mehr lange auf sich warten lassen.

Literatur

- Dauer, Alfons Michael (1994). »Don't Call My Music Jazz. Zum Musiktransfer von der Alten zur Neuen Welt und dessen Folgen.« In: *Populäre Musik und Pädagogik. Grundlagen und Praxismaterialien*. [Bd. 1]. Hg. v. Jürgen Terhag. Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik, S. 13-25.
- Ludwig, Egon (2001). *Música Latinoamericana. Das Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.
- Stearns, Marshall (1959). *Die Story vom Jazz*. München: Süddeutscher Verlag.
- Tolhausen, Louis (1908). *Neues spanisch-deutsches und deutsch-spanisches Wörterbuch*. Erster Band. Spanisch-deutsch. Leipzig: Bernhard Tauchnitz (5. verb. Aufl.).

Abstract

In 1963 Isis Sanabria from Fania Records labelled the mixture of Cuban and Puer-torican music, jazz, and pop with the catchword »salsa«. The term spread during the 1960s and since around 1970 it was applied to all up-to-date kinds of latin music. The capital of »salsa« is New York, where a crowd of hispanophonic people lives under the domination of Anglo-Americans. This paper investigates the origins of the music called »salsa« and its dissemination to a large part of the world. Fact is: From the beginnings until today Salsa has been such a syncretic phenomenon that any kind of canonisation can only capture a moment in its existence but not the whole music running under this name.

