

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Salsa, Merengue, Bachata
und deren enormer Boom

Verfasserin

Mag. iur. Mag. phil.
Claudia Knolle

Angestrebter akademischer Grad
Doktorin der Philosophie (Dr. Phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 236 352

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: 092 Dr.-Studium der Philosophie

236 Romanistik

352 Spanisch

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Emanuela Hager

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	9
Einleitung	10
Literatursoziologie.....	11
Forschungsinteresse.....	12
Methode.....	14
Kultur und Musik	19
Exkurs: Rolle der Frau in der afro-hispanischen Musik.....	22
Son.....	26
Definition: Son cubano.....	26
Musikinstrumente des Sons.....	30
A.) SALSA	32
Definition: Salsa.....	32
Entwicklung des Salsas	36
- 1930-1940	36
- 1940-1960	37
- 1960-1980	38
- 1980-1990	38
- 1990-2008	39
Musikinstrumente des Salsas.....	39
Der Rhythmus des Salsas	42
Das Phänomen Salsa.....	42
Stile und Formen des Salsas	44
- Colombian Style (Cumbia Style)	45
- Cuban Style, „Rueda de Casino“.....	45
- Los Angeles Style (LA-Style).....	46
- New York Style (NY-Style).....	46
- Puerto Rican Style.....	47
Exkurs: Brasilianische Einflüsse	48
Salsa und Kuba	49
Exkurs: Die musikalische Veränderung unter Fidel Castro	50
Salsa und Miami	50

Salsa und New York	51
Salsa und Puerto Rico.....	52
Salsa und Japan.....	54
Exkurs: Rumba, Mambo & Co	55
Mambo - ein Synonym für Salsa?	56
Definition: Mambo	56
Sozialstrukturelle Faktoren für den Erfolg von Salsa.....	57
I.) Warum kann Armut dem Erfolg von Salsa zuträglich sein?.....	58
II.) Welche Funktion haben Marketingstrategien in bezug auf den Erfolg des Salsas?.....	59
III.) Welche Rolle spielt die Gruppenzugehörigkeit?.....	64
IV.) Inwieweit kann Salsa Familienersatz darstellen?.....	66
V.) Welche therapeutischen Erfolgsaussichten lassen sich durch Salsa erwarten?.....	68
VI.) Wie wirkt sich das Fehlen von starren Regeln aus?	73
VII.) Welche Effekte bringt die körperliche (Tanz) Bewegung mit sich?	74
VIII.) Welchen Einfluss hat die entstehende Körpernähe auf Salsa-Tänzer?	76
IX.) Was bewirkt der Inhalt der Liedtexte?.....	77
Analysen der Liedtexte.....	81
1. Liedtext: „Tu Cariñito” von Puerto Rican Power, 2007.....	81
2. Formale Aspekte von „Tu Cariñito”.....	84
3. Sprachliche Aspekte von „Tu Cariñito”	85
4. Musikalische Aspekte von „Tu Cariñito”.....	85
5. Interpretation von „Tu Cariñito“	86
1. Liedtext: „Hasta siempre Comandante” von Carlos Puebla, 2006.....	87
Exkurs: Relevante Details der Biografie von Ernesto Guevara Serna	88
2. Formale Aspekte von „Hasta siempre Comandante“	89
3. Sprachliche Aspekte von „Hasta siempre Comandante“.....	90
4. Musikalische Aspekte von „Hasta siempre Comandante“	90

5. Interpretation von „Hasta siempre Comandante“	91
1. Liedtext: „Valió La Pena“ von Marc Anthony, 2004.....	94
2. Formale Aspekte von „Valió la pena“	96
3. Sprachliche Aspekte von „Valió la pena“	97
4. Musikalische Aspekte von „Valió la pena“	97
5. Interpretation von „Valió la pena“	98
1. Liedtext: „Pantera Mambo“ des Orchesters „La 33“ (feat. Filmmusik: Rosaroter Panther von Henry Mancini), 2004	99
2. Formale Aspekte von „Pantera Mambo“	101
3. Sprachliche Aspekte von „Pantera Mambo“	102
4. Musikalische Aspekte von „Pantera Mambo“	104
5. Interpretation von „Pantera Mambo“	104
1. Liedtext: „La vie en rose“ von Africando, 2000, (featuring Edith Piaf)	106
Exkurs: Biografie von Edith Piaf (1915-1963)	108
2. Formale Aspekte von „La vie en rose“	108
3. Sprachliche Aspekte von „La vie en rose“	110
4. Musikalische Aspekte von „La vie en rose“	111
5. Interpretation von „La vie en rose“	111
1. Liedtext: „La vida es un carnaval“ von Celia Cruz, 1998.....	112
2. Formale Aspekte von „La vida es un carnaval“	115
3. Sprachliche Aspekte von „La vida es un carnaval“	116
4. Musikalische Aspekte von „La vida es un carnaval“	116
5. Interpretation von „La vida es un carnaval“	117
1. Liedtext: „Chan Chan“ von Buena Vista Social Club, 1997.....	118
2. Formale Aspekte von „Chan Chan“	119
3. Sprachliche Aspekte von „Chan Chan“	120
4. Musikalische Aspekte von „Chan Chan“	121
5. Interpretation von „Chan Chan“	121
1. Liedtext: „Mi tierra“ von Gloria Estefan, 1993.....	124
2. Formale Aspekte von „Mi tierra“	126
3. Sprachliche Aspekte von „Mi tierra“	127
4. Musikalische Aspekte von „Mi tierra“	128
5. Interpretation von „Mi tierra“	128

Genderisierung in den Liedern	130
B.) BACHATA.....	132
Definition: Bachata.....	132
Entwicklung des Bachatas	132
- 1960-1970	132
- 1970-1980	133
- 1980-1990	135
- 1990-2008	136
Musikinstrumente des Bachatas	137
Der Rhythmus des Bachatas	138
1. Liedtext: „Obsesión” von Aventura, 2003	138
2. Formale Aspekte von „Obsesión“	141
3. Sprachliche Aspekte von „Obsesión“	143
4. Musikalische Aspekte von „Obsesión“	143
5. Interpretation von „Obsesión“	144
1. Liedtext: „No lo perdona dios” von Aventura, 2000.....	145
2. Formale Aspekte von „No lo perdona dios“	146
3. Sprachliche Aspekte von „No lo perdona dios“	147
4. Musikalische Aspekte von „No lo perdona dios“	148
5. Interpretation von „No lo perdona dios“	148
1. Liedtext: „Bachata rosa” von Juan Luis Guerra, 1996.....	150
2. Formale Aspekte von “Bachata rosa”	151
3. Sprachliche Aspekte von “Bachata rosa”	152
4. Musikalische Aspekte von “Bachata rosa”	152
5. Interpretation von „Bachata rosa“	153
1. Liedtext: „El costo de la vida” von Juan Luis Guerra (Merengue-Bachata), 1996.....	154
2. Formale Aspekte von „El costo de la vida“	157
3. Sprachliche Aspekte von „El costo de la vida“	158
4. Musikalische Aspekte von „El costo de la vida“	159
5. Interpretation von „El costo de la vida“	159

C.) MERENGUE.....	162
Definition: Merengue	162
Entwicklung des Merengues.....	163
- Ursprung unbekannt	163
- 1930-1960	164
- 1960-1980	165
- 1980-2008	166
Musikinstrumente des Merengues	167
Exkurs: Merengue und Haiti	167
Der Rhythmus des Merengues.....	168
1. Liedtext: „Nuestra canción” von Elvis Crespo, 1998.....	170
2. Formale Aspekte von „Nuestra canción”	171
3. Sprachliche Aspekte von „Nuestra canción”	171
4. Musikalische Aspekte von „Nuestra canción”	172
5. Interpretation von „Nuestra canción“	172
1. Liedtext: „Visa para un sueño“ von Juan Luis Guerra, 1996	173
2. Formale Aspekte von “Visa para un sueño”	175
3. Sprachliche Aspekte von “Visa para un sueño”	176
4. Musikalische Aspekte von “Visa para un sueño”	176
5. Interpretation von „Visa para un sueño”	177
Intertextualität.....	179
X.) Wie wirken sich Filme auf den Erfolg von Salsa aus?.....	182
Film: „Dirty Dancing 2, Heiße Nächte auf Kuba“, 2005	183
Filmanalyse von „Dirty Dancing 2, Heiße Nächte auf Kuba“	183
Film: „Salsa & Amor“, 2000	184
Filmanalyse von „Salsa & Amor“	184
Film: „Buena Vista Social Club”, 1999	184
Filmanalyse „Buena Vista Social Club“.....	184
Zufall oder Vermarktung?	185
Exkurs: Film „Lagrimas Negras“, 1997	186
Film: „Dirty Dancing“, 1987	187
Filmanalyse von „Dirty Dancing“	187
Schlusswort.....	187
Bibliografie.....	196
Anhang 1: Biografien	216

Africano	216
Aventura	216
„Buena Vista Social Club” Musiker	217
Carlos Puebla (1917-1989)	221
Celia Cruz (1925-2003)	221
Elvis Crespo (1971-)	222
Gloria Estefan (1957-)	222
Marc Anthony (1969-)	223
Orchester La 33	224
Juan Luis Guerra (1957-)	225
Puerto Rican Power	225
Anhang 2: Terminologie und Bedeutung der Größe der Einstellung im Film	226
Anhang 3: Kriterien für richtige Salseros	228
Anhang 4: Befragung einzelner Salsa-Lehrer	233
Anhang 5: Kurzfassung	247
Anhang 6: Abstract	249
Anhang 7: Lebenslauf	251

Musik ist ein moralisches Gesetz.
Sie verleiht dem Universum eine Seele,
dem Geist Flügel, der Phantasie
Flugkraft, der Traurigkeit einen Zauber,
und allen Dingen Freude und Leben.
Sie ist der Inbegriff der Ordnung
und führt zu allem, was gut,
gerecht und schön ist.

Platon

(427 vor Chr. - 347 vor Chr.)

griechischer Philosoph

Vorwort

Als ich 1995 in Graz mit dem Salsa (Merengue, Bachata) Tanzen begann, hatte ich keine Ahnung, welchen enormen Einfluss diese Musik auf mich nehmen würde. Von der ersten Stunde an nahm mich diese Musik in Beschlag, riss mich mit, fesselte und verzauberte mich. Zu diesem Zeitpunkt wusste noch kaum jemand in Österreich, was Salsa ist und was es bewirkt. Im Jahr 2000 kam ich nach Wien und genoss die Gesellschaft vieler „Salsaholics“. Zunehmend fuhr ich auf internationale Salsa-Kongresse und meine Begeisterung nahm stetig zu. Durch meine Faszination fand ich viele Freunde auf der ganzen Welt. Seit vielen Jahren verbinde ich all meine Reisen mit dieser Musik. Salsa verbindet die Menschen wie eine Familie. Schon mehrmals habe ich per Internet Kontakt mit Leuten in Städten wie Lissabon, Rom, Mailand und London aufgenommen. Ich wurde von ihnen wie eine langjährige Freundin begrüßt und in ihrem Kreis aufgenommen. Es ist ein schönes Gefühl zur internationalen, riesigen Familie der Salsa-Tänzer zu gehören und die stetige Zunahme an Begeisterten zu sehen. Sie tanzen nicht nur zur Musik, sondern fühlen und leben sie. Salsa trägt somit dazu bei, Kulturen einander näher zu bringen und Unterschiede kennen zu lernen, zu tolerieren oder zu schätzen. Diese Musik leistet einen Beitrag zum länder- und grenzenüberschreitenden Völkerverständnis. Sie vermittelt ein positives Lebensgefühl und Freude, die alle Menschen miteinander verbindet. Bestätigen kann ich auch den heilenden Effekt dieser Musik. An Tagen, an denen ich mich ein bisschen traurig fühle, helfen mir der Tanz und die Bewegung zu dieser besonders wertvollen Musik. Meine Traurigkeit verschwindet schnell und man kann wenigstens für kurze Zeit, für ein paar Stunden, glücklich sein. Salsa hat mein Leben verändert, es noch positiver gemacht und mir Selbstbewusstsein geschenkt. Ich habe meinen Mann beim Salsa Tanzen kennen und lieben gelernt. Unsere sechsjährige Tochter Carmen hört und bewegt sich heute schon gerne zur südamerikanischen Musik, denn Musik ist Lebensgefühl und Salsa bedeutet Leben.

Salsa, Merengue, Bachata und deren enormer Boom

Einleitung

Schon Platon wusste von der wichtigen Funktion und Freude bringenden Art von Musik, welche die Belebung von Geist und Seele fördert. Das Thema meiner Dissertation handelt von den lateinamerikanischen Musikrichtungen, die vor allem in den letzten Jahrzehnten einen gigantischen Erfolg in Europa verzeichnen konnten und weltweit Anerkennung fanden. Die Rede ist von Salsa, dessen Vorläufer Son, Merengue und Bachata. In meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, warum ausgerechnet diese Musikstile, vor allem Salsa, einen derartig enormen Einfluss auf Europa nehmen konnten und nicht etwa Lambada¹, Samba² oder Ähnliches. Ziel meiner Arbeit werden vor allem die Analysen der Liedtexte sein sowie Erörterung der Erfolgsfaktoren von Salsa und deren mögliche Hintergründe sein.

Musik, Bewegung und Tanz gehören unweigerlich zusammen. Der Ursprung des Tanzes liegt im Wunsch des Menschen sich auszudrücken. Gefühle wie Schmerz, Flehen oder Freude geben den Rhythmus vor, der wiederum bestimmt die Musik und die Musik bewegt den Menschen. Das Tanzen war schon immer mit der Menschheit verbunden und kommt sogar im Tierreich³ vor. Musik stellt ein soziales Phänomen

¹ Lambada ist ein tangoähnlicher Tanzstil aus Brasilien mit einer ausgeprägt erotischen Komponente, der 1989 von Los Angeles aus die Diskotheken in New York, Paris und in Spanien eroberte. Der Musikstil ist eine Mischung aus Merengue, Salsa und Samba. Die Melodie ist bolivianischen Ursprungs. In einem Plagiatsprozess wurden die Rechte an „Lambada“ 1990 einem bolivianischen Komponisten zugesprochen. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:285.

² Samba ist eine brasilianische Lied- und Tanzform mit vielen Varianten und hat seinen Ursprung in der Musik der afrikanischen Sklaven. 1928 wurde die erste Samba-Schule gegründet. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:460.

³ Vor allem männliche Skorpione, Finken, Seepferdchen, Pfaue und viele andere Tierarten locken ihre

dar, das von Folklore-, Freuden-, Kriegstänzen, über Tänze der Götterverehrungen, bis zu den modernen Modetänzen reicht.⁴ Spontanes Entstehen von Musik weicht heutzutage der bewussten Produktion von Liedern und Modetänzen. Große Plattenfirmen bestimmen die komplette Organisation derselben, um ein möglichst breites Publikumsspektrum zur maximalen Gewinnerzielung abzudecken. Es zählen Werte wie die Attraktivität der Sänger, tänzerisches Können oder Strategien der Vermarktung weitaus mehr als der musikalisch-sprachliche Anspruch. Diese auf Vermarktung ausgerichtete Musik klingt eintönig. Die Bewegungs- und Tanzformen der heutigen Disko-Generation erscheinen wie eine isolierte Darstellung der einzelnen Individuen.⁵ Salsa hingegen tanzt man zu zweit oder in der Gruppe. Es garantiert Bewegung, Freude und Spaß an der Musik.

Literatursoziologie⁶

Literatursoziologie ist mehr als jeder andere Zweig der Soziologie dem Einströmen von Werturteilen ausgesetzt. Zu bedenken ist hierbei der notwendige Zusammenhang zwischen den Prinzipien der sozialen Ordnung und der Künste sowie die Einflüsse aus Gesellschaft, Religion, Sitte und Recht, um nur die Wichtigsten zu nennen.⁷

Literatursoziologie als kritische Texttheorie ist unabdingbar geworden. Der Kampf gegen traditionelle Literaturtheorien flammt neu auf, denn Kunst soll besser wertfrei verstummen, als die Wahrheit über eine inhumane Gesellschaft

Weibchen durch rituelle aufreizende Balzverhaltensmuster, die hauptsächlich der Fortpflanzung dienen. Dieses oft stundenlange Bewegungsmuster wird in der Biologie als Paarungstanz bezeichnet. Vgl. <http://www.tier-inserate.ch/Tiere/Skorpione.aspx>, 27.11.2007. Bienen kommunizieren durch Tanz. Vgl. http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2001_01/2001_01_menzel/index.html, 27.11.2007.

⁴ Vgl. Willke, 1991:39.

⁵ Vgl. Linder, 2004:10.

⁶ Vgl. Metzler, 2004:400. Die Literatursoziologie stellt eine Richtung der Literaturanalyse dar, die insbesondere den gesellschaftlichen und soziokulturellen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Literatur, der Textkonstitution sowie der Entwicklung literarischer Gattungen Rechnung tragen will Vgl. Meyers Großes Taschenlexikon, Band 13, 2001:234f. Unter Literatursoziologie versteht man eine Wissenschaft, die die sozialen und ökonomischen Voraussetzungen der Produktion, Verbreitung, Aufnahme und Weiterverarbeitung der Literatur untersucht; Gegenstandsbeschreibung, Theoriebildung und Untersuchungsverfahren sind indes bis heute strittig. In der gegenwärtigen Literatursoziologie finden sich systemtheoretische, marxistische, psychoanalytische und semiotisch-strukturalistische Ansätze, die sich teilweise wechselseitig beeinflussen.

⁷ Vgl. Fügen, 1968:14f.

auszusprechen.⁸

Häufig erscheint Literatur innerhalb allgemeiner Sozialtheorien als „Symptom“, das auf gesellschaftliche Bewusstseinssebenen und auf sozialen Wandel reagiert und diesen widerspiegelt.⁹

Forschungsinteresse

In meiner Arbeit über „Salsa, Merengue, Bachata und deren enormer Boom“ sollen themarelevante konkrete Fragen aufgeworfen und unter Berücksichtigung verschiedenster Aspekte weitgehend wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden. Diese Fragen möchte ich von mehreren Perspektiven (unter anderem auf literarisch-soziologischer und historischer Ebene mit umfassenden Liedtextanalysen) beleuchten und einen Beitrag leisten, diese international angesehenen Musikrichtungen auf wissenschaftliche Forschungsebene zu erheben. In meiner Dissertation lege ich besonderen Wert auf Details und werde mich auf wenige Untersuchungsgegenstände stützen.

Wenn in dieser Arbeit von Salsa gesprochen wird, gilt einiges des Gesagten auch für die beiden anderen behandelten Musikrichtungen. In meiner Arbeit erforsche ich Entwicklungen, die gesellschaftliche Zusammenhänge und Auswirkungen der Musikrichtungen Salsa, Bachata und Merengue unter Heranziehung der einzelnen Liedtexte auf das einzelne Individuum.

Meine Arbeitshypothese lautet, dass sich der Erfolg der besprochenen Musikrichtungen nur aufgrund eines äußerst glücklichen Zusammentreffens verschiedenster Umstände einstellen konnte. Aus einem konkreten Fragenkomplex werden einige Faktoren zur Beantwortung der jeweiligen Fragen führen.

Theodor Adorno umschreibt die Wirkungsweise der Musik in der Gesellschaft und untersucht „die gesellschaftliche Dechiffrierung musikalischer Phänomene selbst,

⁸ Vgl. Zima, 1978:20.

⁹ Vgl. Kuzmics/Mozetic, 2003:35.

die Einsicht in ihr wesentliches Verhältnis zur realen Gesellschaft, in ihrem inneren sozialen Gehalt und in ihrer Funktion“. Als „gesellschaftliche Dechiffrierung musikalischer Phänomene selbst“ versteht man demnach die Einsicht in ihre Funktionsweise. Musik als im Alltag allgegenwärtiges Phänomen zu sehen bietet sich zur Erforschung der Entstehungsbedingungen im Gesellschaftlichen an, dessen Wesen „gesellschaftlich dechiffriert“ entschlüsselt werden soll. Im Bereich der populären Musik hängt dies eng mit der kapitalistischen Vermarktungsstruktur der Musik zusammen.¹⁰ Salsa, Bachata und Merengue als populäre Musik steht demnach im engen Zusammenhang mit deren kommerzieller Aufarbeitung, um die Verbindung zwischen sozialen Gehalt und der Funktionsweise von Musik erforschen zu können.

Die die sich ergebenden Hauptfragen, die literatur-soziologische, soziologische, psychologische und inhaltliche Faktoren einschließen, lauten bezüglich der Erfolgsfaktoren wie folgt:

- I. Warum kann Armut dem Erfolg von Salsa zuträglich sein?
- II. Welche Funktion haben Marketingstrategien in Bezug auf den Erfolg von Salsa?
- III. Welche Rolle spielt die Gruppenzugehörigkeit?
- IV. Inwieweit kann Salsa Familienersatz darstellen?
- V. Welche therapeutischen Erfolgsaussichten lassen sich durch Salsa erwarten?
- VI. Wie wirkt sich das Fehlen von starren Regeln aus?
- VII. Welche Effekte bringt die körperliche (Tanz)Bewegung mit sich?
- VIII. Welchen Einfluss hat die entstehende Körpernähe auf Salsa-Tänzer?
- IX. Was bewirkt der Inhalt der Liedtexte?
- X. Wie wirken sich Filme auf den Erfolg von Salsa aus?

Themen der Untersuchungen werden unter anderem Erhebungen der sozialen Herkunft von Musikern, Untersuchungen des lateinamerikanischen Musikmarktes - im Speziellen auf die hier genannten Musikrichtungen, deren Produktions- und

¹⁰ Vgl. Adorno, 1992:230.

Rezeptionsweisen - bis hin zu Analysen und Interpretationen von Texten im Zusammenhang mit der gesellschaftstheoretischen und literatursoziologischen Komponente sein. Hierzu bedarf es der Beleuchtung und Interpretation von Liedtexten aus unterschiedlichsten Perspektiven.

Meine Arbeit teilt sich in drei Hauptteile A.) Salsa, B.) Bachata und C.) Merengue, wobei besonderes Augenmerk auf Salsa gelegt wird. Begründet wird dies damit, dass diese Musikrichtung die Erfolgreichste unter den dreien ist.

Methode

Aufgabe der Literatursoziologie ist es, den sozialen und ökonomischen Verflechtungen des literarischen Werkes, in unserem Fall der Liedtexte, nachzugehen, um ein besseres Verständnis für die Verbreitung, die Rezeption der Lieder sowie für die soziologischen Zusammenhänge zu erlangen.¹¹ Die Literatursoziologie beschreibt das Verhältnis von Gesellschaft und Literatur und bedient sich dabei der Literaturwissenschaft sowie der Soziologie. Das Ergebnis des literaturwissenschaftlichen Diskurses in den 1950er und 1960er Jahren war ein „Methodenpluralismus“, bei dem alle Methoden Gültigkeit beanspruchen konnten, aber jede Methode ihren Erklärungsanspruch reduzieren und alle anderen als Ergänzung akzeptieren musste.¹²

Mit der Erforschung der literarischen Institutionen leistet die Literatursoziologie eine gewisse Vorarbeit. Sie setzt ein Wechselspiel zwischen Gesellschaft und Literatur voraus und ermöglicht eine konkrete und wissenschaftliche Betrachtung eines Fragenkomplexes. Dieser Fragenkomplex wird anhand von empirischen Nachweisen von Handlungsabläufen geklärt, die intensivere informative Kraft aufweisen als gewagte Interpretationen. Bei der Analyse der Liedtexte handelt es sich um eine Art der Sozialkritik, welche die Gesellschaft als komplexes System

¹¹ Vgl. http://www2.hu-berlin.de/skan/np/studbib/d_a/kap2/2_8.htm, 27.11.2007.

¹² Vgl. Schreiner, 1983:2.

bewertet.¹³

Bei der soziologischen Analyse literarischer Werke werden einige Fragen aufgeworfen und den Verhaltensnormen und Werthaltungen besonderes Augenmerk geschenkt. Erstens wird hinterfragt, mit welchen Werthaltungen sich der Autor identifiziert. Zweitens stellt die Analyse die Frage, an welches Publikum und damit an welche Werthaltungen der literarische Text appelliert, und drittens, welche vorhandenen Normen und Werthaltungen durch den interpretierten Text gestützt, geschwächt oder neu durchgesetzt werden.¹⁴

Zu den literatursoziologischen Methoden zählen die Systemtheorie und die Empirische Literaturwissenschaft. Während sich die Systemtheorie auf literarische Werke konzentriert, analysiert die zweite Methode die komplexen Zusammenhänge von Kunstproduktion, -rezeption, -vermittlung und -verarbeitung.¹⁵ Der Systemtheoretiker sieht die literarischen Texte als zueinander in Beziehung stehende Systeme.¹⁶ Niklas Luhmann sieht den Zusammenhang von Gesellschaft und Musik systemtheoretisch gesehen als „den Aufbau von Strukturen des Systems durch systemeigene Prozesse“.¹⁷

Peter Atteslander¹⁸ teilt die Verfahren für die empirische Sozialforschung ein in:

- Mathematische Ansätze
- Statistische Ansätze
- Beschreibende Statistik und Häufigkeitsverteilungen
- Stichproben
- Prüfung von Hypothesen
- Varianzanalyse und multivariate Methoden

¹³ Vgl. Fügen, 1971:28f.

¹⁴ Vgl. Fügen, 1971:33f.

¹⁵ Sie beschäftigt sich mit Literaturkritik, mit der Literaturvermittlung in Schulen, mit Werbung, ... Vgl. <http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/literatursoziologie.htm>, 27.6.2007; <http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/systemtheorie.htm>, 27.11.2007.

¹⁶ Vgl. Müller, 1990:201ff.

¹⁷ Vgl. Luhmann, 1997:64f.

¹⁸ Vgl. Atteslander, 2006:229ff.

Norbert Fügen teilt die Methoden ein in:

- Statistische Methode
- Historisch-dokumentarische Methode
- Hypothetische Methode

Hans Norbert Fügen tritt in seinem Buch „Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden“ vehement gegen eine Vermischung von Literaturwissenschaft und Literatursoziologie ein. Fügen teilt Literatur in den Bereich der empirisch nachweisbaren Verflechtungen von Produktion, Distribution und Konsumation sowie in den Bereich des spekulativ, geistesgeschichtlich oder werkimmanent erfassbaren Ästhetischen ein.¹⁹

Literatursoziologie ist Gegenstand vieler Diskussionen und befindet sich in einem komplizierten wissenschaftstheoretischen Umfeld, in dem stark gegen die Literaturwissenschaft abgegrenzt wird. Verschiedenste Autoren liefern unterschiedliche Thesen und Ansätze zu diesem Thema. Ob Literatursoziologie eine Disziplin der Literaturwissenschaft oder die Literaturwissenschaft ein Zweig der Literatursoziologie ist, bleibt umstritten. Während die Literaturwissenschaft Literatur als ästhetisches Kunstwerk sieht, erlangt Literatur literatursoziologisch gesehen erst in ihrem sozialen Kontext an Bedeutung. Bei literatursoziologischer Betrachtung bleibt eine gewisse Distanz zum Werk erhalten. Das Werk soll sozial verstanden werden. Dazu bedient man sich einer empirischen Vorgehensweise, die nach statistischen Kriterien, wie zum Beispiel dem Betrachten des Rezeptionsverhaltens, Rückschlüsse auf die Liedtexte und deren Inhalt zulässt. Bei dieser soziologischen Untersuchung wirft man Fragen nach Qualität, Entstehen, Vermittlung sowie Wirkung der Literatur auf andere auf und bringt diese Ergebnisse in funktionelle Zusammenhänge. Für Norbert Fügen bedeutet die literatursoziologische Methode, dass die Texte und Umstände beschrieben und eingeordnet werden dürfen. Die Wertvorstellungen der einzelnen Autoren bzw. Sänger dürfen allerdings nicht bewertet werden, denn dies sei wissenschaftsfremd.²⁰

¹⁹ Vgl. Fügen, 1974:14.

²⁰ Vgl. Schreiner, 1983:5ff; vgl. <http://www.wmelchior.com>, 27.11.2007.

Gegen einige literaturanalytische Methoden lassen sich Einwände finden, weshalb man bei der Interpretation eines Textes mehrere der Verfahren verwendet. Oft ist es hilfreich und sinnvoll, mit einer textnahen Methode wie zum Beispiel dem werkimmanenten Verfahren zu beginnen, um den Text selbst gründlich zu erschließen. Mit diesem gewonnenen Basisverständnis kann weitergearbeitet werden und es können weitere Methoden angewandt werden, um geschichtliche, soziale, kulturelle und sonstige Überlegungen besser zu begründen.

Als Zugang zu meiner Dissertation wähle ich eine literatursoziologische Methode, die zur Überprüfung einzelner Hypothesen zu gesellschaftlichen Erscheinungen im intensiven Zusammenhang mit Texten und Aussagen der Musiker und Sänger führen wird. Hierbei lege ich Wert auf die Analyse von gesellschaftlicher Wirklichkeit und allgemeinen Gesellschaftstheorien sowohl in Interrelation zum sozialen und politischen Geschehen unserer Zeit als auch unter Betrachtung historischer Aspekte. Um das methodische Vorgehen transparent zu machen ist auch die Untersuchung des Verhaltens der Zuhörerschaft beziehungsweise die Reaktion derselben auf die Musiktitel wichtig.

Da bei meiner Arbeit manches nur durch Analogieschlüsse und Hypothesen ableitbar ist, erscheint mir die Beleuchtung der Kriterien einer wissenschaftlichen Hypothese wichtig. Damit es sich bei einer Behauptung um eine wissenschaftliche Hypothese handelt, müssen folgende Kriterien erfüllt sein:

1. Der empirische Gehalt der Aussage muss gegeben sein, das bedeutet, dass ein realer Sachverhalt gegeben ist, der sich empirisch untersuchen lässt;
2. Es bedarf der Allgemeingültigkeit der Behauptung, das bedeutet, dass diese nicht nur auf bestimmte Menschen oder Gegenstände zutrifft, sondern auch auf die Allgemeinheit;
3. Eine Behauptung verlangt Schlüssigkeit, die mit einem Konditionalsatz („Wenn ..., dann ...“, „Je ..., desto ...“) funktioniert.
4. Es wird eine Möglichkeit der prinzipiellen Falsifizierbarkeit der Hypothese gefordert.²¹

²¹ Vgl. Bortz/Döring, 2002:18.

Durch Heranziehung der Biografien der Sänger für die Deutung der Liedtexte bediene ich mich auch der biografischen Methode. Allerdings hält sich die Prüfung, ob und wie die Lebenserfahrungen des Künstlers sich auf Themenwahl und Darstellung eines Textes ausgewirkt haben, am marginalen Rand meiner Dissertation. Die biografische Methode wird demnach nur am Rande angerissen.

Da ich mich auf Dokumente der Musikszene stützen und diese in historischen Zusammenhang bringen werde, werde ich in meiner Arbeit auch der historisch-dokumentarischen Methode folgen. Teilweise werde ich auch Hypothesen aufstellen, weshalb ich die hypothetische Methode, auch in meine Abhandlungen einfließen lassen werde. Die Liedtexte sind Ausdruck einer bestimmten Konstellation von Autor, Publikum und Gesellschaft und haben eine soziale Funktion. Durch kritische Analyse unter Heranziehung der gesellschaftlichen Bedingungen werden Zusammenhänge erschlossen. Grundsätzlich werde ich einer aspektorientierten, systematischen Methode unter genauer Betrachtung von verschiedenen Sach- und Problemebenen folgen.

Eine ausführliche Darstellung und Erklärung der Methoden würde den Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit sprengen. Es gibt spezielle Analysetechniken, die den Text meist in einzelne Interpretationsschritte zerlegen, um ihn für alle nachvollziehbar und intersubjektiv überprüfbar zu machen.²² Diese intersubjektive Überprüfbarkeit bedeutet nach Karl Popper eine Voraussetzung für die Objektivität wissenschaftlicher Sätze.²³

Bezüglich der Erörterung der unterschiedlichen Fragestellungen verhelfen Musiktexte zu möglichen forschungsspezifischen Ergebnissen. Um nähere Schlüsse aus den Texten ziehen zu können, werden diese eher als soziales Phänomen gesehen als in ihrem musikalischen Werkcharakter. Im Hinblick auf die Literatursoziologie wirft Robert Escarpit die interessante Frage auf, ob Literatur als ein Aspekt des Soziologischen oder das Soziologische als ein Aspekt der Literatur betrachtet wird.²⁴

²² Vgl. Mayring, 2003:42ff. In diesem Zusammenhang sei auf die detaillierten Analysebeschreibungen von Philipp Mayring verwiesen.

²³ Vgl. Popper, 1935:848.

²⁴ Vgl. Escarpit, 1970:38.

Ich schließe mich der Methode nach Hans Norbert Fügen an, wonach die Soziologie das soziale, intersubjektive Verhalten zum Forschungsgegenstand hat, während die Ästhetik²⁵ des literarischen Werkes Nebensache bleibt. Diese erlangt nur dann Bedeutsamkeit, wenn sie mit sich, an sich und für sich zwischenmenschliches Handeln vollzieht.²⁶

Die Interaktion der an der Literatur beteiligten Personen stellt einen Gegenstand der Literatursoziologie dar. Dieses zwischenmenschliche Handeln, sowohl auf Seiten des Produzenten als auch auf Seiten des Rezipienten, bezeichnet Fügen als „literarisches Verhalten“.²⁷

Von allen Geräuschen ist die Musik das am wenigsten unangenehme.

Samuel Johnson (1709-1784)

Kultur und Musik

Was man als kubanische Musik bezeichnet, entstand durch das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen und Musikrichtungen, welches zu einer Verschmelzung der Musik der dunkelhäutigen Menschen afrikanischen Ursprungs²⁸, der Europäer und vielleicht in geringem Maße der Ureinwohner²⁹ der neuen Welt führte. Die Rhythmen der Afroamerikaner vereinten sich mit der Melodie, Harmonik und Kompositionstechnik der Europäer, die ein großes Angebot an Musikinstrumenten

²⁵ Adorno wie Lukács, beeinflusst von Georg Hegel, sehen in der Wahrheit das entscheidende Kriterium der Kunst. Vgl. Riethmüller, 1976:69.

²⁶ Vgl. Fügen, 1974:14f.

²⁷ Vgl. Fügen, 1971:19ff.

²⁸ In Ermangelung eines wertneutralen Begriffes, um Unterschiede in der Hauptfarbe deutlich zu machen, ziehe ich in Zukunft den in den USA gebräuchlichen Terminus „Afroamerikaner“ heran.

²⁹ Der geringe Einfluss der indianischen Kultur auf die karibische Musik lässt sich dadurch erklären, dass viele der indianischen Ureinwohner durch afro-amerikanische Sklaven aus Afrika ersetzt wurden und deren Bestand rasant abnahm. Nur 20 % der indianischen Bevölkerung Lateinamerikas haben das 16. Jahrhundert überlebt. Vgl. Todorov, 1985:13.

aufwiesen. Dadurch fanden Trompete, Posaune, Violine, Kontrabass und die spanische Gitarre Eingang in die Musik Lateinamerikas. Die spanische Sprache vermittelte zwischen den vielen unterschiedlichen Sprachen und Dialekten und hob als Einheitssprache in den Liedern und Geschichten alle geografischen Grenzen auf. Nach und nach flossen viele Elemente westeuropäischer Musik³⁰ in die kubanische Volksmusik ein. Der kubanische Musikwissenschaftler Fernando Ortiz nannte diese musikalische Verschmelzung unterschiedlicher Kulturen eine „kreolische Sinfonie“. Diese Sinfonie sieht er als Grundlage für die nationale Identität der kubanischen Musik. Die Mischung spanischer Gitarren und afrikanischer Trommeln³¹ erfährt eine Beschreibung als „würzig“, weshalb Salz und Pfeffer bis heute das symbolische Zwillingsspaar der kubanischen Musik bilden. Kurz nach Abschaffung der Sklaverei entstand 1880 die Rumba³². Auch die Rumba war Mittel des Protests gegen die unwürdigen Lebensbedingungen. Die Rumba dient als Oberbegriff für verschiedene Rhythmen, wie die Columbia, der Yambú und der Guaguancó, der später in die Salsa-Musik einfluss. Als Verführungsritual beinhaltet die Rumba viel Erotik. Ihre Texte sind Ausdruck von sozialer Unzufriedenheit des Volkes, wie beim Samba und Tango³³. Mit zunehmender Kommerzialisierung zog die Rumba mit großem Erfolg in europäische Ballhäuser ein. Aus der Tradition des europäischen Konzerttanzes entwickelte sich zum Beispiel in Kuba der Danzón³⁴, der sich bis ungefähr 1920 unter den reichen Kubanern großer Popularität erfreute. Heute noch ist der

³⁰ Hierzu zählt man vor allem Menuett, Pavane, Polka und Mazurka, französische und spanische Romanzen, Opernarien und den Walzer.

³¹ Auch als Sandunga bezeichnet.

³² Rumba stellt eine Sammelbezeichnung für eine Vielzahl historischer und gegenwärtiger Lied- und Tanzformen auf Kuba von großer rhythmischer, melodischer, formaler und choreographischer Variationsbreite. Die Herkunft der Rumbas ist unklar. Rumba war besonders unter den armen, unterprivilegierten Schichten beliebt und blieb auf Kuba beschränkt. 1931 kam die Rumba in rhythmisch vereinfachter Form nach Europa, wurde aber von den Nazis als „entartete“ Musik verboten. Ein herausragendes Merkmal der Rumba ist die polyrhythmische Begleitung mit Maracas, Claves und Timbales. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:454f.

³³ Beim Tango handelt es sich 1) um eine Lied- und Tanzform in Lateinamerika, die durch Rhythmusfiguren, Geradtaktigkeit und achttaktigen Formaufbau bei Drei- und Zweiteiligkeit (Einfluss der europäischen Polka) eng verwandt mit dem Contradanza cubana und der Habanera eng verwandt ist. 2) um einen aus Argentinien und Uruguay stammenden Gesellschaftstanz. Die Herkunft des Tangos ist ungewiss. Erste schriftliche Belege sagen aus, dass Tango als Synonym für Feste der versklavten Afroamerikaner gebraucht wurde. Lange Zeit wurde Tango als Synonym für Habanera und Milonga benutzt. Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich der Tango in Buenos Aires. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:536.

³⁴ Danzón ist ein kubanischer Gesellschaftstanz in gemessenem Tempo, der zwischen 1880 und 1940 zum Nationaltanz fast aller Gesellschaftsschichten wurde. Der Danzón der trotz komplizierter Schrittfolge populär wurde ist eine Synthese der nach 1850 in der Oberschicht gepflegten Contradanza cubana und afro-kubanischen Folklore. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:133.

Danzón, mit seinen gemächlichen würdevollen Schritten, bei älteren Kubanern überaus beliebt. Musik und Tanz waren in Kuba lange Zeit eine Frage der Rassenzugehörigkeit. In den Armenvierteln tanzten die Afro-Kubaner die Rumba auf den Straßen und die herrschaftliche weiße Bevölkerung wiegte sich dezent zum Danzón. Ende des 19. Jahrhunderts gelang der musikalische Durchbruch sozialer Barrieren mit dem Son. Der Son steht deshalb für die musikalische Kubanische Revolution.³⁵

Für die Bearbeitung des Themas empfiehlt sich ein geschichtlicher Rückblick auf die afrikanischen Sklaven und deren Musik. Die Schätzung der Anzahl der afrikanischen Sklaven, die zwischen 1501 und 1870 nach Amerika verkauft wurden, beläuft sich auf viele Hunderttausende. Indianischen Sklaven mangelte es an der nötigen physischen Elastizität, um die Arbeit auf den Plantagen zu bewältigen, was zunehmend zur Ablösung durch afrikanische Gefangene führte. Afrikanische Sklaven waren nicht nur der Gefangenschaft, sondern auch Misshandlung, Hunger und vielen Krankheiten ausgesetzt. Die unmenschliche Existenz und die harte Maloche auf den Plantagen zerstörten die Menschen und ihr Leben. Ihnen blieben nur ihre Musik, ihr Tanz und ihr Gesang. Mit gleichmäßigem Rhythmus flehten diese Afroamerikaner übernatürliche Kräfte um Hilfe an gegen den Schmerz der Sklaverei, der verlorenen Heimat und der Verzweiflung.

Um Aufstände der Sklaven verhindern zu können, verboten die Herren deren afrikanische Kultur und Tradition. Trotz dieser Verbote blieb der Glauben an die Magie und Kraft der Götter in den Köpfen der afrikanischen Sklaven. Ihr Lebenswille floss in den Glauben. Mit einem einzigen Instrument drückten sie diesen Glauben aus: mit der Trommel.³⁶

Behauptungen zufolge lag die kulturelle Identität der Afroamerikaner im Klang der Trommeln. Dieses Musikinstrument war Symbol für den Widerstand gegen die unmenschlichen, befremdenden Bedingungen der Geschichte und avancierte zu einem Heiligtum. Die Trommeln besaßen eine besondere Macht. Bei einigen afrikanischen Stämmen gibt es heute noch eine Hierarchie unter den Trommeln, die den einzelnen Göttern unterschiedliche Energien vermitteln. Lieder, die nicht

³⁵ Vgl. Linder, 2004:52f.

³⁶ Vgl. Linder, 2004:50ff.

ihren Gottheiten gewidmet waren, erzählten satirische oder lustige Geschichten. Die Form der Lieder wies immer die gleiche Struktur auf, nämlich einen Wechsel von Solo und Chor. Die Improvisationsfähigkeit des Sängers sowie die Entwicklung neuer Themen waren wichtiger als sein musikalisches Können. Dadurch entstand ein Dialog zwischen Sänger und Chor oder zwischen Sängern und Instrumenten. Dieses Zwiegespräch gipfelte vielfach in Ekstase, durch die unerträgliches Leid abfließen konnte. Afroamerikaner bewegen sich immer beim Singen. Egal von welchem Thema die Musik handelt, der Tanz ist mit der Musik untrennbar verbunden.³⁷

Musik ist eine Frau.
Richard Wagner

Exkurs: Rolle der Frau in der afro-hispanischen Musik

Erwähnenswert ist die Rolle der Frau, denn die unverändert marginalisierte Position der Frau in der Musik bietet immer wieder Stoff für generelle Diskussionen.³⁸ Eigens gegründete Vereinigungen und Ähnliches räumen den Frauen mehr Bewegungsfreiheit in der Musiksparte ein. Einigkeit herrscht darüber, dass Frauen im Musikbetrieb auf allen Ebenen und in allen Sparten unterrepräsentiert sind. Bei der Entstehung dieses Ungleichgewichtes kommt der Ausbildung eine zentrale Rolle zu, da diese nicht geschlechterneutral stattfindet. Manchmal fungiert Musik als Ausdruck einer Rebellion, des Andersseins und als Möglichkeit der Gegenwehr gegen die Gesellschaft. Dieses kämpferische Verhalten kommt eher den Männern zu. Lange Zeit waren Kunst und Musik den Künstlern vorbehalten. Das Ansehen der Künstler war schlecht, ihr Einkommen gering. Auch heute noch leben wenige Musiker nur von ihrer Musik. Diese unsichere Komponente schreckt Frauen ab. Sie geben einem geregelten Einkommen den Vorzug, vor allem, wenn ihnen die Obsorge und finanzielle

³⁷ Vgl. Linder, 2004:50ff.

³⁸ Beim jährlich stattfindenden Internationalen Frauentag ist Musik für und von Frauen ein schon lang behandeltes Thema.

Verantwortung für ihre Kinder übertragen sind.

Die Rolle der Frau in der afro-hispanischen Musik befindet sich nach wie vor in der Peripherie. Frauen werden zwar häufig in Liedtexten besungen, kommen aber weder als aktive Produzentinnen von Liedtexten noch als Sängerinnen vor. Diese Tatsache begründet sich wie folgt:

- a) Vor allem Salsa, Bachata und Merengue waren lange Zeit sehr negativen Konnotationen ausgesetzt, da diese Musik zu den niedrigen Beschäftigungen gehörte. Alle Menschen, die diese Musikstile ausübten oder sich ihnen widmeten, fielen selbst in Ungnade und verloren an sozialem und gesellschaftlichem Ansehen. Diese Konnotationen hatten rassistische Gründe. Meistens gehörten die Musiker von Salsa, Bachata und Merengue der unteren Gesellschaftsschicht an. Drogen, sexuelle Ausschreitungen und Kriminalität gehörten zu deren Alltag. Wenn eine Frau als Produzentin oder als Rezipientin für diese Musikstile aufgetreten wäre, hätte das den Verlust ihres guten Rufes bedeutet.³⁹
- b) Der zweite Grund liegt am allgemein gültigen Frauenbild, das die „gute Frau“ als Mutter, Hausfrau und gehorsame Ehefrau sieht. In der lateinamerikanischen Kultur zählt dieses Bild der Frau noch mehr als in europäischen Gefilden. In Südamerika sind die Menschen äußerst religiös und das Bild der braven Mutter und Ehefrau wurde fast 2000 Jahre von der Katholischen Kirche propagiert. Das Leben in Bars, Bühnen oder auf Tour wäre mit dem Bild einer „guten“ Frau inkompatibel.
- c) Frauen werden meist als Sexualobjekt gesehen. Lateinamerikanische Frauen punkten zusätzlich mit ihrem exotischen Äußeren und mit ihrer unterwürfigeren Art, da die Emanzipation in Lateinamerika noch nicht den europäischen Standard erreicht hat. Weibliche Sängerinnen deklarierten sich zum Objekt der männlichen Begierde. 1930 gab es die erste kubanische Salsa-Frauenband „Ensueño“. Auch nach der kubanischen Revolution änderte sich

³⁹ In Europa waren Musiker generell als minderwertig angesehen. 1769 erließ die österreichische Kaiserin Maria Theresia ein Lehrwerk, das Bettler, Musikanten und Schauspieler auf die unterste Stufe in der gesellschaftlichen Hierarchie anwies. Vgl. Blaukopf, 1996:85.

kaum etwas für weibliche Musiker.⁴⁰

Die berühmteste Salsera⁴¹ ist Celia Cruz. Sie ist eine der wenigen weiblichen Ausnahmen, die international großen musikalischen Erfolg feiern konnten. Celia Cruz hat einen harten Weg gewählt, um sich gegen die Gesellschaft und vor allem gegen die männerdominierte Musikbranche zu behaupten. Nach ihrem Musikstudium verschaffte sie sich Ansehen und einen unglaublichen Bekanntheitsgrad.

Großen Erfolg hatte Gloria Estefan, die ihre ersten Welthits mit englischsprachigen Liedern feierte und erst später auf Spanisch sang. Ohne musikalische Ausbildung, dafür mit umso mehr Glück, fand sie in ihrem Mann Emilio Estefan finanzielle, musikalische und emotionale Förderung.

Auch Jennifer Lopez konnte sich im musikalischen Wettkampf behaupten. Ihre Karriere verdankt sie einer intensiven Schauspiel- und Musikausbildung sowie dem Glück, bei bekannten Filmen und Musikproduktionen entdeckt worden zu sein. Der Plattenvertrag mit Sony Records im Jahre 1998 verhalf ihren Liedern zum absoluten Welterfolg. Seit 2001 beherrscht ihre eigene Modelinie JLO mit Parfumkreationen immer mehr den Mode- und Parfummärkte.⁴²

Diese drei Frauen zählen mit ihrem Erfolg zu den großen Ausnahmen unter den Sängerinnen am lateinamerikanischen Musiksektor. In Europa erarbeitet das 2001 gegründete EGGGO, das „European Green Gender Observatory“, Strategien zu mehr Gender-Gerechtigkeit. Trotz vieler Themenschwerpunkte bleibt die Musik als zu förderndes Element an marginaler Stelle.

Auffallend in der lateinamerikanischen Musikwelt ist der Unterschied zwischen weißen und afro-amerikanischen Frauen. Die sexuelle Attraktivität als Hauptcharakteristikum bleibt allen Frauen gemeinsam, wobei mit einer Mulattin oder Südamerikanerin meist die Attribute „sexy“, „schön“ oder „dunkel“ verbunden werden. Es predominieren Wertigkeiten, die mit dunkler Hautfarbe

⁴⁰ Boggs, in Boggs, 1992:110ff.

⁴¹ Vgl. <http://www.salsa-latinoamericana.de/salsa-songs.php>, 27.10.2008.

⁴² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Lopez, 27.05.2007.

einhergehen. Karibisches oder südländisches Aussehen wird mit der Vorstellung außergewöhnlicher Musik- und Bewegungsbegabung sowie mit besonderen erotischen Fähigkeiten verknüpft. Aspekte wie Schönheit und Kontrolle über Sexualität prägen die Weiblichkeit von Frauen mit dunkler Hautfarbe. Vorstellungen von der besonderen Weiblichkeit der schwarzen Frau entsprechen weitgehend männlichen Phantasien. Das Bild der Sexualität der Frauen dunkler Hautfarbe wird beschrieben als „naturally lascivious“, wobei das Attribut der „Reinheit“ nur der weißen Frau zugeschrieben werden kann.⁴³

Außerdem sagt man südländischen sowie afrikanischen Frauen nach, ein besonderes Bewegungstalent zu haben, das nicht nur beim Tanz seinen Ausdruck findet. Wenn Frauen in Liedtexten im hispanophonen Raum beschrieben und besungen werden, handelt es sich meist um Mulattinnen. Weiße Frauen finden fast nie Erwähnung. Die wenigen Ausnahmen der expliziten Betitelung der Frau als „weiß“ sehen diese mit blonden Haaren und blauen Augen.

Klaus Theweleit erklärt diese Unterstellung, nämlich die Verbindung dunkler Hautfarbe mit außerordentlicher Erotik, mit den Entdeckungsreisen im 18. Jahrhundert.⁴⁴

Sonja Steffek hat im Zuge ethnologischer Untersuchungen Befragungen durchgeführt. Die Antworten auf die Frage: „Welche Vorstellungen verbinden Sie spontan mit (Schwarz-)Afrikanern?“ waren weitreichend und beinhalteten die Attribute: Gute Sänger und Tänzer, Tanz, Rhythmus, Ungehemmtheit, Lebensfreude, exotische Erotik.⁴⁵ Diese Aussagen bestätigen die Vorurteile und Wertigkeiten über Menschen mit dunkler Hautfarbe. Inwieweit diese Berechtigung finden, bleibt dahingestellt.

⁴³ Vgl. Christian, 1980:15ff.

⁴⁴ Vgl. Theweleit, 1980:307ff.

⁴⁵ Vgl. Steffek, 1998:118.

Son

Der Son ist das Genre der kubanischen Musik, das spanische und afrikanische Faktoren verbindet. Charakteristisch sind seine melodiosen Elemente, verbunden mit afroider Rhythmik und Perkussion. Gesungen wird in spanischer Sprache, wobei sich meist Refrain und Strophe abwechseln. Es kommen meist kurze Texte vor, die von Alltagsproblemen handeln.⁴⁶

Definition: Son cubano

Der Son cubano ist eine afro-kubanische Lied- und Tanzform, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Provinz „Oriente“ entstand und rasche Verbreitung in Kuba fand. Der älteste überlieferte Son stammt aus dem 17. Jahrhundert. Auch in anderen mittelamerikanischen Regionen, besonders in Mexiko, steht der Begriff Son für eine Vielzahl unterschiedlichster Lieder und Tänze. Der Son cubano setzt sich aus zwei Teilen zusammen: aus dem Lento, einem acht- bis zwölftaktigen Vers, und dem Montuno⁴⁷, einem meist viertaktigen Refrain. Der Montuno ist schneller und rhythmisch intensiver. Auf ihn geht der Mambo zurück. Der Son bietet viel Freiheit für Improvisation. Charakteristisch für den Son ist das starke Einbeziehen afro-kubanischer Polyrythmik, wie Claves, Bongos, Maracas, Tres, das dreisaitige Zupfinstrument, Kontrabass u.a. Auch der Wechselgesang von Chor und Solist verweist auf afrikanische Traditionen.⁴⁸

Schon im 18. Jahrhundert erschienen auf Kuba anonyme Rhythmen, die eine bestimmte Ähnlichkeit mit dem formalen Musikschema des Sons hatten. Anfang des 20. Jahrhunderts nannte man den Son „chivo“, weil er Witze erzählte und Satiren beinhaltete. Der kubanische Poet Nicolás Guillén Bautista, der als Nationalheld verehrt wird, brachte 1930 ein Buch „Motivos de son“ heraus. Er hob

⁴⁶ Vgl. Orovio, 1994:108.

⁴⁷ Vgl. Publig, 1997:16f.

⁴⁸ Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:494f.

den Son auf literarisches Niveau und verschaffte ihm Erfolg im Ausland, vor allem in New York und Paris.⁴⁹

Die Entstehung des Sons wird etwa um 1880 festgelegt. Im Osten Kubas begannen sich die Melodien der „Guajira“, der spanischen Lieder der weißen Bevölkerung Kubas, mit den Rhythmen afrikanischer Trommeln zu verbinden. Das war die Geburt des Sons. Diese Musikrichtung als musikalischer Ausdruck einfacher Bauern und Arbeiter erfuhr anfangs von der weißen, aristokratischen Oberschicht Ablehnung. Durch die Ausgelassenheit und Obszönität dieses Tanzes kam es auf Kuba sogar zum gesetzlichen Verbot. 1917 kam es zur Festnahme einer Gruppe von Frauen durch die Polizei, die auf „skandalöse Weise“ den „Son“ tanzte. Kurz darauf folgte die offizielle Aufhebung der rechtlichen Diskriminierung dieser Musik. Der Son verkörpert somit das Zusammentreffen spanischer und afrikanischer Elemente, die mit ihrer besonderen Dynamik und Kraft für die erste Kubanische Revolution stehen. Wahrscheinlich ist der Son das einflussreichste Element der populären lateinamerikanischen Tanzmusik. Diese Musikrichtung wurde in Folge mit vielen anderen musikalischen stilistischen Formen vermischt. Auf Kuba ist der traditionelle Son allerdings noch immer zu hören und einige dutzende Bands haben sich heute noch dieser Musikform verschrieben, die als ursprüngliche Form des Salsas gesehen werden kann.⁵⁰

Der Son hat ein festes musikalisches Schema. Die Lieder weisen immer den gleichen Aufbau auf, nach jeder Strophe folgt ein Refrain. Ein Chorgesang wechselt sich mit einem Solisten ab, der oft das Motiv erfindet und Handlung und Text improvisiert. Dabei spricht man vom Call-and-Response-Gesang. Während der Son vorwiegend in ländlichen Gebieten verbreitet war, eroberte er mit der Zeit die Städte und blieb dort mehr verankert. Der Son wird im Gegensatz zum Salsa mit noch mehr Freiheiten getanzt. Die Schritte sind dem „Danzón“ ähnlich, aber die Figuren und Bewegungen passieren spontan, wobei es regionale Unterschiede gibt. Es wurden teils Gesten und pantomimische Bewegungen ausgeführt, einem körperlichem Gespräch gleich.⁵¹

⁴⁹ Vgl. Radamés, 1998:199ff.

⁵⁰ Vgl. Linder, 2004:54ff.

⁵¹ Vgl. Santos, Gracia/Armas, Rigal, 2002:64f.

Lange Zeit schafften es nur lateinamerikanische Rhythmen, Einfluss auf die amerikanische Volksmusik der Vereinigten Staaten zu nehmen. Salsa war der Begriff für ein Gemisch aus verschiedenen Musikrichtungen, das keine adäquate Zuordnung fand. Es handelte sich um eine musikalische Soße, spanisch „Salsa“, die nicht über Nacht als eigene Musikrichtung anerkannt wurde. Salsa repräsentiert Musik, die sich von den Antillen aus entwickelt hat, von Kuba, Puerto Rico und von der Dominikanischen Republik. Salsa war der Begriff für die Welt der Nicht-Latinos, die der sich entwickelten Musikrichtung einen Namen geben wollten. Vielen lateinamerikanischen Musikern war es nicht so wichtig, ihre Songs zu kategorisieren oder zu benennen. Sie sprachen von kubanischer, puertoricanischer oder karibischer Musik.⁵²

Yo sólo conozco una Salsa que venden en botella, llamada catsup. Yo toco música cubana.

Tito Puente

Anfang des 20. Jahrhunderts erfreute sich der Son auf Kuba großer Popularität. Die ersten Sextetos und Septetos spielten zeitlos liebliche und lyrische Lieder, die meist von ein oder zwei Männerstimmen in der Art des Call-and-Response-Gesangs vorgetragen wurden. Son vereint die doppelte afrikanische und spanische Abstammung der kubanischen Musik in sich. Einerseits in der afrikanischen Perkussion und den Rhythmen und andererseits in der Beziehung zwischen den Sängern sowie in den spanischen Gitarrenklängen.⁵³

Tänzerisch unterscheidet man im Son zwischen dem städtischen „Urbano“, bei dem der Mann sich sehr wenig bewegt und dem ländlichen „Montuno“, der mit viel Arm- und Oberkörperbewegung getanzt wird. Dies kommt daher, dass ein Zuviel an afrikanischen Bewegungen als niedrig galt und am Land mehr afrikanische Sklaven ihre Kultur in den Tanz einfließen ließen.

⁵² Vgl. Figueroa, 1992:8ff.

⁵³ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:619.

Laut Storm Roberts beeinflussten vor allem Kuba, Brasilien, Argentinien und Mexiko die amerikanische Musikszene. Westafrikanische Melodien und Trommelrhythmen verbanden sich mit südspanischen Melodien, auch afrikanischen Sprachen wie zum Beispiel Yoruba. Daraus entstand eine einzigartige musikalische Mischung, die international erfolgreich wurde. Das wichtigste Element dieser Musikrichtung war die Clave⁵⁴. Diese ist mit einem dominanten ersten Teil und einem antwortenden zweiten Teil aufgebaut. Diese sogenannte „Call-and-Response“ Struktur kennen wir aus der afrikanischen und afro-amerikanischen Musik. Die Clave besteht aus einer Kombination von zwei bis drei Schlägen in einem Takt mit acht Noten. Der erste kubanische Stil, der die amerikanische Musik im 19. Jahrhundert wie keine andere Musikrichtung beeinflusste, war die Habanera⁵⁵. Ihre Wurzeln liegen im europäischen Tanz in Verbindung mit afrikanischen Elementen und waren sogar Vorbild für den argentinischen Tango, bei dem auch die „Call-and-Response“ Struktur auffällt. Die Habanera wirkte sich direkt auf den Jazz aus und fand enormen Anklang. Die erste schriftliche Aufzeichnung einer Pianoversion für Habanera wurde im Jahr 1836 geschrieben. Selbst in George Bizets Oper „Carmen“ (1875) kommt eine Habanera vor.⁵⁶

Man muss die Musik des Lebens
hören, die meisten Menschen
hören nur Dissonanzen.

Theodor Fontane

⁵⁴ Vgl. Zur genauen Erklärung der Claves siehe Kapitel „Musikinstrumente des Sons“.

⁵⁵ Vgl. Die Habanera entstand Anfang des 19. Jahrhunderts in Kuba, ging aber auf die kreolischen Contradanzas zurück. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:214.

⁵⁶ Vgl. Storm Roberts in: Boggs, 1992 :7ff.

Musikinstrumente des Sons⁵⁷

Die wichtigsten Instrumente des Sons sind die Gitarre und die Bongos. Die Bongos sind afrikanischen Ursprungs und geben durch Wiederholung musikalischer Phasen den Rhythmus an. Der Son entwickelte sich in der Karibik, vor allem im Kuba des 18. Jahrhunderts. In dieser Zeit war die Karibik geprägt vom Einfluss Englands. Es kam zu einer kulturellen Mischung, die sich in der Musik aus afrikanischen, europäischen und karibischen Elementen zusammensetzte.⁵⁸

Anfangs waren alle „Soneros“ Straßenmusiker, weshalb deren Instrumente auch leicht und handlich sein mussten. Die Grundausrüstung waren eine kubanische Gitarre, die Tres, kleine Bongotrommeln, Maracas⁵⁹, die bei uns als Rumbakugeln bekannt sind oder der mit Rillen versehene getrocknete Kürbis Güiro⁶⁰ und die Klanghölzer Claves. Die ersten Besetzungen einer Son-Band waren meist ein Trio mit Gesang, Tres und zwei Perkussionsinstrumente (Claves und Maracas oder Güiro) oder ein Quartett, bei dem das Bongo hinzukam. Als die Musik salonfähig und die Säle immer größer wurden, kamen der Kontrabass und die spanische Gitarre dazu. Zu diesem Sextett gesellte sich Ende der 1920er Jahre die Trompete. In den 1930ern war die erste „Conjunto“, die klassische „Son-Musikgruppe“ geboren, die nun aus zusätzlichen zwei Sängern, zwei weiteren Trompeten, einem Klavier und zwei Congas⁶¹ bestand. Damit war der Grundstein für die modernen

⁵⁷ Ein ausführliches Glossar der lateinamerikanischen Musik und deren Instrumente findet man unter <http://www.salsaholic.de/glossar.htm>, 27.10.2008.

⁵⁸ Vgl. Argeliers, 1984:119ff. Argeliers (1918-1991) war ein erfolgreicher kubanischer Musikwissenschaftler. Er arbeitete für die UNESCO, setzte sich für die kubanische Volksmusik ein und trug zur Internationalisierung der kubanischen Musik bei. Vgl. Orovio, 1998:267.

⁵⁹ Maracas sind paarig verwendete, mit Steinchen, Fruchtkernen u.a. gefüllte kleine Hohlkörper mit Stielen, ursprünglich getrocknete Kürbisse. Sie haben afrikanischen und indianischen Ursprung, werden geschüttelt oder mit den Fingerspitzen angeschlagen. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:303.

⁶⁰ Güiro ist ein Schrapinstrument indianisch-kubanischer Herkunft. Heute besteht es meist aus Holz oder Kunststoff, ist bis zu 60 cm lang und ausgehöhlt. Zwei Löcher an der Unterseite dienen zum Halten des Instruments mit Daumen und Mittelfinger der linken Hand. An der Oberseite sind Querrillen eingekerbt, die mit einem Holz- oder Metallstäbchen auf- und abwärts geschrappt werden. Vgl. Wicke/Ziegenrucker; 1997:212.

⁶¹ Conga Drum, auch Tambora genannt, ist eine einfellige Trommel westafrikanischen Ursprungs, die heute in Lateinamerika beheimatet ist. Der hölzerne, fassförmige Körper beträgt bis zu 80 cm lang, der Felldurchmesser hat bis zu 30 cm. Das Ende der Trommel ist offen und darf wegen des Luftaustritts

Salsa-Orchester mit weiteren Blasinstrumenten wie Timbales⁶², Elektro-Bass, usw., gelegt.

Trommeln nehmen eine herausragende Stellung ein. Der Klang mehrerer Trommeln produziert verschlungene rhythmische Verkettungen. Durch die Verkörperung von Gottheiten besitzen die Trommeln mit denen spirituelle Rhythmen geschlagen werden einen besonderen Stellenwert unter allen Instrumenten.⁶³

Bei „Claves“ handelt sich um Klanghölzer (beim Salsa werden meist zwei Harthölzer verwendet), die bis zu 20 cm lang und bis zu 3 cm stark sind. Beim gegeneinander Schlagen erzeugen diese einen hellen, durchdringenden Klang. Voraussetzung ist, dass die linke Hand mit einer Clave einen Hohlraum bildet. Die Claves erzeugen einen über das ganze Musikstück hin gleich bleibenden Rhythmus, der mit der Musik beginnt und bis zur letzten Note anhält. Sämtliche andere Perkussionsinstrumente richten sich nach den Claves. Sie stammen aus Kuba, haben aber afrikanischen Ursprung. Die Claves gehören zu den in Lateinamerika am weitesten verbreiteten Perkussionsinstrumenten.

Die Band Sexteto Habanero entwickelte ihren Namen durch deren Instrumentenbesetzung: Tres, Gitarre, Bass, Bongos, Maracas und Clave. Alle Musiker, außer denjenigen, die Bongos spielten, unterstützten die Band auch gesanglich. Ignacio Pineiro (1886-1969), einer der bekanntesten Son-Komponisten, gründete 1927 die Band Septeto Nacional. Mit seinem Lied „Echale Salsita“ gilt er auch als Vorreiter für die Verwendung des Terminus Salsa in einem musikalischen Zusammenhang.⁶⁴

beim Anschlagen nicht auf dem Boden stehen. Vgl. Wicke/Ziegenrucker; 1997:119.

⁶² Timbales sind meist paarig verwendete kubanische Einfeiltrommeln von ca. 20 cm Höhe. Sie werden auf einem Metallständer montiert und mit zwei dünnen Timbalesstäben im Stehen angeschlagen. In der kubanischen Musik übernimmt der Timbalero die Funktion des Schlagzeugers, er gibt Rhythmus und Tempo vor. Vgl. Wicke/Ziegenrucker; 1997:543f.

⁶³ Dumont, 2000:84.

⁶⁴ Vgl. Gerard, 1989:76f.

A.) SALSA

Salsa es una suma armónica de toda la cultura latina reunida en Nueva York.

Willie Colón

Definition: Salsa

Salsa löst viele Assoziationen aus, eine eindeutige, allgemein gültige Definition gibt es allerdings nicht. In Ermangelung einer absoluten Definition lässt Salsa sich als hybrides Gebilde lateinamerikanischer Rhythmen und Stile erklären, die unterschiedliche Schattierungen annehmen. Die Herkunft des Wortes Salsa soll ein Ruf der Anerkennung gewesen sein für ein besonders pikantes oder auffallendes Solo eines lateinamerikanischen Musikers.⁶⁵

Salsa (spanisch) bedeutet „Soße“. Der Begriff tauchte das erste Mal 1932 in dem kubanischen Lied „Echala Salsita“ auf. 1965 benutzte der US-Amerikaner Gerald Masucci (1928-) Salsa als kommerzielles Etikett für das von ihm gegründete Label Fania Records und dessen vertretene Musik. Der New Yorker Stadtteil Spanish Harlem sowie die mit Exilkubanern angefüllte Stadt Miami entwickelten sich zu Salsa-Zentren. Ab den 1970-ern spielte Salsa in dem „Latin Music“ genannten Marktsektor und in den Pop Charts eine Rolle. Diese Salsa-Welle hatte wiederum eine Rückwirkung auf Soul-, Rock- und Popmusik, führte aber auch zur weiteren Verbreitung und Weiterentwicklung im lateinamerikanischen Raum. Wichtige musikalische Beiträge zur Profilierung des Salsas kamen aus Venezuela, Kolumbien, Puerto Rico, Panama und Kuba und beeinflussten in ganz Lateinamerika die politischen Lieder.⁶⁶

⁶⁵ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:617.

⁶⁶ Vg. Wicke/Ziegenrucker, 1997:458ff.

Salsa ist ein explosives Mischprodukt, in dem sich die wechselvolle Sozial- und Kulturgeschichte mehrerer Völker widerspiegelt. Es handelt sich um einen jahrhundertlangen, von vielen Widersprüchen und Auseinandersetzungen geprägten Verschmelzungsprozess. Dieser verband die traditionelle Musik der spanischen Siedler mit den Liedern, Instrumenten und Tänzen der Sklaven, die aus Afrika importiert worden waren. Salsa wurde zum Beispiel in Deutschland lange in spärlich ausgestatteten Tanzhallen von Latinos praktiziert. In den letzten Jahren schwappte eine enorme Salsa-Welle von Amerika über Spanien ins restliche Europa über, welche die Europäer in ihren Bann zog. Diese Welle hält heutzutage nach wie vor an und hat ihren Höhepunkt noch nicht erreicht.⁶⁷

Diese Ausbreitung verdanken wir hauptsächlich den vielen in die USA eingewanderten Latinos, vor allem denen aus dem karibischen Raum wie Kuba, Puerto Rico, Kolumbien, Venezuela, usw. Unterstützt wurde dieser Boom durch die großen Erfolge der populären Latin-Stars wie Ricky Martin, Jennifer Lopez, Marc Anthony, Cameron Diaz oder Salma Hayek. Viele Europäer wurden mit dem Salsa-Virus infiziert. Es gibt unzählige Drehfiguren und Schrittkombinationen. Das Wichtigste am Salsa ist allerdings die Freude an der Musik, am Tanzen und an der Bewegung allein, zu zweit oder in der Gruppe sowie das positive Lebens- und Glücksgefühl. In Kuba „spielen“ die Kinder zum Beispiel auf der Straße Salsa wie andersorts Fußball oder Springschnurhüpfen. Salsa ermöglicht es, mit dem Tanzpartner zu spielen und Bewegungen zu improvisieren, wodurch immer neue Drehungen und Kombinationen entstehen. Der Kreativität jedes Einzelnen sind keine Grenzen gesetzt.⁶⁸

La música Salsa es un folclor urbano a nivel internacional.

Rubén Blades

⁶⁷ Diese Aussage gründet auf Erfahrungswerten, da eine Zunahme an Offerten bezüglich Salsa-Kursen, Salsa-Reisen, Salsa-Kongressen, ... auffällt.

⁶⁸ Vgl. Linder, 2004:6f.

Salsa ist die Definition für südamerikanische Lebenslust, die sich unaufhaltsam über die ganze Welt ausbreitet. In der westlichen Welt existieren oftmals genaue Verhaltens- und Umgangsformen, um den allgemeinen Normen zu entsprechen. Diese reichen hin bis zu strengen Bewegungs- und Tanzvorschriften, die gesellschaftlichen Zwängen unterliegen. Für südamerikanische Musik gelten diese Vorstellungen nicht. Es gibt keinen Kleiderzwang und keine Vorschriften, was ein unbeschwertes Tanzvergnügen garantiert. Man sagt, manche haben die Musik im Blut oder ihnen wurde der Tanz schon in die Wiege gelegt. Allerdings denke ich, dass das Tanzen im Kopf beginnt und es die Einstellung zum Leben widerspiegelt. Selbst in Südamerika wird man nicht als Salsa-Tänzer geboren. Die Kinder lernen schon früh sich durch Musik und Tanz auszudrücken. Salsa beherrscht die Straßen Kubas, die Feste und den Alltag. In dieser kurzen Zeit können die Leute den schwierigen Alltag zumindest vorübergehend vergessen. Jeder tanzt wie er sich fühlt. Deshalb entsteht diese wohltuende, natürliche Stimmung. Schon Kinder erfahren die positive Wirkung des Tanzens auf die Seele und auf den Körper. Das Unglaubliche am Erfolg von „Buena Vista Social Club“ Ende der 1990er Jahre war, dass sich dieser Erfolg laut Ry Cooder ohne Marketingstrategien großer Plattenlabels wie von selbst einstellte. Die weit über 70 Jahre alten Musiker und deren Musikstil konnten sich auf der ganzen Welt ausbreiten und viele Menschen jeglichen Alters gleichermaßen begeistern. Ohne technische Feinheiten und ohne moderne Hilfsmittel spielten die Son-Legenden aus purer Freude und aus Liebe zu ihrer Musik. Sie lösten einen unbeschreiblichen Boom aus. Trotz des weltweiten Ruhmes der kubanischen Musiker Compay Segundo⁶⁹, Ibrahim Ferrer oder Rubén González wurden diese nicht mit Kommerz oder Wettbewerbsgeist vergiftet.⁷⁰

Aus dem inzwischen fast vergessenen Son entstand über viele Jahre der Salsa, der allerdings heutzutage nicht mehr frei von kommerziellen Zwängen ist. Was der Schlüssel zum Erfolg dieser Musik und des Tanzes ist, ist noch nicht eindeutig geklärt. Salsa repräsentiert mehr als Musik oder Tanz, er impliziert eine Lebenseinstellung. Wichtig hierbei ist die Absenz von manipulierenden

⁶⁹ Francisco Repilado, genannt Compay Segundo, bleibt unvergesslich mit Strohhut im hellen Anzug und der obligatorischen Zigarre im Mundwinkel. Er verstarb 2003 im Alter von 95 Jahren in Havanna, Kuba.

⁷⁰ Vgl. Linder, 2004:10ff.

Forderungen. Lebensgefühl wird großgeschrieben. Wer Salsa-Musik fühlen und spüren kann, tanzt nicht mehr mit dem Verstand, sondern mit dem Herzen. Dann drückt Tanzen Freude aus, wie schon seit tausenden Jahren. Die Atmosphäre in Tanzclubs reißt mit und die Energie der Salsa-Musik löst einen kaum stillbaren Bewegungsdrang aus. Es handelt sich um einen perfekten Mix aus Leidenschaft, Temperament, Energie, Spaß und Erotik. Das Blut beginnt im Rhythmus der Musik zu fließen und man spürt die pure Lebenslust.⁷¹

Trotzdem zählt Salsa nicht zur Mainstream-Musik, die gewöhnlich gekennzeichnet ist durch Sologesang, langsames und mittleres Tempo, sentimentale Texte und Gitarren- und/oder Orchesterbegleitung. Drei Jahrzehnte lang war die internationale Musikszene beeinflusst von Rock und amerikanischer Pop-Musik. Der karibische Perkussion-Sound mit seinen langen Wiederholungsteilen (z.B. montuno,...) war eine willkommene musikalische Abwechslung für alle, die sich von Rock, Jazz und Funk gelangweilt dem Salsa zuwandten.⁷²

Salsa zählt zu den lateinamerikanischen Musikkategorien, die einem ständigen Wandel und einer stetigen Transformation unterlegen sind. Erklärt wird dies mit der Varietät an lateinamerikanischen Identitäten, die durch die Interaktion der unterschiedlichsten Gruppen den Prozess des Wandels immer mehr in Gang setzten. Salsa ist in unterschiedlichen Gegenden mit anderen Identitäten entstanden, zeichnet sich aber trotz der Globalisierungstendenz als Inbegriff des „Lateinamerikanischen“ ab.⁷³

In vielen lateinamerikanischen Ländern zeichnet sich Volksmusik durch spontane Improvisation aus. Im Son zum Beispiel werden fünf- oder sechszeilige Coplas⁷⁴ improvisiert. Manchmal finden darin Sängerduelle statt, die den Austausch von Argumenten und Bosheiten zum Inhalt haben. Das ist nicht nur eine Besonderheit der kubanischen Volkssänger, sondern auch große Chöre liefern sich Versduelle.⁷⁵

Die kubanische Habanera erwies sich stilbildend für den Tango in Argentinien und

⁷¹ Vgl. Linder, 2004:12f.

⁷² Vgl. Esser/Frölicher, 2004:524.

⁷³ Vgl. Román-Velázquez, 1999:115f.

⁷⁴ „Coplas“ sind Verse. Vgl. Langenscheidt, 1980:161.

⁷⁵ Vgl. Schreiner, 1982:95ff.

für den Maxixe⁷⁶ in Brasilien. Der Schrei nach einem „Cuba libre“ fand in vielen Salsa-Liedern ihren Ausdruck. José Martí (1853-95) war einer der bedeutendsten Revolutionäre bis Fidel Castro und schrieb Liedtexte, unter anderem für „Guantanamera“.⁷⁷

Entwicklung des Salsas⁷⁸

- 1930-1940

In den 1930ern nahm der Einfluss der US-Amerikaner auf Kuba enorm zu. Mit den reichen Amerikanern, die nach Kuba gingen, fand auch der Jazz in Kuba Einzug und beeinflusste die kubanische Musik weitgehend mit. In den 1940ern und 1950ern entstanden der Mambo⁷⁹ und der Cha-Cha-Cha.⁸⁰

Wahrscheinlich nahm Salsa seinen Ursprung auf Kuba, allerdings erhebt auch Puerto Rico den Anspruch, das Geburtsland des Salsas zu sein.⁸¹ Meine historischen Recherchen und die Literatur sprechen sich zwar für Kuba aus, doch erscheint es überraschend, dass der Salsa-Weltkongress⁸² jährlich im Juli auf Puerto Rico stattfindet.

⁷⁶ Maxixe ist ein städtischer brasilianischer Tanz von lebhaftem, fröhlichem Charakter, der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts Elemente der lateinamerikanischen Musikrichtungen wie Habanera und Tango brasileiro in sich vereinte und zum Wegbereiter für Samba wurde. Afrikanischer Einfluss ist in Melodie und Begleitung, europäischer Einfluss im achttaktigen Formaufbau nachweisbar. Der Maxixe, der ausgelassen getanzt wurde, mutierte zum Modetanz und verschwand rasch wieder. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:309.

⁷⁷ Vgl. Schreiner, 1982:125.

⁷⁸ Zur detaillierten Information bezüglich der Entwicklung von Salsa in Deutschland vgl. Molina, 2004, <http://www.luis-delima.de/SALSALEMANIA.pdf>, 16.11.2007.

⁷⁹ Mambo ist ein in Kuba entstandener städtischer Lied- und Tanztyp in schnellem bis mittlerem Tempo, der nach 1950 für kurze Zeit als Modetanz auch in Europa auftauchte, bis er vom Cha-Cha-Cha abgelöst wurde. Ausgangspunkt des Mambos sind der Son und der Danzón. Zur Zeit des zweiten Weltkrieges spielten viele kubanische Musiker als Perkussionisten in den Big Bands in New York. Es entstand unter anderem Afro Cuban Jazz, der wie Swing und Rumba den modernen Mambo beeinflussten. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:301.

⁸⁰ Vgl. Linder, 2004:55ff.

⁸¹ Gemäß dem deutschen Musik Genrelexikon gelangt Salsa über New York nach Puerto Rico. Vgl. <http://www.elixic.de/Salsa/#>, 25.11.2008.

⁸² Der erste Euro-Salsa Tanz Kongress fand 2001 in Berlin statt, vgl. Molina, 2004, <http://www.luis-delima.de/SALSALEMANIA.pdf>, 14.11.2007.

- 1940-1960

Während sich in New York in den 1940er Jahren der Latin Jazz formierte, stieg der Beliebtheitsgrad des Mambos auf Kuba. Vor allem in den 1950ern entwickelte sich Salsa und breitete sich in den Vereinigten Staaten, in Europa, Venezuela, Mexiko, Puerto Rico und auf Kuba aus. Durch Erfüllung der notwendigen Bedingungen entwickelte sich Kuba zum musikalischen Zentrum der Karibik. Einige Umstände wie die Einrichtung vieler Direktflüge⁸³ förderten den Tourismus in Kuba, der dazu beitrug Salsa, in alle Welt hinaus zu tragen.⁸⁴

Eine Voraussetzung, dass der Neo-Folklorismus in Kuba derartig schnell Fuß fassen konnte, waren umfassende Forschungsarbeiten. Fernando Ortiz (1881-1969) und Alejo Carpentier (1904-1980) machten musikwissenschaftliche und musikethnologische Entdeckungen, die bahnbrechend waren und den Weg ebneten für die „Nueva Trova Cubana“. Unter Fidel Castro wurden Musiker nur geschätzt, wenn sie der Revolution dienten und ihre Texte diesem Thema widmeten. Als in den 1950-ern kubanische Musiker begannen die kubanische Musik in die USA zu bringen, fasste die amerikanische Schallplattenindustrie in Havanna Fuß.⁸⁵

In den 1950ern und 1960ern gewannen Charanga-Bands an Popularität. Sie setzten auf weiche Kombinationen von Flöte und Violine. Die Balance zwischen der Gruppe der Bläser und der Gruppe der Rhythmikinstrumente sowie die Wahl der Leadinginstrumente waren klangbestimmend. In jener Zeit war der Salsa-Klang zart und soft.⁸⁶

Die neuen Trovas⁸⁷ orientieren sich an den traditionellen kubanischen Liedformen wie dem Son und der Rumba.

⁸³ Bemerkenswert ist, dass sich Salsa zuerst in Städten entwickelt hat, in die es Direktflüge von Kuba aus gegeben hat.

⁸⁴ Vgl. Radamés, 1998:207f.

⁸⁵ Vgl. Schreiner, 1982:126.

⁸⁶ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:621.

⁸⁷ Unter anderem Silvio Rodriguez, Pablo Milanés, Sarah Gonzalez, ...

- 1960-1980

Mit der kubanischen Revolution und der nordamerikanischen Blockade drängte die USA den kulturellen Einfluss Kubas weitgehend zurück, was sich vor allem auf die Musikszene negativ auswirkte.⁸⁸

Eddie Palmieri löste in dieser Zeitepoche ein Posaunenfieber aus. Heute noch bemerkt man diese Prävalenz bei vielen Musikern, wie Oscar D'Leon. Die Posaune fungiert als leitendes Instrument dieser Salsa-Lieder.⁸⁹

1964 gründete ein US-amerikanischer Musiker dominikanischer Abstammung das unabhängige Plattenlabel „Fania“ und im Jahre 1968 die bekannteste Salsa-Band „Fania All Stars“, die den internationalen Musikmarkt mit lateinamerikanischen Rhythmen belebte.⁹⁰

In den 1970ern mutierte Salsa zum Synonym für lateinamerikanische Musik. Den Kubanern missfiel diese Entwicklung. Sie taten Salsa als Modeerscheinung und moderne Variante des Sons ab. Viele kubanische Musiker meinten ihre eigenen Kompositionen erkannt zu haben und klagten ihre Rechte bei Gericht ein. Salsa war aber weder nur in den Wohnvierteln der hauptsächlich spanischsprachigen Bevölkerung von New York entstanden noch nur eine neue Art des Sons. Salsa war das Ergebnis von sozialen und politischen Veränderungen unter besonderer Mitberücksichtigung eines kommerziellen Aspektes. Der Ursprung des Salsas ist afro-kubanisch, die Innovation stammt aus den Ghettos von New York und die Moderne brachte technische Veränderungen. Salsa ist eine Mischung verschiedener lateinamerikanischer Rhythmen, eine „Sauce“ mit totaler Würze, die aus den besten Zutaten Lateinamerikas besteht.

- 1980-1990

Die erfolgreichen Fania-Musiker begannen Solokarrieren. Es wurde viel

⁸⁸ Vgl. Radamés, 1998:207f.

⁸⁹ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:621.

⁹⁰ Vgl. Radamés, 1998:207f.

experimentiert und dabei Rock-, Hip-Hop- und andere Musikelemente beigemischt. Als die Salsa-Welle abzuflauen drohte, reproduzierte man alte beliebte Lieder im neuen Salsa-Rhythmus. Zunehmend wurde auch das Thema Sex besungen und als kommerzielles Mittel eingesetzt.⁹¹

- 1990-2008

Zunehmend eroberte Salsa die Welt des Pops. Sänger wie Enrique Iglesias, Marc Anthony und andere trugen zu einer weiteren Kommerzialisierung des Salsas bei.

Als in den 1990er Jahren Salsa-Lieder auf musikalischer und auf textlicher Ebene harmonischer wurden, tauchte der Begriff des Salsa Romántica auf. Themen dieser Kategorie sind fast ausschließlich Liebe und Romantik.⁹²

Mit dem neuen Jahrtausend lässt sich der Salsa-Boom nicht mehr aufzuhalten. Salsa hat in vielen Discos weltweit Einzug gehalten und erfreut Millionen Menschen, jung und alt, groß und klein, nah und fern; alle treffen sich auf einer Ebene wieder, auf der Ebene des Salsas.

Musikinstrumente des Salsas

Salsa brachte eine Kontingenterweiterung an Instrumenten. Mit zunehmender Entwicklung gesellten sich immer mehr Rhythmik⁹³ und Blasinstrumente dazu. Aus dem Trio und Quartett wuchsen bis zu zwanzigköpfige Orchester heran, die sich verschiedenster Instrumente bedienten. In weiterer Folge zeichnete sich diese Musikrichtung durch zunehmende Improvisation und Vermischung mit anderen Musikrichtungen wie dem Jazz, HipHop, Tango und anderen Musikelementen aus. Als führendes Instrument des heutigen Salsas dient vielfach die Posaune.

⁹¹ Vgl. Radamés, 1998:207f.

⁹² Vgl. Waxer, 2002:101ff.

⁹³ Beachtenswert ist hierbei, dass zum Beispiel der Bass beim Salsa nie auf die „eins“ gespielt wird.

Es kamen immer mehr Conjuntos auf. Diese Musikgruppen wurden von einer Trompete angeführt, wobei der generelle Klang hart und metallisch war. Die puertoricanische Band „La Sonora Poncena“ verfestigte diese Klänge, indem sie für ihre Originalbesetzung fünf Trompeten wählte und auf das Saxophon verzichtete. Die kubanische Band „Los Van Van“⁹⁴ brach alle damaligen Regeln und stellte den drei Violinen drei Posaunen gegenüber. Dadurch erreichten sie raue, aber doch sanfte Klänge.⁹⁵

Idiophone

Idiophone sind „selbstklingende“ Musikinstrumente, die ohne Membranen oder Saiten Klänge erzeugen, wie zum Beispiel eine Rassel, deren Vorteile Preisgünstigkeit, einfache Herstellungs- sowie unkomplizierte Transportmöglichkeiten sind. Da sie kaum oder gar nicht stimmbar sind, spricht man eher von Geräuschen. Sie sind billig, einfach herzustellen und leicht transportabel. Beim Salsa, Bachata und Merengue kommen vor allem die Maraca-Rasseln vor. Diese Maracas werden aus ausgehöhlten Kürbissen⁹⁶ mit Handgriffen gefertigt, sind rund, birnen- oder eiförmig und mit Samenkörnern, kleinen Steinen oder Metallkügelchen gefüllt. Sie haben eine religiös-mythische Bedeutung. Rein akustisch lockt die Rassel den Zuhörer aufgrund ihres prägnanten Klanges an. Allerdings ist dieser Klang sehr durchdringend, sodass eine gewisse Distanz bewahrt bleibt.⁹⁷

Schlag-Idiophone

Dazu gehören die Anschlag-Glocken, wie zum Beispiel der Ekon in Kuba sowie auch die Tambores⁹⁸. Der Son und andere lateinamerikanische Lieder werden von der Clave dominiert. Dabei handelt es sich um Holzstöckchen, die den Rhythmus angehend aufeinander geschlagen werden. Diese werden aus einem sehr harten und scharf klingenden Holz fabriziert. Die Clave unterstützt vor allem kubanische Musikformen durch akzentuiertes Klicken. Üblich sind beim Salsa die

⁹⁴ 1969 wurde diese Band gegründet.

⁹⁵ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:621.

⁹⁶ Diese Kürbisfrüchte nennt man Kalebasse.

⁹⁷ Vgl. Schreiner, 1982:357f.

⁹⁸ Tambores sind Trommeln.

sogenannten Friktionsinstrumente, die durch Reibung Töne bzw. Geräusche von sich geben. Verwendet werden Naturmaterialien von Nussschalen bis zu Schneckengehäusen, aber auch Gegenstände des täglichen Lebens wie Glasflaschen. Schrapper sind Idiophone, die Klänge durch Ratschen über eine unebene Fläche erzeugen, und haben einen afrikanisch-religiösen Ursprung.⁹⁹

Membranophone

Neben den Congas und Bongos werden auch Catás, Cajones, Batás, Bulás und Galletas als Trommeln verwendet.¹⁰⁰

Aerophone

Flöten und Blasinstrumente finden in der lateinamerikanischen Musik weite Verbreitung. Das Spektrum an Varietäten ist sehr groß. Trompeten sind in der Welt des Salsas häufig vertreten, doch gilt die Posaune als leitendes Instrument vieler Salsa-Lieder.

Chordophone

Während Flöten, Rasseln und Trommelklänge einen magischen, mythisch-religiösen Charakter haben, ist die Gitarre der treue Begleiter des Menschen. Zu den Besonderheiten zählt die Miniaturgitarre Charango. Für den Salsa wichtig ist folgende Instrumentenkombination: Gitarre und Arpa¹⁰¹. Die elektrische Gitarre hat die akustische abgelöst. Erstaunlich ist, dass die Gitarren für bestimmte Musikrichtungen anders gestimmt werden. Beim Salsa werden die Saiteninstrumente meist geschrappt (rasgueo).¹⁰²

Die Violine findet in der Instrumentalbegleitung verschiedener Salsas ihren sicheren Platz. Vor allem in Kuba ist die Violine traditionell Teil fast aller typisch kubanischen Orquestren, die „Charangas“ genannt werden.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Schreiner, 1982:361ff.

¹⁰⁰ Vgl. Schreiner, 1982:368f.

¹⁰¹ Eine „arpa“ ist eine Harfe. Vgl. Schön/Nöli, 1980:72.

¹⁰² Vgl. Schreiner, 1982:387.

¹⁰³ Zur Vertiefung der allgemeinen Entwicklung der lateinamerikanischen Musikgeschichte sei auf Steven, Galán und Ortiz verwiesen. Vgl. Steven, 1981:1ff; Galán, 1997:1ff; Ortiz: 1950:1ff; Um den

Der Rhythmus des Salsas

Das Verständnis des Begriffes Salsa als Sammelbezeichnung verhindert die Angabe eines einheitlichen Rhythmusmodelles. Es handelt sich um eine polyrhythmische Struktur, die von mehreren Perkussionisten gespielt wird. Ein Salsa-Takt besteht eigentlich aus einem 4/4 Takt. Allerdings ziehen sich der Grundschrift und das melodiose Grundmuster über acht Schläge (beats), wobei es je nach Stil auf den vierten und achten Schlag oder auf den ersten und fünften Schlag eine Art Pause (break) gibt. Im Laufe der Zeit kam es zur Entwicklung einer Variationenvielfalt dieser Musikrichtung und zu Veränderungen. So ersetzte zum Beispiel die elektrische die akustische Gitarre.¹⁰⁴

Die unterschiedlichen Salsa-Stile und die damit verbundenen Rhythmikunterschiede werden im Verlauf der Arbeit behandelt.

Das Phänomen Salsa

Das kleine Plattenlabel „Fania“¹⁰⁵ stellte immer neue Bands zusammen, die nur aus guten Musikern bestanden. Diese Institution verhalf vielen kubanischen Musikern in New York und darüber hinaus bekannt zu werden. Diese von „Fania Records“ organisierten Musikgruppen nannte man „All Stars“¹⁰⁶.

Um aus der entstandenen Musikrichtung einen Erfolg zu machen, suchte man einen markanten Namen, mit dem primären Ziel der besseren Vermarktung. Salsa

Überblick über typisch kubanische Instrumente auszuweiten, sei verwiesen auf Ortiz, 1952:1ff.

¹⁰⁴ Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:459.

¹⁰⁵ Fania All Star Bands setzten sich aus Exilkubanern zusammen, die kubanische Musik der 1950er Jahre für ein nichtkubanisches Publikum produzierten. Willie Colón, Rubén Blades, Celia Cruz u.a. gehörten zu den ersten Salsa-Stars des Fania-Labels. Das von Rubén Blades und Willie Colón 1978 auf Fania veröffentlichte Album „Siembra“ blieb bis heute die erfolgreichste Latin-Produktion. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:458.

¹⁰⁶ All Stars ist die Bezeichnung für eine über einen begrenzten Zeitraum zusammengestellte Band, deren Musiker jeder für sich den Status eines Stars in Anspruch nehmen kann. Diese Bezeichnung war vor allem im Bereich Jazz während der 1940er und 1950er Jahre beliebt. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:27f.

ist spanisch und bedeutet „Sauce, Gewürz oder Geschmack“. Es handelt sich demnach um einen Geschmack, der durch die Mischung mehrerer Zutaten entsteht. Die Salsa-Welle begann ab 1973 zu rollen. Bei einem Konzert im Yankee-Stadium in New York holte man Celia Cruz auf die Bühne, die zu jener Zeit eine erfolgreiche kubanische Sängerin war und das Land nach der Revolution verlassen hatte. Obwohl hauptsächlich durch Marketing initiiert, wurde Salsa zum Inbegriff der karibischen Musik.¹⁰⁷

Die Grundzutaten des Salsas sind seit der Mambo-Ära im Wesentlichen unverändert geblieben. Gespielt wird diese Musik meist von einer Big Band, die sich in Bläser- und Rhythmusgruppen untergliedert und auch Baß und Klavier enthält. Dieses Orchester wird von einem oder mehreren Leadsängern angeführt. Der charakteristische Chorgesang, der auf die GesangsImprovisationen des Soneros antwortet, kommt von den Bandmitgliedern.¹⁰⁸

In Salsa-Lokalen fällt auf, dass sich fast alle Salseras und Salseros auf der Tanzfläche befinden und nur wenige am Rand oder an der Bar stehen. Meistens wechselt mit den verschiedenen DJs auch der Musikstil von Abend zu Abend. Salsa ist ein Paartanz, auch wenn bei der „Rueda de Casino“ Salsa in der Gruppe im Kreis getanzt wird. Eine Fixierung auf nur einen Tanzpartner ist unüblich. Salsa-Begeisterte kennen sich untereinander und jeder tanzt mit jedem. In Wien zum Beispiel gibt es zurzeit zwei Salsa-Lokale, die täglich geöffnet haben. Das Stammpublikum, das teilweise seit Jahren bis zu fünf oder sechs Mal pro Woche die Lokale frequentiert, kennt sich selbstverständlich. In manchen Ländern herrscht ein reger Partnerwechsel auf der Tanzfläche, jedoch zum Beispiel in Portugal, wird nur ein Tanz mit einer Partnerin getanzt. Ein zweiter Tanz hintereinander mit derselben Frau würde bedeuten, über das Tanzen hinausgehendes Interesse zu zeigen. Der Reiz des Salsa Tanzens liegt demnach auch im unterschiedlichen Ausdruck verschiedener Tanzpartner. Jedes Individuum bewegt sich anders. Diese Vielfalt an tänzerischen Energien verhindert Monotonie oder Langeweile.

¹⁰⁷ Es existieren Meinungen, die die Bezeichnung Salsa schon bei Festen von afro-amerikanischen Sklaven verwendet wissen wollen. Vgl. Linder, 200:59.

¹⁰⁸ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:620.

Da Tanzen für die Steigerung der persönlichen Befindlichkeit, die Förderung der Gesundheit und der partnerschaftlichen Zweisamkeit, die Gruppenzugehörigkeit sowie gruppendynamische Prozesse verantwortlich ist, spielt Tanz in allen zeitgeschichtlichen Epochen, Kulturen, Religionen und Weltanschauungen eine wesentliche Rolle.¹⁰⁹

Menschen, die Beteiligungen an Gruppentänzen strikt ablehnen, weil ein freies Tanzen nicht möglich ist, leiden im entfernten Sinn an einer Krankheit. Ängste und sonstige Störungen können mit Hilfe einer Tanztherapie¹¹⁰ überwunden werden. Tanz besitzt aber nicht nur therapeutischen, sondern auch erzieherischen Wert.¹¹¹

Stile und Formen des Salsas

Mit der Zeit entwickelten sich unterschiedliche Tanzstile des Salsas. Man unterscheidet grundsätzlich zwischen Colombian Style, Cuban Style, L.A. Style, New York Style und Puerto Rican Style.¹¹² Obwohl der Takt (8 Schläge) und der Grundschrift gleich bleiben, unterscheiden sich die Stile eindeutig anhand mehrerer Merkmale.

Alle Salsa-Stile basieren auf einem 4/4 Takt. Der Grundschrift wird auf zwei Takten getanzt, weshalb man acht Schläge für einen Grundschrift (basic) zählt. Jeder der acht Schläge hat die gleiche zeitliche Länge. Der Grundschrift ähnelt sich in allen Salsa-Stilen. Dieser weist zwar leichte Variationen auf, aber festgelegte Schrittfolgen fehlen. Dadurch kommt es zur Vereinfachung des Tanzes und zur Schaffung von Improvisationsraum. Auf genauere Schritt- und Technikbeschreibungen soll in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen

¹⁰⁹ Liebsch/Eichert, vgl. <http://www.tanzsport.de/content/breitensport/disziplinen/gleich.htm>, 23.10.2007.

¹¹⁰ Zur Geschichte und Anwendung von Tanztherapie vgl. Mitrovic, 2005:32ff.

¹¹¹ Vgl. Laban, 1991:87.

¹¹² Vgl. www.salsastories.com/stories-s/steps.htm, 03.12.2007. Eine computeranimierte Fußbewegung erklärt anschaulich die Unterschiede zwischen den Formen und Stilen.

werden.¹¹³

Die Aufzählung der Salsa-Stile richtet sich nicht nach deren Entstehung, sondern nach deren Verbreitung.

- *Colombian Style (Cumbia Style)*

Der kolumbianische Tanzstil ist der in Lateinamerika am meisten verbreiteste Salsa-Tanzstil. Bei diesem Stil wird Salsa locker und mit sehr wenigen Figuren getanzt, die allerdings nur mit einer Hand geführt werden. Auffallend ist die Ähnlichkeit zum Cumbia, dem kolumbianischen Nationaltanz. Dieser Stil wird kreisförmig und in einer offenen Tanzhaltung getanzt. Seit 2003 nimmt der Colombian Style bei den Weltmeisterschaften der „World Salsa Federation“ (WSF) in Miami eine eigene Kategorie ein.

- *Cuban Style, „Rueda de Casino“*

Der Cuban Style ist kreisförmig ausgerichtet und zeichnet sich durch viele Wickelfiguren aus. Im Gegensatz zum Son kommen beim kubanischen Salsa mehr Rhythmikinstrumente vor, die den Liedern eine gewisse Härte verleihen. Kubanischer Salsa hat die Betonung auf dem Baß. Bei „Rueda de Casino“ tanzen mehrere Paare Salsa miteinander im Kreis, wobei auf Kommando alle die gleichen Figuren synchron tanzen und während des Liedes mehrfach den Partner wechseln. Hierbei ist das Spaßelement großgeschrieben.¹¹⁴ Tanztechnisch unterscheidet sich der kubanische Salsa-Stil, wie auch der kolumbianische Stil, vom LA- und New York-Stil durch seitwärts gerichteten Schritten, während die anderen als „LinienTänze“ bekannt sind, weil die Schritte vorrangig auf einer imaginären Linie, die nach vorn und rückwärts verläuft, getanzt werden.

¹¹³ Genauere Informationen zu Technik und Grundschritt des Salsas vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_\(Tanz\)#Grundschritt](http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_(Tanz)#Grundschritt), 15.06.2007.

¹¹⁴ Die größte Rueda Europas im Jahr 2007 fand im Juli 2007 in Wiesen, Österreich, statt.

- Los Angeles Style (LA-Style)

Dieser Stil entstand Ende der 1980er Jahre an der Westküste der USA und wird immer auf den ersten Beat getanzt. Tanzen auf den ersten Schlag nennt man „auf die 1“ oder „on 1“ tanzen. Anfänglich zeichnete sich der LA-Style durch viele choreographische Elemente und Showfiguren aus. Deshalb war dieser Stil bei Wettbewerben und Tanzturnieren vorrangig. Eine steigende Zahl an LA-Tänzern entwickelte diese Stilrichtung zum Gesellschaftstanz. Jährlich finden weltweit hunderte Salsakongresse speziell für LA-Style statt. Um musikalische Soli zu nützen oder um eine tänzerische Selbstdarstellung zu forcieren, werden manchmal „Shines“ und „Brincos“ getanzt. Shines sind Schrittkombinationen, die improvisiert oder einstudiert sind und von den Frauen mit Lady Styling, schönen Hand- und Körperbewegungen, verziert werden. Brincos sind kleine Sprünge, die dem Ganzen einen akrobatischen Anschein verleihen.

- New York Style (NY-Style)

Dieser Stil entstand in den 1970ern in New York. Im Gegensatz zum LA-Style wird „New York“ auf den zweiten Schlag getanzt, auch „on 2“ oder „auf die 2“ genannt. Beide Stile zeichnen sich durch die Geradlinigkeit beim Tanzen sowie durch die Verwendung von Schritttechniken und leichten Showfiguren, wie zum Beispiel Fallfiguren, aus. Beide Stile sind eine elegante Art Salsa zu tanzen. Während es sich beim LA-Style um eine temperamentvolle Art zu tanzen handelt, wirkt es beim New York Style harmonischer.

Für die New Yorker Salsa-Innovationen war das Studio von Fania Records in Manhattan unter der Leitung des Produzenten Johnny Pacheco die treibende Kraft. Er war es auch, der über die festgelegten Schemen der kubanischen Musik hinausging und puertoricanische Klassiker in das Son Repertoire aufnahm. Der

Posaunist und Produzent Willie Colón¹¹⁵ integrierte eine spezielle Cuatro-Gitarre, die ein führendes Instrument in der puertoricanischen ländlichen Musik war und bereitete somit den Weg für Puerto Rican Style.¹¹⁶

- *Puerto Rican Style*

Beim Puerto Rican Style wird wie beim New York Style auf den zweiten Schlag getanzt, was auch „on 2“ oder „auf die 2“ tanzen genannt wird. Die Dame beginnt ihre Tanzschritte allerdings nicht nach hinten, sondern nach vorn und der Mann nach hinten. Dieser Stil ist dem New York Style ähnlich, wird aber in offener Tanzhaltung¹¹⁷ und in die entgegengesetzte Richtung getanzt, weil die Dame und der Herr ihre Schritte entgegen der New York Style Weise setzen. Trotz der grundsätzlichen Geradlinigkeit, fehlt doch punktgenaue Schrittsetzung.

Die Varianten des modernen Salsa stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den unterschiedlichen Inselkulturen und mit dem Einfluß der importierten afrikanischen Sklavenbevölkerung. In Puerto Rico gab es verhältnismäßig wenig Skaven, weshalb die Musik der Insel stärker von den Spaniern als von der afrikanischen Kultur geprägt war. Auffallend ist bei diesem Stil, dass die Sänger¹¹⁸ sich meist eines hohen, klagenden Gesangsstils bedienen, der an die spanische Geschichte der Karibik erinnert. Diese reine, hohe, nieselnde Stimme ist eine wichtige Voraussetzung für Soneros aus Puerto Rico.¹¹⁹

Puerto Rican Salsa wird wie der Mambo mit einer gewissen Härte und Agressivität gespielt. Während der Mambo mit kurz gehaltenen Takten der Blechblasinstrumente dominiert wird, wird der Puerto Rican Salsa von Rhythmikinstrumenten prevaliert.

¹¹⁵ Weiterführende Erklärungen anhand von Noten und Rhythmikdarstellungen vgl. Quintero, 1998:314f.

¹¹⁶ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:617f.

¹¹⁷ Das bedeutet, dass die Tänzer noch mehr Platz für ihre Figuren benötigen.

¹¹⁸ Zu den bekanntesten puertoricanischen Salsa-Musikern zählt man Willie Colón, Gilbert Santo Rosa und Hector Lavoe.

¹¹⁹ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:618f.

Inzwischen gibt es viele internationale Salsa-Lehrer und Stars, die ihren eigenen Stil kreieren, wie zum Beispiel Millenium Style¹²⁰, Mambo Style¹²¹ und andere. Diese wurden allerdings nur zu Vermarktungszwecken erfunden, zur Erregung von Aufmerksamkeit und zur besseren Vermittlung der Salsa-Lehrer.

Exkurs: Brasilianische Einflüsse

Einige führende Salsa-Musiker ließen brasilianische Rhythmen in die Salsa-Welt einfließen. Willie Colon übernahm sogar bekannte brasilianische Lieder und spielte sie im Salsa-Rhythmus nach. Manchmal kommt in einem Salsa-Lied brasilianischer Samba vor. Rhythmuswechsel innerhalb eines Liedes dienen nicht nur der abwechslungsreicheren musikalischen Aufmachung, sondern haben durchwegs politische Hintergedanken. Die Lieder-Texte handeln von lateinamerikanischem Stolz, von Identität(sproblemen) und vom Kampf gegen die Armut. Die Musiker wollen ein einheitliches Zeichen setzen. Die Verbindung von unterschiedlichen Rhythmen betont das gemeinsame Lateinamerika als ein einziges Land, unabhängig der regionalen Unterschiede.¹²²

„On 1“, „On 2“, ...?

Mit zunehmender Internationalisierung nahmen die Diskussionen zu den richtigen „breaks“ zu. Manche Tänzer in den Salsa-Metropolen fragen ihre Tänzerin vor dem Tanzen „On 1“ oder „On 2“. Innerhalb der Salsa-Stile gilt eine inoffizielle Hierarchie, in der der LA- und New York Style an oberster Stelle stehen. In Europa ist der LA-Stil weit mehr verbreitet. Trotzdem steigt die Anerkennung der Tänzer, wenn man beide Stile tanzen kann. In Holland zum Beispiel beginnen viele auf den dritten Schlag zu tanzen, wobei „on 3“ nicht sehr weit verbreitet ist. Auf Curacao tanzt man auch „auf die 3“. Die nationale Musik auf Curacao ist die

¹²⁰ Eingeführt von Edie the Salsa Freak und Al Espinoza.

¹²¹ Eingeführt von Eddie Torres.

¹²² Vgl. Gerard, 1989:9.

Tumba¹²³. Als in den 1950er Jahren der Mambo auf der Insel Einzug hielt, vermischte sich dieser mit der Tumba. Da Curacao Teil des holländischen Königreiches ist, brachten Migranten vermehrt Mambo und Salsa-Rhythmen nach Holland. Durch die historische Entwicklung und Vermischung mit der Tumba entstand die Betonung „auf die 3“.¹²⁴

Die wenigsten Tänzer können alle Salsa-Stile tanzen. Viele sind entweder kubanische, LA oder New York Tänzer. Um das Tanz- und Musikvergnügen zu steigern, ist die Erlernung aller Stile von Vorteil.

Salsa und Kuba

Seit vielen Jahren zählt Kuba zu den populärsten Reiseländern. Seit dem Phänomen „Buena Vista Social Club“ hielt der Massentourismus Einzug im Land. Diese touristische Blütezeit nützen die Kubaner, um aus dem Tourismus Profit zu schlagen. Immer wieder posieren Kubaner, um von Touristen für Fotomotive bezahlt zu werden. An jeder Ecke spielen Bands Lieder à la „Buena Vista Social Club“, weil sie sich des ökonomischen Effekts auf Touristen bewusst sind. Der Markt mit illegalen Waren jeglicher Art und die Prostitution blühen wie nie zuvor.¹²⁵

Als kommunistisches Land weist Kuba eine hohe Armut auf. Für Touristen ist auf Kuba besondere Vorsicht geboten, um nicht ausgenutzt zu werden. Das internationale Salsa-Fieber, das den Tourismus boomen lässt, bringt Geld ins Land. Als soziologische Hypothese könnte man formulieren, dass die kubanischen Einwohner die Freiheiten und den Luxus der Menschen in den Industrieländern beneiden. In diesem Sinne verändert der Massentourismus die kubanische Gesellschaft.

¹²³ Vgl. Ludwig, 2001:639. Die Tumba ist 1. in der Volks- und Populärmusik der Karibik gespielte Einfeiltrommel eindeutig afro-lateinamerikanischer Herkunft ... 2. ein alter dominikanischer Tanz, ..., war bis 1859 Nationaltanz der Dominikanischen Republik (später durch den Merengue abgelöst) 3. eine der drei in der Santería verwendeten magischen Trommeln ...

¹²⁴ Vgl. www.salsastories.com/stories-s/steps.htm, 27.11.2007.

¹²⁵ Vgl. Lang, 2004:30ff.

Exkurs: Die musikalische Veränderung unter Fidel Castro

1959 kam Fidel Castro an die Macht. Mit der Schließung aller Nachtclubs und regimekritischen Bars sowie durch die Auflösung vieler Bands trieb Fidel viele Musiker, die nicht in die USA oder nach Mexiko fliehen konnten oder wollten, in die Arbeitslosigkeit.¹²⁶

Unter Fidel Castro erwarb Musik nur Berechtigung, wenn sie der Revolution dienlich war. Deshalb entstanden viele Protestlieder. 1967 fand das 1. Festival des Protestliedes in Havanna statt. Dieses Festival zeigte einen wichtigen Einfluss auf die ganze kubanische Musikszene. In den folgenden Jahren handelten die Liedtexte großteils von der Revolution. Der Kongress für Kultur und Erziehung setzte sich ab 1971 für die Förderung der neuen kubanischen Populärmusik ein.¹²⁷

Salsa und Miami

Nach 1959 entwickelten die Exilkubaner Miami zur zweiten Hochburg des Salsas. Das Salsa-Straßenfest „Calle Ocho“, seit 1978 gefeiert, zieht sich über 23 Avenidas und ist das größte Straßenfest in den Vereinigten Staaten. Die bedeutendsten Wettbewerbe lateinamerikanischer Musik finden in Miami statt. Durch die Dominanz der in Miami lebenden Exilkubaner wird Salsa vor allem dort als Ausdruck der Sehnsucht nach einem freien Kuba interpretiert. Celia Cruz und Gloria Estefan, beide wohnhaft in Miami, tragen dort zum Erfolg dieser Musikrichtung bei.¹²⁸

¹²⁶ Vgl. Linder, 2004:56f.

¹²⁷ Vgl. Schreiner, 1982:128f.

¹²⁸ Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_\(Musik\)#Miami](http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_(Musik)#Miami), 29.12.2007.

Salsa und New York

Für viele Exilkubaner bedeutete ihre neue Heimat sozialer Wandel, Ausbeutung, Unterdrückung und Armut. Ihre neue Existenz ging mit Kriminalität und Drogensucht einher. Die mitgebrachte karibische Musik sorgte als Teil ihrer Identität nicht nur für Unterhaltung, sondern mutierte zur absoluten Überlebensstrategie.

In den 1960ern trafen Musikrichtungen wie der Rock´n Roll¹²⁹, der Twist¹³⁰ und der Bossanova¹³¹ eher den Geschmack des amerikanischen Publikums. Salsa und karibische Musik im Allgemeinen wurde als Musik für die Alten angesehen. Zu dieser Zeit kam es zur Schließung zahlreicher Nachtclubs und die großen Orchester lösten sich auf. Man versuchte mit einem neuen kubanischen Rhythmus, dem Pachanga, die Herzen der jungen Generation zu treffen, aber der Erfolg hielt nur kurze Zeit an. Der fröhliche Klang der karibischen Musik stand im krassen Gegensatz zu der Realität in den Armenvierteln der Latinos und verlor an Popularität. Dadurch wurden alte Traditionen verworfen und neue Klänge gemischt. Rockmusik, karibische und afrikanische Folklore flossen noch weiter ineinander. Spanisch vermischte sich mit Englisch und neue Instrumente wie das Keyboard oder die E-Gitarre kamen hinzu. Mit den Einflüssen vieler Traditionen, aus der Verzweiflung in den Barritos und mit der Kraft des „Sons“ entstand das, was man später Salsa nannte. Diese Musikrichtung verzeichnete eine rasante Entwicklung und formte gesellschaftliche Netzwerke, durch welche die Immigranten sozialen Halt fanden.¹³²

¹²⁹ Unter Rock´n Roll (engl. Wiegen und rollen) versteht man sowohl einen Musikstil, der Mitte der 1950er Jahre in den USA aus dem (afro-amerikanischen) Rhythm and Blues und der (weißen) Countrymusic entstanden, als auch einen Turniertanz im 4/4 Takt im Tanzsport. Aus dem Rock´n Roll entwickelte sich die Pop- und Rockmusik. Vgl. Meyers Großes Taschenlexikon, Band 19, 2001:12.

¹³⁰ Unter Twist versteht man einen Modetanz aus den USA in geradem Takt, der Anfang der 1960er Jahre nach Europa kam. Vgl. Meyers Großes Taschenlexikon, Band 23, 2001:162.

¹³¹ Unter Bossanova versteht man einen jazzigen Samba-Rhythmus aus Brasilien. Vgl. Linder, 2004:57.

¹³² Vgl. Linder, 2004:57ff.

Salsa und Puerto Rico

Die traditionelle Musik der Puertoricaner war bis ins 19. Jahrhundert vom „jíbaro“ in Verbindung mit dessen Tänzen geprägt.¹³³ In den 1960er Jahren eroberten Mambo, Son und Salsa die Insel. Für viele Puertoricaner aus der gehobenen Schicht war Salsa kein geeignetes Symbol der musikalischen Tradition. Durch die negative Konnotation des Tanzes war Salsa den Armen und den unteren Gesellschaftsschichten vorbehalten.¹³⁴ Andere Stimmen bezeichneten Salsa als rein kubanische und nicht puertoricanische Musik. Andere wiederum verbanden Salsa mit karibischer Tradition und Verkörperung eines Klassen- und Rassenkonflikts. Salsa war in Puerto Rico für die ländliche, afro-amerikanische Arbeiterklasse bestimmt. Die Musikrichtung vereinte die Latinos in vielen lateinamerikanischen Ländern. Diese transnationalen Verbindungen, deren interkulturelle Wünsche und Identitätsprobleme bieten oft in der Literatur der puertoricanischen Schriftstellerin Rosario Ferré¹³⁵ Diskussionsstoff.¹³⁶

Puerto Rico zählt zu den weniger bekannten Salsa-Zentren, obwohl es die Heimat der klassischen und besten Salsa-Bands ist. Die puertoricanische Insel wird von zwei herausragenden Gruppen beherrscht, von „El Gran Combo“ und von „La Sonora Poncena“. Sie zeichnen sich durch ihre weichen Arrangements aus, die viel weniger synkopiert und afrikanisch sind als der kubanische Salsa. Beide Bands benutzen als leitendes Instrument das Keyboard.¹³⁷

Durch die gemeinsamen Auswirkungen der Eroberung von Lateinamerika durch die Spanier und das Einfließen von europäischem Kulturgut finden sich in den Liedtexten verschiedener lateinamerikanischen Staaten dieselben Themen. Neben Liebe und Sehnsucht nach der Heimat ist Nostalgie¹³⁸ eines der verbreitetsten Themen. Durch die Migration in fremde Länder werden nostalgische Gedanken erzeugt.¹³⁹ Trotz der regionalen Unterschiede, die als positiv zu werten sind,

¹³³ Vgl. Thompson/Thompson, 1991:186ff mit weiterführenden Literaturangaben.

¹³⁴ Dies thematisiert der Film „Salsa & Amor“.

¹³⁵ Vgl. Ferré, 1998:1ff.

¹³⁶ Vg. Aparicio, 1998:65f.

¹³⁷ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:624.

¹³⁸ Nostalgie ist Sehnsucht nach vergangenen Zeiten. Vgl. Meyer, 2001:88.

¹³⁹ Vgl. Schechter, 1999:2ff.

ergeben sich bei historischen Vergleichen der einzelnen Länder Übereinstimmungen auf mehreren Ebenen. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft bietet in der Weltgesellschaft einen starken Rückhalt, sodass ein Boykott derselben in regionaler Hinsicht sich weder durch Einsatz politischer noch organisatorischer Mittel erreichen lässt.¹⁴⁰

Salsa wird heute in allen lateinamerikanischen Ländern, in Europa, Asien und sogar Australien gespielt und getanzt. Immer öfter wird Salsa als Werbemusik, als Hintergrundmusik bei Veranstaltungen oder als Filmmusik verwendet. Der Batterieerzeuger Duracell unterlegte sogar seinen Fernsehspot in den Vereinigten Staaten mit Salsa-Klängen.¹⁴¹

Auffallend bei Salsa sind die wesenseigene interkulturelle Eigenheit der Lieder und die verschiedene Provenienz der Instrumente. Salsa repräsentiert eine neue Phase in der Entwicklung der afro-hispanischen Kultur mit ihrer immensen Ausbreitung in der städtisch-industriellen Arbeiterklasse. Während viele Salsa-Songs das Thema Liebe behandeln, gibt es eine Reihe von anderen sozial relevanten Themen wie Ungleichheit¹⁴², Ungerechtigkeit¹⁴³, Humor in allen Facetten¹⁴⁴ und Identität. Für Puerto Rico ist Salsa wie andere Musikstile eine Art Literatur und Poesie. Es gibt verhältnismäßig wenig puertoricanische Autoren, aber ausgezeichnete Salsa-Texte.¹⁴⁵

Venezuela, Kolumbien, Japan, Miami und Los Angeles zählen zu den Salsa-Zentren weltweit. Das Salsa-Zentrum in Kolumbien ist Cali. Diese Stadt wird in vielen Liedern besungen und ist Austragungsort vieler großer Salsa-Festivals. Die Caleños bezeichnen ihre Stadt als die weltweite Metropole des Salsas. In Cali fanden 1974 die ersten Weltmeisterschaften in Salsa statt. Interessant ist hierbei, dass bei diesen Weltmeisterschaften ausschließlich kolumbianische Tänzer teilnahmen. Der Terminus „Weltmeisterschaft“ diente nur der Vermarktung.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. Luhmann, 1997:158ff.

¹⁴¹ Vgl. Aparicio, 1998:67.

¹⁴² Häufig verwendet von Rubén Blades.

¹⁴³ Häufig verwendet von El Gran Combo.

¹⁴⁴ Häufig verwendet von Exilkubanern.

¹⁴⁵ Vgl. Duany in: Boggs, 1992:84f.

¹⁴⁶ Vgl. Waxer, The city of musical memory, 2002:98ff.

Salsa und Japan

Literatur zu den lateinamerikanischen Musikrichtungen Salsa, Bachata und Merengue konzentrieren sich meist auf Kuba, Puerto Rico und New York. Die weltweite Entwicklung des Salsas, vor allem in Japan und anderen asiatischen Ländern, die Vermarktung, Rezeption sowie der sozio-ästhetischen Effekt der Tätigkeiten transnationaler Tonträgerfirmen war kaum Gegenstand von Investigationen. Die rein japanische Salsa-Formation „Orchestra de la luz“¹⁴⁷ bestätigt mit ihrem Erfolg die globale Ausbreitung der Salsa-Musik und gilt als Symptom der gegenwärtigen Wirtschaftskraft und der traditionellen Musikpraxis Japans. Diese Band ist berühmt geworden ohne sich um Rassenkonflikte kümmern zu müssen, denen karibische Musiker oft ausgesetzt sind. Japan hatte früher keine direkten Berührungspunkte mit der Karibik. Der musikalische Kontakt wurde mittels der USA oder Europa hergestellt. 1937 kam es zum ersten Mal zum Auftritt eines kubanischen Quintetts, das karibische Musik nach Japan brachte. Allerdings hatte das japanische Publikum lange große Probleme mit der Polyrythmik dieser Musik. Die Musiker mussten langsamer spielen, damit die japanischen Tänzer mit dem schnellen Rhythmus Schritt halten konnten. Da ausländische Populärmusik während des Zweiten Weltkrieges verboten war, konnte sich lateinamerikanische Musik erst ab den 1950er Jahren in Japan durchsetzen. Am meisten verbreitet ist heute noch Tango, aber auch Salsa ließ bald viele japanische Musikherzen höher schlagen. Die traditionelle japanische Volksmusik beruhte auf einem melismatischen Gesangsstil und das Ineinandergreifen verschiedener Perkussionsklänge war dem westlichen Durchschnittshörer fremd. Diese Fremdartigkeit ist für die anfängliche nur mäßige Aufnahme der Musikrichtung Salsa in Japan ausschlagend. Erst mit der internationalen Verbreitung durch die Massenmedien erlangte die japanische Band „Orchestra de la luz“ in Japan Berühmtheit und verhalf der Musik zu großem Ansehen.¹⁴⁸

¹⁴⁷ 1984 gegründet, trug diese Band maßgeblich zum Erfolg von Salsa in Japan bei.

¹⁴⁸ Vgl. Eßer/Frölicher, 2004:519ff.

Exkurs: Rumba, Mambo & Co

Das Wort „Rumba“ steht sowohl für „Fest“ als auch für „Tanz“ und wird als „Tanz der Verliebten“ bezeichnet. Mit auffälligen Hüftbewegungen der Frau soll der Mann verführt werden. Rumba war ursprünglich ein Sammelname für viele kubanische Paartänze. Die moderne Rumba, die im 20. Jahrhundert entstand ist eng verwandt mit der im 19. Jahrhundert entwickelten Habanera. Über New York gelangte die Rumba 1930 als Tanz nach Europa.¹⁴⁹

Der Cha-Cha-Cha entstand in den 1950er Jahren aus Danzón und Mambo. Die Figuren weisen eine große Ähnlichkeit mit denen der Rumba auf, jedoch werden diese schneller ausgeführt. 1961 wurde der Cha-Cha-Cha viertes lateinamerikanisches Mitglied im Welttanzprogramm.

Das Wort „Mambo“ bedeutet „heilige Handlung“, „Versammlung“ oder „Gespräch“. Mambo war eine Unterhaltung mit den Göttern, bei denen verschiedenste Rhythmen von Trommeln gespielt wurden. Diese Musikrichtung kann als eine afro-kubanische Jazzsession gesehen werden. Da der Mambo-Rhythmus sehr schwer zu spielen ist, gibt es nur wenige Mambo-Orchester. Nach ursprünglichem großem Erfolg, herrschte jahrelang Verwirrung über Technik und Ausführung des Mambos. Deshalb geriet diese Musik nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr in Vergessenheit. Mit dem Film „Dirty Dancing“ brach ein regelrechtes Mambo-Tanzfieber aus. Bald verebte diese Begeisterung für diesen erotischen Tanzstil wieder.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Für Interessierte sei auf die Notenpartituren für Rumba, Salsa, Mambo, ... verwiesen. Vgl. Ring, 2001:66ff.

¹⁵⁰ Vgl. Linder, 2004:60ff.

Mambo - ein Synonym für Salsa?

Definition: Mambo

Mambo steht erstens für den Namen der Priesterin im Voodoo Kult Haitis und zweitens für einen kubanischen Tanz, der häufig gesungene Passagen beinhaltet. Charakteristisch sind die langgezogenen Schreie, wie „úuuu“ oder „uuaa“, die bei bestimmten Musikabschnitten vorkommen. In den 1940er Jahren kam es zur Vermischung mit Elementen des Danzóns und Jazz.¹⁵¹

Mambo ist eine Mischung aus Son und Danzón. Durch die Auswanderung vieler Süd- und Mittelamerikaner in die USA vermischte sich der Rhythmus mit Jazz-Elementen. Als wichtigstes Merkmal kann die Betonung der Schläge zwei und vier eines Taktes genannt werden. In den 1950er Jahren gelangte der Mambo nach Europa, aber aufgrund seiner komplexen Musik und schwierigen Tanzart hatte diese Musikrichtung nur kurzen Erfolg. Getanzt wird der Mambo im 4/4 Takt, wobei es zu einer Synkope¹⁵² kommt. Das bedeutet, dass auf den ersten Schlag kein Tanzschritt ausgeführt wird. Der Grundschrift beginnt auf den zweiten Schlag. Mambo bietet eine Vielzahl an Figuren.¹⁵³

Die Grundschrift des Mambos sind dieselben wie die des Salsas. Deshalb behaupten viele, es handle sich um denselben Tanz und Salsa sei eine besondere Art Mambo zu tanzen.¹⁵⁴ Diese Aussage ist nur bedingt richtig. Mambo ist ein Vorläufer des Salsas. Salsa wird mit lebhafteren Bewegungen und schnelleren Drehungen getanzt. Salsa erlebt man als musikalisches Feuerwerk, das mit dem Mambo verwandt ist, aber nicht mit ihm verwechselt werden darf. Bei Mambo fällt die Hüftbewegung weniger stark aus und das Körpergewicht fixiert die Mitte, während beim Salsa das Körpergewicht von vorn nach hinten gemäß den Schrittfolgen verlagert wird.

¹⁵¹ Vgl. Ludwig, 2001:410f.

¹⁵² Als Synkope wird die Verschiebung der Betonung auf eine an sich unbetonte Zählzeit bezeichnet. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_%28Musik%29, 17.10.2007.

¹⁵³ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Mambo>, 22.09.2007.

¹⁵⁴ Vgl. Linder, 2004:62.

Erklärend kann festgehalten werden, dass Mambo zeitlich vor dem Salsa entstand und heute als eine Variante des New York Style erscheint. Das Rhythmusgefühl beim Tanzen ist bei Mambo und Salsa unterschiedlich, obwohl beim Mambo die Pause auf den ersten und fünften Schlag fällt wie beim LA- und NY Style auch. Bei den übrigen Salsa-Stilen gibt es diese Pause auf dem vierten und achten Schlag.

Sozialstrukturelle Faktoren für den Erfolg von Salsa

Wie schon Theodor Adorno festgestellt hat (siehe Kapitel „Forschungsinteresse“), besteht eine reale Verbindung zwischen Musik und ihrer gesellschaftlichen Wirkung. Soziologisch betrachtet gehört Armut zur Gesellschaftsstruktur und beeinflusst das kulturelle Erbe, da Armut überraschenderweise positive, gesellschaftliche Effekte bewirken kann. Auch das Verhältnis von Marketingstrategien und Erfolg gehört unabdingbar zur soziologisch-modernen Lebenswelt. Die Gruppenzugehörigkeit als soziales System lässt sich thematisch mit soziologischen Methoden analysieren. Veränderungen der familiären Strukturen bewirken, dass sich der Zivilisationsprozess wandelt und Individuen Zusammengehörigkeitsgefühl außerhalb der Familie suchen. Die „Salsa-Familie“ als soziales Gebilde bietet einen willkommenen Ersatz. Der Therapieeffekt von Musik und Tanz findet in der Forschung seine Belegung und gilt in Analogie für Salsa. Die positiven Auswirkungen des Tanzes können belegt werden und lassen sich auch durch Bewegung und Körpernähe bestätigen. Das Fehlen von starren Regeln, der ansprechende Inhalt der Liedtexte und die Präsenz von Salsa in Filmen tragen zum Erfolg des Genres bei. Diese soziologisch-psychologischen Faktoren formulieren Hypothesen für den Erfolg von Salsa wie anhand von Argumenten in der Folge erläutert wird.

I.) Warum kann Armut dem Erfolg von Salsa zuträglich sein?

Der hypothetischen Methode von Norbert Fügen folgend, kann man von der engen Verbindung von Armut und Musik ausgehen. Einerseits wissen wir, wie im Kapitel „Musik und seine Heilkraft“ beschrieben, dass Musik generell positive Auswirkungen auf den Menschen hat. Andererseits ist Musik hervorragend als Zeitvertreib geeignet, denn Musizieren kostet nichts. Die einzige Investition liegt in der Beschaffung von Instrumenten, wobei je nach Klangerzeuger eine autarke Herstellung derselben möglich ist.

Arme Menschen können sich etwaige kulturelle Angebote für Unterhaltungszwecke nicht leisten. Sie haben mehr Zeit sich der Musik und damit verbundenen sozialen Kontakten zu widmen. Außerdem lenkt Musik ab und übernimmt Vergangenheits- und Problembewältigung. Dabei ergibt sich, dass Armut das Musizieren, den Tanz und die Kommunikation auf sprachlicher, körperlicher und musikalischer Ebene fördert.

„... die Frage ist eben, ob die Kunst¹⁵⁵ nur deshalb gesellschaftlich ist, weil darüber geredet werden kann oder ob die Produktion des Kunstwerkes selbst eine gesellschaftliche Operation ist. Die Kunst erscheint als Teilsystem der Gesellschaft, es sind keine genialen Individuen, die Sachen herstellen und nachher einen Bewunderungseffekt oder Entrüstung damit auslösen, der dann verbalisiert werden kann, sondern die Herstellung des Kunstwerkes selbst ist eine Kommunikation.“¹⁵⁶

Alle drei Musikrichtungen - Salsa, Merengue und Bachata - reflektieren als Kunst einen Teil der Gesellschaft. Sie sind in armen Gegenden entstanden, in denen heute noch wie in vielen anderen Ländern Musik Kommunikation bedeutet, die Menschen unterhält und verbindet.

¹⁵⁵ Unter Kunst fällt laut Luhmann Poesie, Musik, Malerei und andere. Vgl. Luhmann, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, 1997:148.

¹⁵⁶ Luhmann, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, 1997:181f.

Die Reisefreudigkeit der Europäer in südliche oder karibische Länder, um Sonne, Strand und Meer zu genießen, ist unumstritten. Tatsache ist auch, dass Sonne und Wärme sich positiv auf den Organismus auswirken.¹⁵⁷ Da Salsa, Bachata und Merengue in der Karibik, in Teilen Südamerikas und im Süden Europas ihren Ursprung fanden, kann die Vermutung ausgesprochen werden, dass das Hören dieser Musik in nicht-karibischen Breiten Urlaubsgefühl zurückbringt und ein gutes Wohlbefinden verleiht. Es kann die Hypothese formuliert werden, dass die Klänge von Salsa Assoziationen mit positiv erlebten Lebensphasen evozieren, da der audielle Stimulus offensichtlich Gehirnregionen aktiviert, die das Gedächtnis bereits als angenehme Sinnesempfindung gespeichert hatte.

II.) Welche Funktion haben Marketingstrategien in bezug auf den Erfolg des Salsas?

Für die Betrachtung dieses Aspekts ist das Wissen unabdingbar, wann die großen Plattenkonzerne den kubanischen Musikmarkt als gewinnbringende Szene entdeckt haben. Ausschlaggebend ist der Zeitpunkt der Konzentration auf Marketing- und Verkaufskampagnen, um den maximalen Profit zu erwirtschaften.

Als auslösendes Moment für den Erfolg der internationalen Verbreitung des Salsa und der damit verbundenen Salsa-Moden gelten die Produktionen von Carlos Santana (*1947-). Vor allem der Erfolg seiner LP „Abraxas“¹⁵⁸ mit dem Erfolgstitel „Oye como va“ avancierte zum Welthit.¹⁵⁹

Ich stimme nicht mit den Ansichten der Musikproduzenten überein, dass der Erfolg des „Buena Vista Social Club“ ein Produkt des Zufalls war. Meiner Meinung nach begann die große Vermarktung kubanischer Musik mit dem

¹⁵⁷ Die Ärzepaxis bestätigt, dass Wärme positive Gedanken und Gefühle im Körper auslösen. Vgl. <http://www.google.com/search?q=w%C3%A4rme+positiv+f%C3%BCr+k%C3%B6rper&rls=com.microsoft:IE-SearchBox&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=117SNYK>, 13.08.2007.

¹⁵⁸ 1970 veröffentlicht.

¹⁵⁹ Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:459.

Produzenten Ry Cooder, der den Musikfilm „Buena Vista Social Club“ zum Welthit pushte. Erstmals wurden Geldmittel in Verbindung mit einer bestimmten Musik im Film „Buena Vista Social Club“ gekonnt eingesetzt, um ein Massenpublikum anzusprechen. Eine Antizipierung dieses enormen Erfolges war wahrscheinlich nicht möglich.

Normalerweise spezialisieren sich Plattenfirmen auf die marktorientierte Vertreibung einer CD oder eines Films mit großem Werbe- und Marketingaufwand. Die Erwartungshaltung dieser Firmen betrifft vorrangig die Kosteneinspielung des Produktes innerhalb weniger Monate. Danach liegt der Hauptfokus auf maximaler Gewinnsteigerung. Nach möglichst kurzer Zeit sollen diese Produkte wieder aus den Regalen verschwinden, um Platz für Neues zu machen. Die Käufer warten üblicherweise auf ein neues Produkt. „Buena Vista Social Club“ hat diese Tradition gebrochen. Nach jahrelangem Erfolg kann man das „Produkt Buena Vista“ noch immer in den Regalen der Plattengeschäfte finden und die Verkaufszahlen übersteigen nach wie vor alle Erwartungen.¹⁶⁰

Es gibt Erklärungsversuche für diesen grandiosen Erfolg des „Buena Vista Social Club“. Manche leiten den Erfolg dieser CD und des gleichnamigen Filmes vom Judikator „Kaufverhalten“ einer bestimmten Gruppe ab. Diese Kaufgruppe besteht größtenteils aus Menschen über 30 Jahren, die sich durch Bildung und Interesse an Musik qualifiziert. Andere wollen den Erfolg als Gegenreaktion der gesellschaftlichen normierten Programmierung auf die Dominanz unserer „schönen neuen Medienwelt“¹⁶¹ sehen.

Vor allem Kuba verspricht wie kein anderes Land auf der Welt das Aroma des Erotischen, des Exotischen, der Lebensfreude und der Nostalgie der 1950-1960. Kuba soll diesen Wünschen nach einer „besseren“ Welt von gestern nachkommen und Wunschvorstellungen des Menschen der Industrieländer erfüllen. Der Film „Buena Vista Social Club“ stellt Kuba als Paradies dar. Dem Publikum bringt

¹⁶⁰ Vgl. Mießgang, 2005:10.

¹⁶¹ Wie im Buch von Aldous Huxley „Schöne neue Welt“ (1932) scheint in Industrienationen vieles nur noch nach Normen abzulaufen, wobei Menschen einer Programmierung unterzogen werden, um zu funktionieren, anstatt zu leben. Im dystopischen Roman Huxleys werden Frieden und Freiheit mittels Konditionierung des Einzelnen unter Ausschluss tieferer Gefühle und Beschränkung von Religion und Kultur gewährleistet.

Wim Wenders Kuba mittels der harmonischen, melodiösen Musik näher, ohne Armut oder soziale, religiöse und politische Probleme anzusprechen.

Der Buena Vista Social Club wird unter anderem verehrt, weil in einer Gesellschaft, in der Jugend und Schönheit vorrangige Rollen spielen, diese alten Herren beweisen, dass Lebensfreude, Musik und Glück keine Frage des Alters sind. Diese Faszination für kubanische Musik und für das Leben, die sich auf andere auswirkt, wird durch die Vermittlung von Melodien erzeugt, die den Hörern ein Stück Unbeschwertheit und Zufriedenheit ermöglicht.

In Europa wächst in einer Phase von Rezession und prekären Arbeitsmarktverhältnissen der Leistungsdruck. Die Bedeutung von Arbeit und Erfolg werden immer wichtiger. Um dem so genannten Burn-Out-Syndrom beziehungsweise dem Stress zu entfliehen, suchen viele Menschen Entspannung in der Musik und im Tanz. Die alten Musiker der Buena Vista Truppe strahlen Glück und Zufriedenheit aus, die sie durch ihre Musik weitergeben. Laut Compay Segundo, dem Ältesten im Buena Vista Social Club, bleibt man im Herzen jung, wenn man an Träume glaubt: „in ‚Buena Vista Social Club‘, dem Film, in dem die Furchen, Falten und Fassaden Bände sprachen, steht an einer Häuserwand Havannas: "Wir glauben an Träume".¹⁶²

Auf die Frage nach den Erfolgsgründen des Phänomens Buena Vista Social Club betont Ry Cooder, nichts Besonderes zur Steigerung des Erfolges der Platte beigetragen zu haben. Man hielt sich an das Standardprogramm, das die Verbreitung von Pressemappen und die Ansprache an Medienleute beinhaltet. Aufgrund seines Stolzes auf sein Projekt „Buena Vista“ ließ sich Ry Cooder überreden Interviews zu geben, was er sonst nicht tat.¹⁶³ Vielleicht waren diese Interviews der Stein des Anstoßes für das allgemeine Medieninteresse. Ry Cooder, der nordamerikanische Gitarrist, der auf der Suche nach musikalischen Talenten war, ist eine Schlüsselfigur im großen Buena Vista Erfolg.

Bei Buena Vista Social Club werden lange schleifende Slide-Gitarrentöne

¹⁶² Der alte Mann und das Mehr, <http://www.welt.de/data/2003/07/15/133975.html>, 27.11.2007.

¹⁶³ Vgl. Mießgang, 2005:22.

hinzugefügt. Diese verleihen der kubanischen Musik ein wesensfremdes Element, das den besonderen Reiz der Erfolgsband ausmacht. Kubanische Lieder mögen beim ersten Hinhören den Eindruck der Einfachheit haben, allerdings beinhalten sie eine unglaubliche lyrische und melodische Komplexität.¹⁶⁴ Diese Neuerung war ein Versuch revolutionären Ausdrucks und eine Weiterentwicklung des Genres entgegen der von der Musikindustrie konditionierten und musikalisch-wirtschaftspolitischen aufoktroierten Möglichkeiten.

Auch Nick Gold bestätigt, dass Ry Cooder als Produzent nichts Besonderes gemacht hat, das den Erfolg der Platte erklären könnte, und dass es keine Tricks gegeben hätte, sondern dass „Buena Vista“ ein Produkt kollektiver Anstrengung war. Beim Aufnehmen der Lieder wurden die Musiker eng nebeneinander platziert, um durch die physische Nähe die Improvisation zu fördern. Die sehr hohe Befestigung der Mikrofone gaben dem Sound Tiefe und Volumen.¹⁶⁵

Wenn man den Aussagen der Produzenten Wertigkeit verleiht, hätten die Marketingstrategien nicht zum Erfolg von Salsa beigetragen. Allerdings können aus dem allgemein gültigen Unternehmenskonzept, das auf eine Beeinflussung der Marktverhältnisse durch spezielle marktorientierte Unternehmensführung ausgerichtet ist sowie aus dem Hintergrundwissen zur Entstehung der CD und des Filmes doch Rückschlüsse gezogen werden.¹⁶⁶ Das Zusammentreffen vieler glücklicher Faktoren, wie zum Beispiel die Interviewbereitschaft Wim Wenders oder das zeitliche Zusammenfallen der Eroberung des kubanischen Musikmarktes durch große Plattenkonzerne, haben den Erfolg dieser Musikrichtung positiv mitbeeinflusst.

„In dem derzeitigen Stadium rapide fortschreitender Kommerzialisierung wird komponierte Musik wie alle andere „Produktion“ als Ware beurteilt und behandelt. Warenproduktion jedoch orientiert sich nicht nach ihrem absoluten bzw. ideellen Wert, sondern ausschließlich nach ihrer Marktgängigkeit: Verkaufszahlen und Einschaltquoten entscheiden.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Mießgang, 2005:23.

¹⁶⁵ Vgl. Mießgang, 2005:24.

¹⁶⁶ „Es gibt jetzt eine Art von Kunstkenntnis, die marktorientiert ist ...“ Luhmann, 1997:138.

¹⁶⁷ Bresgen, 1977:42.

Entgegen der Aussagen der Produzenten formuliere ich als soziologische Hypothese die Behauptung, dass Marketingstrategien doch zum Erfolg der „Buena Vista Social Club“ Musik und des Films beitragen. Jeder Unternehmer verfolgt ein Konzept um maximalen Profit zu erwirtschaften, weshalb Aussagen wie „der Erfolg stellte sich wie von selbst ein“ wenig wahrscheinlich scheinen. Das Marketingkonzept als Erfolgsfaktor des Salsas ist demnach zu bejahen.

Auffallend ist die Bevorzugung der Anerkennung der populären, „leichten“ Musik in der Gesellschaft gegenüber der elitären Kunst-Musik. Adorno erklärt dies mit der leichteren Verständlichkeit der Populärmusik, die Ablenkung und Zerstreung bietet. Die Maschinerie der Kulturindustrie wie Presse, Fernsehen oder Radio reproduziert und glorifiziert gängige Denkweisen und Verhaltensmuster. Durch die „Leichtigkeit“ des Konsums von Populärmusik werden herrschende Verhältnisse mit ihrem sozialen, wirtschaftlichen und humanitären Gefälle etabliert.¹⁶⁸ Salsa, Merengue und Bachata zählen als Musik des Volkes zur „leichten“ Musik im Gegensatz zur elitären Musik wie zum Beispiel Klassik. Medien verbreiten gängige Denkweisen und Verhaltensmuster, die durch Liedtexte transferiert werden.

Der musikalische Effekt auf das Individuum als Rezipient hängt unter anderem von den Erwartungen ab, die an das Musikhören geknüpft werden, aber auch von der Funktion und Stellung der Musik, die diese im Leben des Hörenden einnimmt. Diese Tatsache vermindert die potentielle Einflussnahme des Mediums auf die Menschen. Ein großer Verbreitungsgrad der Musik ist an Bedingungen geknüpft, die gemäß Adorno die Beziehung für die „musikalische Allerweltsprache der Konsumierenden“ umfassen.¹⁶⁹ Als soziologische Hypothese lässt sich formulieren, dass Salsa als Form der Problem- und Vergangenheitsbewältigung eine wichtige Stellung im Leben der Hörenden und Praktizierenden einnimmt.

¹⁶⁸ Vgl. Adorno, 1992:230ff.

¹⁶⁹ Vgl. Adorno, 1992:55.

III.) Welche Rolle spielt die Gruppenzugehörigkeit?

Mit dem Schwund alter Sozialstrukturen wird die westliche Welt von einer tiefen und umfassenden Sinnkrise erfasst. Diese bringt nicht nur sozialen Umbruch mit sich, sondern auch ein In-Frage-Stellen altbewährter Ideale und Normen. Die tiefe Vereinsamung¹⁷⁰ des Menschen, die „Sinneinsamkeit“ führt zur unerträglichen Beziehungslosigkeit des Menschen mit beträchtlichen Folgen für die ganze Gesellschaft.¹⁷¹

Jede Gesellschaft unterliegt einem ständigen sozialen Wandel.¹⁷² Unterschiedliche Generationen wachsen unter verschiedenen Lebensbedingungen auf. Wertstrukturen werden einem tiefgreifenden Wandel unterzogen. Einstellungen zum Leben und zu Kindern, Familie und Freizeit ändern sich. Individuelle Lebensqualität, Kultur und Unterhaltung rücken in den Vordergrund.¹⁷³

Tanz stellt eine Aktivität zur Erholung dar, wird aber von professionellen Tänzern zu einer Kunstform erhoben. Bei gezielter Anwendung besitzen Elemente des Tanzes einen außerordentlich hohen erzieherischen und heilenden Wert. Schüler, die als schwach begabt galten, entwickelten nach ihrem Tanzunterricht intellektuelle Fähigkeiten in vorher scheinbar hoffnungslosen Fächern wie Lesen, Schreiben und Mathematik. Bemerkenswert ist vor allem die Verbesserung des Gemeinschaftsgeistes zum Beispiel von Schulklassen nach gemeinsamem Tanzunterricht. Personen und Gruppierungen, die sich vorher gestritten hatten, wurden auffallend freundlich und sozial.¹⁷⁴

Ein treffendes Zitat von Annette Mende beschreibt die Wirkung von Musik auf Jugendliche:

¹⁷⁰ Laut einer Befragung bezeichnen sich je nach Beziehung oder Beziehungslosigkeit zwischen 17,9 % und 42,9 % der Menschen selbst als einsam. Vgl. Bien, 1996:48f.

¹⁷¹ Vgl. Oberndörfer, 1958:53.

¹⁷² Vgl. Moser, 2000:49. Zur Musikerfahrung und Sozialisation vgl. Kopetzky, 2000:1ff.

¹⁷³ Vgl. Bernhard, 2003:13ff.

¹⁷⁴ Vgl. Laban, 1991:79ff.

„Für die Jugend ist Musik auch und vor allem Mittel der Abgrenzung von anderen Generationen und Altersgruppen. Sie stiftet Gemeinsamkeit, Identität der Generation sowie ihrer verschiedenen Gruppierungen. Gruppenidentität ist eine wichtige Funktion, die Musik im Jugendalter leisten muß. Sie ist wesentlicher Gegenstand der Kommunikation, drückt Haltungen und Stimmungen Jugendlicher aus, muß Spontanes artikulieren und für Jugendliche annehmbare, sie berührende Botschaften haben. Musik ist für die Jugend Mittel sozialer Erfahrungen sowie Vermittler habitueller Verhaltensweisen. Sie hat vielfältige Funktionen bei der Suche nach der eigenen Identität. Musik im Prozeß jugendlicher Selbsterfahrung – das verlangt nach der Aufmüpfigkeit und Rebellion des Rocks, nach der Nähe und Sanftheit vieler Rockballaden, aber auch nach dem sich schnell verschleißenden Alltagspop immer neuer Idole.“¹⁷⁵

Salsa, Merengue und Bachata zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass die Rezipienten weder einer bestimmten Altersgruppe noch einer bestimmten Herkunfts- oder Gesellschaftsschicht angehören.

Das Individuum ist ursprünglich kein Einzelwesen, auch wenn die Tendenz in der westlichen Gesellschaft „Menschen als Einzelgänger“ immer augenscheinlicher wird. Menschen brauchen und suchen eine Gemeinschaft, die ihnen Kraft und Halt gibt. Jahrtausende fungierten Religion, Kirche oder Vereine, wie Sportverbände, freiwillige Feuerwehr, Rettung, und andere als haltgebende Gemeinschaft. Vor allem in den Städten kommen diese Gruppierungen immer mehr aus der Mode. Auf der Suche nach einer Gemeinschaft frequentieren Menschen regelmäßig Salsa-Veranstaltungen. Salsa bringt sozialen Kontakt und Aufnahme in eine Gruppe, die dem Individuum Kraft, Selbstbewusstsein und Lebensfreude gibt. Gute Tänzer genießen eine gehobene Stellung innerhalb der Salsa-Familie und einen angesehenen Stellenwert in der Gesellschaft, von der sie Lob und Bewunderung erhalten. Die Wichtigkeit des Gruppengefühles kann nicht negiert werden und trägt zum Erfolg der Musikrichtung bei.¹⁷⁶

Der Musikwissenschaftler Hans Engel erklärt die gesellschaftliche Wirkung von Vereinen anhand von Orchestermusikerverbänden. Diese geben den Mitgliedern

¹⁷⁵ Mende, 1991:61.

¹⁷⁶ Zur weiterführenden Literatur wie eine Gruppe heilt siehe Fliedl/Kölbl, 1998:1ff.

Halt, indem sich ihre Konzentration auf die Wahrnehmung und Förderung der künstlerischen, geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Interessen seiner Mitglieder richtet. In früheren Zeiten hatten musikalische Vereine die Fürsorge für Musikerwitwen und –waisen inne und unterstützen alternde Mitglieder mit ihren Familien.¹⁷⁷ Salsa-Vereine unterstützen ihre Mitglieder zwar nicht finanziell, doch fördern sie deren musikalischen und tänzerischen Fähigkeiten im Bereich der besprochenen Musikrichtungen sowie soziale Interaktionen innerhalb und außerhalb der Salsa-Szene. Das folgende Zitat beschreibt, warum der Wunsch der Partizipation an Musik- beziehungsweise Tanzveranstaltungen relevant ist:

„Es lässt sich aber erkennen, dass der Kunst, die hier im Zuge der „Bewusstseins-Herstellung“ aufgenommen wird, tatsächlich stellvertretende Funktion zukommt: der einsame, „private“ Hörer fühlt sich angesprochen. Ganz besonders deutlich wird das im Lied; die gesellschaftliche Relevanz tritt unverkennbar zutage. Von da aus erwacht auch wieder das Bedürfnis (!) nach Teilnahme an kollektiven Geschehnissen, Ansätze sind zu erkennen im Wunsch nach Mitwirkung in Kreisen der (Haus)Musik, in Sing- und Spielgruppen, in Chören.“¹⁷⁸

IV.) Inwieweit kann Salsa Familienersatz darstellen?

Im Zuge des Zivilisationsprozesses kam es in unterschiedlichen Phasen zu einem gesellschaftlichen Wandel. Seit dem Zweiten Weltkrieg verlor das traditionelle Familienmodell seinen Stellenwert als konventionell gegebenes. Oft verminderte das zu hohe Arbeitspensum den sozialen Kontakt, sowohl innerhalb der Familie als auch zwischen Freunden. Die psychische Selbststeuerung wandelte sich im Laufe des Zivilisationsprozesses. Dies führte zur Transformation der Beziehungen zwischen den Menschen und der Gesellschaft.¹⁷⁹ Die negativen Folgen dieser schwerwiegenden Veränderungen reichen von Verhaltensauffälligkeiten und

¹⁷⁷ Vgl. Engel, 1960:251ff.

¹⁷⁸ Bresgen, 1977:12. Analog hierzu gilt der Wunsch der Teilnahme an Salsa-Veranstaltungen und Eingliederung in eine Tanzgruppe.

¹⁷⁹ Vgl. Elias, 1981:390.

Depressionen bis zur gesellschaftlichen Isolation.¹⁸⁰ Depressionen beschädigen das Selbstbewusstsein. Zur (Wieder)Erlangung des Selbstvertrauens ergreifen nicht wenige Menschen die Möglichkeit Salsa zu tanzen.¹⁸¹

Die intensive Ausprägung des Zusammengehörigkeitsgefühles der Salsa-Tänzer kennt keine nationalen Grenzen. Fanatische Salsa-Tänzer bezeichnen sich selbst als Salsa-Familie und die Mitglieder sind stolz auf diese intime Verbindung. Salsa fängt Menschen sozial auf und gibt ihnen Zusammengehörigkeitsgefühl, wie es auch in einer Familie der Fall ist. Auf der ganzen Welt suchen und finden sich Salsa-Tänzer in den Lokalen, auf Salsa-Veranstaltungen oder übers Internet. Salsa-Reisen und Salsa-Kongresse werden organisiert, Salsa-Vereine gegründet, und die gemeinsame Leidenschaft, die Salsa auslöst, verbindet deren Anhänger weltweit.¹⁸² Die Gemeinschaft der Salsa-Tänzer verdient die Bezeichnung „Familie“, da sie viele Eigenheiten einer Familie erfüllt. Die Familie zeichnet sich durch intensiven Zusammenhalt in guten wie in schlechten Zeiten aus und schürt den Stolz des Einzelnen, Teil dieser Gemeinschaft zu sein. Salsa vermittelt das Gefühl aufgenommen und beschützt zu sein und Gleichgesinnte gefunden zu haben, welche die Freude für die Musik und das Tanzen miteinander verbindet.

Der Musikpsychologe Géza Révész nennt sechs Theorien, welche den Zugang von Musik auf die Gesellschaft erklären:

1. Der Darwinschen Lehre entsprechend hängt Musik als spontane, biologische bedingte Äußerung des allgemeinen Lebensgefühls mit dem Geschlechtstrieb zusammen.¹⁸³
2. Die Nachahmung tierischer Laute spielt eine große Rolle für die menschliche Musik.
3. Der Tanz ist Voraussetzung für die Entwicklung der Musik.

¹⁸⁰ Zur weiterführenden Literatur zur Deprivation innerhalb und außerhalb des Familienverbandes siehe. Petutschnig, 2001:1ff.

¹⁸¹ Vgl. Rudolph, 1967:5ff, vgl. Schneider, 2006:32ff.

¹⁸² Zum Beispiel begleiten Mitglieder der ansässigen „Salsa-Familie“ Salsa-Touristen in diverse Lokale und bieten sich sogar gegenseitig Übernachtungsmöglichkeiten an. Ich wurde schon mehrmals in einer fremden Stadt von Salsa-Tänzern abgeholt und hatte meine privaten Reiseführer – nicht nur auf Salsa-Ebene. Einmal rettete mich sogar ein Salsa-Tänzer vor einer Untersuchungshaft in Lissabon, da ich mich nicht ausweisen konnte.

¹⁸³ Weiter reichende Wirkungen sind im Tierreich zu finden.

4. Musik ist eine Lautäußerung mit Affektionen.
5. Das Lallen der Kinder ist Urbild aller Musik, denn es führt zu einfachen Typen der Melodik und Rhythmik.
6. Die Musik hat sich aus der Sprachmelodie entwickelt, denn Sprache und Musik unterliegen einer engen Verbindung.

Gemäß seiner Kontakttheorie entstand Musik aus dem Bedürfnis des gegenseitigen Kontaktes der Menschen miteinander. Durch nicht-kommunikative Kontaktformen findet ein wechselseitiger Austausch von Gedanken und Absichten statt. Aus anthropologischer Sicht ist das Bedürfnis nach Körperkontakt älter als die sprachliche Mitteilung.¹⁸⁴ Beim Salsa-Tanzen als nicht-sprachliche Kontaktform findet Haut- und Körperberührung statt, wobei ein uraltes biologisches Bedürfnis befriedigt wird.

Die Salsa-Gemeinschaft als Familie zu qualifizieren hängt eng mit der Eigenschaft der Gruppenzugehörigkeit zusammen. Damit übernimmt die Salsa-Gemeinschaft im übertragenen Sinn die Rolle der Familie, wodurch sich Zulauf und Erfolg erklären.

V.) Welche therapeutischen Erfolgsaussichten lassen sich durch Salsa erwarten?

In unserer Fähigkeit zu lieben steckt eine weit stärkere Heilkraft als sie bisher erkannt und genutzt wurde.

Rainer Friebe, Psychotherapeut

Schon seit langer Zeit ist man sich der Heilkraft der Musik bewusst und setzt Musik zu Heilungszwecken ein. Heute noch verwenden viele Naturvölker auf der

¹⁸⁴ Vgl. Engel, 1960:293ff.

ganzen Welt Trommeln und andere Rhythmusinstrumente zur Erlangung eines Trancezustandes, zur Kontaktaufnahme mit den Göttern und zur Vertreibung böser Geister oder Krankheiten. Die Heilungsriten fast aller Schamanen, Medizinmänner und Geisterheiler wurden und werden immer von Gesängen und Instrumenten begleitet. Die moderne Medizin stellt all diese Handlungen zu Heilungszwecken in Frage. Angezweifelte Methoden, deren Erfolge nicht wissenschaftlich bewiesen werden können, fallen der Verdrängung zum Opfer und damit gehen zwischenmenschliche Handlungen verloren. Dem Kranken wurde seine persönliche Wichtigkeit durch körperliche Anwesenheit von Familienangehörigen oder Freunden demonstriert, denn alle schlossen sich dem Kampf gegen seine Krankheit an. Heutzutage werden Menschen oft mit einem Verweis auf moderne Medikamente allein gelassen und in die Einsamkeit getrieben. Die heilende Wirkung von Musik auf Kranke wird durch die stärkenden und verbindenden Effekte von Musik auf gesunde Menschen bestätigt. Soziale Akte, wie gemeinsames Singen und Musizieren geben den Menschen ein Zugehörigkeitsgefühl.

Schon für den deutschen Psychologen Georg Hegel (1770-1831) bedeutete Musik verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, den er „Sprache der Seele“ nannte. Die Fähigkeit zu kommunikativer Wirkung zählte zu ihren Haupteigenschaften.¹⁸⁵ Wie schon im Kapitel „Inwieweit kann Salsa Familienersatz darstellen?“ erläutert, kommt es beim Salsa-Tanzen zu einer nicht-verbale Kontaktform die Kommunikation auf anderer Ebene erzielt.

Der Psychologe Erich Fromm sieht im Evolutionsprozess wachsende Individualisierung¹⁸⁶, die mit zunehmender Vereinsamung einhergeht. Die Einheit von Mensch und Gesellschaft wie von Mensch und Natur geht verloren. Die Individualität bringt wachsende Last persönlicher Entscheidungen, die den Menschen zur Flucht vor der errungenen Freiheit veranlassen. Notwendig wird in der Konsequenz sein, den Grund seiner Einsamkeit mit seinen psychologischen

¹⁸⁵ Vgl. Hegel, 1970:216.

¹⁸⁶ Individualisierung nach Beck bedeutet Herauslösung aus historisch vorgegebenen Sozialformen und -bindungen, den Verlust von traditionellen Sicherheiten hinsichtlich Handlungserfahrungen, Glauben und leitende Normen und eine Neufindung sozialer Einbindung. Vgl. Beck, 1986:206. Zur vertiefenden Literatur siehe den, mit Daten und Statistiken unterlegten, Artikel von Beckmann, 1994:23ff.

Folgen zu negieren.¹⁸⁷

Nach Beckmann lässt sich ein eindeutiger Trend Richtung Identitätsgewinn durch Individualisierung erkennen. Der Wandel familiärer Bedingungen erklärt sich in Anbetracht folgender Faktoren wie Normenkonflikte, rückläufige Kinderzahlen, Familiengröße, Emanzipation, geänderte Arbeitsverhältnisse.¹⁸⁸

Der Tanz als Ursprungskunst des Menschen bringt therapeutisch eingesetzt eine Verbesserung des Gemeinschaftsgeistes, aber auch eine Verbesserung der Gesundheit.¹⁸⁹

Salsa, Bachata und Merengue verleihen ein Gefühl der Unbeschwertheit, der Freiheit und des Glücks. Es fehlen wissenschaftliche Untersuchungen, inwieweit Salsa den Menschen heilen kann, aber die Erfahrungswerte und Bestätigungen von renommierten Salsalehrern¹⁹⁰ und Salsa-Tänzern bestätigen diese Ansicht. Im Unterschied zu rituellen Heilgesängen und –liedern, wirkt Salsa nur auf Menschen, die sich von dieser Musikrichtung angesprochen fühlen und nicht generell auf alle Menschen.

Auffallend ist, dass je nach Völkergruppen entweder eher Frauen oder Männer mit diesen übernatürlichen Heilkräften ausgestattet zu sein scheinen. Zum Beispiel gibt es in Afrika Medizinmänner, während im lateinamerikanischen Raum vielfach Frauen als Medien für Geistheilung und sonstige Heilriten sind. Erwähnenswert ist, dass die ursprüngliche Verbindung von Musik und Heilung immer mit Religion zu tun hatte.

Die rituellen Heilpraktiken von Schamanen beruhen auf einem Trancezustand, in den sich diese versetzen. Begleitet werden diese Handlungen von Trommeln, Rasseln und Gesängen, die die Verbindung mit dem Kosmos und der helfenden Geisterwelt herstellen sollen. In Lateinamerika ist der Gebrauch von „magic mushrooms“ üblich. Die Heiler versuchen die Wirkungen der halluzinierenden

¹⁸⁷ Vgl. Fromm, 1958:171f.

¹⁸⁸ Vgl. Beckmann, 1994:35ff.

¹⁸⁹ Vgl. Laban, 1991:81f.

¹⁹⁰ Zu den weltweit bekanntesten Salsa-Lehrern zählen Edie the Salsafreak, Al Espinoza, Alex Silva, Manuel Mascarell, Leon Rose,

Pilze an sich selbst aus und wenden diese dann an Kranken an. Nicht alle Heiler weltweit verwenden Drogen in unterschiedlichsten Formen, aber Musik gebrauchen sie alle, weil sie sich deren Wirkung bewusst sind.¹⁹¹

Musik generell beeinflusst das körperliche Wohlbefinden, Denken, Fühlen und Handeln. Bewusst eingesetzt kann Musik Stress reduzieren, Konzentration steigern und Kreativität fördern. Anhand der neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse erkannte man die heilende Kraft der Musik. An der University of California in Irvine fand man heraus, dass Studenten, die klassische Musik hörten, bessere Testergebnisse erreichten. Im psychologischen Bereich entwickelte sich eine renommierte Therapieform, GIM¹⁹², die immer öfter auch zur Persönlichkeitsentwicklung eingesetzt wird. Musik wird hauptsächlich zur Behandlung von Depressionen, Angst, Trauer oder Sucht herangezogen und hilft auch Menschen mit schweren Erkrankungen bis hin zu AIDS und Krebs.¹⁹³ In unserer Gesellschaft, in der Psychiater und Psychologen in den letzten Jahren einen enormen Zuwachs an Klienten verzeichnen konnten, erlangt die Musik als Kraft fördernde Therapiemaßnahme immer mehr an Bedeutung.

Haisch sieht in der Musiktherapie¹⁹⁴ eine nötige Maßnahme zur Heilung mit beachtlicher Tiefenwirkung.¹⁹⁵ Schon früh erkannte man, dass das Erleben der Musik mit vegetativen Erscheinungen verbunden ist. Stokvis sicherte statistisch eine signifikante Korrelation zwischen dem Musikerlebnis und den physiologischen Werten wie Puls, Blutdruck, Blutfüllungszustand, Hautwiderstand und Muskeltonus.¹⁹⁶

Laut neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen kann Musik nicht nur heilen, sondern auch schaden. Zum Beispiel lieferten diese den Beweis, dass Rockmusik vermehrt zerstörerische und suizidale Tendenzen erzeugen kann. Der schädlichste Einfluss auf - vor allem jugendliche - Zuhörer von Rockmusik liegt in dessen Rhythmus. Die Lautstärke steigert den negativen Einfluss bis hin zu

¹⁹¹ Robertson, 2004:189, in: Kuss, 2004:187.

¹⁹² GIM bedeutet Geleitete Imagination durch Musik.

¹⁹³ Vgl. Merritt, 1998:1ff.

¹⁹⁴ Man unterscheidet zwischen aktiver und rezeptiver Musiktherapie.

¹⁹⁵ Vgl. Haisch, 1960:32; vgl. Stokvis, 1958:67ff.

¹⁹⁶ Vgl. Mitscherlich, 1946:67ff.

Hörschäden.¹⁹⁷ Der Umkehrschluss aus dem soeben Gesagten ist, dass der positive Einfluss der Salsa-Musik in deren Polyrhythmik liegt.

Durch die Beschleunigung des Tempos der Musik kommt es zu einer Zunahme der Herzschlagfrequenz, während zur psychischen und physischen Beruhigung die Wahl auf moderate Musik fällt. Intensive und bewusste Hingabe zur Musik lässt die Anspannung schwinden und bringt eine Verbesserung des Gefühlszustandes. Einer amerikanischen Studie zufolge wurden früh geborene Babys, denen sechsmal täglich Musik vorgespielt wurde, im Durchschnitt eine Woche früher aus dem Krankenhaus entlassen als vergleichbare Babys.¹⁹⁸ Es gibt eine Vielzahl an Versuchen, die nicht nur den positiven Einfluss rhythmischer Musik auf die Menschen, sondern sogar auf die Pflanzenwelt bestätigen.

Jeder Komponist wiederholt musikalische Phrasen in seinen Liedern, teils mit leichten Veränderungen. Selbst geringe Veränderungen können unterschiedliche Einflüsse auf unser Unterbewusstsein haben und zur Weiterentwicklung unserer Persönlichkeit führen. Bemerkenswert ist vor allem, dass bestimmte Berufsgruppen länger leben als der Durchschnitt der Bevölkerung und im hohen Alter noch größere Energie und Lebenskraft besitzen als ihre Altersgenossen. Während die Selbstmordrate bei Anästhesisten am höchsten liegt, lebt die Berufsgruppe der Dirigenten aller großen Orchester weltweit statistisch gesehen am längsten. Der Grund dafür liegt darin, dass diese Gruppe beim Dirigieren ständig ihre Arme über ihrem Kopf bewegen und ihren Nacken, Schultern und damit auch ihren Herzmuskel trainieren.¹⁹⁹ In Ländern, in denen Musik auf der Tagesordnung steht und notwendiger Teil des Lebens ist, wie zum Beispiel auf Kuba, erreichen die Menschen ein auffallend hohes Alter.²⁰⁰

Musik ermöglicht Verbindungen zwischen Billionen von Nervenzellen, die die Entstehung von Gedanken und Erinnerungen fördern. Die geistige Hochleistung, die durch diese Vernetzungen erreicht werden kann, fördert eine Offenheit der Gedanken und gleichzeitig ein intensives Spüren von Gefühlen. Es entsteht ein

¹⁹⁷ Vgl. Merritt, 1998:113f.

¹⁹⁸ Vgl. Merritt, 1998:162f.

¹⁹⁹ Vgl. Merritt, 1998:179ff.

²⁰⁰ Natürlich ist das auch eine Frage der gesunden Ernährung und des Lebensstiles.

vielfach dimensionales Geflecht, das Kreativität fördert.²⁰¹

Der Klang der menschlichen Stimme beeinflusst, gesprochen und vor allem gesungen, die Emotionalität und das Verhalten der Menschen. Politiker und große Redner machen sich dieses Wissen zunutze und erreichen dadurch Manipulationen von enormem Umfang. Der effektive Einsatz der Stimme wird im Gesangsunterricht gelehrt und zeigt die Wichtigkeit der Tonlage, der Lautstärke sowie der Stimmqualität (z. B. „verrauchte“ oder „weiche“ Stimme). Jede Stimme hat unterschiedliche Wirkungen, allerdings reagieren Menschen unterschiedlich auf Klänge. Auffallend ist, dass es raue Stimmen, wie wir sie aus dem Musik-Genre Rock kennen, weder bei Salsa noch bei Merengue oder Bachata gibt.

Der Improvisationsraum, den Salsa sowohl Sängern als auch Tänzern bietet, ist ein bedeutender Teil des Erfolges dieser Musikrichtung. In der freien Improvisation können sich die Menschen ihrer Phantasie, Spontaneität und Intuition hingeben. Sie tanzen sich frei von negativen Gefühlen und Erlebnissen. Alltagszwänge und zweckrationales Handeln verlieren an Bedeutung. Die Improvisation ermöglicht das Verwirklichen von Freiheiten und unter Umständen auch dazu, gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten. Die positiven Auswirkungen der Improvisation implizieren einen therapeutischen Aspekt.²⁰²

In deduktiver Methode lassen sich Rückschlüsse vom benachbarten Bereich der Musiktherapie auf den Therapieeffekt des Salsas ziehen, die die Ergebnisse verifizieren. Der Therapieeffekt fördert demnach maßgeblich den Erfolg von Salsa.

VI.) Wie wirkt sich das Fehlen von starren Regeln aus?

Seit Jahren verzeichnet Salsa einen stetig wachsenden Erfolg, sodass er nicht mehr als Modetanzerscheinung abgetan werden kann. Salsa bezieht sich nicht auf ein

²⁰¹ Vgl. Merritt, 1998:219.

²⁰² Vgl. Willke, 1992:13ff.

bestimmtes Publikum. Salsa ist ein Lebensgefühl, das weltweite Anerkennung findet, ohne dass ein Ende des Erfolges abzusehen ist. Turniertänze begeistern durch Choreografie, Athletik und Show. Im Gegensatz dazu faszinieren kubanische Tänze vor allem durch den Ausdruck von Lebensgefühl. Viele Tanzarten erheben einen Anspruch auf Perfektionismus und Korrektheit, der dem Ambiente von Tanzschulen entspricht, was viele Menschen sogar vom Tanzen der klassischen Tanzrichtungen abhält. Im Gegensatz dazu steht Salsa für tänzerische und musikalische Freiheit.²⁰³

In Konferenzen in England beschloss man im Jahre 1929 zum Beispiel für Tango die Standardisierung der Schritte mit der Erklärung der bis heute gültigen Verbindlichkeit der Schrittkombinationen. Tango behielt trotz seiner Herkunft sogar während der Nazizeit die Erlaubnis ausgeübt zu werden. Dabei wurde auf die Striktheit der Tanzabläufe Acht gegeben.²⁰⁴ Diese festgelegten Schrittkombinationen sowie die Striktheit des Tanzes allgemein schränken die Freude an der Bewegung ein; da dieser Aspekt beim Salsa gänzlich fehlt, kann vermutet werden, dass das Fehlen von starren Regeln zu seinem Erfolg beiträgt.

VII.) Welche Effekte bringt die körperliche (Tanz) Bewegung mit sich?

Die physio-autarke Verbindung von Körperbewegungen mit Rhythmus und Melodie lässt sich bei nahezu allen Lebewesen als Veranlagung erkennen. Gesellschaftliche Verhaltensnormen bringen die Menschen dazu, ihren natürlichen Bewegungsreflex auf die Musik zu unterdrücken. Jazz bietet vollendete Formfreiheit in Rhythmus und Melodie. Gleichbleibender Rhythmus bei Tänzen führt als akustisches Reizmittel zur Ekstase.²⁰⁵ Salsa, Merengue und Bachata zeichnen sich auch durch Monotonie im melodiosen oder rhythmischen Bereich aus und bieten viel Formfreiheit. Diese Musikrichtungen sind teilweise geeignet,

²⁰³ Vgl. Linder, 2004:62.

²⁰⁴ Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:537f.

²⁰⁵ Vgl. Engel, 1960:300.

in tranceartige Zustände zu versetzen.

Tanz als psychomotorische Förderung wird häufig zur Therapie eingesetzt, da er viele positive Wirkungen auf Körper, Geist und Seele aufweist. Tanzen fördert die Motorik, den Gleichgewichtssinn, die Konzentrationsfähigkeit, die Selbstdisziplin, die Ausdauer und bietet darüber hinaus Entspannung. Es steigert die Akzeptanz des eigenen Körpers und erhöht das Selbstbewusstsein²⁰⁶. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass Tanzen als Mittel der Kommunikation für ein soziales Miteinander sorgt, Rücksichtnahme lehrt und vor allem Spaß macht. Untersuchungen ergaben, dass dadurch Spannungen und Blockaden abgebaut werden und die Kreativität geweckt wird.²⁰⁷

Wenn man von der Hypothese ausgeht, dass Menschen in den Industrieländern meist unter Bewegungsmangel leiden, liegt die Vermutung nahe, dass der Bewegungsaspekt beim Tanzen dem Erfolg des Salsas zuträglich ist. Dabei hege ich starke Zweifel, dass Fitness das Ziel des Salsa-Tanzens ist. Für die Fitness des Körpers treibt man Sport, auch wenn Salsa bei Extremtänzern in Sport ausufern kann. Salsa tanzen bringt als Nebeneffekt körperliche Ertüchtigung, wobei die Bewegung Spaß macht. Die physische Fitness gilt als positives Zusatzelement, stellt aber nicht den Hauptgrund dar Salsa zu tanzen.

Schon die alten Ägypter und orientalischen Völker wussten um den Reiz der Betonung der Hüftbewegung. Bauchtanz ist heutzutage wieder aktuell und vermittelt Weiblichkeit und Fruchtbarkeit. Immerhin ist Bauchtanz ursprünglich kein Tanz, sondern Geburtsvorbereitung²⁰⁸. Im alten Orient vereinten sich die Frauen zur Geburtshilfe und führten alle die Schmerz lindernden Beckenbewegungen durch, um der Gebärenden beizustehen. Salsa, Bachata und Merengue reizen durch ausschweifende Beckenbewegungen mit erotischer Komponente. Bewegung generell fördert bekanntlich andere Aspekte wie Intelligenz und Motorik. Da der Tanz seit der Antike zum Repertoire der menschlichen Bewegung zählt und in der modernen Zeit Salsa ein Ausdruck dieser

²⁰⁶ Zur Auswirkung der Tanztherapie auf Körper- und Selbstbewusstsein siehe Mitrovíc. Vgl. Mitrovíc, 2005:64ff.

²⁰⁷ Vgl. Schneider, 2006:32ff.

²⁰⁸ Vgl. <http://www.aisha.at/geschichte.html>, 27.06.2007.

Bewegungsfreude ist, kann festgestellt werden, dass die körperliche Bewegung positive Effekte auf das Individuum hat und zum Erfolg des Salsas beiträgt.

VIII.) Welchen Einfluss hat die entstehende Körpernähe auf Salsa-Tänzer?

Laut dem amerikanischen Neuro- und Biologen Saul Schanberg ist körperliche Berührung zehnmal intensiver als der emotionale und verbale Kontakt. Der Fühl- und Tastsinn stimuliert wie kein anderes Sinnesorgan, was auf biologischen Grundlagen basiert. Die Berührung ist Voraussetzung für Artenvielfalt und Überleben. Ohne Berühren und Erkunden des anderen gäbe es keine sexuellen Handlungen. Eine Mutter erfreut sich am Körperkontakt²⁰⁹ zu ihrem Baby²¹⁰. Die Fauna lehrt uns, dass Tiere, die instinktiv mehr Körperkontakt haben, überlebensfähigere und aktivere Nachkommen zeugen. Körperkontakt stellt ein grundlegendes Bedürfnis dar und garantiert das Überleben jeder Art.²¹¹

Salsa, Merengue und Bachata zeichnen sich durch schnelles Entstehen von engem Körperkontakt beim Tanzen aus. Unsere Gesellschaft, in welcher der Single-Status immer mehr die Familie ablöst, leidet zunehmendes an Mangel körperlicher Wärme.²¹² Das erklärt, warum viele Menschen den Versuch unternehmen, fehlende Liebe und Zuneigung durch Körperkontakt beim Tanzen und durch Musik zu kompensieren. Salsa wird das ganze Jahr leicht bekleidet getanzt. Dieser Umstand bringt Hautkontakt zwischen den Personen.²¹³

Helmut Leonhardt erklärt die Haut zum Kommunikationsorgan, da sie durch Erröten, Erblassen und andere von vegetativen Nervenfasern gesteuerte Äußerungen zu einem „Organ für Mitteilungen des vegetativen Nervensystems“

²⁰⁹ Über Körperkontakt als ein Aspekt nonverbalen Verhaltens siehe Schöndorfer, 1992:1ff.

²¹⁰ Ein Kind benötigt Körperkontakt für die Entwicklung grundlegender Gefühlsbindungen. Vgl. Ayers, 1984:87.

²¹¹ Vgl. Schanberg, 1995:67ff.

²¹² Vgl. Gräbe, 1994:5ff.

²¹³ Ausführungen zu wechselnden Bedeutungen des Hautkontakts im Verlauf des menschlichen Lebens siehe Kapeller 1992:1ff.

macht.²¹⁴ Die Berührung der Haut, als größtes Wahrnehmungsorgan des Menschen, verursacht neurale Prozesse, die Empfindungen durch stimulierte Nervenzellen hervorrufen. Ein reibungsloses Funktionieren des Hautsystems ist überlebensnotwendig. Über die Haut erlangen Körper und Geist Informationen, die es dem Menschen ermöglichen adäquat auf neue Situationen zu reagieren. Eine optimale Entwicklung des Zentralnervensystems bedarf einer regelmäßigen Reizeinwirkung von der Umwelt und vom eigenen Körper.²¹⁵

Der Effekt der Berührung und des Körperkontaktes beim Salsa-Tanzen hat dreifache Auswirkung auf die positive Entwicklung des Menschen. In physiologischer Hinsicht fördert er die Ausformung des Nervensystems und die Bildung von kognitiven Strukturen, in psychischer Hinsicht trägt er zum Selbstwert- und Gefühlserleben sowie zur Bildung eines stabilen „Ichs“ bei. Vor allem aber wirkt sich der Körperkontakt in sozialer Hinsicht auf „die Kontaktfähigkeit, die Mitmenschlichkeit und die Einfühlsamkeit des Individuums“ aus.²¹⁶

IX.) Was bewirkt der Inhalt der Liedtexte?

Für die Beurteilung des Effekts der Inhalte der Salsa-Lieder auf die Zuhörer bedarf es eingehender Analysen von Liedtexten, um Rückschlüsse auf soziologische Wirkungen der Texte zu ermöglichen. Weiters ist es notwendig, um diese Frage beantworten zu können, die Melodien und die Rhythmik der Lieder genauerer Betrachtung zu unterziehen und mit den Inhalten in Verbindung zu bringen. Die Mehrzahl der erfolgreichsten Salsa-Lieder scheinen von Liebe und Herzschmerz zu handeln. Diese Themen erinnern von ihrer Wirkung her an Telenovelas²¹⁷, die mit der Vermittlung derselben Inhalte, trotz einfachster Requisiten und Verarbeitung, ein Millionenpublikum ansprechen. Es lassen sich Parallelen

²¹⁴ Vgl. Leonhardt, 1981:301.

²¹⁵ Vgl. Montagu, 1982:10f; vgl. Ayres, 1990:5ff.

²¹⁶ Vgl. Kapeller, 1992:47.

²¹⁷ Unter Telenovela versteht man das Genre der Langzeitfernsehserie im Radio bzw. Fernsehen in den lateinamerikanischen Ländern, wie z.B. „Gitanas“. Vgl. Meyers Großes Taschenlexikon, Band 22, 2001:206.

feststellen, die vor allem die Masse der Menschen auf der ganzen Welt beeindruckt. Das Erfolgsrezept liegt darin, dass deren Inhalte und Themen die Mehrheit der Rezipienten tangieren. Die Wirkung gipfelt in der Emotionalität, was wiederum zur Identifizierung mit der Sache selbst führt. Oft werden Probleme von Liebenden besungen, die eine Identifikation mit den Personen im Text ermöglichen. Je mehr Lebensbereiche, auch aktuelle Ereignisse, angesprochen werden, desto mehr fühlen sich die Leute verstanden. Mit dieser Thematisierung fällt der Umgang mit den eigenen Problemen leichter. Die Erfahrung zeigt, dass Salsa-, Merengue- und Bachata-Texte die Solidarisierung und das Verständnis für Menschen in ähnlichen Situationen fördern. Die Gedankengänge in den Liedern entsprechen dem soziokulturellen Verständnis von Menschen mit spanischsprachiger Kompetenz. Die Annahme, dass die Liedtexte zum weltweiten Erfolg des Salsas beitragen, ist zu widerlegen, weil sich des Spanischen unkundige Personen von der Musik und nicht vom Inhalte der Texte hinreißen lassen.

Geht man davon aus, dass die meisten Menschen in Europa Spanisch nicht verstehen, stellt sich nun die Frage, ob Salsa-Musik das Individuum trotz fehlender sprachlicher Kompetenz bezüglich der Liedtexte beeinflusst. Was kann Musik ohne Text bewirken? Musik kann laut Günther Kleinen bekräftigen, in Frage stellen, zur Reflexion anregen, das emotionale Befinden beeinflussen, Geschehnisse aufarbeiten und ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken. In sozialen Gruppen kann sie das Empfinden für die Gemeinschaft fördern, an der Bewältigung alltäglicher Konflikte mitwirken, Aggressionen abbauen, Rituale anbieten, Kommunikationsdefizite verringern und die Toleranz fördern. Viele Themen wie Frieden und idealisierte Liebesbeziehungen stellen allerdings ein Topos der Musik in historischer Perspektive dar. Zu ihrer eindeutigen Festlegung bedarf die Musik doch der Präzisierung durch das Wort.²¹⁸

Der Fundierungszusammenhang zwischen Musik und Realität liegt in der Zurückführung der musikalischen Kommunikation auf ursprüngliche Laut- und Ausdruckselemente wie Schreie, Rufe, Seufzer oder rhythmische Elemente. Die Kunstmusik hat vor Jahren für die Aufkündigung des tonalen Idioms plädiert.

²¹⁸ Vgl. Kleinen,
http://www.bpb.de/publikationen/FCKFBC.0,Musik_als_Medium_der_politischen_Bildung.html,
21.11.2008.

Allerdings ist der größte Teil der musikalischen Umwelt in den zivilisierten Staaten noch heute tonal. Der Schrei ist nicht mehr die einzige Verknüpfung von Musik und Wirklichkeit. Tonalität ist zur „zweiten Natur“²¹⁹ geworden und gilt als Kommunikationssystem. Sie gilt als Garant für eine allgemeine Verständlichkeit von Musik, auch wenn sich die Kunstmusikproduktion in der Vergangenheit von dieser „zweiten Natur“ entfernt hat.²²⁰ Trotz der fehlenden Sprachkompetenz, die zum inhaltlichen Verständnis der Liedtexte nötig ist, trägt das Idiom der Tonalität zum internationalen Erfolg dieser Musik bei.

Um Lieder analysieren zu können, bietet sich eine grundsätzliche Einteilung an:

- Nach ihrer Funktion, beziehungsweise (Unter-)Gattungen, z.B. Liebeslieder, Spottlieder, religiöse Lieder, ...
- Nach regionalem Vorkommen, z.B. Lieder des Westens, der Wälder, der Küste, ...
- Nach ihrem Charakter, z.B. sentimental, lyrisch, satirisch, lustig, magisch, ...
- Nach ihrer Herkunft oder Entwicklung, z.B. afrikanisch, kubanisch, Mulatten, Mestizen, ...²²¹

Meine Liedauswahl für die folgenden Untersuchungen von Liedtexten orientiert sich an den erfolgreichsten Liedern der Salsa-Szene. Selbst nach intensiven Bemühungen und regem medialen Kontakt mit diversen Verlagen, Musikinstituten, Discjockeys sowie dem Musiklabel Sony war es nicht möglich, die erfolgreichsten oder besser gesagt, die am meisten verkauften Lieder zu eruieren. Deshalb habe ich mich auf persönliche Erfahrungswerte gestützt. Viele der ausgesuchten Liedbeispiele sind auch dem Nicht-Insider ein Begriff. Daher denke ich, eine gute Auswahl an bekannten Salsa-, Bachata- und Merengue-Liedern getroffen zu haben, um repräsentative Liederbeispiele zu untersuchen. Dabei erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Reihung der Liedanalysen ergibt sich durch die Aktualität beziehungsweise das Erscheinungsjahr der jeweiligen CD innerhalb der einzelnen Genres.

²¹⁹ Diese Bezeichnung findet sich auch bei Theodor Adorno, 1963:342.

²²⁰ Vgl. Riethmüller, 1976:46.

²²¹ Vgl. Schreiner, 1985:37f.

Es stellt sich die Frage, ob Musik bzw. die Sprache in der Musik überhaupt verstanden werden muss, oder ob bloßes Hören Wirkungen auf das Individuum haben kann. Dieses Einwirken setzt bereits einen intellektuellen Prozess in Gang, der danach verlangt, das Gehörte mit dem Geiste zu erfassen. Andererseits besteht die Gefahr, ein Musikstück durch übertriebene Analyse in seine Einzelteile zu zerlegen, und so zu überinterpretieren.

Der Philosoph, Soziologe und Musiktheoretiker Theodor Wiesengrund Adorno betont, dass es zum Verständnis der Musik mit all ihren Intentionen der Interpretation bedarf. Musik als Kunst gibt allerdings immerzu ein Rätsel auf. Die musiksoziologische Formulierung von Adorno erklärt die Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst, Gesellschaft und Musik:

„Die Hörenden (von Musik zur Unterhaltung) werden denn auch ihres eigenen Unverständnisses nicht gewahr. Fetzen des Sinnzusammenhangs verstehen sie. So etwa ist das Idiom der Tonalität, das den traditionellen Vorrat der heute konsumierten Musik umschreibt, identisch mit der musikalischen Allerweltssprache der Konsumierenden. Wenn sie schon nicht auffassen, was in dieser Sprache gesagt wurde, also den spezifischen Gehalt der musikalischen Werke, dann sind ihnen doch deren Oberflächenzusammenhänge so weit geläufig, wie das herkömmliche Idiom automatisch sie herstellt; das Mitplätschern im idiomatischen Strom ersetzt den Vollzug der Sache selbst und ist doch von dieser nicht absolut zu trennen, in einiger Analogie zum Verhältnis zwischen der kommunikativen Rede und der verbindlichen von literarischen Kunstwerken und vorgeprägten Texten.“²²²

Der Musikpsychologe Hans Engel erklärt die unterschiedlichen Wirkungsweisen von Text und Musik. Weltweit werden Liturgien eher gesungen als gelesen, weil „das gesungene Wort weiter dringt als das gesprochene“. Wichtig hierbei ist der magische Ton, mit dem das Ansprechen eines Mitmenschen leichter fällt und effektivere Wirkungen zeigt.²²³ Im Analogieschluss kann davon ausgegangen

²²² Vgl. Adorno, 1992:55f.

²²³ Vgl. Engel, 1960:298.

werden, dass Salsa selbst wenn die Liedtexte inhaltlich nicht oder nur zum Teil verstanden werden, doch durch den Klang der Musik, durch die Sprache und durch den Tonfall der Stimme beeinflussbar bleibt.

Analysen der Liedtexte

Der nächste Teil meiner Arbeit widmet sich der genaueren Betrachtung der Liedtexte. Bei der Bearbeitung dieser Texte werden folgende Schritte gesetzt, wobei die Darstellung der Biografie der Sänger im Anhang 1 nachgelesen werden kann:

1. Liedtext
2. Formale Analyse, vor allem unter metrischen Gesichtspunkten
3. Analyse anhand der sprachlichen Besonderheiten
4. Analyse anhand der musikalischen Besonderheiten
5. Interpretation des Textes unter Berücksichtigung der örtlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Aspekte sowie Beleuchtung der wichtigsten Ergebnisse und Zusammenfassung der Resultate

1. Liedtext: „Tu Cariñito” von Puerto Rican Power, 2007

1.) 1. Te ando buscando como un loco por el mundo,
y sin ti ya no aguanto un segundo,
3. alguien venga digamelo ya,
si la ha visto por aquí, o la ha visto por allá'
5. porque la busco yo la busco y no la encuentro,
ya yo quiero que llegue ese momento,
7. en que yo le puedo decir,
que sin tí mi vida no puedo vivir

2 x Refrain

1. porque yo quiero que tu vuelvas a mí,
que me des tu cariñito mi amor,
3. y que me llenes de besitos y mas,
porque eres tu la niña que quiero yo

2.) 1. Te ando buscando por los siete mares,
debajo de las piedras y en mil lugares,
3. alguien venga digamelo ya,
si la ha visto por aquí, o la ha visto por alla'
5. ya he perdido la noción del tiempo,
no se la hora, el día, ni el momento,
7. si alguien sabe digamelo ya,
si ha pasado un año, un siglo o una eternidad

3 x Refrain

3.) 1. porque yo quiero que tu vuelvas a mí,
que me des tu cariñito mi amor,
3. ando buscando por los siete mares, debajo de las piedras y en mil lugares.

4.) 1. porque yo quiero que tu vuelvas a mí,
que me des tu cariñito mi amor,
3. ya no aguanto ni un segundo, estoy como un loco por el mundo.

5.) 1. porque yo quiero que tu vuelvas a mí,
que me des tu cariñito mi amor,
3. que venga alguien y me lo diga
si la ha visto
5. yo la quiero la quiero la quiero.

6.) 1. yo la quiero la quiero la quiero tu cariñito aquí
te busco por el mundo

3. y no te puedo conseguir
navego por los mares sin poder hallarte
5. que anhelo ese gran día que puedo encontrarte

7.) 1. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
que me llenes de besitos,
3. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
que me des tu cariñito
5. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
no aguanto mas un segundo
7. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
como un loco por el mundo
9. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
y la busco por aquí
11. porque yo quiero que tu vuelvas vuelvas, porque yo quiero
y yo la busco por alla'

8.) 1. que me des, y que me des, que me des tu cariñito
uhm! yo lo necesito
3. que me des tu cariñito
uhm! damelo poco a poquito
5. que me des tu cariñito
uhm! cariñito cariñito
que me des tu cariñito
7. uhm! acaramelaito
uhm! porque yo quiero un besito
9. que me des tu cariñito

9.) 1. yo quiero yo quiero que tu vuelvas a mí,
que sin ti, mi vida, non puedo vivir

2. Formale Aspekte von „Tu Cariñito”

Der Refrain besteht durchgehend aus elf Silben pro Zeile. Die Strophen haben keine einheitliche Silbenanzahl. Die Silbenanzahl der Zeilen in den Strophen variieren zwischen fünf und sechzehn, wobei einige auch elf Silben pro Zeile aufweisen.

a) Vers: Während der Refrain, so wie auch die dritte, vierte, siebte und achte Zeile der Strophen stets endbetonte Vokale aufweisen und damit einen männlichen, oxytonen Ausgang haben („verso agudo“), haben die erste, zweite, fünfte und sechste Zeile einen weiblichen Ausgang („verso llano“).

Auffallend ist in diesem Lied die Häufigkeit von Tropen und rhetorischen Figuren. In der ersten und zweiten Strophe kommt es zu einer Phrasenwiederholung am Beginn eines Bedeutungsabschnittes, Anaphern. Bei „...la ha visto por aquí, o la ha visto por allá ...” und “... la busco yo la busco ...” handelt es sich um eine Epanalepse, eine Wortwiederholung, die durch Worte getrennt ist. Ein Polyptoton, eine Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Flexionsformen tut sich bei „buscando“ und „busco“ auf. Im Refrain findet sich ein Kyklos, der auf Griechisch Kreis bedeutet „Porque yo quiero ... quiero yo“. Mehrfach sehen wir eine Geminatio, bei der unmittelbar aufeinanderfolgende Worte und Phrasen wiederholt werden, wie bei „... la quiero la quiero la quiero ...“. Außerdem kommt es zu einer auffallend häufigen Wiederholung von Wörtern und Phrasen. Metrische Besonderheiten wie Synlaephen finden sich in den Beispielen „Te ando ...“, „... como un ...“, „... no aguanto un ...“ und „... busco y ...“ sowie Hiäte in „... la hora ...“ und „... si ha ...“.

a) Reim:

- **Art:** Schon in der allerersten Zeile sehen wir einen Binnenreim „... ando buscando ...“. Im Refrain reimen sich die geraden Zeilen assonantisch. Der letzte Vokal wird betont („rima aguda“) und die Betonung fällt mit der Reimart zusammen. Eine Zeile der Strophen reimt sich jeweils mit der darauf folgenden Zeile. Bei allen handelt es sich um einen Vollreim, wobei sich „rima llana“ mit „rima aguda“ abwechseln.

- **Schema:** Bei den Strophen erkennen wir einen Paarreim („rima pareada“). Beim Refrain gibt es Assonanz zwischen zweiter und vierter Zeile. Es lässt sich beim Refrain allerdings kein Reimschema feststellen.

- b) **Strophenart:** Die neun Strophen sind nicht offensichtlich als solche erkennbar. Nach der ersten Strophe, die aus acht Zeilen besteht, kommt zweimal ein vierzeiliger Refrain. Dann folgt die zweite Strophe, die auch aus acht Zeilen besteht, nach der der Refrain dreimal wiederholt wird. Die dritte und vierte Strophe bestehen aus drei Zeilen, wobei diese Strophen als eine Variante des Refrains gesehen werden könnten. Fünfte und sechste Strophe bestehen je aus fünf Zeilen, die siebte Strophe aus zwölf, die achte Strophe aus zehn Zeilen und die neunte Strophe aus zwei Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „Tu Cariñito”

In „Tu cariñito“ sind einige Wortfelder erkennbar, wie zum Beispiel das Wortfeld der Zeit „tiempo“, „hora“, „día“, „momento“ und „eternidad“, das Wortfeld der Liebe „amor“, „cariñito“, „besitos“ und „querer“. Dieser Text fällt durch die Verwendung weniger Substantive, einer einfachen Sprache, die zwar keine Slangwörter aufweist, aber doch sehr kolloquial gehalten ist, auf.

Auch metaphorische Prozesse führen zum Ersatz von Worten durch andere Wendungen wie zum Beispiel die hyperbolische Verwendung von „... buscando por los siete mares ...“ und „... mil lugares ...“ anstatt der Formulierung „muchos“.

4. Musikalische Aspekte von „Tu Cariñito”

Nach dem ersten Klang kommt es zu einer musikalischen Pause, um die Stimme des Sängers zu betonen. Der Rhythmus zieht sich konstant durch das Lied, wird allerdings unterbrochen durch zwei Instrumentalteile sowie durch einen kurzen Rap-Teil. Bei der zweiten Wiederholung der Strophe wechseln sich Sänger und Chor zu einer Art Wortwechsel ab. In diesem Abschnitt beginnt der Sänger einen Sprechgesang. Während das Singen häufig mit Träumen und Phantasievorstellungen zu tun hat, bringt der Sprechgesang den Zuhörer auf die Ebene der Realität zurück.

5. Interpretation von „Tu Cariñito“

Bei diesem Lied handelt es sich um ein Liebeslied. Ein Mann besingt die Liebe seines Lebens. Am Anfang klingt es, als ob er seine Angebetete erst suchen müsste, doch im Refrain wünscht sich das „Ich“ die Rückkehr seiner Geliebten. Es geht um eine Frau, durch die der verliebte Mann jeglichen Zeitbezug verloren hat. Am Schluss fleht er um ihre Rückkehr, denn sie erweist sich als überlebensnotwendiger Teil seiner Existenz.

In diesem Lied geht es um zwei Personen. Geht man von einem heterosexuellen Sozialsystem aus, ist das „Ich“ ein verliebter Mann und die Angesprochene ein Mädchen.

„Cariñito“ sagt mit einem einzigen Wort aus, dass es sich hierbei um ein Liebeslied handelt. Der Titel lässt allerdings keine weiteren Schlüsse zu, ob es sich um die Liebe einer Frau zu einem Mann oder umgekehrt handelt. Der Titel beschreibt körperliche Sehnsüchte. Der Text des Liedes behandelt emotionale Gefühle. Außerdem kann das Lied als Monolog gesehen werden, indem die Frau nur eine indirekte Rolle spielt.

Das Thema Liebe ist das häufigste Thema der populären Musik. Dieses Lied spricht von unerfüllter Liebe, durch die intensive Gefühle und Emotionen freiwerden, die auch positive Effekte bewirken können. Davon spricht die allgemeingültige Redewendung „Du musst durch die Hölle gehen, um den Himmel zu sehen“. Negative Emotionen sind fehlenden Gefühlen vorzuziehen, denn die Empfindung emotionaler Regungen, positiv oder negativ, stellt die Voraussetzung dar für die Anteilnahme am Leben.

1. Liedtext: „Hasta siempre Comandante” von Carlos Puebla, 2006

1) 1. Aprendimos a quererte
desde la histórica altura
3. donde el sol de tu bravura
le puso cerco a la muerte.

Refrain:

1. Aquí se queda la clara,
la entrañable transparencia,
3. de tu querida presencia
Comandante Che Guevara.

2) 1. Tu mano gloriosa y fuerte
sobre la historia dispara
3. cuando todo Santa Clara
se despierta para verte.

Refrain

3) 1. Vienes quemando la brisa
con soles de primavera
3. para plantar la bandera
con la luz de tu sonrisa.

Refrain

4) 1. Tu amor revolucionario
te conduce a nueva empresa
3. donde esperan la firmeza
de tu brazo libertario.

Refrain

5) 1. Seguiremos adelante
como junto a ti seguimos
3. y con Fidel te decimos:
!Hasta siempre, Comandante!

3 x Refrain

Exkurs: Relevante Details der Biografie von Ernesto Guevara Serna

Che Guevara, Ernesto Guevara Serna, wurde am 14.06.1928 in Rosario in Argentinien geboren. Nach seinem Medizinstudium schließt sich Guevara an die Gruppe Fidel Castros im Jahr 1954 in Mexiko an und erhält den Beinamen „Che“. Erbitterte Kämpfe, 1956-1959, führen zum Sturz des damaligen kubanischen Diktators Fulgencio Batista y Zaldívar. Als Verdienst wird Che 1959 die Anerkennung „von Geburt an kubanischen Staatsbürger“ verliehen. Che Guevaras Ziel war der Aufbau von Opposition, um den Einfluss der USA durch viele Krisenherde in Lateinamerika zu schwächen. Allerdings wurde er von der bolivianischen Armee 1967 aufgegriffen und erschossen. Das 1997 entdeckte Skelett Ches wurde nach Kuba und nicht nach Argentinien überstellt.

Das Tagebuch²²⁴ von Ernesto Che Guevara handelt von den letzten zwölf Monaten vom November 1966 bis zu seinem Tod im Oktober 1967. Che Guevara wird als Freiheitskämpfer zum Märtyrer, zum Idol vieler Menschen, die sich mit dessen Wertigkeiten identifizieren.²²⁵

Die Ideologie von Che Guevara war die „Umerziehung des Menschen“. Der von ihm angestrebte neue Mensch sollte keinen Wert auf materielle Vergütungen

²²⁴ Vgl. Guevara, 1997:1ff.

²²⁵ Vgl. Film „Die Reise des jungen Che“, 2004. Dieser US-amerikanische Film beschreibt die Südamerikareise des jungen Guevara mit seinem Freund Alberto. Der Film erhält die goldene Palme in Cannes. 2005 war der Film für den Golden Globe Award in der Kategorie "Bester ausländischer Film" nominiert. Das Titellied "Al otro lado del río" von Jorge Drexler gewann 2005 als erstes in Spanisch gesungenes Lied den Oscar für den besten Film Song.

legen. Wichtig war die Erschaffung von Neuem oder die Unterstützung und Hilfe für andere bzw. für Unterlegene. Als Musterbeispiel wurden die Guerillakämpfer ins Rampenlicht gestellt, die durch ihre Engagement ihr Leben für Idole zu opfern einen Heldenstatus erhielten.²²⁶

2. Formale Aspekte von „Hasta siempre Comandante“

Während die vier Zeilen des Refrains acht metrische Silben aufweisen, wechseln sich bei den Strophen acht und neun metrische Silben pro Zeile ab.

- a) **Vers:** Im ganzen Lied stellen wir einen weiblichen, paroxytonen „verso llano“ fest, denn die Betonung fällt auf den vorletzten Vokal.

Als metrische Besonderheit zeigen sich Synaloephen bei „... histórica altura ...“, „... donde el ...“, „... la entranable ...“, „...gloriosa y...“, „...tu amor...“, „...conduce a...“, „... donde esperan...“ und „...junto a...“.

b) Reim:

- **Art:** Jede Zeile des ganzen Liedes endet mit einem Vollreim, „rima consonante“. Bei allen handelt es sich um „rima llana“ oder weiblichen Reim.

- **Schema:** Durchgehend lässt sich ein umschlingender Reim feststellen. Es reimen sich jeweils die ersten und vierten aller Strophen und des Refrain sowie die zweiten und dritten Zeilen der Strophen und des Refrains. In der ersten Strophe zum Beispiel reimt sich „quererte“ mit „muerte“ und „altura“ mit „bravura“. Wir finden diesen Vollreim als durchgehend einheitliches Reimschema.

²²⁶ Vgl. Guevara, 1984, 20ff. Weiterführende Literatur zu Leben und Kampf von Che Guevara vgl. Hetmann, 1999:1ff, Kunzmann, 1982:1ff, Menne, 1968:1ff.

- c) **Strophenart:** „Hasta siempre Comandante“ besteht aus fünf Strophen, die jeweils durch den Refrain unterbrochen werden. Am Ende des Liedes wird der Refrain dreimal wiederholt. Alle fünf Strophen sowie der Refrain bestehen aus vier Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „Hasta siempre Comandante“

Es lassen sich kaum Wortfelder finden, außer einem zur Revolution „revolucionario“, „libertario“ und unter Umständen „firmeza“, wenn man darunter die revolutionäre Strenge versteht, die Freiheit und Ordnung bringen soll.

Bei diesem Abschiedsbrief wird keine Umgangssprache verwendet. Es kommen Metaphern vor wie zum Beispiel „desde la histórica altura“, „el sol de tu bravura“, „mano gloriosa“, „todo Santa Clara se despierta“, „vienes quemando la brisa“, „la luz de tu sonrisa“, „amor revolucionario“ und „brazo libertario“. Die hier verwendete Sprache ist poetisch und sehr bildreich. Es kommen keine Dialektwörter vor, dafür Regionalismen, wie zum Beispiel „pa“ statt „para“. Durch Umschreibungen erreicht der Verfasser dieses Liedtextes eine Steigerung und Verstärkung der Aussagekraft.

4. Musikalische Aspekte von „Hasta siempre Comandante“

„Hasta siempre Comandante“ beginnt wie die Titelmusik eines Kriminalfilms. Am Anfang hört man Klavierakkorde, die die Melodie vorgeben und Rhythmusinstrumente, die den Takt bestimmen. Ein Synthesizer gibt dem Lied einen geheimnisvollen, spannenden Anschein; man spürt, es passiert etwas Außerordentliches. Nach vier Akkorden setzen Trompeten ein, die auf den Sänger einstimmen. Es scheint, als wollten sie zur Ruhe blasen, damit jeder sich dem Text widmet und zuhört, welche Wichtigkeit dem Text beigemessen wird. Der Sänger beginnt zu singen, während das Klavier eine weiche, aber doch bestimmte Salsa-Melodie spielt. Jede der fünf Strophen wird vom Refrain abgewechselt. Nach der zweiten Strophe und der zweiten Wiederholung des Refrains kommt ein

Instrumentalteil. Dieser ist relativ kurz gehalten und besteht aus vier Akkorden, die von mehreren Trompeten gespielt werden. Das Klavier untermalt das Trompetenspiel, behält seine monotone Melodie bei, verringert dabei aber die Lautstärke, um dem Solo Raum zu geben. Die fünfte und letzte Strophe fällt musikalisch durch die Beschleunigung des Tempos und durch den Stimmenwechsel auf. Diese werden als einzige von einer Frauenstimme gesungen. Auf diesen bemerkenswerten Aspekt gehe ich bei der Interpretation ein.

5. Interpretation von „Hasta siempre Comandante“

Dieses Lied, auf der CD „El Che vive“ erschienen, erweist sich wie alle anderen Texte auf dieser CD als Lobpreisung und Liebeserklärung an Che Guevara wegen dessen Mut für seine Ideale zu sterben.²²⁷ „Hasta siempre Comandante“ ist das berühmteste Lied von Carlos Puebla, der in vielen Liedern die kubanische Revolution thematisiert. Die Phrase „bis auf immer“ stammt aus verschiedenen Briefen, die aus dem Schriftwechsel zwischen Fidel Castro und Che zu entnehmen ist. Beide schlossen ihre Briefe immer mit „hasta (victoria) siempre comandante“. Mit diesen Worten schloss Che auch seinen Abschiedsbrief, als er Kuba verließ, um in Südamerika an der Seite der Guerilleros zu kämpfen. Dieser Abschiedsbrief erlangte durch dessen öffentliche Verlesung von Fidel Castro vor dem kubanischen Volk große Bedeutung.²²⁸

Ernesto Guevara Serna setzte sich im Kampf gegen die Vereinigten Staaten und für eine Befreiung der lateinamerikanischen Länder aus der Einflussphäre der USA ein. „Hasta siempre comandante“ erfuhr Übersetzungen in viele Sprachen und feierte internationalen Erfolg. Das Idol Che wird mit der feurigen aufstrebenden Sonne²²⁹ verglichen. Die Sonne, die für jugendliche Hitze, Kraft und unermüdliches Kämpfen

²²⁷ Vgl. <http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/2360.html>, 27.11.2007. Sekundärliteratur zu diesem Text findet sich nicht einmal im Internet.

²²⁸ Vgl. http://members.chello.at/manfred.schmucker/GEO_C.htm, 27.11.2007.

²²⁹ Sonne wird mit Vitalität, Selbstbewusstsein, Mentalität, die willentliche Energiesteuerung, Selbstverwirklichung, Wesenskern, Lebensfreude, Mut, Existenzwille, Großzügigkeit, Zielsicherheit, Organisation verbunden. Vgl. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Symbolik_Talismane/bedeutung-symbol-sonne.htm, 27.11.2007.

steht, die sich täglich durch dichte Wolken durchkämpft, geht zielstrebig im Osten auf und im Westen unter, um sich jedes Mal aufs Neue ihren Weg zu bahnen.

Wichtig bei diesem Lied erscheint mir der Wechsel der Stimme in der fünften Strophe. Es singt eine Frauenstimme, die alle Menschen repräsentiert, die sich mit den Werten des Ches identifizieren. In den ersten vier Strophen wird vom Kampf, von der Revolution, von der glorreichen, starken Hand als männerorientierte Themen gesprochen. In der fünften Strophe singt eine Frau und versichert, dass „wir (gemeinsam) weiterkämpfen werden“: „Hasta siempre Comandante“. Die Frauenstimme spricht für Kubaner und alle Revolutionsanhänger, die ihrem Idol auf Wiedersehen sagen, jetzt, morgen und für immer.

„Hasta siempre comandante“ liefert wegen der politischen und soziologischen Hintergründe Anlass für literarische Aufarbeitung. Gemäß der literatursoziologischen Methode nach Fügen widerspiegelt der Text die gesellschaftliche Situation im damaligen Kuba. Die Verehrung Che Guevaras als Nationalheld betont die Wichtigkeit seiner Ideale und die Unterstützung aus dem Volk. Noch heutzutage ziert das Gesicht von Che unzählige T-Shirts, Posters, Reklamen und sonstiges und gilt als Synonym für Freiheit und Verkörperung der Veränderung. Allerdings kann Che Guevaras Gewaltanwendung für die Verwirklichung seiner politischen und gesellschaftlichen Vorstellungen, nicht geleugnet werden. Der Gebrauch von Gewalt brachte ihm Erfolg, aber auch persönliches Scheitern. Che Guevara war ein vielschichtiger Mensch voller Willenskraft, Wissensdurst, Bildung, der zwischen den Extremen von sozialer Verantwortung und Gewalt ein widersprüchliches Leben führte.²³⁰

Das „Ich“ spricht in der ersten Person im Plural. Es ist die Stimme der Kubaner und aller freiheitsliebenden Menschen, welche aus Gründen der persönlichen Identifikation auf Unterstützung der Ideale Che Guevaras setzen. In der Involvierung der Frauen in ein männerorientiertes Thema, nämlich das Thema des Kampfes, kann der Versuch gesehen werden, emanzipatorische Freiheits- und Fortschrittlichkeitsgedanken zu demonstrieren. Che Guevara als Person wird immer wieder angesprochen, wie zum Beispiel „... a quererte ... tu bravura ...“, „... tu

²³⁰ Vgl. <http://www.maraba.de/Gedseite/freiger/cheguevr.htm>, 27.11.2007.

querida presencia Comandante Che Guevara“.

Der Titel „Hasta siempre Comandante“ beschreibt den Abschiedsgruß, den die Kubaner ihrem Che mit auf den Weg in den Kampf geben. Dieser soll als Aufmunterung dienen, ihm Stärke geben und die Unterstützung des Volkes zeigen. Die von Che angestrebten Ziele, der Einsatz für die wahren Werte und die Negation der kapitalistischen Politik, sollen ewig währen. Der Titel impliziert die Treue der Menschen zu ihrem Idol und die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit ihrem Helden.

Der Text spricht über Liebe und Stärke in den Gedanken vieler Menschen beim Abschied von Che Guevara. Die Musik unterstreicht die Aussagen und schafft es, einen spannenden, ergreifenden Hintergrund darzustellen. Bei diesem Lied handelt es sich um eine vertonte Verherrlichung des Helden Che Guevara, deren Anhänger mit Innigkeit und Motivation für den Kampf gerüstet werden sollen.

Der oberste Grundsatz der Guerillabewegung von Che war die Revolution in absoluter Geheimhaltung und ohne jegliche Weitergabe von Informationen an den Feind durchzuführen. 1954 befand sich Ernesto Guevara in Guatemala, um seine revolutionären Möglichkeiten gegen die mexikanischen Banden des Castillo Armas auszuloten. Da jene Banden auf die intensive Unterstützung der nordamerikanischen Regierung bauen konnten, kam es zur Zerschlagung der revolutionären Pläne des Helden. Nach vergeblichem Warten auf Waffenlieferungen überschritt Ernesto die Grenze zu Mexiko, wo er sich mit Gelegenheitsarbeiten, wie der eines Straßenphotographen, seinen Lebensunterhalt verdiente. Die Impulse der sozialen Bewegungen in Lateinamerika gaben dem jungen Idol Anlass in verschiedene Länder zu reisen. Dabei lernte er Fidel Castro kennen, womit der Beginn der großen Revolution angesetzt werden kann. Die kubanische Revolution übertrifft die in anderen lateinamerikanischen Ländern an Schnelligkeit und Gründlichkeit. In Kuba kommt es 1960 zu einer sozialistischen Revolution.²³¹

Die Inanspruchnahme der Musik als Medium für die Verbreitung politischer Botschaften und Manipulation der Massen wurde schon lange bewusst eingesetzt.

²³¹ Vgl. Menne, 1968:5ff.

Ray Pratt führt zu diesem Thema an, dass politische Interessen, ausgedrückt in der Musik, Deutlichkeit zeigen und das Publikum mit Lebensweisheiten zum Umgang mit ihren Einstellungen und Emotionen beliefern.²³² „Hasta siempre comandante“ bietet einen Einblick in die gesellschaftliche Situation von Kuba, die Euphorie, emotionale Unterstützung und Hoffnung erkennen lässt. Dieser Song soll die Gesellschaft als Ganzes erreichen, aber auch den Einzelnen ermutigen die verherrlichende Einstellung gegenüber Che Guevara anzunehmen.

Adorno zeigt eine prägnante Meinung zu diesem Sachverhalt in seiner Kritik der Widersprüche zwischen Individuum und Gesellschaft, Einzelem und Allgemeinem auf. Das Massenphänomen der „leichten Musik“ untergräbt Autonomie und selbständiges Urteil, die wesenseigene Elemente einer freien Gesellschaft sind.²³³

1. Liedtext: „Valió La Pena“ von Marc Anthony, 2004

1.)1. Mirándote a los ojos se responden mis porqués
Me inspiro en tus palabras y mi casa está en tu piel
3. Que tierno amor, mi devoción, viniste a ser mi religión
Mi dulce sentimiento de nada me arrepiento
5. Que vivan los momentos en tu boca y en tu cuerpo
Mujer....

Refrain

1. Valió la pena lo que era necesario para estar contigo amor
Tú eres una bendición
3. Las horas y la vida de tu lado nena
Están para vivirlas pero a tu manera
5. Enhorabuena, porque valió la pena
Valió la pena....

²³² Vgl. Pratt, 1990:5.

²³³ Vgl. Adorno, 1992:54.

7. Valió la pena lo que era necesario para estar contigo amor

Tú eres una bendición

9. Las horas y la vida de tu lado nena

Están para vivirlas pero a tu manera

11. Enhorabuena, porque valió la pena

Valió la pena, valió la pena

13. Valió la pena, nena....

2.)1. Te veo y me convenzo que tenías que llegar

Después de la tormenta aquí en tu pecho puedo anclar

3. Y ser más yo, de nuevo yo, y por bandera mi ilusión

Y mira si te quiero que por amor me entrego

5. Que vivan los momentos en tu boca y en tu cuerpo

Mujer....

Refrain

1. Valió la pena lo que era necesario para estar contigo amor

Tú eres una bendición las horas y la vida de tu lado nena

3. Están para vivirlas pero a tu manera

Enhorabuena, porque valió la pena

5. Valió la pena, valió la pena

Valió la pena, nena....

7. Ohhhhhhhhhhhh, te amo Lola

Porque valió la pena amor

9. Sí que valió la pena

Vivir a tu manera amor, ay enhorabuena

11. Valió la pena

Valió la pena

13. Valió la pena

2. Formale Aspekte von „Valió la pena“

Bei diesem Lied handelt es sich um ein zweistrophiges Liebeslied, das einen enormen internationalen Erfolg erlebt hat. Strophen und Refrain sind systematisch alternierend. Während die Zeilen der ersten Strophe zwischen vierzehn und siebzehn metrischen Silben aufweisen, kommen in der zweiten Strophe je Zeile zwischen vierzehn und achtzehn metrische Silben vor.

Dadurch erkennt man, dass der Text nicht spontan geschrieben wurde, sondern der Autor den Text aufgrund seiner ziemlichen Regelmäßigkeit elaboriert hat. Die metrischen Silben des Refrains variieren. Während die sechste Zeile aus fünf metrischen Silben besteht, kommen in der ersten Strophe des Refrains zwanzig metrische Silben vor.

a) Vers: Jeweils die ersten drei Zeilen der beiden Strophen haben einen männlichen, oxytonen Ausgang. Die Betonung liegt auf dem letzten Vokal („verso agudo“). Die jeweils vierte und fünfte Zeile der beiden Strophen haben einen weiblichen, paroxytonen Ausgang, nämlich die Betonung auf dem vorletzten Vokal („verso llano“).

b) Reim:

- **Art:** Es lassen sich unterschiedliche Reimarten feststellen. Zum Beispiel reimen sich die Endwörter jeder zweiten Zeile jeder Strophe „religión“, „bendición“ und „ilusión“, die sich auf die Frau beziehen. Es handelt sich um einen Vollreim („rima aguda“), einen männlichen oder stumpfen Reim, wie bei den Textpassagen „... pena, nena ...“, „...llegat, ...anclar...“. Trotz relativ weniger Reime, wie z.B. nena – pena, llegar – anclar, klingt dieses Lied harmonisch und gefühlvoll.

In der zweiten Strophe gibt es „rima asonante“. Diese Assonanz, bei der alle Vokale ab dem letzten betonten Vokal gleich sind, kommt bei „... entrego ... cuerpo ...“ vor.

- **Schema:** Ein einheitliches Reimschema gibt es nicht.

Die zwei Liedstrophen bestehen aus einem Sprechgesang des Liebenden an seine

Angebetete und enden beide mit dem gleichen Satz: „Que vivan los momentos ... mujer...“ Um seine Liebe zu beschreiben verwendet er Metaphern wie: „...mi casa está en tu piel ...“. Das bedeutet, dass er ohne sie, ohne ihre Haut, nicht leben kann. Die häufige Wiederholung des Liedtitels „Valió la pena“ im Refrain steht in einer anaphorischer Verwendung. „Enhorabuena“ wird im Refrain wiederholt. Weiters kommt es im Refrain zu einem Wortspiel „...las horas y la vida ... para vivirlas...“. Die Verbindung des Substantivs „Leben“ und des Verbs „leben“ stellt eine „figura etymologica“ dar. In der zweiten Strophe findet sich die Konjunktion „y“ mehrmals wieder, dieses Polysyndeton bewirkt Bewegung und Betonung des Gesagten.

c) **Strophenart:** „Valio la pena“ besteht aus zwei Strophen. Jede der beiden Strophen weist sechs Zeilen auf. Strophen und Refrain wechseln sich ab, wobei der Sänger mit dem Text beginnt. Der Refrain besteht aus dreizehn Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „Valió la pena“

Ein syntagmatisches Wortfeld²³⁴ bilden z.B. „mirandote“ und „ojos“ sowie das Wortfeld der Liebe „te quiero“ und „amor“. Weiters lässt sich das Wortfeld der Zeit feststellen, zum Beispiel „momentos“ und „hora“. Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe ist der Sehsinn wichtig und wird mehrmals angesprochen. Es finden sich in diesem Lied keine fachspezifischen Termini, weshalb die Sprache als Allgemeinsprache qualifiziert werden kann.

4. Musikalische Aspekte von „Valió la pena“

Das analysierte Lied beginnt mit ein paar melodiösen Salsa-Takten, um dann in

²³⁴ Vgl. Wunderlich, 1991:235.

einen relativ langsamen Sprechgesang überzugehen. Marc Anthony schafft es mit seiner äußerst gefühlvollen Stimme, den Zuhörer von Anfang des Liedes an zu berühren. Die Hauptaussage „Valió la pena“ (es hat sich ausgezahlt) wird immer wieder wiederholt. Der Refrain wird schnell gesungen und teilweise vom Chor unterstützt. Der Ausruf „mujer“ wird beim allerletzten Refrain zu einem langgezogenen „ohhhhhhhhh, te amo Lola“. Erst jetzt, am Ende des Liedes, geschieht die Bezeichnung und Identifizierung der Frau. Damit wird bestätigt, dass es weniger um ihre Identität, als um seine Liebe zu ihr geht.

5. Interpretation von „Valió la pena“

Mit „enhorabuena“ gratuliert sich der Sänger, denn die Frau ist sein Segen, die zärtlichen Momente auf ihrer Haut, ihrem Körper, ihrem Mund bleiben bestehen. Seine Liebe, die nicht erwidert wird, hat sich trotzdem ausgezahlt.

Das „Ich“ bringt singend seine Liebe zu einer Frau zum Ausdruck. Der Sänger ist sich der Aussichtslosigkeit seiner Lage bewusst, denn seine Angebetete erwidert seine Liebe nicht. Schon der allererste Satz des Liedes: „Mirándote a los ojos se responden mis porqués...“ erklärt, dass all seine Fragen mit einem Blick in ihre Augen beantwortet sind. Die Augen fungieren als Spiegel der Seele und Blicke sagen mehr als tausend Worte²³⁵. Seine einseitige Liebe ist in Analogie zu einem Lied des Sängers Udo Jürgens zu sehen, der in: „Dass ich dich liebe, was geht es dich an.“ ein Zitat aus dem Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ von Johann Wolfgang von Goethe „... wenn ich dich lieb hab, was geht´s dich an ...“²³⁶ übernimmt. Dasselbe Thema finden wir in diesem Song, nämlich die Hervorhebung der Einseitigkeit der Liebe. „Valió la pena“ ist ein schwungvoll positiv klingendes Lied, das trotz besungener unerwidelter Liebe Weichheit, sanfte Ausstrahlung und Gefühle transmittiert.

Das „Ich“ ist männlich und besingt seine intensive Liebe zu Lola. Ein einziges Mal

²³⁵ 1927 erschien in einer Fachzeitschrift der Werbebranche eine Anzeige mit der Phrase „One picture is worth ten thousand words“. Die Behauptung es handle sich um ein chinesisches Sprichwort soll zu Werbezwecken eingesetzt worden sein. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Bild_sagt_mehr_als_tausend_Worte, 21.11.2007.

²³⁶ Vgl. Goethe, 1997:243.

kommt es zur Erwähnung dieses Namens, der lautstark gesungen wird. In derselben Zeile verstärkt das „ohhhh“ am Beginn der Zeile die folgende Aussage, nämlich „te amo Lola“. Die Darstellung der Verherrlichung der Frau wird vom lyrischen Ich als seine Religion, sein Segen und seine Illusion präsentiert.

Der Titel lässt noch nicht vermuten, dass es sich um ein Liebeslied handelt. Im Refrain kommt es zu mehrfachen Wiederholungen der Phrase „Valió la pena“, wodurch eine Verstärkung der Aussagekraft erreicht wird. Überraschend ist die zeitliche Komponente. Die Aussage „Valió la pena“ findet sich immer in der Vergangenheit, während der Rest des Liedes in der Gegenwart gesungen wird. Die Liebe zur Angebeteten hat sich gelohnt, aber dies gehört der Vergangenheit an.

Die Handlung ist weder an einen bestimmten Ort, noch an eine bestimmte Zeit, noch an einen bestimmten Raum gebunden. Da es sich bei „Valió la pena“ um ein Liebeslied handelt, das nur zwei Menschen betrifft, lassen sich keine gesellschaftlich relevanten Aspekte finden.

„Valió la pena“ gewann 2004 die Auszeichnung „Best Tropical Album of the year“. Es ist meiner Ansicht nach eines der erfolgreichsten Salsa-Lieder, weil es von einer kraftvollen Stimme gesungen wird, eine sehr harmonische Melodie hat, sich mit seinen wiederholenden Passagen in die Köpfe der Zuhörer vertieft und zudem eine positive Botschaft beinhaltet. Auch wenn viele Menschen weltweit Spanisch nicht verstehen können, so kann der Text doch leicht memorisiert werden und das Positive überträgt sich akustisch. Durch Fernseh- oder Liveauftritte von Marc Anthony auf der Bühne wird die Stimmung auch visuell übertragen.

1. Liedtext: „Pantera Mambo“ des Orchesters „La 33“ (feat. Filmmusik: Rosaroter Panther von Henry Mancini), 2004

1.) 1. Se siente que viene de frente
La pantera mambo

3. Diciendo, oye, pidiendo y cantando está

Que le toque el mambo

5. Ay mira yo la oigo gritar sus pregones

Ay que rico canto

7. Y ya veo que está ya la gente

Con la fiera mambo

9. Y aquí viene la pantera con el mambo muy sabroso y rico pa bailar

Para gozar

Refrain

1. Mambo que rico mambo

Mambo, ay Mambo

2.) 1. Ay mira yo quiero que bailes este Mambo que está bueno y rico ya que canto

Refrain

3. Este es el mambo, es la fiera, este es el mambo de la pantera.

Refrain

4. Mira yo quiero que tu muevas esa cadera como si fueses una fiera

Refrain

5. Y aquí está sabroso este canto, mira rico que bueno suena, hecha pa'lla

Refrain

6. Así se contonea esa fiera. Mira mami como mueve sus caderas

Refrain

7. Y aquí va de nuevo el mambo mira que es rico y que sabroso queda el pasto

Refrain

8. Yo quiero gozar contigo mami. Mira yo quiero bailar hasta cantar

Refrain

9. Y aquí se acaba ya este mambo mira que es que bueno estuvo el canto.

2. Formale Aspekte von „Pantera Mambo”

Bei diesem Lied gibt es keine Strophen, die auf den ersten Blick erkennbar wären, und auch der Refrain bedarf genauerer Betrachtung.

- a) **Vers:** Die letzten Wörter fast aller Zeilen enden mit der Betonung auf dem vorletzten Vokal. Die Zeilen haben einen weiblichen, paroxytonen Ausgang („verso llano“). Ausnahmen sind in den Zeilen drei, neun, zweiundzwanzig und einunddreißig gegeben. „... está ..., ... bailar ..., ...pa’lla ... und cantar ...“, diese haben die Betonung am letzten Vokal, es handelt sich um einen männlichen, oxytonen Ausgang, „verso agudo“.

Bei den Wortwiederholungen „Mambo ...Mambo“, „... Ay... Ay ...“ und „...y ...y...“ am Zeilenbeginn handelt es sich um eine Anapher. Bei „Mambo que rico mambo“ lässt sich eine rhetorische Figur, nämlich die der Epanadiplosis erkennen. In der allerersten Zeile überwiegt der Vokal „e“ „Se siente que viene de frente ...“.

Betonte Silben haben den gleichen Anlaut und diese Alliteration führt zu einer gewissen Monotonie. Bei „...cantar ... canto ...“ kommt es zu einem Wortspiel, „figura etymologica“. Mehrfach kommt in Pantera Mambo die Sinnfigur der Tautologie vor, wie zum Beispiel dies der Fall ist bei „... sabroso y rico ...“, „... está bueno y rico ...“

Die metrische Besonderheit der Synaloepe finden wir sehr häufig, wie zum Beispiel bei „... diciendo oye ... pidiendo y ...“, „... que está ...“, „... la oigo ...“, „... se acaba ...“ und „...bueno estuvo ...“ und „... y aquí“.

b) Reim:

- **Art:** In der dritten Zeile des ersten Teiles sehen wir einen Binnenreim „... diciendo ... pidiendo ...cantando ...“ und die neunte und zehnte Zeile des ersten Teiles reimen sich „... bailar ... gozar“. Es handelt sich um einen „rima consonante“, einen Vollreim, in der Form der „rima aguda“, des männlichen oder stumpfen Reims.

- **Schema:** Es kommen kaum Reime vor, deshalb gibt es kein Reinschema.

c) **Strophenart:** Es sind keine klaren Strophen erkennbar, trotzdem teile ich das Lied formal ein. Als Refrain könnten die zwei Zeilen „Mambo que rico mambo, Mambo, ay Mambo“ gesehen werden, die oft wiederholt werden. Man könnte die zwei Zeilen „Mambo que rico mambo, Mambo, ay Mambo“ allerdings auch als Wiederholungen innerhalb der zweiten Strophe sehen. Die erste Strophe besteht aus zehn Zeilen. Die zweite Strophe besteht aus neun Zeilen, die nach jeder Zeile vom Refrain unterbrochen werden. Jedenfalls gibt es insgesamt vier Instrumentalteile, die jeweils mit zehn oder zwölf Zeilen Text verbunden sind.

3. Sprachliche Aspekte von „Pantera Mambo“

Stark vertreten ist in „Pantera Mambo“ das Wortfeld der Sinne, wie zum Beispiel „Se siente“, „diciendo“, „oye“, „cantando“, „mira“, „oigo“, „gritar“, „pregones“, „canto“, „veo“, „sabroso“ und „rico“. In diesem Song wird eine Allgemeinsprache verwendet. Der Text ist leicht zu verstehen und es kommt zu zahlreichen Wiederholungen, zum Beispiel bei „Mambo que rico mambo, ay mambo“, „... y aquí ...“, „... mira ...“ und „... rico ...“.

Auffallend ist, dass in der achten Strophe „yo quiero gozar contigo mami ...“ vorkommt. Die phonologische Ähnlichkeit zwischen „mambo“ und „mami“ macht daraus ein nettes Wortspiel und weist zum ersten Mal im ganzen Text darauf hin, dass es sich beim Panther im metaphorischen Verständnis um eine Frau und nicht um ein Tier handeln muss. Nun macht auch die Phrase „Así se contonea esa fiera ...“ Sinn, denn ein Panther wiegt nicht wirklich seine Hüften, eine Frau allerdings schon. Diese Annahme unterstreicht auch der Videoclip, in dem man immer wieder eine Frau mit langen Haaren sieht, die zuerst durch dunkle Gassen geht, um dann in einem Salsa-Lokal zu tanzen. Der Vergleich „... como si fueses una fiera ...“ unterstreicht das metaphorische Element und in „... que sabroso queda el pasto ...“ zeigt sich metonymische Doppeldeutigkeit.

Auffallend ist der Ausruf „ay“, der fast in jeder zweiten Zeile vorkommt. Er unterstreicht ein Klagen, Seufzen oder Jammern. Dieses „ay“ erhöht sehr die Häufigkeit der im Lied vorkommenden „A“-s. Bei den ständig wiederkehrenden Wiederholungen des Wortes Mambo erhalten wir eine weitere Vielfalt an „A“-s. In der Eurythmie zum Beispiel symbolisiert der Laut „a“ einerseits das Gefühl der Verwunderung und des Staunens über ein Erlebnis, aber auch der Großartigkeit und des Erhabenen einer Erscheinung.²³⁷

Auffallend ist die Doppeldeutigkeit der wiederholten Wörter, wie zum Beispiel „sabroso“, „bueno“ und „rico“. Diese beziehen sich auf Essen, können sich allerdings durchaus auch auf eine Person oder auf Sex beziehen.

Das Orchester La 33 verwendet eine Sprache mit Symbolismen und Mehrdeutigkeiten. Es kommen zwar keine Dialektwörter vor, doch die Zweideutigkeit des spanischen Wortes „mambo“ ist nur unter jungem Publikum verständlich.

²³⁷ Dubach-Donath, 1981:20.

4. Musikalische Aspekte von „Pantera Mambo“

Der typische Sound des Orchesters La 33 hat einen leicht schleppenden Beat. „Pantera Mambo“ startet in sehr moderatem Tempo. Auffallend ist hier ein besonders langer Instrumentalteil am Anfang des Liedes, vorrangig von Trompeten geblasen, der die Grundmusik von der Titelmusik des Films der „Rosarote Panther“ hat. Nach der achten Zeile kommt es zu einem musikalischen Bruch und einer kurzen Pause. Damit wird die Wirkung verstärkt und das Hauptgewicht auf den Text und deren Aussage gesetzt. Der Gesang legt sich fast mystisch auf die Melodie und wirkt trüb. Nach der zehnten Zeile folgt ein zweiter Instrumentalteil. Zuerst spielt nur ein Saxophon, dann eine Trompete; es scheint, als ob sie etwas Interessantes erzählen würde. Nach einigen Akkorden setzt eine zweite Trompete ein und es entsteht ein starkes Wechselspiel zwischen den Trompeten und dem Saxophon, das einem Gespräch ähnelt. Dieses Intro mit dem Saxophon besteht aus jazzigen Klängen. Es handelt sich um einen erstklassigen Tanztitel auf sehr hohem Niveau.

Im weiteren Verlauf des Liedes wechselt sich der Text mit dem Refrain ab, um dann vom nächsten Instrumentalteil abgelöst zu werden. Bei diesem handelt es sich um einen beschwingt gespielten Klavierteil, der durch Trommelschläge unterstützt wird. Das Lied klingt mit einem Trompeteninstrumentalteil aus und unterstreicht die jazzige Variante der Filmmelodie des Rosaroten Panthers.

5. Interpretation von „Pantera Mambo“

Anfangs denkt man bei „pantera“ in diesem Text an den Panther, an ein Raubtier, das sich anschleicht, um Beute zu fangen. In der neunten Zeile der ersten Strophe wundert man sich, warum der Panther mit dem Mambo kommt und tanzen möchte. Viele Äußerungen sind zweideutig, wie zum Beispiel „Y aquí viene la pantera con el mambo muy sabroso y rico pa bailar“ und legt die Vermutung nah, dass das Objekt der Begierde eine Frau ist. Der Sänger möchte die Hüften dieser geschmackvollen „Raubkatze“ schwingen sehen. Unter der jungen hispanophonen Bevölkerung wird der Ausdruck „tener ganas de mambo“ häufig verwendet. Man meint damit „tener

ganas de sexo“, das Verspüren sexueller Lust. Das bedeutet, dass dieses Lied unter jungen Leuten eine sexuelle Anspielung beinhaltet. Da die Mitglieder der Band La 33 jung sind, müssen sie sich der sexuellen Konnotation bewusst sein. Die Thematik dieses Songs bezieht sich auf die Bewunderung der Frau, vor allem als verführendes Objekt, bis hin zur sexuellen Attraktion, ausgelöst durch ihre Bewegungen und durch das Tanzen.

Das „Ich“ ist offensichtlich ein Mann, der die Frau Mambo tanzen und sich bewegen sehen will. Unterstützt durch die Musik, die an Filme erinnert, bei denen diese Art von Musik bei Verfolgungsjagden eingesetzt wird, hat es den Anschein, dass es zu einer Verfolgung kommt. Klar ist nicht, ob die Frau ihr Opfer im Tanzclub sucht oder ob der Mann, als traditioneller Jäger, die Frau verfolgt. Der Panther steht als Metapher für Schönheit, Geschwindigkeit, Überlegenheit, Ausdauer und sonstige edle Tugenden. Dies alles trifft auch auf eine selbstbewusste Frau zu, die den Willen und genug Selbstvertrauen besitzt, alleine in eine Bar zu gehen und Mambo tanzend ihre Beute, die Männer, zu erlegen. Andere Personen kommen nicht vor.

Beim Anhören dieses Liedes lässt sich die Konnexion zwischen dem Titelsong des Rosaroten Panthers und dem Pantera Mambo herstellen. Der Rosarote Panther stellt sich im Cartoon als Paulchen Panther dar. Klugheit, Humor und Charme zählen zu den Charaktereigenschaften dieses Panthers, der sich immer in spektakuläre Abenteuer verstrickt findet. Es gab Erneuerungsversuche und außergewöhnliche Aufführungen dieses Cartoons, die vor allem der sehr prägnanten Titelmusik zum Erfolg verhelfen. Die Eigenschaften des Rosaroten Panthers wie Klugheit und Humor treffen auch auf die Frau, die in Pantera Mambo angesprochen wird, zu. Diese Überschneidung kann Zufall oder auch auf eine bewusste Wahl zurück zu führen sein. Der Titel erklärt sich aus dem Mambo tanzenden Wesen, das eine schöne, anmutigende Raubkatze sein könnte, doch bei genauerem Hinhören mit einer Frau zu identifizieren ist.

Im hispanophonen Raum steht die Redewendung „tener ganas de mambo“ für „sexuelle Lust verspüren“. Mit diesem Wissen ergeben die ständig wiederholten Passagen noch mehr Sinn: „Mambo que rico mambo, Mambo, ay Mambo“. Für Mambo kann man die verführende Frau einsetzen und erhält sinngemäß „Frau, wie

reizend (lecker, prächtig) ist der Sex, Frau, ach Frau (raubtierhaft).“

Die Titelmelodie des Rosaroten Panthers verhalf dem Song Pantera Mambo zu einem enormen Erfolg auf der ganzen Welt. Die Cartoonfigur war und ist eine beliebte Zeichentrick-Ikone, deren internationaler Bekanntheitsgrad mit dem Titelsong „Der rosarote Panther“ verbunden wird. Obwohl es sich um ein männliches „Ich“ handelt, das eine Frau bewundert, ist dieses Lied kein Liebeslied. Es ist vielmehr die Aufforderung einer sexuell aktiven Person, sich einer anderen durch das Mambo-Tanzen zu nähern.

„Pantera Mambo“ ist ein stimmungsvolles Lied mit doppeldeutigem Inhalt. Der Text erlaubt ein Vertauschen der geschlechtlichen Rollen, weshalb sich dieser Text auch auf gleichgeschlechtliche erotische Schwingungen beziehen könnte. Ein direkter Hinweis auf eine Frau ist im Text nicht gegeben. Das Ende des Liedes verrät, dass auch das Tanzen oder sonstige damit verbundene Handlungen zu Ende sind.

1. Liedtext: „La vie en rose“ von Africando, 2000, (featuring Edith Piaf)

1.) 1. Des yeux qui font baisser les miens
Un rire qui se perd sur sa bouche
3. Voilà le portrait sans retouches
D`la femme à laquelle j'appartiens

Refrain

1. Quand elle me prend dans ses bras
Elle me parle tout bas
3. Je vois la vie en rose
Elle me dit des mots d'amour

5. Des mots de tous les jours

Et ça m'fait quelque chose

7. Elle est entré dans mon coeur

Une part de bonheur

9. Dont je connais la cause

C'est elle pour moi, moi pour elle, dans la vie

11. Elle me l'a dit

l'a juré

13. pour la vie

Et dès que je l'aperçois

15. Alors je sens dans moi

Mon coeur qui bat

2.) 1. Des nuits d'amour à plus finir

Un grand bonheur qui prend sa place

3. Les ennuis, les chagrins s'effacent

Heureux, heureux à en mourir t

Refrain

Coro: La vida en rosa

Coro: La vida en rosa

3.) 1. A mí me robaron el amor porque no he sido

Ilustre en mis días, homenaje para tí

3. Aha, Africando

Pero mira que bulla de la alegría

Ça c'est la vie en rose

Coro : La vida en rosa

La vida es rosa y tiene su cosa

Coro: La vida en rosa

Se ha visto que tiene espina, que tiene su espina

Coro: La vida en rosa
No hay palabras que no pueda decir
Coro: La vida en rosa
Vacila, vacila, que esto no termina
Coro: La vida en rosa
La vida en rosa
Coro: La vida en rosa
Estoy contento, mira, con esta Salsa de Francia
ah

Exkurs: Biografie von Edith Piaf (1915-1963)

Das Leben von Edith Piaf war gekennzeichnet von tiefer Armut und dem Wunsch, nach musikalischer Aufarbeitung ihrer dramatischen Kindheit. Von ihrer Mutter, einer Sängerin in zweitklassigen Cafes, und ihrem Vater, einem Straßenakrobat, verlassen, wurde sie teils von ihrer Großmutter, teils von Prostituierten aufgezogen. Von acht bis vierzehn Jahren litt sie unter allergiebedingter Blindheit. Mit 17 Jahren gebar sie ihr einziges Kind, um das sie sich nicht kümmerte. Ihre Tochter starb mit zwei Jahren an Meningitis. Edith Piaf begann 1929 zu singen und wurde 1935 entdeckt.²³⁸

2. Formale Aspekte von „La vie en rose“

Bei „La vie en rose“ handelt es sich um ein Chanson, das ursprünglich von Edith Piaf getextet und gesungen wurde, weshalb dessen Grundmelodie allseits bekannt ist. Es kam 1946 auf den Musikmarkt. Seit damals wurde es von 51 Sängern²³⁹ nachgesungen und in 21 Filmen als Hintergrundmusik verwendet. 1998 gewann dieser Song den „Grammy Hall of Fame Award“.^{240 241}

²³⁸ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/La_Vie_en_rose, 27.11.2007.

²³⁹ darunter Dean Martin, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Julio Iglesias, Plácido Domingo, u.a.

²⁴⁰ Dabei handelt es sich um einen Grammy, der seit 1973 qualitativ und historisch bedeutende Musikwerke, die mehr als 25 Jahre alt sind, honoriert.

Die metrische Silbenanzahl variiert sehr. Während der Chor im spanischen Refrain immer eine fünfsilbige Zeile singt, wechselt der Sänger zwischen sieben-, zwölf- und fünfzehnsilbigen Versen.

a) Vers: Die ersten beiden Strophen zeichnen sich durch formale Konvergenz aus. Die Zeilen der ersten und zweiten Strophe und des Refrains wechseln den männlichen, oxytonen und weiblichen Ausgang ab. Bei der dritten, spanischsprachigen Strophe kommt es zu keiner einheitlichen Verslänge.

In der vierten Zeile der zweiten Strophe zählt die Wortwiederholung unmittelbar aufeinander folgend zu den Klangfiguren, Geminatio genannt, „Heureux, heureux ...“. Dasselbe gilt für die Zeile dreizehn der dritten Strophe „Vacila, vacila ...“. Die Wiederholung des Chors „La vida es rosa“ kann als Epipher gewertet werden.

In der ersten Strophe kommt es zu einer Synaloephe, bei der zwei Vokale, die zusammenstoßen, zusammengezogen werden „... l’homme auquel ...“, in der dritten Strophe „... ilustre en ...“, „... la alegría ...“, „... vida es ...“, „... rosa y ...“, „... que ella ...“, „... tiene espina ...“, „... que esto ...“ und im Refrain „...vie en ...“.

In der dritten Strophe kommt die metrische Besonderheit des Hiats, der Dialoephe, vor, die bewirkt, dass zusammentreffende Vokale von verschiedenen Wörtern nicht zu einer Silbe verschliffen werden, wie „... se ha ...“, und „... no hay ...“.

b) Reim:

- **Art:** In der ersten und zweiten Strophe wechseln männliche und weibliche Reime ab. Der Vollreim zieht sich wie ein roter Faden durch den Refrain mit Ausnahme der dritten, sechsten und neunten Zeile „... rose“, „... chose“ und „cause“.

- **Schema:** In der ersten und zweiten Strophe erkennen wir einen umschlingenden Reim, mit dem Reimschema a-b-b-a. Dieses Schema nennt man „ima abrazada“. Beim Refrain gibt es kein einheitliches Reimschema. Die ersten zwei Zeilen des

²⁴¹ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89dith_Piaf, 27.11.2007.

Refrains reimen sich und die Zeilen drei bis sechs des Refrains weisen wiederum einen umschlingenden Reim, auf. Zeile sieben des Refrains reimt sich mit Zeile acht. Zeile zehn, elf und dreizehn reimen sich ebenfalls, während die Zeilen neun und zwölf keinen Reim bilden.

Die dritte Strophe hebt sich formal von den beiden ersten ab. Die drei ersten Zeilen reimen sich nicht. Die Zeilen sechs, sieben und acht reimen sich „...rosa ... cosa ... rosa ...“ sowie die Zeilen neun und dreizehn „... espina ... termina“.

c) Strophenart: „La vie en rose“ besteht aus drei Strophen, die durch einen relativ langen Refrain getrennt sind. Die erste und zweite Strophe bestehen aus sechs Zeilen, während die dritte Strophe aus zehn Zeilen besteht, bei der sich jede Zeile mit dem Chor abwechselt, der „La vida es rosa“ singt. Der Refrain besteht aus 13 Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „La vie en rose“

In diesem Lied finden sich einige Wortfelder. Zum Beispiel kommt das Wortfeld der Körperteile vor „eyes“, „mouth“ und „heart“. Weiters finden wir Wortfelder der Sprache, der Gefühle und des Glückes. Das Wortfeld Natur besteht zwar nur aus zwei Wörtern „rosa“ und „espina“, aber vor allem ersteres wird ständig wiederholt.

Die Sprache ist bildlich und im poetischen Diskurs abgefasst. Es kommen überschwängliche Gefühlsschwankungen zur Sprache, die in der gesprochenen Sprache so nicht ausgedrückt werden würden. Im Refrain kommt die metaphorische Verwendung „elle est entré dans mon coeur“ vor.

Dieses Lied wurde ursprünglich von Edith Piaf gesungen, während der Sänger von Africano die Bezugsperson ändert. Piaf sang nämlich „de l’homme ...“, „Il me ...“, usw. und besang einen Mann, während Africano von „d’la femme ...“ singen und sich auf eine Frau beziehen. Africano singt die ersten beiden Strophen und die fünfte Zeile der dritten Strophe auf Französisch, die dritte Strophe aber auf Spanisch.

4. Musikalische Aspekte von „La vie en rose“

„La vie en rose“ beginnt mit vier Akkorden Instrumentalmusik, die mit Blas- und Rhythmikinstrumenten gespielt werden. Man erkennt schnell die ursprüngliche Melodie von Edith Piaf. Da auch der Titel nicht geändert wurde, ist eine Konnexion zum Original leicht herzustellen. Allerdings ist die Version von Africano viel schneller und im Salsa-Rhythmus gehalten. Musikalisch fällt auf, dass Edith Piaf nur zwei, Africano hingegen drei Strophen singt. Die dritte Strophe unterscheidet sich von den ersten beiden durch einen Chorgesang, der von der restlichen männlichen Gruppe gesungen wird „La vida en rosa“. Dieser Chor wechselt sich mit dem Sänger ab, der jeweils eine Zeile dazwischen singt. In der dritten Zeile der dritten Strophe singt die Band ihren eigenen Band-Namen, um ihre eigene musikalische Präsenz zu betonen und um von der Version Edith Piafs abzulenken. Begleitet werden die Sänger Africano hauptsächlich von verschiedenen Trommeln, von Trompeten sowie von einem Klavier, das sich allerdings sehr im Hintergrund hält und leise spielt. Die dritte Strophe ist mehr in einem Sprechgesang gehalten als die ersten beiden Strophen und erinnert an afro-amerikanischen HipHop.

5. Interpretation von „La vie en rose“

Bei „La vie en rose“ handelt es sich um ein Liebeslied, das die Gefühlswelt eines Liebenden im poetischen Diskurs beschreibt. Das „Ich“ singt vom Glück und vom Leben. Mit den zwei Zeilen „... sie sagt mir Wörter der Liebe, die alltäglichen Wörter ...“ wird ausgesagt, dass es um die Wichtigkeit der Gefühle geht. Denn das von ihr mitgeteilte Alltägliche hat für ihn große Bedeutung. Die „rosarote“ Sicht des Lebens stellt für ihn den absoluten Zustand dar, in welchem er sich den Tod wünscht. Wie die meisten Liebeslieder finden wir die Aussagen losgelöst von Zeit und Raum. Dieser Text ist überall und immer gültig.

Das „Ich“ ist ein verliebter Mann. Die Frau, die besungen wird, kommt im Text nicht expliziert vor, aber durch das Wörtchen „sie“ wird klar, dass die Angebetete eine Frau ist. Über ihre Person erfährt man, dass sie sanfte Augen hat und dass „sich ihr Lächeln im Mund verliert“, was seine schüchterne Persönlichkeit zum Ausdruck bringt. Die an ihn gerichteten alltäglichen Worte machen ihn glücklich. Andere Figuren kommen in diesem Text nicht vor.

Das Leben rosarot zu sehen gibt Kraft und Ausdauer. Das „Ich“ besingt diesen Zustand und beschreibt seine Gefühle zu der Frau. Er genießt den Status des Verliebtseins mit der Erinnerung an Nächte der Liebe und möchte trotz der unerwiderten Liebe oder vielleicht deshalb in diesem Zustand glücklich sterben.

1. Liedtext: „La vida es un carnaval” von Celia Cruz, 1998

1) 1. Todo aquel

que piense que la vida es desigual

3. tiene que saber que no es así

Que la vida es una hermosura

5. Hay que vivirla.

2) 1. Todo aquel

que piensa que está solo y que está mal

3. tiene que saber que no es así

que en la vida no hay nadie solo

5. siempre hay alguien

Refrain: 1. Hay por que llorar

que la vida es un carnaval

3. y es más bello vivir cantando

que la vida es un carnaval

5. y las penas se van cantando

3) 1. Todo aquel

que piensa que la vida siempre es cruel

3. tiene que saber que no es así

que tan solo hay momentos malos

5. y todo pasa

4) 1. Todo aquel

que piense que esto nunca va a cambiar

3. tiene que saber que no es así

que al mal tiempo buena cara

5. y todo cambia.

2 x Refrain

5) Coro: Carnaval

Eh puede reir

coro: No hay que llorar

Para gozar

Coro: Carnaval

Para disfrutar

Coro: Hay que vivir cantando

Coro: Carnaval

La vida es un carnaval

Coro: No hay que llorar

Todos podemos cantar

Coro: Carnaval

Ah, hay que vivir cantando

Coro: Carnaval

Todo aquel que piense

Coro: Porque llorar

Que la vida es cruel

Coro: Carnaval

Nunca estar solo

Coro: Hay que vivir cantando

Porque dios está con él

Para aquellos que se quejan tanto

para aquellos que solo critican

para aquellos que usan las armas

para aquellos que os contaminan

para aquellos que hacen la guerra

para aquellos que viven pecando

para aquellos que nos maltratan

para aquellos que nos contagian.

2. Formale Aspekte von „La vida es un carnaval“

„La vida es un carnaval“ eroberte 1998 die amerikanischen Charts und hielt sich lang als Topfavorit in diversen Diskotheken. Dieses Lied wurde mehrmals nachgesungen und in verschiedenen Musikrichtungen (Pop, Merengue, Bachata, Tango, ...) neu gecovered.

Die vier Strophen weisen eine durchgehend gleiche metrische Silbenanzahlordnung auf. Die ersten Zeilen der Strophen haben jeweils drei, die zweiten Zeilen zehn, die dritten Zeilen neun metrische Silben, die vierten Zeilen der Strophen haben zehn und die fünfte Zeile fünf metrische Silben. Der Refrain weist fünf bis neun metrische Silben auf.

a) **Vers:** In diesem Lied kommt es bei den ersten drei Zeilen der Strophe zu „versos llanos“ und bei der vierten und fünften Zeilen der Strophen zu „versos agudos“.

Die ersten vier Strophen beginnen mit „Todo aquel que piense que ...“. Anaphern, Phrasen- und Wortwiederholungen am Anfang einer Zeile oder einer Strophe kommen mehrfach vor, wie im Refrain, in dem „... que la vida es un carnaval ...“ als zweite und vierte Zeile gesungen wird. Bei „Todo aquel ...“ sehen wir auch eine Synaloephe, wie bei „... vida es ...“, „... no es ...“, „... que está ...“, „... va a ...“ und „... que al ...“. Im Lied kommt immer wieder die Konjunktion „und“ vor, wobei dieses Polysyndeton Verbundenheit darstellt und Bewegung bewirkt. Dadurch wird noch mehr Schwung in den Text gebracht. In der ersten Strophe und im Refrain kommt ein Wortspiel als „figura etymologica“ vor, wie zum Beispiel „... vida ... vivirla ...“.

b) **Reim:**

- **Art:** Sowohl die Strophen als auch der Refrain weisen wenige Reime auf. Es reimt sich in der dritten Strophe die erste mit der dritten Zeile „... aquel ... cruel ...“, in der fünften Strophe „... llorar ... gozar ...“ und „... llorar ... cantar ...“. Hierbei

handelt es sich um einen Vollreim, um einen männlichen, stumpfen Reim, „rima aguda“.

- **Schema:** Ein Reimschema kommt nicht vor.

c) **Strophenart:** „La vida es un carnaval“ beginnt mit zwei Strophen und einem fünfzeiligen Refrain, dem wiederum zwei weitere Strophen folgen. Dann kommt der Refrain, der öfters wiederholt wird. Das Lied besteht aus insgesamt fünf Strophen, wobei die ersten vier Strophen jeweils fünf Zeilen haben. Die fünfte Strophe ist ein Sonderfall. Celia Cruz singt zehn Zeilen, die jeweils vom Chor unterbrochen werden. Danach folgen acht Zeilen Sprechgesang, der in einem relativ langen Instrumentalteil ausklingt.

3. Sprachliche Aspekte von „La vida es un carnaval“

Auffällig ist das Wortfeld des Lebens. Es kommen zwar meist nur die Wörter „vida“ und „vivir“ vor, aber dafür in herausragender Quantität. Weiters gibt es das Wortfeld des Faschings, des Schönen sowie des Singens. Celia Cruz bedient sich einer Umgangssprache, die für alle verständlich ist.

4. Musikalische Aspekte von „La vida es un carnaval“

Das Lied beginnt mit ein paar popigen Salsa-Takten, um dann einen musikalischen Break mit Trompeten zu machen. Anschließend geht es mit denselben Takten und der Singstimme Celia Cruz weiter. Der Refrain wird von einem männlichen Chor gesungen, wobei „ah, hay que llorar“ von einem Mann wie bei einem Echo immer nachgesungen wird. Vorrangig spielt eine einzige Trompete die Melodie, während Rhythmikinstrumente dem Lied einen Salsa-Takt unterlegen. Damit wird dem Song

ein monotoner Sound verliehen. Erst im Mittelteil mischen sich weitere Instrumente in das musikalische Geschehen.

Piano und Gitarre übernehmen die Melodie und Celia's Stimme wird mit männlichen „oh“ und „ah“ Stimmen verstärkt. Das Lied endet relativ abrupt mit ein paar Trompetentönen, die immer höher werden, statt wie sonst am Ende eines Liedes üblich die Tonleiter hinunter zu klettern. Durch dieses stürmische Ende wirkt das Lied aufmunternd.

5. Interpretation von „La vida es un carnaval“

Es handelt sich um ein stimmungsvolles Lied, das positive Lebensenergie transferiert. Mit der Gleichsetzung des Lebens mit Fasching nimmt Celia Cruz dem Leben den Stress und betont die Schönheit des Lebens. Mit „carnaval“ verbindet man einerseits Spaß und Feiern, auf der anderen Seite aber auch Maske, Verkleidung und eine gewisse Abkehr von der realen Welt.²⁴² Somit ist die Wiederholung des Wortes „vida“ eher als Gegensatz zum Wort „carnaval“ zu sehen, denn das Leben steht normalerweise im Widerspruch zum Fasching.

Bei diesem Lied singt eine Person, nämlich Celia, die Hauptstimme und ein männlicher Chor verstärkt ihr Gesagtes. Celia Cruz richtet in diesem Song keinen direkten, persönlichen Appell, sondern eine allgemeine Ermunterung an alle, ihr Leben zu genießen. Raum und Zeit des Themas sind losgelöst und spielen keine Rolle.

Der Titel „La vida es un carnaval“ bedarf weiterer Erläuterungen. „La vida es un carnaval“ impliziert einen antithetischen Sinn, denn Leben und Fasching bergen einen Widerspruch in sich. Der Buddhismus zum Beispiel steht wie auch andere Religionen im klaren Widerspruch dazu, das Leben als Fasching zu sehen. Die Lehren des Buddhas enthalten in den „vier edlen Wahrheiten“ die Grundaussage,

²⁴² Zur psychologischen Bedeutung des Begriffes „Fasching“ vgl. Ölsner, 2004:1ff.

dass das ganze Leben Leiden sei.²⁴³ Das Wort „carnaval“ aus dem Titel ersetzt ein gegenteiliges Konzept, das auch im Text reflektiert wird, nämlich „la vida siempre es cruel“. Metaphorisch könnte „carnaval“ „cruel“ substituieren.

Dieses Lied verzeichnete einen enormen internationalen Erfolg, weil Celia eine kraftvolle Stimme besitzt, die Melodie aufgrund ihres monotonen Charakters einem „musikalischen Ohrwurm“ gleicht und die Trompeten Kraft, Lebensfreude und Schwung vermitteln. Auch der Inhalt könnte einen Beitrag geleistet haben, da „carnaval“ dem englischen Wort „carnival“ für Fasching gleicht und somit für den Großteil der Zuhörer leicht verständlich ist. Der Begriff „Fasching“ an und für sich steht für Spaß, Sorglosigkeit und Unbeschwertheit. Verkleidungen dienen der menschlichen Verwandlung und ermöglichen ein Verstecken hinter einer Maske. Diese Assoziationen mit Fasching haben eine positive Konnotation, weshalb die Menschen auch zu „La vida es un carnaval“ eine äußerst positive Einstellung haben.

1. Liedtext: „Chan Chan“ von Buena Vista Social Club, 1997

Refrain

1. De Alto Cedro voy para Marcané
luego a Cueto voy para Mayari.

1.)1. El cariño que te tengo
Yo no lo puedo negar
3. Se me sale la babita
Yo no lo puedo evitar.

2.)1. Cuando Juanica y Chan Chan
En el mar cernian arena
3. Como sacudia el 'jibe'

²⁴³ Vgl. Schmidt-Glitzner, 2005:16.

A chan chan le daba pena.

3.)1. Limpia el camino de paja

Que yo me quiero sentar

3. En aquel tronco que veo

Y así no puedo llegar.

Refrain

1. De Alto Cedro voy para Marcané

Luego a Cueto voy para Mayari.

2. Formale Aspekte von „Chan Chan“

„Chan Chan“ besteht aus drei Strophen mit je vier Zeilen. Während man bei den ersten und dritten Zeilen je acht metrische Silben zählt, fügt man bei den zweiten und vierten Zeilen, den „versos agudos“, die aus sieben metrischen Silben bestehen je eine imaginäre Silbe dazu. Somit weisen alle Strophen genau acht Silben pro Zeile auf. Die zwei Zeilen des Refrains bestehen aus je zehn metrischen Silben. Diese Regelmäßigkeit der metrischen Silben verrät, dass der Text elaboriert wurde.

a) Vers: Die ersten und dritten Zeilen der ersten und dritten Strophen haben einen weiblichen, paroxytonen Ausgang, die Betonung fällt auf den vorletzten Vokal, „verso llano“. Die zweiten und vierten Zeilen der ersten und dritten Strophe enden mit der Betonung auf dem letzten Vokal, es handelt sich um einen männlichen, oxytonen Ausgang, „verso agudo“. Die vier Zeilen der zweiten Strophe enden mit einem „verso llano“.

In der vierten Zeile der ersten Strophe fällt eine Synaloephe²⁴⁴ auf „...puedo evitar.“ Diese metrische Besonderheit kommt auch bei „...sacudia el ...“, „Limpia el ...“

²⁴⁴ Von einer Synaloephe spricht man, wenn am Ende eines Wortes und am Wortanfang des folgenden Wortes zwei Vokale zusammenstoßen und diese zusammen ausgesprochen werden.

„...y así ...“ und im Refrain „De alto...“, „...luego a ...“ vor.

b) Reim:

- **Art:** Es reimen sich jeweils die zweiten und vierten Zeilen der drei Strophen. Man nennt „...negar...evitar.“, „...arena...pena.“ und „...sentar...llegat.“ einen Vollreim, „rima aguda“, einen männlichen oder stumpfen Reim.

- **Schema:** Wir haben in diesem Lied zwar kein durchgehendes, aber ein einheitliches, systematisches Reimschema.

c) Strophenart: Dieser Erfolgshit beginnt mit dem zweizeiligen Refrain, der dreimal wiederholt wird. Als Liedanfang und -ende gibt der Refrain dem Lied einen Rahmen und erinnert an den Lebenszyklus.

Erst dann kommen die drei Strophen. Anschließend folgt ein länger dauernder Instrumentalteil. Am Ende des Liedes wird der Refrain zweimal wiederholt. Die drei Strophen bestehen aus je vier Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „Chan Chan“

Es lassen sich ein Wortfeld von Orten, „Alto Cedro“, „Marcane“, „Cueto“, Mayari“ und ein Wortfeld von Natur, „mar“ und „arena“, feststellen. Ein syntagmatisches Feld gilt „en el mar cernian arena“. Bei diesem textlich kurzen Lied wird eine Allgemeinsprache verwendet. Dialekt- oder Slangwörter sind nicht vorhanden, allerdings kommt eine regionale Redewendung „se me sale la babita“ vor. Diese Redewendung bedeutet, dass jemandem das Wasser im Mund zusammenläuft beziehungsweise etwas als äußerst toll empfunden wird. Dies lässt erkennen, dass es sich um eine lateinamerikanische Aussage handelt, da man in Spanien „se me cae la babita“ sagt. Die Verkleinerungsform Juanica des Namen Juana weist auf kubanisches bzw. karibisches Spanisch hin, denn in vielen anderen Spanisch sprechenden Ländern bevorzugt man Juanita.

Rhetorische Figuren kommen zum Beispiel in der Form von einer Anapher vor. In der ersten Strophe wird die Passage „Yo no lo puedo...“ wiederholt. Dadurch erreicht der Sänger eine Verstärkung seiner Aussage. Weiters kommt es zu einer Alliteration „te tengo...“, wie auch im Refrain „Marcané“ und „Mayari“. Die dritte Strophe behält Allegorien, da ein Begriffsfeld mit einer Bilderfolge veranschaulicht wird. Im Refrain bringt die Wiederholung der Wörter „voy para“ durch die Wortbedeutung Schwung und Bewegung in den Text. Der Refrain ist Anfang und Ende des Liedes zugleich, weshalb er als Kyklos gewertet werden kann.

4. Musikalische Aspekte von „Chan Chan“

Die vier ersten Takte von Chan Chan zählen zu den bekanntesten Akkorden weltweit. Es beginnt mit einem interessanten Gitarrensolo, das aus nur wenigen Griffen besteht. Bei genauerem Hinhören hört man im Hintergrund leise begleitende Trommeln. Chan Chan zählt zu den Son-Liedern. Die Melodie ist langsam und harmonisch.

Musik drückt das aus, was nicht
gesagt werden kann, und worüber
zu schweigen unmöglich ist.

Victor Hugo

5. Interpretation von „Chan Chan“

Alto Cedro, Marcané, Cueto und Mayarí sind kubanische Orte in der Provinz Holguín im Osten von Kuba. Bei diesem Song ist es schwierig, die Thematik gleich zu erkennen.

Beim ersten Hinhören spricht dieses Lied von einem sich liebenden Pärchen, Juanica

und Chan Chan. Juanica siebt zärtlich den Sand. Ihrem Freund Chan Chan ist diese Handlung peinlich. Dieser erste Eindruck, der als allgemeingültige Erklärung und Interpretation im Internet zu finden ist, erweist sich meines Erachtens als falsch. Bei genauerer Untersuchung ergeben sich äußerst interessante Tatsachen, die eine andere plausible Interpretation zulassen.

Chan Chan bezeichnet eine Stadt an der Nordostküste Perus, die vermutlich um oder nach 850 n. Chr. gebaut wurde. Sie war die Hauptstadt der Kultur der Chimú, bis zur Eroberung durch die Inkas im 15. Jahrhundert. Überraschend ist, dass Chan Chan heute eine archäologische Zone ist, die sich in der peruanischen Region „La Libertad“ befindet. Chan Chan bedeutet metaphorisch gesehen demnach Freiheit. Außerdem erhob die UNESCO diese archäologische Stätte 1986 zum „Patrimonio de la Humanidad“, zum väterlichen Erbe der Menschheit.²⁴⁵ Die Hypothese liegt nahe, Chan Chan aufgrund dieses Hintergrundwissens für Freiheit zu halten.

Das „Ich“ in diesem Lied spricht aus, was viele Kubaner nicht zu sagen wagen. Mit „te tengo“, wie es zum Beispiel in der ersten Zeile der ersten Strophe vorkommt, meint der Sänger vermutlich nicht eine Person, sondern Kuba. Der Sänger kann seine Liebe zu seinem Heimatland weder verneinen noch verhindern. Juanica sieht mit Chan Chan, der personifizierten Freiheit, aufs Meer hinaus. Das Meer ist ein Synonym für endlose Weite, Unerreichbarkeit und Freiheit.²⁴⁶ Aber nur Chan Chan wird sich dieser Unerreichbarkeit bewusst. Es tut ihm Leid, dass ihm diese Freiheit, die er am anderen Ende des Horizonts vermutet, egal ob in Amerika oder in Europa, verwehrt wird.

In der dritten Zeile der zweiten Strophe verwendet der Sänger den Ausdruck „jibe“, der aus der Segelsprache stammt und im Deutschen „Halse“²⁴⁷ bedeutet. Jemand versucht demnach gegen den Wind bzw. Strom zu fahren, muss aber umdrehen, um wieder mit dem Strom und der Masse mitzuschwimmen.

²⁴⁵ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Chan_Chan, 27.11.2007, vgl. http://es.wikipedia.org/wiki/Chan_Chan, 27.11.2007.

²⁴⁶ Schmid-Höhne, 2006:1ff. Schmid-Höhne veröffentlicht eine empirische Studie, welche die Bedeutungsvielfalt von „Meer“ aufzeigt. Demnach wird mit der maritimen Umgebung ein Ruheort, eine Heilquelle, ein Symbol der Freiheit, Sehnsucht, aber auch unkontrollierbare Gefahr verbunden.

²⁴⁷ Halse bezeichnet eine Drehung des Schiffes gegen den Wind.

In der dritten Strophe kommt es zu einem Aufruf, es solle jemand den Weg vom Stroh befreien. Wer hiermit angesprochen wird, bleibt unklar. Es könnte Juanica gemeint sein, die für jeden – auch, europäisch fortschrittlich emanzipierten, weiblichen – Kubaner steht. Oder aber es ist Fidel Castro gemeint, der endlich mit politischen Machenschaften aufhören und das Land in die Freiheit führen soll. Castro könnte auch der „tronco“ (Stamm) sein, der den Kubaner hindert, bei seinem Ziel anzukommen. Das Lied endet mit dem Refrain. Das bedeutet die Schließung des (Lebens)Kreises. Die Wanderung des „Ichs“ von einem Ort zum anderen macht die Unerreichbarkeit der Freiheit bewusst, da es am Ziel nicht ankommt und nur kurze Wege innerhalb Kubas zurücklegen kann. Mit dem Refrain am Anfang und am Ende des Liedes schließt sich der Kreis und man ist wieder dort angekommen, wo man weggegangen ist. Die Wanderung hat keine Veränderung oder Verbesserung gebracht.

Wie schon erwähnt stellt Chan Chan die personifizierte Freiheit dar. Chan Chan wurde zum Synonym aller Kubaner, für die die Freiheit einen enorm hohen Stellenwert hat. Chan Chan eignet sich hervorragend als Grußformel, als Ausruf, wie z.B. Viva Cuba, aber auch als Zeichen des Freiheitskampfes. Mittlerweile ist Chan Chan auch ein Synonym für ausgezeichnete kubanische Musik.

Als Voraussetzung der Wirkung von Musik als Medium politischer Erziehung um Bewusstseins- und Verhaltensänderungen zu veranlassen, bedarf es einer Partizipation eines Dialoges²⁴⁸ zwischen Mensch und Musik. Musik als Mittel zur Verbreitung von politischen Botschaften und Motivierung der Massen wird schon lange Zeit erfolgreich eingesetzt.²⁴⁹ In Kuba, einem kommunistischen Land, fallen politische Kritiken und Anregungen verschleiert aus. In Ermangelung des Rechtes auf freie Meinungsäußerung findet die Botschaft von „Chan Chan“ in verschlüsselter Form ihre Erklärung. Dieses Lied beschreibt indirekt die politische und soziologische Situation in Kuba.

Es handelt sich bei diesem Lied um ein Musikstück, das mit stimmlicher Kraft und musikalischer Harmonie überzeugt. Sowohl aus politischer als auch kultureller Sicht

²⁴⁸ Diese Dialoge bestehen aus Kommunikation zwischen Individuen auf verschiedensten Ebenen – auf privater, schulischer oder öffentlicher Ebene.

²⁴⁹ Vgl. Pratt, 1990:5.

besitzt Chan Chan viel Inhalt. Zugegebenermaßen erkennt man den tieferen Inhalt erst bei genauerer Betrachtung, umso mehr fasziniert die Ausgeklügeltheit des Textes. Das Erfolgsrezept dieses Songs liegt allerdings nicht in seiner verschleierte Aussage, sondern in seiner musikalischen Kraft, welche die Menschen in ihren Bann zieht.

Reisen veredelt den Geist und
räumt mit unseren Vorurteilen
auf.

Oscar Wilde

1. Liedtext: „Mi tierra” von Gloria Estefan, 1993

1.) 1. De mi tierra bella
De mi tierra santa
3. Oigo ese grito de los tambores
Y los timbales al cumbanchar
5. Y ese pregón que canta un hermano
Que de su tierra vive lejano
7. Y que el recuerdo le hace llorar
Una canción que vive entonando
9. De su dolor de su propio llanto
Y se le escucha penar

Refrain

1. La tierra te duele, la tierra te da
En medio del alma cuando tú no estás
3. La tierra te empuja de raíz y cal
La tierra suspira si no te ve más
5. La tierra donde naciste
No la puedes olvidar

7. Porque tiene tus raíces
Y lo que dejas atrás
9. La tierra te duele, la tierra te da
En medio del alma cuando tú no estás

2.) 1. Siguen los pregones
La melancolía
3. Y cada noche junto a la luna
Sigue el güajiro entonando el Son
5. Y cada calle que va a mi pueblo
Tiene un quejido, tiene un lamento
7. Tiene nostalgia como su voz
Y esa canción que sigue entonando
9. Corre en la sangre y sigue llegando
Con más fuerza al corazón

Refrain

3.) 1. Tiene un quejido (mi tierra)
Tiene un lamento mi tierra
3. Nunca la olvido (mi tierra)
La llevo en los sentimientos; sí, señor! (mi tierra)
5. Oigo ese grito (mi tierra)
Vive el recuerdo (mi tierra)
7. Corre en mi sangre (mi tierra)
La llevo por dentro, cómo no! (mi tierra)
9. Canto de mi tierra bella y santa (mi tierra)
Sufro ese dolor que hay en su alma (mi tierra)
11. Aunque esté lejos, yo la siento (mi tierra)
Y un día regresa, yo lo sé (mi tierra)

WH 2.) Siguen los pregones (mi tierra)
La melancolía (mi tierra)
Y cada noche junto a la luna (mi tierra)

Sigue el güajiro entonando el Son (mi tierra)
Y cada calle que va a mi pueblo (mi tierra)
Tiene un quejido, tiene un lamento (mi tierra)
Ya nos da ya de su voz (mi tierra)
Me llega con fuerza al corazón

Refrain

2. Formale Aspekte von „Mi tierra“

Bei diesem 1993 erschienen Lied handelt es sich um ein dreistrophiges, mit dem Refrain abwechselndes Salsa-Lied. Das Album „Mi tierra“ gewann einen Grammy und wurde weltweit über acht Millionen Mal verkauft, literatursoziologisch-statistisch gesehen ein erfolgreiches Unterfangen.²⁵⁰ Die Mehrzahl der Zeilen besteht aus zehn metrischen Silben, allerdings kann keine durchgehende einheitliche Silbenanzahl erkannt werden. Die Zeilen des Refrains variieren in ihrer metrischen Silbenanzahl.

a) **Vers:** Die erste, zweite, vierte, fünfte sowie siebte und achte Zeile der ersten Strophe haben einen weiblichen, paroxytonen Ausgang, die Betonung fällt auf den vorletzten Vokal, „verso llano“. Die dritten, sechsten und neunten Zeilen enden mit der Betonung auf dem letzten Vokal, es handelt sich um einen männlichen, oxytonen Ausgang, „verso agudo“.

Zeile eins bis drei, fünf bis sieben und neun bis elf der dritten Strophe enden mit „... mi tierra!“, mit der Betonung auf dem vorletzten Vokal, einem „verso llano“. Die restlichen Zeilen enden mit einem „verso agudo“.

²⁵⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Gloria_Estefan, 11.12.2008.

b) Reim

- **Art:** Einzelne Zeilen reimen sich, allerdings kann kein einheitliches Versmaß festgestellt werden. In der ersten Strophe sehen wir „... cumbanchar ... llorar ... penar.“ Hierbei handelt es sich um einen Vollreim, nämlich um einen männlichen, stumpfen Reim, „rima aguda“. Auch „ ... hermano ... lejano ...“ zählt zu dieser Kategorie Reim. Bei „... entonando ... llanto ...“ handelt es sich um eine Assonanz.

In der zweiten Strophe kommt nur ein Vollreim, ein weiblicher bzw. klingender Reim „... entonando ... llegando ...“ vor. Die dritte Strophe hingegen ist anders aufgebaut und beinhaltet durch die Wiederholungen am Satzende keine Reime. Im Refrain kommt ein männlicher bzw. stumpfer Reim vor „ ... estás ...más ...“.

- **Schema:** Ein einheitliches Reimschema ist nicht erkennbar.

c) Strophenart: „Mi tierra“ besteht aus drei Strophen, wobei sich die erste Strophe aus neun, die zweite Strophe aus zehn und die dritte Strophe aus zwölf Zeilen zusammensetzt. Der Refrain besteht aus sieben Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „Mi tierra“

„Mi tierra“ besitzt eine harmonische Melodie gekoppelt mit einem inspirierenden Salsa-Rhythmus. Es lassen sich Wortfelder feststellen, wie das Wortfeld der Instrumente „tambores“, „timbales“, weiters das Wortfeld, das die Sinne beinhaltet, „oigo“, „grito“, „canta“ und das Wortfeld des Schmerzes, „llorar“, „dolor“, „llanto“, „lamento“, „quejido“, „nostalgia“.

Binäre Relationen kommen im Refrain vor „la tierra te duele, la tierra te da“. Die in diesem Lied verwendete Sprache ist Umgangssprache. Es handelt sich um einen Monolog der Sängerin, wobei sie weder Fachsprache noch Jargon verwendet.

4. Musikalische Aspekte von „Mi tierra“

Hierbei handelt es sich um ein relativ schnelles Lied, das mit mehreren Rhythmikinstrumenten beginnt, deren Salsa-Rhythmus einen starken emotionalen Effekt verursacht. Schlag- und Rasselinstrumente werden bald von einer Gitarre begleitet. Nach einigen Takten folgt ein kurzer Bruch, um die Spannung für den folgenden Text der Sängerin zu erhöhen. Der Zwischenteil ist instrumental und besteht hauptsächlich aus Blas- und Rhythmusinstrumenten, die mitreißend wirken und den Zuhörer zum Mittanzen animieren.

Die meisten reisen nur um wieder
Heim zu kommen.

Michel Eyquem de Montaigne

5. Interpretation von „Mi tierra“

Die Erinnerungen an die verlorene Heimat Kuba erzeugen Traurigkeit. Man erkennt das Gefühl des innigen Verbundenseins der Exilkubaner untereinander durch die Bezeichnung als „hermano“. Sie fühlen sich als Kubaner, doch eine Rückkehr oder Einreise in ihr Land ist ihnen verwehrt. Aus diesem Grund singt Gloria mit schmerzerfüllter, flehender Stimme von Identität, Heimat, Melancholie und Hoffnung.

Das einzige Wort, das ständige Wiederholung erfährt, ist „tierra“. Gloria musste mit 16 Jahren ihre Heimat Kuba verlassen, wobei schon die erste Zeile von ihrer Sehnsucht spricht. Sie verherrlicht die Schönheit und die „Heiligkeit“ von Kuba. Schwerpunkt wird auf die Erdverbundenheit gesetzt, die an die „Novela de la Tierra“ erinnert.²⁵¹

²⁵¹ Vgl. Alonso, 1990:1ff; vgl. Brushwood, 1975:1ff.

Die zweite Strophe evoziert eine melancholische Stimmung. Bei jeder Mondnacht klagen die Son-Bands ihr Leid und sprechen den traurigen Exilkubaner aus dem Herzen. Musik hilft bei der Überwindung von Traurigkeit, weshalb sich die Leute hoffnungsfroh auf ihre Musik fixieren. Jeder Weg ins Dorf beinhaltet Jammern und Wehklagen, weil man weiß, dass diese Wege nicht ans gewünschte Ziel führen. Diese depressive Stimmung löst Nostalgie und Sehnsucht aus.

Die dritte Strophe stellt eine Liebeserklärung an Kuba dar. Die häufigen Repetitionen „mi tierra“ verstärken die Aussage. Gloria spürt Kuba in sich trotz der geografischen Entfernung, kubanisches Blut fließt in ihren Adern. Die Gewissheit ihrer Rückkehr nach Kuba bestätigt sie mit „Sí, señor“ und drückt damit die Hoffnung der Exilkubaner aus. Durch die Übertragung des Machtwechsels auf Kuba von Fidel Castros an seinen Bruder Raúl im Jahre 2008 brachte noch nicht die erwünschte Veränderung der politischen Situation. Ob neue regierende Mächte einen Regimewechsel und die Gewährung der Menschen- und Grundrechte für alle Kubaner herbeiführen, wird die Zukunft zeigen.

Im Refrain wird darauf hingewiesen, dass jeder Mensch seine Wurzeln hat, wo er geboren wurde und dorthin zieht es ihn auch zurück. Aber nicht nur die Kubaner sehnen sich nach Kuba, sondern auch Kuba sehnt sich nach seinen Kubanern „La tierra te duele...“, aber auch „...la tierra suspira si no te ve más.“ Mit kräftiger Stimme singt Gloria „la tierra“ und gibt ihren Sehnsüchten dadurch einen starken Ausdruck. Literaturhypothetisch gesehen könnte die Exilkubanerin mit dieser Aussage eine versteckte politische Botschaft an Kuba senden, dass auch Kuba die Exilierten wieder aufnehmen möchte.

Die Sängerin repräsentiert alle Exilkubaner, die sich nach ihrem Zuhause sehnen. Vor allem im Refrain weisen die Verben auf ein angesprochenes „Du“, das sie erreichen möchte. Dies erleichtert die Identifikation des Zuhörers mit dem Sänger. Kuba wird zwar nie erwähnt, aber besteht aufgrund des autobiografischen Hintergrundwissens kein Zweifel, dass die Karibikinsel gemeint sein muss.

Der Titel betont die Liebe der Emigranten zu ihrem Heimatland Kuba. Die Insistenz auf das Possessivpronomen „mi“ deutet metonymisch darauf hin, dass Gloria

Estefan, wie alle anderen Exilkubaner, im Herzen Kubanerin bleibt, unabhängig von ihrem Wohnort. Diese Sehnsucht nach dem Heimatland erfährt durch das Einreiseverbot, das Fidel Castro verhängt hat, Verstärkung in der Opposition gegen das Regime. Die subjektive Sicherheit der Rückkehr in die Heimat verleiht dem Lied ein positives Ende.

Der autobiografische Hintergrund liegt in der Emigration, den daraus resultierenden Gefühlen der Exilkubaner sowie dem Identitätsproblem. Theodor W. Adorno gebraucht einen dialektischen Identitätsbegriff. Dabei ist das Bild des Widerspruchs immanent im doppelten Sinne, sowohl als Gegensatz zweier Extreme wie auch als deren gegenseitige Konzentration. Adorno wendet diesen Begriff auch auf das Verhältnis von Musik und Gesellschaft an, das dem Hegelschen Prinzip der reinen Anerkennung entspringt. Die Entstehung des Individuums geht mit der Ontogenese des Selbstbewusstseins²⁵² einher, ebenso wie die Entwicklung der Gesellschaft, in der das „Ich“ und das „Wir“ Synonyme sind.²⁵³

Gloria Estefan hat eine volle Stimme, die durch die ständigen Wiederholungen von „mi tierra“ zur Geltung kommt. Dieses Lied hat auf der einen Seite eine außergewöhnliche Melodie, die sinnlich und intellektuell von Geist und Körper aufzunehmen ist und der Inhalt betrifft ein Thema, das viele Menschen berührt. Identitätsprobleme und Sehnsuchtsgefühle nach der Heimat behalten stets einen aktuellen Status. Hypothetisch formuliert hängt der Erfolg dieses Liedes von dessen harmonischer Melodie, der kraftvollen Stimme von Gloria Estefan und von der professionellen Vermarktung ab.

Genderisierung in den Liedern

Man kann von grundsätzlich drei bestehenden Gender-Stereotypen sprechen:

- Die meisten Lieder arbeiten mit direkter Genderisierung, bei der die Personen

²⁵² Hegel definiert Selbstbewusstsein als „die Wahrheit der Gewissheit seiner selbst“.

²⁵³ Vgl. Adorno, 1967:46f.

definitiv weiblich oder männlich sind. Dabei repräsentiert generell der Mann die Stimme, während die Frau meist nur ZuhörerIn bleibt.

- Einige Lieder, wie zum Beispiel „Nuestra canción“, verwenden eine „no Genderisierung“ und sagen nicht, ob die Personen weiblich oder männlich sind. Das Geschlecht des Sängers spielt bei der Interpretation des Liedes eine wichtigere Rolle als die Aussage des Titels.
- Manchmal kommt es aber auch zur indirekten Genderisierung, was bedeutet, dass nur eine Person als männlich oder weiblich bestimmt ist und der Kontext zulässt, das Geschlecht des angesprochenen Individuums zu erkennen, wobei in unserem Sozialsystem von Heterosexualität ausgegangen wird.²⁵⁴

Von tausend von Christopher Laferl analysierten Liedern haben 85,9 % ein lyrisches „Ich“. Es gibt vier verschiedene Fälle, wie das „Ich“ im Kontext vorkommen kann. Erstens, wenn es von sich selbst spricht, zweitens wenn das „Ich“ jemand eine (aber nicht die eigene) Geschichte erzählt, wenn das „Ich“ sich mit einem „Du“ verbindet und über Beziehungen spricht oder das „Ich“ erzählt dem „Du“ etwas. Bei Liedern ohne lyrisches „Ich“ handelt es sich um eine Erzählung, einen Dialog oder um nonverbale Kommunikation, wobei die menschliche Stimme als Instrument funktioniert. Die meisten Lieder weisen direkte Genderisierung auf, was bedeutet, dass sowohl das „Ich“ als auch das „Du“ definitiv als männlich oder weiblich zu interpretieren sind.²⁵⁵

Musik steht zur „objektiven Realität“ und zur gesellschaftlichen Wirklichkeit in Beziehung. Durch Rezeption ist ein Musikwerk Teil dieser Wirklichkeit und wird durch die Produktion von ihr bestimmt. Die Voraussetzung ist ein funktionierendes Kommunikationssystem, das der gesellschaftlichen Wirklichkeit angehört.²⁵⁶ Die populäre Musik, wie Salsa, Merengue und Bachata, repräsentiert Werte und Vorstellungen einer Gesellschaft, weshalb die Beschäftigung mit derselben äußerst aufschlussreich ist. Die Liedtexte und die Musik an und für sich üben Einfluss auf das Gedankengut der Zuhörer aus, was bedeutet, dass es zu einer Interaktion mit gegenseitiger Beeinflussung von traditioneller Musik und der Vorstellungswelt einer Gesellschaft kommt.

²⁵⁴ Vgl. Laferl, 2001:182f.

²⁵⁵ Vgl. Laferl, 2001:176ff.

²⁵⁶ Vgl. Riethmüller, 1976:47.

B.) BACHATA

Definition: Bachata

Unter Bachata versteht man eine populäre Lied- und Tanzform aus der Dominikanischen Republik, die durch den Sänger und Gitarristen Juan Luis Guerra besonders nach dem Welterfolg seines Albums „Bachata rosa“ zu einem zentralen Bestandteil der unter der Etikette Latin Music²⁵⁷ vermarkteten Musik wurde. Ursprünglich war der Begriff Bachata eine abwertende Bezeichnung für die in den ländlichen Regionen von den Ärmsten veranstalteten „Hinterhofpartys“. Erst ab den 1970er Jahren wird Bachata zur reichhaltigen Tradition lateinamerikanischer Gitarrenmusik gezählt und wurde somit salonfähig und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Der internationale Erfolg stellte sich mit Juan Luis Guerra ein, der Bachata mit klanglich modernisierten Synthesizerklängen und E-Gitarren anreicherte.²⁵⁸

Entwicklung des Bachatas

- 1960-1970

Die meisten lateinamerikanischen und karibischen Länder haben traditionell Musiktrios und -quartette mit dem Hauptinstrument Gitarre. Viele von ihnen orientieren sich an kubanischen Gruppen, wie an der Band Trío Matamoros²⁵⁹, die in den 1940ern und 1950ern einen hohen Bekanntheitsgrad erreichten. Historisch gesehen entstand Bachata in den 1960ern, als viele Dominikaner aus ländlichen Gebieten in die Städte flüchteten. Dort erwarteten sie ökonomische Ausbeutung, soziale Diskriminierung und die daraus resultierenden Probleme. Merengue entstand auch in ländlichen Gebieten, war aber nicht geeignet, Leiden und

²⁵⁷ Latin Music ist eine kommerzielle Sammelbezeichnung für jene Musik in den USA, die von der spanischsprachigen Bevölkerung getragen wird, Musik aus dem lateinamerikanischen Raum, Popmusik, die spanisch gesungen wird, ... insbesondere Salsa. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:288.

²⁵⁸ Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:41.

²⁵⁹ Dieses Trio, 1925 gegründet, spielt spontane, intuitive Musik. Vgl. Orovio, 1998:289.

Entfremdung der einfachen Menschen auszudrücken.²⁶⁰

Die ersten Bachata-Aufnahmen stammen aus den 1960er Jahren und zählen traditionell zu einer romantischen Textkategorie. Thematisch befassten sich die poetischen Bachatas mit Freude und Schmerz in der Liebe. Die früheren Bachatas fanden eine Anlehnung an den langsamen romantischen kubanischen Bolero. Man nennt sie „Bachatas románticas“ oder „Bolero-Bachata“. Bei schnellen Bachatas kommt es aufgrund der Rhythmik häufig zu einer Bolero-Son Qualifizierung. Nach ihrem Inhalt kategorisiert unterscheidet man „Bachata de doble sentido“ und „Bachata de desprecio“.

Generell intensiviert sich der Prozess der Migration, Verstädterung und Industrialisierung in Lateinamerika in den 1960ern. Migranten verarbeiteten oft die Bedingungen ihrer Armut, ihre ländliche Vergangenheit und ihre städtische Gegenwart in der Annahme von neuen Musikrichtungen.

- 1970-1980

In den 1970ern kam es zur Erweiterung des Themenrepertoires in Bachatas. Sie sprachen immer mehr Liebe, Sex und Genderprobleme an. Das Aufbrechen von traditionellen Familienstrukturen fiel mit ökonomischen Krisen zusammen. Die Texte der Bachata-Lieder drückten zunehmend Desillusion, Zorn und intensive Gefühle aus. Meist sind diese gegen Frauen im Allgemeinen und nicht gegen eine individuelle Frau gerichtet. In dieser Liedkategorie geht es immer um eine intensive Frau-Mann Beziehung. Die Themen sind vorrangig sexuelle Lust, Betrug der Frau am Mann, Isolation und Verlassenwerden. Die Bar dient als Ort, um willige Frauen zu finden, und das Trinken von Alkohol gilt als Therapie für Herzschmerz und Zorn. Bemerkenswert ist vor allem, welche Themen bei diesen Liedern ausgespart bleiben. Durch den Umkehrschluss, nämlich das Herausfiltern dessen, was in den Texten keine Erwähnung findet, erfährt man, was den Männern in einer Beziehung fehlt. Der Wunsch nach einer aufrichtigen Ehe, einer Familie, nach Kindern, einem guten Job und einem Heim ist groß. Mit wenigen Ausnahmen

²⁶⁰ Vgl. Pacini Hernandez, 1995:225.

sind die Themen Arbeit und Familie nie Inhalt in Bachata-Texten. Grundsätzlich werden Beziehungen frei von bestimmter Zeit oder von fixem Raum beschrieben. Die Handlung könnte am Land oder in der Stadt, in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder in der Zukunft spielen. Die meisten Bachatas zwischen 1960 und 1980 beziehen sich auf das weibliche Subjekt, das oft mit „du“ in der zweiten Person Singular angesprochen wird.

Im Zuge des Zivilisationsprozesses, wie ihn Norbert Elias besprochen hat, kam es zur beträchtlichen Veränderung des Schamempfindens, welches mit sexuellen Beziehungen einhergeht. Schon Erasmus von Rotterdam schrieb 1522 Colloquien, die vor allem zur Erziehung der Knaben herangezogen wurden, um ihnen den Zugang zum Leben zu erleichtern. Diese Schrift mutierte zum Schulbuch und zum berühmten Standardwerk. Erasmus sprach Verhaltensmuster an, die allerdings zum Beispiel im 19. Jahrhundert zum absoluten Tabuthema mutierten. Es geht darin um die Regelung des Trieblebens, um Anklagen von Frauen über schlechtes Verhalten der Männer und um weitere „unmoralische“ Verhaltensmuster. Die katholische Kirche setzte dieses Werk auf den Index. Es kam zu unterschiedlichen Entwicklungen der Geschlechterrollen. Während in der höfisch-aristokratischen Gesellschaft das sexuelle Leben verdeckter war als in der mittelalterlichen, war das 20. Jahrhundert geprägt von Tabuisierung sexueller Bedürfnisse oder Handlungen und falschen moralischen Vorstellungen bis zur kompletten Trendwende, die mit der weltweiten sexuellen Revolution im Sog der 1968er Bewegung erreicht wurde.²⁶¹

In den Jahren 1970 bis 1980 kamen immer mehr Bachatas mit zweideutigen Texten auf, deren Inhalte vornehmlich sexueller Natur waren. Körperteile oder sexuelle Akte wurden durch Wörter, Objekte oder Aktivitäten ersetzt. Diese Doppeldeutigkeit kennen wir von den Merengue-Texten, die weder auf romantische Musik basierten noch kommerziellen Erfolg verzeichnen konnten. Beachtenswert ist vor allem, dass nicht nur die Bedürfnisse der Männer dargestellt werden, sondern auch die der Frauen. Die weiblichen Geschlechtsorgane erfahren häufig Repräsentation durch Namen von Früchten oder durch Essensbezeichnungen, wie Kokosnuss, Baumwolle, Zwiebel, ..., während der

²⁶¹ Vgl. Elias, 1976:230ff.

Penis der Männer mit mechanischen Gegenständen, wie Autos, Kamm, Glühbirne, ... umschrieben wird. Das bedeutet, dass die Frau zur natürlichen Welt gehört, während der Mann Teil einer kulturellen Welt zu sein scheint, die meist explizit für den Mann gemacht wurden. Auffallend ist, dass sich kein Lied finden lässt, in dem das weibliche Organ durch handgemachte (mechanische) Objekte umschrieben wird, während der Geschlechtsteil des Mannes, selten aber doch, durch natürliche Objekte ersetzt wird wie, Vogel oder Baum.²⁶²

- 1980-1990

Ab 1980 beinhaltet nur noch die Hälfte der Lieder die Frau als direkte Ansprechpartnerin. Die anderen 50% richten sich an den Mann oder indirekt an die Frau, über die mit „sie“ gesprochen wird. Dadurch erreicht der Sänger eine Distanz zur Frau. Manchmal kommt es auch zum Wechsel in der Anrede zwischen „du“ und „sie“. In späteren Bachatas finden Dialoge zwischen Frau und Mann kaum mehr statt, sondern zwischen Männern über Frauen.²⁶³ Dieses Wissen ist für das Verständnis dieser Musikgattung wichtig, denn Bachata-Texte haben wie andere populäre Musik auch kognitive und belehrende Funktionen und üben Einfluss auf ihre Zuhörerschaft aus.

Ursprünglich wurde Bachata nur in Bars gehört und getanzt. Dies erklärt warum Themen, Texte und Sänger vorwiegend männlich dominiert waren. Bis 1990 verband man mit der Musikrichtung Bachata eine negative Konnotation. Diese Musik wurde nur in schlechten Bars und auf schlechten Radiostationen gespielt. Bachata und Erfolg schlossen einander theoretisch aus, weshalb es relativ wenige Bachata-Bands gab.

²⁶² Vgl. Pacini Hernandez, 1995:173ff.

²⁶³ Vgl. Pacini Hernandez, 1995:158ff.

- 1990-2008

In den 1990er Jahren entdeckte die Musikindustrie das kommerzielle Potential des Bachatas und entschied sich für dessen Vermarktung. Jeder Bachata wurde in der Sprache des Stadtteils des Sängers gesungen und widerspiegelte die Kultur und die Erfahrungen der Ärmsten des Landes. Soziologisch gesehen wurde darin Widerstandskraft gesehen, um den Willen zum Dominieren, anstatt immer dominiert zu werden, zu demonstrieren.²⁶⁴

Zu den einschneidenden Änderungen der Bachata-Entwicklung zählen die Bereicherungen der Bachata-Rhythmen durch zusätzliche Instrumenten. Die akustische Gitarre wurde durch die elektrische als Leitinstrument ersetzt. Viele professionelle und „upper class“ Musiker begannen Bachata zu spielen und hoben somit dessen soziales Ansehen. Dadurch mutierte Bachata zur angesehenen Musikrichtung und verlor ihren niedrigen Sozialstatus. Trotz der Vielzahl an Instrumenten bleibt das markanteste Charakteristikum beim Bachata der Text, der von einer Gitarre begleitet und von Bongos und Maracas im Rhythmus gehalten wird. Für den inbrünstigen Singstil sind Ausrufe typisch wie „Ay, ay, ay“ oder „mami!“. Musiker wie Juan Luis Guerra fügten Synthesizer beim Bachata hinzu. Trotz der melodramatischen Lyrik zählt Guerra zu den Tecno-Bachateros, weil seine Musik auf dem musikalischen Grundkonzept der Gitarre-Bongo-Maracas Struktur basieren. Als die elektrische Gitarre in die Bachata-Bands Einzug fand, wurde ein internationales Publikum angesprochen und der Bachata wurde erfolgreicher als der Merengue. Der Erfolg des Bachatas wuchs, die Sprache, der Text und die Metaphorik änderten sich. Das ist bemerkenswert, weil andere Musikrichtungen wie zum Beispiel der Blues Rhythmus, Text und Gefühlsausdrücke beibehielten, als die Zuhörerschaft von Afro-Amerikanern zu „weißen“ Zuhörern wechselte. Bachata verlor seinen Ruf als vulgäre Musik der unteren Bevölkerungsschichten und wurde nicht mehr mit Armut, Kriminalität und Prostitution assoziiert.²⁶⁵

Heutzutage ist Bachata anerkannt als autochthone Form von städtischer

²⁶⁴ Vgl. Pacini Hernandez, 1995:226.

²⁶⁵ Vgl. Pacini Hernandez, 1995:228ff.

Volksmusik. Als die Musikindustrie mit der Investigation in Bachata begann, verlor diese Musikrichtung ihren negativen Beigeschmack.²⁶⁶

Seit 2003 gibt es einen regelrechten Produktionsboom von Tanz und Musikrichtung des Bachatas. Im Jahr 2005 wurden die ersten Bachata-Weltmeisterschaften von der „International Dance Organisation“ (IDO) organisiert und in Bassano del Grappa, Italien, ausgetragen.

Während Merengue vom Saxophon dominiert wird, basieren Bachata-Ensembles auf Gitarrenklänge. Auffallend ist beim Bachata, dass die Anzahl an männlichen Sängern größer ist als bei Merengue oder Salsa. Ein Charakteristikum des Bachatas ist die romantische Seite, die oft Wehklagen und Jammern um verlorenes Liebesglück beinhalten. Deshalb sind diese Lieder auch als „canciones de amargue“ bekannt. Auffallend ist, dass diese Musikrichtung vornehmlich vom weiblichen Publikum geschätzt wird.²⁶⁷

Musikinstrumente des Bachatas

Typischerweise werden zwei akustische Gitarren - heute auch elektrische - Bongos, Bass und Güira, eine Marimba oder elektrischer Bass, Bongos oder Tambora und Maracas für den Bachata verwendet. Die leitende Gitarre wird mit einem Kapodaster²⁶⁸ gespielt. Das gibt dem Ganzen einen ähnlichen Klang wie die Tres²⁶⁹, ein wichtiges Instrument aus dem kubanischen Son. Viele Teile eines Bachata-Liedes könnten auch als Bolero-Son qualifiziert werden. Während der Bolero meist romantische Texte hat, beziehen sich Bachata-Texte auf Sexualität und das städtische Leben. Es entwickelte sich ein spezieller Bachata-Tanzschritt. Bachata-Bands haben ein größeres Repertoire an Musikstilen und spielen unter anderem meist auch Merengue. Sowohl Bachata als auch Merengue erleben gegenüber anderen Musikrichtungen wie zum Beispiel Salsa eine soziologische Benachteiligung, weil

²⁶⁶ Vgl. Pacini Hernandez, 1995:231f.

²⁶⁷ Vgl. Manuel, 1995:112ff.

²⁶⁸ Kapodaster ist ein verschiebbarer Sattel, der auf den Gitarrenhals geschraubt oder geklemmt wird. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:264.

²⁶⁹ Tres ist ein kubanischer Gitarrentyp mit drei Doppelsaiten. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:556.

ihnen vielleicht aufgrund ihres Ursprungs und den damit verbundenen negativen Konnotationen die Massenmedien noch nicht den Stellenwert gewähren, der diesen populären Musikrichtungen zustünde.²⁷⁰

Der Rhythmus des Bachatas

Bachata wird im 4/4 Takt gespielt, basierend auf einem dominierenden Bassrhythmus. Die charakteristischen hohen und leiernden Klänge der Gitarren verleihen dem Bachata seinen einprägsamen Stil. Das Tempo von Bachata-Liedern reicht von 115 bis 160 bpm²⁷¹.²⁷² Die Texte werden meist von männlichen Sängern gesungen und handeln von enttäuschter Liebe.

1. Liedtext: „Obsesión” von Aventura, 2003

Something flavour

Aventura (suena un teléfono)

Hello?

Shh, sólo escucha...

1.) 1. Son las cinco en la mañana

y yo no he dormido nada

3. pensando en tu belleza

yo loco voy a parar

5. que mi insomnio es mi castigo

tu amor será mi alivio

7. y hasta que no seas mía

no viviré en paz

²⁷⁰ Vgl. Austerlitz, 1992:252f.

²⁷¹ Bpm bedeutet beats per minute, Schläge pro Minute.

²⁷² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Bachata>, 27.12.2007.

9. Hoy conocí tu novio
pequeño y no buen mozo
11. Y sé que él no te quiere
por su forma de hablar
13. Además tú no lo amas
porque él no da la talla
15. No sabe complacerte
como lo haría yo
17. Pero tendré paciencia
Porque no es competencia
19. Por eso no hay motivos
para yo irrespetarlo...

Refrain

1. Noooooo, no es amor
lo que tú sientes
3. Se llama obsesión
Una ilusión
5. en tu pensamiento
Que te hace hacer cosas
7. así funciona el corazón

2.) 1. Bien vestido y en mi Lexus
pasé por tu colegio
3. Me informan que te fuiste
Como un loco te fui alcanzar
5. Te busqué y no te encontraba
Y eso me preocupaba
7. Para calmar mi ansia
yo te quería llamar
9. Pero no tenía tu número
Y tu amiga ya me lo negó
11. ser bonito mucho me ayudó
Eso me trajo la solución

13. Yo sé que le gustaba
Y le di una mirada
15. con par de palabritas
tu número me dio
17. Del celular llamaba
y tú no contestabas
19. Luego te puse un “beeper”
y no había conexión
21. Mi única esperanza
es que oigas mis palabras
23. “No puedo tengo novio”
“No me enganches por favor...”

Nooooo, no es amor... (escúchame por favor)
Lo que tú sientes... (qué es)
Se llama obsesión...
Una ilusión (estoy perdiendo el control)
En tu pensamiento
Que te hace hacer cosas
así funciona el corazón... (mi amor por dios no me enganches)(digo más)

3.) 1. Hice cita pa'l psiquiatra
A ver si me ayudaba
3. Pues ya no tengo amigos
por sólo hablar de ti
5. Lo que quiero es hablarte
Para intentar besarte
7. Será posible que por una obsesión que uno pueda morir
Y quizás pienses que soy tonto
9. “bribón” y también loco
Pero es que en el amor soy muy original
11. No enamoro como otros
Conquisto a mi modo
13. Amar es mi talento

te voy a enamorar

15. Disculpa si te ofendo

Pero es que soy honesto

17. Con lujo de detalles

Escucha mi versión

19. pura crema y chocolate

Untarte y devorarte

21. Llevarte a otro mundo

En tu mente, corazón

23. Ven vive una aventura

Hagamos mil locuras

25. Voy hacerte caricias que no se han inventado... (Let me find out)

No es amor, no es amor

Sssssh, ah... Es una obsesión

No es amor, no es amor

Sssssh, ah... Es una obsesión

2. Formale Aspekte von „Obsesión“

Das Bachata-Lied „Obsesión“ konnte den größten internationalen Erfolg in seinem Genre feiern (siehe Anhang 1, „Aventura“). Die Erzählweise des „lyrischen Ichs“ wird als Monolog dargeboten.

Die metrische Silbenanzahl variiert, obwohl siebensilbige Zeilen vorherrschen, aber es ist keine Regelmäßigkeit festzustellen. Auch im Refrain kommen vier, fünf, sechs und acht metrische Silben pro Zeile vor. Diese Disharmonie der Silbenanzahl tut der Harmonie des Liedes keinen Abbruch.

a) Vers: Bei den drei Strophen enden meist drei Zeilen mit einem weiblichen, paroxytonen Ausgang („verso llano“), jede vierte Zeile hat einen oxytonen

Ausgang („verso agudo“). Diese Versart ist nicht durchgehend, denn zum Beispiel in der zweiten Strophe, Zeile zehn und elf, enden auf einen „verso agudo“, obwohl sie schematisch ein „verso llano“ sein sollten. Auch in der dritten Strophe kommt es zu einer Unterbrechung des Rhythmus der Versart, zum Beispiel bei Zeile sieben, acht und neun. Während der letzte Refrain von den anderen beiden abweicht und jede Zeile auf den letzten Vokal betont so wie auch Zeile eins, drei, vier und sechs der anderen Refraintteile, betonen Zeile zwei und fünf des Refrain den vorletzten Vokal.

Die einzigen Wortwiederholungen („geminatio“) im ganzen Lied kommen im Refrain vor „No es amor, no es amor“. Vor allem in den ersten beiden Strophen finden wir des Öfteren die Wortverbindung „und“, („polysyndeton“) die Bewegung in das Gesagte bringt.

Als metrische Besonderheit fällt häufig die Synaloephe auf, wie zum Beispiel bei „... cinco en ...“, „... pensando en ...“, „... mi insomnio es ...“, „... tu amor ...“, „... mi alivio ...“, „... viviré en ...“ und „... que él ...“, um nur einige wenige zu nennen.

b) Reim

- **Art:** In „Obsesión“ kommen äußerst viele „rimas asonantes“ vor, obwohl der Vollreim, „rima consonante“, im Spanischen die Normalform des Reimes darstellt. Schon die ersten beiden Zeilen weisen diese Reimart auf, „... mañana ... nada ...“. Weitere Beispiele hierfür finden wir in der zweiten Strophe bei „... gustaba ... mirada ...“ und „... esperanza ... palabras ...“. In der fünften Strophe kommen sogar fünf „rimas asonantes“ vor. Bei allen handelt es sich um einen „rima llana“. In der ersten Strophe sind „... paciencia ... competenica ...“ ein Vollreim, „rima llana“. Diese Reimart kommt in der zweiten Strophe zweimal vor, in der dritten Strophe dreimal und im Refrain zählen die Wörter „obsesión ... ilusión ... corazón ...“ dazu.

- **Schema:** Es gibt kein einheitliches Reimschema.

c) **Strophenart:** „Obsesión“ besteht aus drei Strophen. Die erste Strophe hat zwanzig, die zweite Strophe vierundzwanzig und die dritte Strophe fünfundzwanzig Zeilen. Das Lied beginnt mit dem Flüstern eines Mannes und einem Telefongeräusch. Dann folgen die erste Strophe und der Refrain, der aus sieben Zeilen besteht. Anschließend kommt die zweite Strophe mit Refrain. Nach der dritten Strophe kommt der etwas abgeänderte und auf vier Zeilen gekürzte Refrain.

3. Sprachliche Aspekte von „Obsesión“

Bei dem Song „Obsesión“ lassen sich einige Wortfelder feststellen. Einerseits gibt es das Wortfeld der Liebe, wie zum Beispiel „amor“, „te quiero“, „amas“, „corazón“. Andererseits spielt das Wortfeld der Verrücktheit eine große Rolle „loco“, „psiquiatra“, „tonto“, „bribón“, „locura“ und auch „obsesión“ fällt in diese Sparte. Weiters kommt das Wortfeld des Sprechens vor, „hablar“, „llamar“, „palabritas“. „Crema“, „chocolate“, „untarte“ und „devorarte“ lassen sich zum Wortfeld des Essens zusammenfassen.

In diesem relativ langen Text wird die Allgemeinsprache verwendet, die Abstand von Metaphorik nimmt.

4. Musikalische Aspekte von „Obsesión“

Auffallend ist, dass sich das Lied „Obsesión“ durch viel Text auszeichnet und eine Begebenheit erzählt, wobei kein Instrumentalteil vorkommt. Es beginnt mit einer leisen Einleitung, bei der Gitarre und Synthesizer die Melodie vorgeben. Eine Männerstimme flüstert zwei Wörter auf Englisch. Die anschließende Nennung des Band-Namens ist ein Markenzeichen der Gruppe Aventura und kommt in fast jedem ihrer Lieder vor. Ein Telefongeräusch ertönt. Die Musik bleibt dabei im Hintergrund. Noch lässt sich nicht erkennen, um welches Musikgenre es sich handelt.

Die Melodie ist geprägt von Monotonie und Präsenz des typischen Bachata-Rhythmus. Alle drei Strophen folgen demselben System, außer der siebenten Zeile in der dritten Strophe. Das „Ich“ stellt sich die rhetorische Frage oder stellt fest „será posible que por una obsesión que uno pueda morir“, um auszuloten, ob Besessenheit zum Tode führen kann. Diese Zeile sticht erstens heraus, weil sie siebzehn metrische Silben hat und zweitens hebt sie sich musikalisch von allen anderen Zeilen ab. Die Gitarre spielt eine ansteigende Melodie unter Beendigung mit einem Tremolo. Dadurch wird Spannung erzeugt und die Aussagekraft des Gesagten unterstrichen. Das Gitarrentremolo drückt die Angst aus, die bei Verlust der Selbstkontrolle hochsteigen kann.

Der Refrain wird von einer Frau gesungen. Dieser zeichnet sich durch Monotonie aus und folgt dem üblichen Bachata-Stil. Beim zweiten Refrain singt der Mann ab und zu leise einige Worte in den Gesang der weiblichen Stimme hinein.

5. Interpretation von „Obsesión“

Bei dem Lied „Obsesión“ geht es um Emotionen wie Leidenschaft, Besessenheit und Liebe. In allen drei Strophen erklärt das „Ich“ seine Liebe. Aus dem Telefongespräch erfährt man abfällige Bemerkungen über den neuen Freund der Angebeteten, die sich zur Besessenheit steigern. Während das „Ich“ von seiner Leidenschaft erzählt, gewinnt man den Eindruck, dass es einer starken psychischen Belastung ausgesetzt ist. Besessenheit und Besitzansprüche treten vermehrt beim Thema „Machismo“ auf.

Es kommen zwei Figuren vor. Einerseits die angebetete Frau, die anderwärtig vergeben ist, und andererseits der Mann, der aus Liebe verrückt wird. Der Titel spricht mit einem Wort aus, worum es in diesem Lied geht, um Leidenschaft, Besessenheit und die daraus resultierenden Eigenheiten wie Verrücktwerden oder Besitzansprüche an die Frau.

Das Wort Besessenheit ist ein psycho-physischer Erregungszustand mit Wahn- oder Kramp fzuständen, der im Bereich des Religiösen dominiert „vom Dämon besessen

sein“. Dieses Lied widerspricht dem Rollenklischee der machistischen Welt, Frauen seien Objekte oder Besitztümer. Dieser Text falsifiziert diese weit verbreitete Tradition und der Song regt zum Nachdenken über das Geschlechterverhältnis Mann-Frau an. Die Grenze von intensiver Liebe zu Eifersucht und Leidenschaft bis hin zur Besessenheit kann bekanntlich eine sehr schmale sein.

Das Ziel und der letzte Grund aller Musik sollte nichts anderes sein als die Verehrung Gottes und die Recreation des Gemüths.

J.S. Bach (1685-1750)

Da Aventura den Bachata-Sektor dominiert, ist es sinnvoll, einen weiteren Text von dieser Band für die Analyse vorzusehen.

1. Liedtext: „No lo perdona dios“ von Aventura, 2000

Something special

Aventura

- 1) 1. Eso que has cometido no lo justifica Dios
- Le has quitado la vida a un niño sin razón
3. Quizás pudiera ser un pelotero un bachatero o algo más
- Y no lo sabrás porque la vida tu le has quitado
5. Como fuiste capas a nuestro hijo tú lo has matado
- Solo por cosas del amor, problemas entre tu y yo
7. que culpa tuvo ese niño, de nuestra mala relación
- dices que a la pobreza no se trae una criatura a pasar dolor
9. que estas arrepentida y que no quieres ser la madre de lo que es un error
- por eso yo te culpo porque ahora buscas excusas no tienes corazón

11. ayyy Dios

Refrain

1. Eso que has cometido no lo perdona Dios ayyyyy..

Eso que has cometido es pecado ante Dios ayyyy..

2) 1. Por tu poca ignorancia me dan ganas de llorar

Me prometiste un hijo para luego abortar

3. Quizás pudiera ser una modelo algo importante como las demás

Pero no lo sabrás, mujer no tiene sentimientos

5. Mataste mi amor y un bebe que llevabas adentro

Dios debe mandar castigos a esas mujeres como tu

7. No saben valorar un hijo y el nuestro lo mataste tu

Nunca nos entendimos es por eso que ese amor llegó a fracasar

9. De los buenos momentos hoy recuerdo una criatura que murió al final

Y hoy quedo dolorido porque tu me ilusionaste y no llegué hacer papá

11. Ayyy Dios

Na na na, na na nai, na na na (repite hasta el final)

2. Formale Aspekte von „No lo perdona dios“

Die metrische Silbenanzahl ist irregulär. Die Anzahl der metrischen Silben der jeweils entsprechenden Zeile der beiden Strophen ähneln einander. Eine Ausnahme macht jeweils die elfte Zeile, die nur aus drei metrischen Silben besteht.

a) Vers: Jeweils die vierte und fünfte Zeile beider Strophen enden auf einen „verso llano“. Alle restlichen Zeilen enden mit der Betonung auf dem letzten Vokal.

Unter den metrischen Besonderheiten fallen einige Synaloephen auf, wie zum

Beispiel „... vida a un ...“, „... tuvo ese ...“, „... criatura a ...“, und einige andere mehr. In der fünften Zeile der ersten Strophe erkennt man auch gesanglich einen Hiatus „... nuestro hijo ...“.

In der zweiten Strophe kommt es zu häufigen „polysyndeta“. Beide Strophen klingen mit einer Onomatopöie, einem seufzenden „ahhh Dios“ aus. Im Refrain gibt es sowohl eine Phrasenwiederholung am Beginn des Satzes – es handelt sich hier um die Klangfigur der Anapher - als auch eine Wortwiederholung am Ende der Zeilen des Refrains (Epiphora).

b) Reim:

- **Art:** Die vierte und fünfte Zeile beider Strophen weisen einen Vollreim auf. Es handelt sich um die Normalform des Reimes im Spanischen, nämlich um einen „rima llana“ oder weiblichen Reim. Abgesehen von der dritten Zeile der ersten Strophe reimen sich alle weiteren Zeilen der ersten und zweiten Strophe mit „rima asonante“. Bei dieser Assonanz handelt es sich um „rima aguda“.

- **Schema:** Es gibt kein Reimschema.

c) Strophenart: Dieses Bachata-Lied „No lo perdona dios“ besteht aus zwei Strophen, die durch einen Refrain und einen Instrumentalteil getrennt sind. Während die Strophen aus je elf Zeilen bestehen, hat der Refrain zwei Zeilen.

3. Sprachliche Aspekte von „No lo perdona dios“

Ein Wortfeld steckt das Umfeld eines Kindes ab, wie zum Beispiel „... hijo...“, „... criatura ...“, „... bebe ...“. Ein Wortfeld behandelt Berufs- oder Tätigkeitsbereiche, wie „... pelotero ...“, „... bachatero ...“, „... una modelo ...“, ein anderes umfasst Beziehungen „...nuestra mala relación...“, „... tú y yo ...“, „... mujer ...“. In diesem Song wird eine Allgemeinsprache verwendet, die kolloquiale Ausdrücke beinhaltet.

4. Musikalische Aspekte von „No lo perdona dios“

Auffallend ist die schleifende Art des Gitarrenspiels, das einem gezogenen Seufzen ähnelt. Dadurch drückt dieses Instrument Enttäuschung aus. Beim kurzen langsamen Instrumentalteil am Anfang des Liedes haucht der Sänger „something special, Aventura“ über den Gitarrenteil. Die Angabe des Bandnamens garantiert ihnen schnelle Wiedererkennung als bekannteste Bachata-Gruppe. Nach dem Instrumentalteil beginnt der Sänger mit seinen Anschuldigungen. Die Melodie ist von ständiger Monotonie und Repetition geprägt. Dadurch fließt der Rhythmus harmonisch ins Gehör.

5. Interpretation von „No lo perdona dios“

Das Thema Abtreibung zählt vielfach zu den tabuisierten Themen, die immer wieder Anlass zu Diskussionen geben. In Zeiten der Fristenregelung, in denen der Konflikt zwischen der Kirche und den Frauen, die ihr Recht auf Selbstbestimmung betonen, weiterhin besteht, behält dieses Thema seine Aktualität. Die Gesellschaft erwartete durch den leichten Zugang zu modernen Verhütungsmitteln, dass Abtreibungen obsolet würden. Doch mangelt es vor allem in unterentwickelten Ländern an der Leisbarkeit von Verhütungsmitteln. Dieses Lied macht die Ungleichheit zwischen Männern und Frauen in dieser Frage deutlich, denn die Entscheidung für oder gegen das Kind obliegt vor allem der werdenden Mutter. In diesem Text drückt ein Mann seine Gefühle aus und beklagt die Abtreibung seines Kindes durch die Mutter. Da in Südamerika Religiösität bekanntlich große Bedeutung hat, versteht man die Berufung auf Gott, der diese Verhaltensweise bestrafen soll. Die katholische Kirche, in Lateinamerika vorherrschend, spricht sich gegen jegliche Art von Abtreibung aus und negiert Härtefälle. Allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass ein uneheliches Kind nicht nur finanzielle Probleme für die betroffene Mutter bringen, sondern auch ihren gesellschaftlichen Abstieg bedeuten kann.

Das „Ich“ ist ein Mann, der seine Frau oder Freundin einer Abtreibung beschuldigt. Aus dem Text erkennt man seine Ablehnung des Schwangerschaftsabbruchs, der für ihn Mord darstellt. Er appelliert an Gott, alle Frauen zu bestrafen, die sich den Grundprinzipien des Christentums widersetzen. Über diese weibliche Person erfährt man indirekt, dass sie ihre Entscheidung wegen ihrer Armut und wegen zwischenmenschlicher Probleme getroffen hat.

Dieses Lied nimmt in Zeiten voranschreitender Säkularisierung vor allem in der westlichen Gesellschaft eine wichtige Bedeutung an. In einer Kultur mit zunehmendem Geltungsverlust traditioneller religiöser Orientierung wird der imaginierte Ruf nach kompensierender Sinnerfüllung lauter.²⁷³ Musik kann diese Rolle übernehmen und einen Beitrag leisten, die Verweltlichung mit ihren häufig einhergehenden Identitätsproblemen zu bremsen.

„No lo perdona dios“ weist auf Religiosität hin. Das „Ich“ maß sich nicht selbst an, ein Urteil über das Verhalten der Frau zu fällen, sondern beruft sich auf höhere Mächte, denen die judikative Kompetenz zusteht.

Der Liedtext von „No lo perdona dios“ zeigt die Verflechtung von Gesellschaft und Individuum im Fall der Emanzipierung einer südamerikanischen Frau im Kontrast zur historischen Entwicklung. Durch die Demonstration von Mut und Stärke trifft sie ihre eigenen Entscheidungen gegen den Willen des Mannes und gegen den Willen der katholischen Kirche. Damit riskiert sie Beziehungsprobleme und familiäre Auseinandersetzungen, verhindert aber weiterreichende soziale, finanzielle und gesellschaftliche Folgen. Schwangerschaftsabbrüche müssen immer im konkreten Einzelfall und im Zusammenhang mit den kausalen Gegebenheiten gesehen werden. Eine generelle Ablehnung sollte nicht stattfinden. Ob das alleinige Entscheidungsrecht der Frau für oder gegen ihr Kind ohne Mitspracherecht des zukünftigen Vaters gerechtfertigt sei, bleibt dahingestellt. In Südamerika gilt die Tatsache Kinder zu haben als Symbol für einen potenten Mann. Die Resolution der Frau gegen das gemeinsame Kind impliziert eine Zerstörung des machistischen Egos.

²⁷³ Vgl. Hartmann, 1988:14f.

1. Liedtext: „Bachata rosa” von Juan Luis Guerra, 1996

1.) 1. Te regalo una rosa

La encontré en el camino

3. No sé si está desnuda

O tiene un solo vestido

2.) 1. Si la riega el verano

O se embriaga de olvidos

3. Si alguna vez fue amada

O tiene amor escondido

Refrain

1. Ay ay ay ay amor

Eres la rosa que me da calor

3. Eres el sueño de mi soledad

Un letargo de azul un eclipse de mar

5. Pero ay ay ay ay amor

Yo soy satelite y tu eres mi sol

7. Un universo de agua mineral

Un espacio de luz que solo llenas tu ay amor

3.) 1. Te regalo mis manos

Mis parpados caidos

3. El beso mas profundo

El que se ahoga en un gemido

4.) 1. Te regalo un otoño

Un dia entre abril y junio

3. Un rayo de ilusiones

Un corazón al desnudo

2 x Refrain

2. Formale Aspekte von "Bachata rosa"

Alle vier Strophen weisen eine regelmäßige metrische Silbenzahl auf. Jeweils die ersten drei Zeilen der Strophen bestehen aus sieben metrischen Silben und die jeweils vierte Zeile der Strophen aus acht metrischen Silben. Die Silbenanzahl des Refrains variiert allerdings ohne System von sechs bis dreizehn metrischen Silben.

a) Vers: Bei den vier Strophen fällt die Betonung auf den vorletzten Vokal. Diese haben demnach einen weiblichen Ausgang, „verso llano“. Der Refrain hat durchgehend die Betonung auf dem letzten Vokal („verso agudo“).

Mit den Phrasenwiederholungen am Beginn der ersten, dritten und vierten Strophe „te regalo ...“ finden wir eine Anapher. Wortwiederholungen am Satzanfang gibt es auch in der dritten Strophe bei Zeile drei und vier sowie in der vierten Strophe in der zweiten bis vierten Zeile. Im Refrain kommen gleich zwei Anaphern vor; einmal in der zweiten und dritten Strophe und in der siebten und achten Zeile.

In der ersten Strophe kommt es zu einer Antithese mit den Wörtern „desnuda“ und „vestido“. In der zweiten Strophe erkennen wir das Wortspiel der Figura etymologica bei „amada“ und „amor“. Der ganze Text ist mit Metaphern durchsetzt, wie ... eres la rosa que te da calor...“ und „... yo soy satelite y tu eres mi sol...“.

In der ersten und zweiten Zeile der vierten Strophe ist ebenfalls die Sinnfigur der Antithese anzutreffen, „otoño“ und „un dia entre abril y junio“.

Durch die Widersprüchlichkeit der vierten Zeile im Refrain, „espacio“ und „llenas“, kommt es zur Sinnfigur des Oxymoron, bei dem paradoxe Wörter gekoppelt werden.

b) Reim:

- **Art:** In diesem Bachata-Lied gibt es keinen durchgehenden Reim. Es kommt ein

einzigster Vollreim in der ersten und zweiten Zeile des Refrains vor, nämlich ein männlicher oder stumpfer Reim, „rima aguda“. In den ersten drei Strophen lässt sich ein „rima asonante“ feststellen. „Rima aguda“ kommt jeweils in den zweiten und vierten Zeilen der genannten Strophen vor.

-Schema: Es ist kein Reimschema vorhanden.

c) Strophenart: „Bachata rosa“ wurde offensichtlich poetisch konstruiert und durchstrukturiert. Es besteht aus vier Strophen. Die vier Strophen bestehen aus je vier Zeilen. Nach den ersten beiden Strophen folgt ein achtzeiliger Refrain, der nach der vierten Strophe zweimal wiederholt wird.

3. Sprachliche Aspekte von „Bachata rosa“

Das Wortfeld des Sommers lässt sich zusammenfassen mit den Begriffen „verano“, „sol“, „calor“. Weitere Wortfelder finden wir im Raum, beziehungsweise im Universum „universo“, „satelite“ und „espacio“ sowie in der Zeitkomponente „verano“, „otoño“, „abril“ und „junio“. Die Schlagwörter „corazón“, „amor“, „beso“ und „gemido“ lassen sich zum Wortfeld der Liebe zusammenfassen. Die Körperteile „manos“ und „párpados“ können auch als Wortfeld gesehen werden.

4. Musikalische Aspekte von „Bachata rosa“

„Bachata rosa“ beginnt mit Meeresrauschen und Möwengeschrei, das von lieblichen Frauenstimmen mit einem soften „dududu...“ hinterlegt wird. Die Melodie wird leise von Piano und Rhythmikinstrumenten vorgegeben. Mit Beginn der ersten Strophe kommen noch andere Instrumente hinzu wie zum Beispiel ein weiteres Piano, eine Gitarre, Claves und Schlagzeug. Die Melodie ist relativ langsam und von Anfang bis zum Ende des Liedes durchgehend monoton.

5. Interpretation von „Bachata rosa“

Inspiziert wurde Juan Luis Guerra für „Bachata rosa“ vom „El libro de las preguntas“ des chilenischen Autors Pablo Neruda²⁷⁴. 1971 erhielt Neruda den Nobelpreis für Literatur und zählt zu den großen lateinamerikanischen Autoren. Dies dient als Verweis auf literarisches Wissen des Liedtextautors „Bachata rosa“. Das Lied beinhaltet auch astronomisches Wissen und Verweise auf das Sonnensystem in Beziehung zur Liebe. Das Thema dieses Bachatas ist die Liebe. Da dieser Song von Metaphern, Hyperbeln und Übertreibungen strotzt, gibt der Text Anlass für intensive Gedankenwege. Das „Ich“ findet eine Rose, die entweder nackt ist oder nur ein Kleid trägt. In beiden Fällen bedeutet es die Einfachheit und Schlichtheit der Rose, denn sie entblößt sich entweder ganz oder ändert sich nicht, weil sie nur ein Kleid hat. Es wird die rhetorische Frage aufgeworfen, ob sich der Sommer um die Rose kümmert und sie gießen wird. Die Liebeserklärung an die Frau wird im Refrain deutlich. Zum Nachdenken regt die vierte Zeile des Refrains „... eres ... un letargo de azul un eclipse de mar ...“. Die Farbe blau kann nicht lethargisch sein, so wie das Meer nicht ekliptisch ist. Das Meer ist zwar blau, aber weder der Eklipse noch dem Meer kann man Teilnahms- oder Interesselosigkeit nachsagen. Das „Ich“ vergleicht sein Leben mit der Hierarchie des Sonnensystems. Es setzt sich mit einem Satelliten und die Frau mit der Sonne gleich. Satelliten sind im Universum weniger wichtig als Planeten, aber abhängig von der Sonne. Die Sonne ist das Zentrum, das Wichtigste. So sieht das „Ich“ sein Leben in der Umkreisung der wichtigsten Frau, die seine Existenz ermöglicht. Sie bedeutet für ihn „un universo de agua mineral“. Wasser symbolisiert Leben, ohne das jegliches Leben zugrunde ginge. Das „Ich“ vermacht ihr „te regalo mis manos mis parpados caidos“, seine schlaff hängenden Augenlieder. Das kann seine Müdigkeit oder Desillusion symbolisieren, jedenfalls aber seine Ausgeliefertsein an die Angebetete. Nach einer sexuellen Anspielung in der dritten Strophe betont das „Ich“ nochmals seine Liebe.

Das „Ich“ spricht zu einem „Du“, wobei weder das „Ich“ noch das „Du“ explizit genderisiert sind. Die Gleichsetzung des „Du“ mit der Rose lässt den Schluss zu, dass

²⁷⁴ Vgl. Neruda, 1974:1ff.

es sich um eine Frau handelt. In unserer Gesellschaft ist das Verschenken von Rosen an seine Angebetete, zur Eroberung derselben, üblich. In heterosexueller Sichtweise gehe ich davon aus, dass das „Ich“ ein Mann ist. Andere Personen kommen im Text nicht vor.

Schon der Titel „Bachata rosa“ verrät das Genre Bachata. Klar ist allerdings nicht, ob es sich bei „rosa“ um die Farbe rosarot²⁷⁵ oder um eine Rose handelt oder vielleicht sogar beides gemeint ist. „Rosa“ steht im Spanischen für eine Frau, für Herz und für Liebe. Auch im Deutschen assoziiert man damit Glück, Freundschaft und Liebe.

Bei „Bachata rosa“ handelt sich um ein international erfolgreiches Bachata-Lied. Basierend auf dem Thema Liebe lässt es literarisches und astronomisches Wissen einfließen. Bei genauerer Betrachtung kann bestätigt werden, dass Liebeslieder nicht unweigerlich langweilige Textpassagen beinhalten müssen, sondern literarisch wertvoll sein können. In diesem Fall ist das spanische Wort „rosa“ doppeldeutig, nämlich meint der Textschreiber die Farbe rosarot und die Rose. Ein Wort der ersten Strophe wiederholt sich auffallenderweise als allerletztes Wort: „desnudo“. Von der nackten Rose bis zum nackten Herz scheint sich ein Kreis zu schließen, in dem Rose, Herz und Liebe als Synonyme verwendet werden können.

1. Liedtext: „El costo de la vida“ von Juan Luis Guerra (Merengue-Bachata), 1996

- 1.) 1. El costo de la vida sube otra vez
el peso que baja ya ni se ve
3. y las habichuelas no se pueden comer
ni una libra de arroz ni una cuarta de café
5. a nadie le importa lo que piensa usted
¿será porque aquí no hablamos inglés?

²⁷⁵ Die Farbe rosa soll für Sanftmut, Sexualität, Erotik und das Unmoralische stehen. Vgl. <http://www.nibis.de/~lepke/homepage/webdesign/farben.html#1>, 09.07.2007.

7. ah ah es verdad

ah ah es verdad

9. do you understand?

do you, do you?

2.) 1. Y la gasolina sube otra vez

el peso que baja ya ni se ve

3. y la democracia no puede crecer

si la corrupción juega ajedrez

5. a nadie le importa qué piensa usted

¿será porque aquí no hablamos francés?

7. ah ah vous parlez?

ah ah vous parlez?

9. ah ah, non monsieur.

3.) 1. Somos un agujero en medio del mar y el cielo

500 años después

3. una raza encendida

negra, blanca y taína

5. pero ¿quién descubrió a quién?

um, es verdad

7. um, es verdad.

4.) 1. Ay! y el costo de la vida

p'arriba tú ves

3. y el peso que baja

pobre, ni se ve

5. y la medicina

camina al revés

7. aquí no se cura

ni un callo en el pie

9. ai-qui-i-qui-i-qui

ai-qui-i-qui-e

11. y ahora el desempleo
me mordió también
13. a nadie le importa,
pues no hablamos inglés
15. ni a la mitsubishi
ni a la chevrolet.

5.) 1. La corrupción p'arriba
p'arriba tú ves
3. y el peso que baja
pobre ni se ve
5. y la delincuencia
me pilló esta vez
7. aquí no se cura
ni un callo en el pie
9. ai-qui-i-qui-i-qui
ai-qui-i-qui-e
11. y ahora el desempleo
me pilló esta vez
13. a nadie le importa
pues no hablamos inglés
15. ni a la mitsubishi
ni a la chevrolet

Bridge: 1. um, es verdad
um, es verdad

6.) = 4.) 1. La recesión p'arriba
p'arriba tú ves
3. y el peso que baja
pobre ni se ve
5. y la medicina
camina al revés

7. aquí no se cura
ui un callo en el pie
9. ai-qui-i-qui-i-qui
ai-qui-i-qui-e
11. y ahora el desempleo
me mordió esta vez
13. a nadie le importa
pues no hablamos inglés
15. ni a la mitsubishi
ni a la chevrolet.

2. Formale Aspekte von „El costo de la vida“

Die ersten drei Strophen variieren in ihrer jeweiligen metrischen Silbenanzahl. Es kommen zwischen vier und dreizehn metrische Silben pro Zeile vor. Die vierte und fünfte Strophe ähneln sich bezüglich ihrer Silbenanzahl. Meist wechselt sich hier ein Fünf- mit einem Sechssilber ab. Einen Refrain gibt es in diesem Song nicht.

a) Vers: In diesem Lied dominiert der männliche, oxytone Ausgang, „verso agudo“, denn die Betonung fällt immer auf den letzten Vokal jeder Zeile.

Als rhetorische Figur fallen Anaphern wie zum Beispiel „El ...el...“ und „ah ...ah...“ auf. Einige Phrasen werden wiederholt, teils in leicht abgeänderter Form wie bei „El costo de la vida sube otra vez“ und „Y el costo de la vida p´arriba tú ves“. In der fünften Strophe kommt eine Anadiplose vor, eine Wortwiederholung über eine Zeile, wie zum Beispiel „La corrupción p´arriba p´arriba tú ves“. Auffallend ist die häufige Verwendung der Konjunktion „und“ („polysyndeton“).

Als metrische Besonderheit finden sich Synaloephen wie zum Beispiel „... de arroz ...“, „... ni una ...“, „... piensa usted ...“, „... porque aquí ...“, „... juega ajedrez ...“, „... y ahora el ...“ und einige andere.

b) Reim:

- **Art:** Vollreime kommen in „El costo de la vida“ nicht vor, dafür eine Vielzahl von Assonanzen, die alle auf dem letzten Vokal betont werden wie zum Beispiel „... vez ... ve ... comer ...usted ...“.
- **Schema:** Ein Reimschema ist nicht ersichtlich. Wir erkennen nur einen umschlingenden Reim in der dritten Strophe „... después ... encendida ... taína ... quien ...“.

c) Strophenart: „El costo de la vida“ besteht aus fünf Strophen, wobei die vierte Strophe zum Schluss noch einmal wiederholt wird. Die dritte Strophe könnte auch als Refrain qualifiziert werden, da sie sich formal von den anderen Strophen abhebt, doch wird sie weder wiederholt noch weist sie andere Besonderheiten auf, weshalb sie als Strophe zu werten ist.

3. Sprachliche Aspekte von „El costo de la vida“

Wir erkennen ein Wortfeld der Lebensmittel „habichuelas“, „arroz“, „café“. Dazu gehört auch „comer“, das mit den vorigen als Teilmenge in binärer Relation steht. „Inglés“, „Do you understand?“, „Francés“, „Vous parlez?“ zählen zum Wortfeld Sprache, wozu auch „hablamos“ gehört. Zum Wortfeld Medizin zählen „cura“, „callo“ und „medicina“.

In „El costo de la vida“ wird eine kolloquiale Sprache verwendet „me pilló esta vez“ und manche Wörter werden gekürzt und mit anderen Wörtern zusammengezogen, wie zum Beispiel „p’arriba“ statt „para arriba“. Die eingearbeiteten Fragen sind rhetorisch zu verstehen und bedürfen keiner Antwort. Allerdings sprechen diese den Zuhörer direkt an, regen zum Nachdenken an und verstärken die Aussagekraft. Sprachwissenschaftlich fällt in diesem Text eine starke Abstinenz von Substantiven auf. Weiters kommt es zu Ausrufen wie „ah ah“ und Silbenbildungen, wie „ai-qui-i-qui-e“, die an einen Weckruf eines Hahnes erinnern. Auch in diesem Song kommen

Metaphern vor, wie zum Beispiel „la corrupción juega ajedrez“ und „la medicina camina al revés“.

4. Musikalische Aspekte von „El costo de la vida“

„El costo de la vida“ beginnt mit einer schnellen, fröhlichen Einleitung, begleitet von Gitarre und Rhythmikinstrumenten. Nach zwei Akkorden setzen Blasinstrumente ein, die den Takt vorantreiben. Dieses Lied wird als Merengue-Bachata bezeichnet, weil Elemente beider Stilrichtungen vorkommen. Der Takt ist ein Merengue, was bedeutet, dass der Rhythmus nur als Merengue tanzbar ist. Die leitende Gitarre wird mit einem Kapodaster²⁷⁶ gespielt, das dem Lied einen weichen Klang verleiht. Ein einfacher Grundrhythmus zieht sich durch das ganze Lied. Dieser monotone Stil verstärkt die Konzentration des Zuhörers auf den Text und deren Aussagekraft.

5. Interpretation von „El costo de la vida“

Juan Luis Guerra als Dominikaner legt die Vermutung nahe, dass er in „El costo de la vida“ von der sozialen Situation in seinem Heimatland singt, auch wenn dieses Lied genauso auf viele andere, vor allem lateinamerikanische, Länder zutrifft. In diesem Merengue-Bachata geht es um ein prekäres Thema, um Armut. Die Lebenserhaltungskosten steigen und die Bevölkerung kann sich Grundnahrungsmittel nicht mehr leisten. Schon in der zweiten Zeile der ersten Strophe wird die Inflation angesprochen. Die indirekte Schuldzuweisung trifft die Vereinigten Staaten, unter Umständen auch England und englischsprachiges Terrain, die als Prototypen des Wohlstandes und Luxus erhalten müssen. Das „Ich“ stellt sich die rhetorische Frage, ob die schlechte politische und ökonomische Situation aus dem Fehlen der englischen Sprache in der Dominikanischen Republik resultiert. Dieselbe Anspielung in Bezug auf Französisch finden wir in der zweiten Strophe, womit der Textschreiber Kritik an

²⁷⁶ Kapodaster ist ein verschiebbarer Sattel, der auf den Gitarrenhals geschraubt oder geklemmt wird. Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:264.

Frankreich und dessen kolonialem Erbe übt.

Historisch gesehen sind England, die USA und Frankreich die Länder, die durch ihre Kolonialpolitik nachhaltig zur Prägung der sogenannten „Dritten Welt“ beigetragen haben. Spanien als Kolonialmacht Nummer eins hat seine Monopolstellung verspielt und die eroberten Länder nicht in denselben Wohlstand geführt wie andere europäische Staaten. Der Bevölkerung der Dominikanischen Republik fehlt das Verständnis für das Ausbleiben der Lebensstandardssteigerung trotz der Erzielung enormer Einkommen aus dem Tourismus. Dies erklärt die Metapher in der dritten Strophe: „Somos un agujero en medio del mar y el cielo“, ein Loch, in dem Unmengen an Geld versiegt und in andere Kanäle fließt.

In diesem Lied wird auch das Problem der Identität angesprochen. Der Sänger spricht zwar von einer „raza encendida“, deren genaue Determination aufgrund unzähliger kultureller Mischungen unmöglich erscheint. Wer entdeckte damals wen: die Spanier die Ureinwohner der Karibik oder umgekehrt? Hierbei erkennen wir eine Unsicherheit und Unzufriedenheit mit der Entwicklung der Geschichte und der daraus resultierenden Gegenwart, die von Korruption, Rezession und Arbeitslosigkeit geprägt ist. Indirekt lässt sich daraus ableiten, dass die Dominikaner sich ihre eigene Identitätsgeschichte und die Steigerung des Lebensstandards wünschen. Resignation macht sich beim „Ich“ breit. Niemanden interessieren die Probleme der Bevölkerung, weder Mitsubishi noch Chevrolet. Der Verweis auf zwei multinationale, überaus erfolgreiche Automarken stellt eine Anspielung an den Fortschritt dar. Mitsubishi ist eine japanische Marke, hinter der sich zweihundert verschiedene Konzerne und Unternehmen verbergen, und die somit stellvertretend für die globale Wirtschaft stehen. Chevrolet ist eine amerikanische Automarke seit 1918, die dem General Motors Unternehmen angehört und Reichtum und wirtschaftlichen Fortschritt verkörpert.

Der Text ist abstrakt gehalten. Das „Ich“ repräsentiert die Bevölkerung aller Länder, die von Armut, Korruption und Rezession geprägt sind und in denen weder Englisch noch Französisch gesprochen wird. Der Text richtet sich indirekt an die Politik, im konkreten an die jeweils Regierenden, zur Herbeiführung wirtschaftlichen Aufschwungs und gesellschaftlichen Wohlstands.

„El costo de la vida“ stellt einen neutralen Titel dar, der von den Kosten des Lebens spricht. Allein der Titel sagt nichts Negatives, weder über zu hohe Lebenserhaltungskosten noch über gescheiterte Politik aus. Die Kosten des Lebens variieren individuell und regional. In Industrieländern zählen andere Wertigkeiten. Menschen in hoch entwickelten Ländern bezeichnen sich als arm, wenn sich eine vierköpfige Familie kein zweites Auto und mindestens zwei Urlaube jährlich leisten kann. In unterentwickelten Ländern bedeutet Armut Existenzängste, welche die Gesundheit, Sicherheit und Ernährung betreffen. Aus diesem Grund kann man „El costo de la vida“ nicht losgelöst von Zeit und Raum sehen. Der Text spricht die Dominikanische Republik an und kritisiert vorrangig die zum Zeitpunkt der Textverfassung regierende politische Macht.

Der Text widerspiegelt die Sehnsucht der dominikanischen Bevölkerung nach einer Verbesserung der Lebensqualität, nach einem funktionierenden Staat und nach gerechter Güterverteilung. Sie lehnt sich auf gegen inflationäre Situationen, in denen Unternehmen keine Investitionen riskieren. Die Menschen wollen gelebte Demokratie, wirtschaftlichen Aufschwung und gleiches Recht für alle. Es wird ein politischer Appell an die dominikanische Regierung gerichtet, Maßnahmen zu setzen, damit Nahrungsmittel und lebenswichtige Güter für jedermann leistbar werden.

Im Bewusstsein um die Verwendbarkeit der Elemente des Merengues sowie des Bachatas als Medium für die Massen nutzt Juan Luis Guerra die Möglichkeit, die Botschaft seiner Texte einer breiten Öffentlichkeit nahezubringen. Medien und Konsum stellen hierbei zwei wichtige Faktoren dar.

Horkheimer und Adorno streben mit ihrer Kritischen Theorie in Abgrenzung von der traditionellen Theorie nach einer Ordnung von Tatsachen im Bewusstsein, die der Sammlung von Kenntnissen über die Welt zur Verfügung steht. Die Hinterfragung gesellschaftlicher Totalität mit ihren Rahmenbedingungen als wesenseigenes Element der Kritischen Theorie findet sich in Analogie in Juan Luis Guerras Text, wobei die Anregungen zur Veränderung der Wirklichkeit nicht Inhalt des Liedes sind. Trotzdem wird damit ein Impuls zur Lösung von Spannungen zwischen Bestehendem und Möglichem gegeben, im Geist der Zeit und der politischen Situation.²⁷⁷

²⁷⁷ Vgl. Horkheimer, 2004:5ff.

C.) MERENGUE

Was für Jamaika der Reggae, für Trinidad der Calypso und für Brasilien der Samba ist, ist der Merengue für die Dominikanische Republik, der Ausdruck nationalen Selbstbewusstseins.

Musik wird oft nicht schön gefunden, weil sie stets mit Geräusch verbunden ist.

Wilhelm Busch (1832-1908)

Definition: Merengue

Merengue ist ein schneller, rhythmisch betonter Volkstanz. Viele regionale Varianten beinhalten einen der drei Grundtypen:

- Die Basisform ist eine sehr schnelle Form in synkopiertem Rhythmus mit responsorischem Gesang (Call-and-Response) und zählt zur Musikfolklore der Dominikanischen Republik. Der dominikanische Merengue ist in zwei Teile gegliedert, in die instrumentale Einleitung und in die gesungene „Copla cantada“²⁷⁸. Die Texte zeichnen sich durch Einfachheit und Dialektik der afro-amerikanischen Bevölkerung aus.
- Die zweite Form des Merengues ist langsam und in den Küstengebieten Kolumbiens und Venezuelas verbreitet.
- Die dritte Form des Merengues ist regional auf Puerto Rico zu finden, die eine Mischform der zwei vorher erwähnten Formen darstellt.

²⁷⁸ Dabei handelt es sich um eine poetische Textvariante, die für traditionelle Liedtexte verfasst und in gesungener Form vorgetragen wird.

Aus allen drei Arten entwickelten sich nach 1950 sozialkritische Texte.²⁷⁹

Entwicklung des Merengues

- *Ursprung unbekannt*

Über den Ursprung des Merengues gibt es verschiedene Meinungen. Das erste Dokument, das den Begriff „Merengue“ auf Französisch enthielt, stammt aus dem Jahre 1739. „Meringue“ bezog sich auf eine Schweizer Speise, die aus gerührten Eiern und Zucker bestand, die französische Kolonisatoren nach Haiti mitbrachten. In der europäischen Etymologie wurde ein Tanz mit ähnlichem Namen in Afrika identifiziert. Da dieser Tanz allerdings auf Madagaskar vertreten war und keine Afro-Amerikaner aus Madagaskar in die Karibik kamen, ist diese Theorie kaum haltbar. Trotzdem kann man den afrikanischen Einfluss auf musikalischer Ebene nicht leugnen.²⁸⁰

Die am meisten verbreitete These besagt, dass der Merengue durch den spontanen Ausdruck des Sieges- und Freudenschreies der Dominikaner über die Haitianer nach der Schlacht von Talanquera entstanden sei. Die Herkunft und Entwicklung des Merengue bleiben im Dunkeln.²⁸¹

Merengue ist eine in Venezuela und in der Karibik, besonders auf Haiti und in der Dominikanischen Republik, beheimatete Lied- und Tanzform. Die Herkunft, die afrikanische, kubanische und europäische Quellen vermuten lässt, ist ungeklärt. Die erste schriftliche Aufzeichnung eines Merengue-Liedes stammt aus Haiti vom Jahr 1844. Schnell gewann der Merengue an Popularität und fand im 20. Jahrhundert als Gesellschaftstanz Eingang in die Salons der Oberschicht. Auch in Kolumbien und auf Puerto Rico setzte sich diese Musikrichtung durch. Meist basierte der Text auf einer Erfindung aus dem Stehgreif. Bis heute finden sich darin die Verarbeitung aktueller Anlässe oder persönlicher Erfahrungen. Auf Haiti

²⁷⁹ Vgl. Ludwig, 1997:435f.

²⁸⁰ Vgl. Austerlitz, 1992:33.

²⁸¹ Vgl. <http://www.wientanz.com/index.php///Merengue>, 27.11.2007.

entstand in den 1950er Jahren eine intensive Variante des Merengues mit besonderer Rhythmik, nämlich die „Compas direct“.²⁸²

Ab 1850 manifestierte sich dieser Tanz in der Dominikanischen Republik und fand unter der Landbevölkerung viele Anhänger. Die Mitglieder der feinen Gesellschaft in den Städten waren dem „Bauerntanz“ abgeneigt. Diese negative Konnotation hielt bis Mitte des 20. Jahrhunderts an.

- 1930-1960

Unter der Diktatur von Präsident Rafael Trujillo, 1930-1961, schaffte der bis dahin geächtete Tanz den Durchbruch in die höheren Gesellschaftsschichten. Trujillo nutzte die Popularität des Merengues als Propagandamittel. Mit der Qualifizierung dieses Tanzes als nationales Symbol und Kulturgut ordnete der Diktator - als großer Förderer dieser Musik - die Aufnahme des Merengue in alle Programme der Radiosender an. Dadurch erreichte diese Musik ein breites Gesellschaftsspektrum. Fast zeitgleich entdeckte die Plattenindustrie den neuen Markt und ging zur intensiven Produktion von Merengue-Musik über. Bald kam es zur Aufwertung der Merengue-Festivals zu einem Bestandteil des nationalen Kulturerbes. Mit Ende des Trujillo Regimes 1961 wurde der Merengue von seinen politischen Fesseln losgelöst und wieder Stimme des Volkes. Wie in vielen anderen lateinamerikanischen Staaten gilt die Musik der Bevölkerung als Ausdruck des Widerstandes.²⁸³

Der Merengue ist in der Dominikanischen Republik Kultsymbol und zählt zum Hauptkern der nationalen dominikanischen Identität. In der Evolution des Merengues entwickelten und verbanden sich heimische mit ausländischen Stilelementen. Im 19. Jahrhundert war der Merengue in der Dominikanischen Republik gekennzeichnet von vielen regionalen Varianten.

²⁸² Vgl. Wicke/Ziegenrucker, 1997:318.

²⁸³ Vgl. Linder, 2004:22.

Die Vereinigten Staaten besetzten die Dominikanische Republik von 1916 bis 1924. Es kam zum Bürgerkrieg, der von Cibao aus geführt wurde. Zum nationalen Symbol des Kampfes wurde der „Merengue cibaeno“ erwählt, weshalb dieser als Zeichen des Widerstandes eingesetzt wurde. In Cibao lebte der größte Anteil der europäischen Menschen der Dominikanischen Republik.

Der Diktator Trujillo erhob den „Merengue cibaeno“ zum Nationaltanz der Dominikanischen Republik und verwendete diesen zu Propagandazwecken für die dominikanische Heimat sowie gegen Haiti.

Trujillo wurde 1961 ermordet, woraufhin die Vereinigten Staaten wieder die Dominikanische Republik besetzten. Mit dem allgemeinen Aufkommen des Salsas flossen in den Merengue internationale Elemente ein. Die Internationalisierung des Nationaltanzes symbolisierte Modernität in der Post-Trujillo Epoche. Mit der Auswanderung vieler Dominikaner in die USA ab 1965 entwickelte sich der Merengue auf internationaler Ebene, da die internationale lateinamerikanische, karibische Musikindustrie in den USA beheimatet ist. Diese länderübergreifende Identität vieler Dominikaner fand in nationalen und internationalen Elementen im Merengue seinen Niederschlag. Die Dominikaner bestätigen die Existenz des Merengues als Teil ihrer Identität. Aus dem Merengue entwickelten sich verschiedene Typen, die in der Dominikanischen Republik, in Haiti, in Venezuela und Kolumbien regional unterschiedlich sind.²⁸⁴

- 1960-1980

Die USA marschierten 1965 mit 35.000 Marinesoldaten in die Dominikanische Republik ein, unter dem Vorwand der Entwaffnung kommunistischer Militärs. Durch diese Invasion wanderten viele dominikanische Musiker in die USA aus. Vor allem New York wurde zum Schmelztiegel verschiedenster Musikarten. Ende der 1970er Jahre kam es zur Etablierung des Merengues zum festen Bestandteil der lateinamerikanischen Musik und zur Manifestierung in der Salsa-Szene in New

²⁸⁴ Vgl. Austerlitz, 1992:369ff.

York. Von dort aus erzielten viele moderne Interpreten wie Juan Luis Guerra und Wilfrido Vargas²⁸⁵ weltweite Erfolge und brachten den Merengue einem Millionenpublikum näher.²⁸⁶

- 1980-2008

Aufgrund der großen Wirtschaftskrise in der Dominikanischen Republik gegen Ende der 1980er und 1990er Jahre wanderten viele Dominikaner in die USA, vor allem nach New York, aus. Dadurch entstand ein regelrechtes Merengue-Fieber, das auf die Salsa-Musik bedeutenden Einfluss hatte.²⁸⁷

Zu verzeichnen ist, dass 1990 ein Zwölftel der dominikanischen Bevölkerung in New York lebte. Diese 900.000 Menschen halfen durch Zusendung finanzieller Mittel an ihre dominikanischen Familien, deren Wirtschaftskrise zu überstehen. Zu dieser Zeit wanderten viele Dominikaner nach Puerto Rico und Venezuela aus.²⁸⁸

Heutzutage ist der Merengue international im gesellschaftlichen Tanzleben in allen Ländern vertreten. Merengue Weltmeisterschaften gibt es keine, allerdings viele Festivals, wovon das berühmteste am 25. Juli²⁸⁹ in Santo Domingo stattfindet.

Merengue ist Musik für Füße
und Hüften, Bachata ist
Musik für die Seele.

Karibisches Sprichwort

²⁸⁵ Wilfrido Vargas war 1990 für den „Grammy Award“ (den Musik Oscar) nominiert.

²⁸⁶ Vgl. Linder, 2004:22.

²⁸⁷ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:621.

²⁸⁸ Vgl. Austerlitz, 1997:123.

²⁸⁹ Interessanterweise ist der 25. Juli der Nationalfeiertag von Puerto Rico.

Musikinstrumente des Merengues

Beim Merengue werden weniger Instrumente eingesetzt als beim Salsa. Deutlich erkennbar ist diese Musikrichtung durch die „Tambora“. Dabei handelt es sich um eine kleine, zweiseitige Tommel mit Ziegenfellbespannung. Ihr Ursprung liegt in Afrika. Sie wird zwischen den Knien eingeklemmt, während sie linkshändig geschlagen und rechtshändig mit einem kleinen Schlegel (bollilo) gespielt wird. Die hauptsächliche Verwendung der Tambora findet sich im Merengue, wo sie ein schnelles, immer wiederholendes Motiv anschlägt. Weitere Rhythmikinstrumente sind die Congas, auch Tumbadores genannt, die mit der Hand geschlagen werden. Sie gehören zu den wichtigsten Trommeln der afro-karibischen und afro-brasilianischen Musik, die zum Beispiel auch beim Salsa benutzt werden. Congas sowie eine Basstrommel ziehen konsequent und monoton die vier Grundschläge durch das gesamte Lied.

Die traditionelle Besetzung einer Merengue-Band besteht aus Akkordeon, Saxophon, Kastenbaß, einem Guayo (Metallschraper) und der doppelfelligen Tambora-Trommel. Es handelt sich hierbei um ländliche Musik, die sich vom haitianischen „mering“ durch einen langsameren, sehnsuchtsvolleren Klang unterscheidet und anstelle des Akkordeons die Gitarre benützt. Die größte Klangveränderung erfuhr der dominikanische Merengue einerseits durch eine steigende Verwendung von Saxophonen und andererseits durch die Ablösung des Akkordeons durch E-Gitarre, Keyboard und Synthesizer. Sänger treten meist als Trio auf und wechseln sich beim Singen der ersten Stimme ab.²⁹⁰

Exkurs: Merengue und Haiti

Die amerikanische Invasion 1915 in Haiti brachte viele fremde Einflüsse in die traditionelle Kultur auf der haitianischen Halbinsel. Heute noch kann von einer gewissen Rückständigkeit des Landes gesprochen werden. Die Lebensart der Einwohner richtet sich nach dem religiösen Voodoo Ritual und der politische und

²⁹⁰ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:629.

gesellschaftliche Kampf gegen die Dominikanische Republik tangiert auch die musikalische Ebene. Ab den 1920er Jahren empfing man in Haiti kubanisches Radio. Bands begannen zwei Gitarren, Maracas und die Rhythmikinstrumente des kubanischen Son einzusetzen. Sie orientierten sich musikalisch an den wichtigsten Son-Bands wie Sexteto Habanero, Septeto Nacional und Trio Matamoros und spielten deren Musik nach. Merengue wurde erst ab den 1950er Jahren in Haiti empfangen und von der einheimischen Bevölkerung nicht in ihr eigenes musikalisches Repertoire übernommen. In Haiti bestand zu jener Zeit schon eine Musik- und Tanzrichtung, die sich „mereng“ nannte. Die Vermischung mit dem dominikanischen Merengue wurde abgelehnt. Gründe dafür sind historisch, politisch und gesellschaftlich bedingt. Außerdem zählte der „mereng“ im Gegensatz zum Merengue zum elitären Bildungsniveau und wollte nicht mit den negativen Konnotationen des Merengues assoziiert werden. Die historische Entwicklung des „mereng“ dürfte dem des Merengues sehr ähnlich sein. Musikalische Ähnlichkeiten sind vorhanden.²⁹¹

Der Rhythmus des Merengues

Musikwissenschaftler zählen den Merengue zu den heiteren, polkaähnlichen Rhythmen im geradlinigen, gleichmäßigen Zweier-Rhythmus (eins-zwei, eins-zwei). Im 4/4 Takt (acht Grundschläge über zwei Takte) klatscht man alle Schläge gleichmäßig unter leichter Betonung des ersten und fünften Schlages. Diese Regelmäßigkeit sowie der leichte Rhythmus tragen zur einfachen Erlernbarkeit bei.²⁹²

Manche Merengue-Lieder haben einen 2/4 Takt. Ein Trommelschlag akzentuiert jeden Taktschlag, weshalb es zu diesem durchgehenden Rhythmus kommt. Ursprünglich verwendete man als Instrumente für den Merengue Tamboras, Güiras und im letzten Jahrhundert auch das Akkordeon. Mit der Zeit mischten sich

²⁹¹ Vgl. Manuel:1995:132f.

²⁹² Vgl. Linder, 2004:23.

Bass, Saxophon und Piano zu den Merengue-Ensembles.²⁹³

Als Juan Luis Guerra 1980 von Boston nach Santo Domingo zurückkehrte, verband er seinen vokalen jazzigen Stil mit Merengue-Rhythmen. Mit dieser Mischung sprach er Zuhörer der Mittelschicht wie auch Zuhörer der Elite an. Guerra bindet das Saxophon in den Merengue ein und lässt Funk, Jazz, brasilianische und spanische Musik einfließen. Luis Guerra selbst bezeichnet seine Musik als „merengue dual“. Er begründet dies damit, dass er mit seiner Musik die Leute zum Tanzen, aber gleichzeitig ebenfalls zum Denken anregen möchte.²⁹⁴

Merengue ist ein einfacher Tanz. Diese Einfachheit ist ausschlaggebend für seine große Beliebtheit im Volk. Merengue wird zu zweit getanzt. In Tanzhaltung tritt man von einem Bein auf das andere, verbunden mit einer starken Auf- und Abbewegen der Hüften und versucht dies mit einer gewissen Eleganz und Geschmeidigkeit beim Drehen zu tun.²⁹⁵

Wie bei anderen lateinamerikanischen Tänzen bleibt beim Merengue der Oberkörper weitgehend ruhig. Eine leichte Bewegung des Oberkörpers nach links und rechts ist möglich, allerdings völlig unabhängig von der Hüfte. Eine Aufwärtsbewegung nach oben und unten lässt meist den Anfänger erkennen. Der Oberkörper wird im Verhältnis zur Hüfte „verschoben“. Durch ein Kippen des Beckens werden weiche, fließende Hüftbewegungen ermöglicht. Die Geschmeidigkeit der Bewegung kommt durch das Zusammenspiel und die Harmonie von Hüfte, Oberkörper und entspannten Schultern sowie durch die Freude am Tanz. Die Füße treten fest und flach auf dem Boden auf. Die Knie werden abwechselnd gebeugt und gestreckt. Um bei schnellen Bewegungen die Körperharmonie und den Bewegungsfluss zu halten, sollte die Beinstreckung nie komplett sein. Eine durchgehende Beugung der Knie erleichtert die Weichheit der Hüftbewegung und sorgt für ein besseres Körpergefühl.²⁹⁶

²⁹³ Vgl. <http://www.merengue-tanz.de/>, 12.11.2007.

²⁹⁴ Vgl. Austerlitz, 1992:246.

²⁹⁵ Vgl. Linder, 2004:23.

²⁹⁶ Vgl. Linder, 2004:23.

1. Liedtext: „Nuestra canción” von Elvis Crespo, 1998

1. Quiero

Que me recuerdes

3. Con la canción que nos hacía callar

Esa

5. Que nos decía

De que algún día la despedida tenía que llegar

7. No, no es un capricho

Tan solo es algo

9. Que te quiero yo pedir

Hoy para siempre y para que te acuerdes de mi

11. Adiós

Estoy muy triste

13. Pues hoy

Que tu te fuiste

15. Se oyó nuestra canción

Para que nunca la olvidáramos los dos

17. Adiós

Ya no podemos seguir, lo siento

19. No pude hacerte yo feliz, me voy

Pero me llevo yo de tí

21. El amor que por tí yo sentí

Busca en tus sueños y no pienses más en mí

Repite

No pienses mas en mí

2. Formale Aspekte von „Nuestra canción”

Formal hebt sich dieser Liedtext von vielen anderen ab. Es kommen keine erkennbaren Strophen und kein Refrain vor. Der Text wirkt wie ein Monolog, der zweimal wiederholt wird. Die metrische Silbenanzahl ist unregelmäßig und reicht von zwei bis dreizehn Silben pro Zeile.

a)Vers: Unregelmäßig werden die vorletzten oder letzten Vokale der Zeilen betont. „Verso llano“ wechselt sich mit „verso agudo“ ab.

Es kommen kaum rhetorische Figuren oder Tropen vor, außer gelegentlichen Synaloephen und die Sinnfigur der Antithese, wie zum Beispiel bei „callar“, „decía“, „triste“ und „feliz“.

b)Reim:

- **Art:** Die dritte Zeile „callar“ reimt sich mit der sechsten Zeile „llegár“. Hier handelt es sich um einen Vollreim („rima aguda“). In der neunten und zehnten Zeile ist Assonanz zu erkennen, während die dreizehnte Zeile „triste“ mit der fünfzehnten Zeile „fuiste“ wieder in einem Vollreim („rima llana“) endet. Die letzten drei Zeilen reimen sich mit „tí“, „sentí“ und „mí“ assonantisch.

- **Schema:** Reimschema ist keines vorhanden.

c) Strophenart: Wie schon erwähnt gibt es keine, beziehungsweise eine Strophe, die wiederholt wird.

3. Sprachliche Aspekte von „Nuestra canción”

In diesem relativ kurzen Text finden wir das Wortfeld der Gefühle „amor“, „siento“, „sentí“, „triste“, „feliz“ und das Wortfeld der Gedanken „me recuerdes“,

„te acuerdes“, „olvidaremos“, „pienses“, das Wortfeld der Kommunikation „callar“, „decía“, „se oyó“ und das Wortfeld des Abschiedes „despedida“, „adiós“ und „te fuiste“. Die Phrase „hoy para siempre“ könnte unter Umständen als Wortfeld der Zeit qualifiziert werden. Sprachlich fällt hier eine leicht verständliche, einfache Sprache auf. Außerdem beachtenswert erscheint eine spärliche Verwendung an Substantiven, von denen nur sechs im ganzen Lied vorkommen.

4. Musikalische Aspekte von „Nuestra canción“

Das Lied beginnt mit einem schwungvollen Merengue-Rhythmus, wobei Trompete und Saxophon nebst Rhythmikinstrumenten den Takt angeben. Der Takt bleibt monoton und zieht sich wie ein roter Faden durch das Lied. Durch diese Monotonie wird der Zuhörer zum Mitwippen verleitet, was die Versetzung in einen tranceähnlichen Zustand ermöglichen würde.

5. Interpretation von „Nuestra canción“

„Nuestra canción“ handelt von einem Mann, der seine Ex-Frau oder Ex-Freundin mittels eines Liedes an ihn erinnern will. Dieses Lied drückt Gefühlsempfindungen aus. Auffällig ist bei diesem Text der deutlich dargestellte Machismo. Offensichtlich wurde der Mann von der Frau verlassen „... hoy que tu te fuiste ...“. Allerdings kann das männliche Ego diese Tatsache nicht als gegeben hinnehmen und betont im „me voy“ die eigene Initiative. Sein Selbstbewusstsein braucht die Gewissheit, dass die Trennung seine Entscheidung war. Er bewahrt sich seinen Stolz „... pero me llevo yo de tí el amor que por tí yo sentí“ und entsagt ihr jegliche Liebe. Mit ihrer Entscheidung gegen ihn verliert sie das Recht geliebt zu werden, denn seine Eitelkeit dominiert über ihre persönliche Wertigkeit.

In „Nuestra canción“ kommen zwei Personen vor, das „Ich“ und das „Du“. Es

kommt zu keiner direkten Genderisierung, allerdings liegt die Vermutung nahe, dass es sich beim „Ich“ um einen Mann und beim „Du“ um eine Frau handelt. Rein theoretisch ließe dieses Lied eine andere Interpretation zu, weil die Figuren geschlechtsspezifisch nicht fixiert sind und eine breitere Kombination von Partnerschaftsmodellen möglich erscheint.

Der Titel hält fest, dass trotz der Trennung des Paares das gemeinsame Lied existiert. Ein bekanntes Lied kann subjektiv tiefe Emotionen auslösen und ermöglicht dem Individuum eine Reise in die Vergangenheit. Elvis Crespo erklärt mit diesem Lied die Möglichkeit der Vergänglichkeit der Liebe, aber „nuestra canción“ bleibt das Gemeinsame. Die Reaktivierung der Gedanken an gemeinsam erlebte Stunden schürt emotionale Gefühle. Das bedeutet, dass jede Trennung Spuren hinterlässt, die in der Erinnerung verankert bleiben.

1. Liedtext: „Visa para un sueño“ von Juan Luis Guerra, 1996

1.) 1. Eran las cinco de la mañana
un seminarista, un obrero
3. con mil papeles de solvencia
que no les dan pa(ra) ser sinceros

2.) 1. Eran las siete e la mañana
y uno por uno al matadero
3. pues cada cual tiene su precio
buscando visa para un sueño

(Bairorá, laralá...)

3.) 1. El sol quemándoles la entraña, ¡uf!
un formulario de consuelo
3. con una foto dos por cuatro
que se derrite en el silencio

4.) 1. Eran las nueve e la mañana
Santo Domingo, ocho de Enero
3. con la paciencia que se acaba
pues ya no hay visa para un sueño

Refrain

¡Oh! oh...

Buscando visa para un sueño
buscando visa para un sueño

5.) 1. Buscando visa de cemento y cal
y en el asfalto quién me va a encontrar

Refrain

Buscando visa para un sueño (¡oh!)
buscando visa para un sueño

6.) 1. Buscando visa, la razón de ser
buscando visa para no volver

Refrain

Buscando visa para un sueño (¡oh!)
buscando visa para un sueño

7.) 1. Buscando visa, la necesidad
buscando visa, qué rabia me da
3. buscando visa, golpe de poder
buscando visa, qué mas puedo hacer

8.) 1. Buscando visa, para naufragar
buscando visa, carne de la mar
3. buscando visa, la razón de ser
buscando visa, para no volver

2. Formale Aspekte von “Visa para un sueño”

Während es bei den ersten vier Strophen und beim Refrain immer neun Silben pro Zeile sind, haben die restlichen Strophen zehn Silben pro Zeile. Wir erkennen hier ein durchgehendes Silbenschema.

a) **Vers:** Die ersten vier Strophen unterscheiden sich bei der Versart von den letzten vier Strophen. Während die Endwörter jeder Zeile der ersten vier Strophen auf dem vorletzten Vokal betont werden, einen „verso llano“ aufweisen, enden die restlichen Strophen auf einen „verso agudo“.

Die Strophen eins, zwei und vier beinhalten eine Symploke, eine Sonderform der Anapher und Epipher. Der Text des Refrains wird mehrmals wiederholt, vor allem am Anfang der Zeilen, weshalb dies als Anapher zu qualifizieren ist. Die Aussagekraft des Textes wird damit verstärkt.

In der fünften Strophe kommt es durch die Konjunktion „und“ zur Vielverbundenheit, dem Polysyndeton.

Als metrische Besonderheiten kommen sowohl Synaloepen, wie zum Beispiel bei „... va a encontrar ...“, als auch Hiäte, wie zum Beispiel, „... no hay ...“ vor.

b) **Reim:**

- **Art:** In der ersten, zweiten und vierten Strophe sind die Vokale vom letzten betonten Vokal in der jeweils zweiten und vierten Zeile gleich. Wir sehen hier eine Assonanz („rima llana“). In den letzten vier Strophen kommen Assonanzen und Vollreime vor. Auffallend hierbei ist allerdings, dass die letzten vier Strophen, egal ob Vollreim oder Assonanz, auf den letzten Vokal betont werden („rima aguda“).

- **Schema:** Es kommt kein durchgehendes Reimschema vor.

c) **Strophenart:** „Visa para un sueño“ besteht aus acht Strophen, wobei die ersten vier sowie die Strophen sieben und acht jeweils vier Zeilen aufweisen und die Strophen fünf und sechs zweizeilig sind. Der Refrain ist auch zweizeilig und kommt zwischen den Strophen vier und fünf, fünf und sechs sowie zwischen sechs und sieben vor.

3. Sprachliche Aspekte von “Visa para un sueño”

In dem Lied „Visa para un sueño“ kommen die Wortfelder (Uhr)Zeit, „cinco“, „siete“, „nueve de la mañana“, Berufsbezeichnungen, „seminarista“, „obrero“, „matadero“ und das Wortfeld der bürokratischen Formulare, „papeles“, „formulario“, „visa“ vor. Als Wortfeld kann auch das Unmögliche gesehen werden, wie zum Beispiel „buscando visa“, „sueño“, „para no volver“.

In der zweiten Strophe fällt eine Metapher auf, „... uno por uno al matadero“, was im übertragenen Sinn die Visumsbehörde mit einem Schlachthof gleichsetzt. „Buscando visa de cemento y cal ...“ drückt metaphorisch die Schwierigkeit beim Erlangen eines Visums aus, so wie „man auf Granit beißt“, wenn man trotz intensivem Insistierens keinen Erfolg hat. Diese Phrase erinnert an einen Handwerker, der mit Zement und Kalk bis zum Zusammenbruch arbeitet. Die Sprache ist klar und frei von Dialektwörtern.

Phonologisch auffallend ist die vermehrte Verwendung des Vokales „a“. In der letzten Strophe kommen in vier Zeilen neunzehn „a“s vor. Die Vokalqualität lässt Vermutungen über die Stimmung des Betroffenen aufkommen.

4. Musikalische Aspekte von “Visa para un sueño”

„Visa para un sueño“ beginnt ohne musikalische Einleitung mit einer relativ schnellen Melodie. Dieses Lied wird von Rhythmikinstrumenten, Bass, Piano und

Trompeten dominiert. Wie bei den meisten Merengue-Liedern finden wir einen schnellen, stampfenden Rhythmus. Beachtenswert erscheint mir die Einspielung eines Hubschraubergeräusches am Ende des Liedes. Trompeten dominieren den letzten Instrumentalteil, während ein Helikopter über die Singenden zu fliegen scheint und die Situation als gefährlich vermittelt. „Visa para un sueño“ verläuft ohne wesentliche musikalische Brüche in typischer Monotonie. Das schnelle Tempo erinnert an Eile. Die Menschen, die auf ihr Visum warten, haben es eilig von der Insel wegzukommen, auch wenn ihnen die Aussichtslosigkeit ihres Vorhabens bewusst ist.

5. Interpretation von „Visa para un sueño“

Innere Unruhen in der krisengeschüttelten Dominikanischen Republik verhindern ein demokratisches Staatswesen. 1966 kam es zu einer militärischen Intervention der USA zur Beruhigung der schwierigen Lage im Land und zur Beendigung der Krise. Die Dominikanische Republik besteht heute hauptsächlich aus Slums oder Touristendörfern. „Visa para un sueño“ beschreibt die Gefühle der Dominikaner, die zwischen zwei Kulturen leben und auf der Suche nach ihrer Identität sind. In der ersten Strophe erfährt man, dass um fünf Uhr in der Früh Dominikaner aller sozialen Gesellschaftsschichten auf die US-amerikanische Botschaft kommen, um trotz langer Wartezeiten auf ihr Visum zu warten. Am Ende des Songs geht es um die Emigration aus der Dominikanischen Republik nach Puerto Rico oder in die USA mit einem kleinen Boot. Juan Luis Guerra weist auf den Umstand hin, dass die Ablehnung eines Visumantrages seitens der Regierung ausschlaggebender Punkt für den Antritt einer Reise in ein „besseres“ Land auf einem yola, einem kleinen Boot, sein kann. Im Hintergrund hört man während des Zwischenteils das Geräusch eines Helikopters. Dieser stellt die Präsenz der US-amerikanischen Einwanderungsbehörde auf Puerto Rico dar. Das Thema dieses Liedes handelt vom Problem der transnationalen Identität.

Im Refrain lässt die Phrase „Buscando visa“ aufhorchen. Ein Visum sucht man nicht, sondern erhält man auf Antrag und durch die Ausstellung von einer Behörde. Das

Wort „buscar“ drückt aus, dass die Vergabe eines Visums Glückssache ist. Die letzte Strophe vermittelt einen negativen Eindruck, denn sie spricht vom Schiffbruch, von „carne de la mar“ und vom Sinn des Seins, der sich auf die Möglichkeit der Emigration reduziert. Um den Fluchtgedanken vieler Dominikaner zu verstehen, muss erwähnt werden, dass es in deren Heimat eine Analphabetenrate von 16% und eine Arbeitslosenrate von 30% gibt. Viele Dominikaner leben von Transferzahlungen ihrer Verwandten²⁹⁷, die in den USA, auf Puerto Rico oder in Europa arbeiten.

Im ganzen Lied lässt sich keine direkte Nennung einer Person finden. Indirekt allerdings bezieht sich der Text auf alle Dominikaner, die in der Hauptstadt der Dominikanischen Republik, in Santo Domingo, auf ihr Visum warten. Die Auswanderung in die USA beziehungsweise nach Puerto Rico wird als personifizierter Traum hingestellt.

Die Bedeutung des Titels „Visum für einen Traum“ zeigt die Notwendigkeit einer legalen Berechtigung für die reale Umsetzung des Traumes von einem besseren Leben im Ausland, in die Wirklichkeit. Der Traum vom freien Land, den Vereinigten Staaten, oder einfach vom normalen Leben mit einer glücklichen Familie, Arbeit und einem Haus, bleibt für die meisten Dominikaner eine imaginäre herbeigesehnte Vorstellung.

Dieses Lied spricht das größte Problem der Dominikanischen Republik an: die Armut. Wie in kaum einem anderen Land stehen auf der einen Seite der Tourismus mit all seinem Luxus und auf der anderen Seite die armen Menschen, die in Slums dahinvegetieren. Die Einkünfte aus dem Tourismus scheinen in unterirdischen Bahnen zu versickern. Juan Luis Guerra richtet mit diesem Song einen indirekten Appell an die Politik, die Situation zu ändern. Die Schaffung einer Mittelschicht soll den Traum nach einem besseren Leben für möglichst viele Dominikaner Realität werden lassen.

²⁹⁷ Es handelt sich hier um dreistellige Millionenbeträge in US\$ jährlich.

Intertextualität

In den 1960er Jahren wurde der Terminus „Intertextualität“ von der französischen Literaturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva geprägt, um die interaktive Wirkung zwischen Texten zu bezeichnen. In weiterer Folge entstand eine Vielzahl an Termini, die Anstöße für zahlreiche Diskussionen lieferten. Diese Heterogenität des Intertextualitätsbegriffs führt unter anderem zur Ausuferung des gesamten Spektrums für textwissenschaftliche Forschung, die Rhetorik, Komparatistik, Hermeneutik, Text- und Interpretationstheorien und andere theoretische und analytische Ansätze vereint. Der Terminus „Intertextualität“, von Kristeva im Rückgriff auf die Dialogizitätstheorie des sowjetischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin entwickelt, eröffnete eine eigene Forschungsrichtung, die sich der Auseinandersetzung mit textübergreifenden Texten hingibt.²⁹⁸

Krystevas Vorstellung von Intertextualität ist sehr weit gefasst und beschränkt sich nicht auf die Bezüge von literarischen Texten. Sie verwendet einen radikal erweiterten Textbegriff im Sinne einer allgemeinen Kultursemiotik, bei der jegliche kulturelle Struktur als Text angesehen werden kann.²⁹⁹

Durch die Betrachtung der Gesellschaft als ein Zusammenwirken von Soziolekten und Diskursen entsteht die Möglichkeit der Erforschung der intertextuellen Zusammenhänge derselben. In dieser Arbeit sprechen wir von geschriebenen oder gesungenen Texten, die die soziolinguistische Situation beschreiben.³⁰⁰

Die Intertextualitätstheorie deckt keine neuen Sachverhalte auf, sondern besagt, dass der hermeneutische Horizont des Rezipienten die Interpretation des Textes bedingt, die nicht willkürlich sein darf. Jeder Text gilt als Produkt der „Absorption und Transformation“ von anderen Texten. Durch die Referenzen eines Diskurses im Text ergeben sich Intertexte, die wiederum auf andere Texte verweisen. Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Verarbeitung eines Hypotextes und die

²⁹⁸ Vgl. Holthuis, 1993:1ff; vgl. auch Pfister, 1985:1.

²⁹⁹ Vgl. Pfister, 1985:7.

³⁰⁰ Vgl. Zima, 1980:82f.

Beziehung zwischen Hypotext und Hypertexten obliegen der Erkenntnis und Bewertung des Rezipienten.³⁰¹

Ein Text kann ästhetische und semantische Differenz erzeugen. Diese Differenz macht das Wesen der Mehrwertigkeit des intertextuellen Textes aus. Um Fremd- und Eigenbezüge eines Textes sowie der Textrelationen analysieren zu können, ist die Befassung mit der Intertextualität unerlässlich.³⁰²

Der Gegenstandsbereich von Intertextualität wird auf die Relation zwischen verbalen Objekten eingegrenzt, deshalb bleiben multi-mediale Objekte, wie zum Beispiel intersemiotische Bezüge, zwischen Text und Musik unberücksichtigt. Bei auto-intertextuellen Relationen handelt es sich um Bezüge zwischen Texten eines Autors, hetero-intertextuelle Bezüge meinen Relationen zwischen Texten unterschiedlicher Autoren. Intratextuelle Relationen beziehen sich auf formalsemiotische und lexikosemantische Bezüge innerhalb eines Textes. Gérard Genette erstellte eine Typologie intertextueller Relationen:

1. Intertextualität als unmittelbare Präsenz eines Textes in einem Text, wie zum Beispiel Zitat, Anspielung oder Plagiat
2. Paratextualität als Relation zwischen Text und Nebentexten, wie Vor- und Nachwort oder Klappentexte und Text und Titel
3. Metatextualität als kritisierender Bezug auf einen anderen Text
4. Hypertextualität als Relation zu einem Text, der als Vorlage für andere Texte dient, wie zum Beispiel Parodie, Travestie oder Imitation
5. Architextualität als der Bezug eines Textes auf seine texttypologische Vorlage beziehungsweise seine gattungskonstitutiven Muster³⁰³

M. Bachtin, V.N. Volosinov und P.N. Medvedev sehen in der Beschreibung und Erklärung der literarischen Produktion im sozio-linguistischen Zusammenhang eine Erfassung der gesellschaftlichen Struktur als sprachliche Erscheinung.³⁰⁴ Erst wenn die Gesellschaft als Text und gesellschaftliche Interessen als sprachliche Äußerungen

³⁰¹ Vgl. Scheffler, 2004:28ff.

³⁰² Vgl. Greber, 1989:1ff.

³⁰³ Vgl. Holthuis, 1993:44ff.

³⁰⁴ Vgl. Zima, 1980:3.

beschrieben werden, wird eine Möglichkeit der Überbrückung der Kluft zwischen Text und Kontext geschaffen.³⁰⁵

Wenn man die Liedtexte, die in dieser Arbeit besprochen werden, heranzieht, lassen sich folgende textübergreifende Bezüge feststellen: Das einzige Wortfeld, das in mehreren Liedern vorkommt, ist das Wortfeld der Liebe, das wir in den Bachata-Liedern „Obsesión“, „Tu cariñito“, „Bachata rosa“ und im Salsa-Lied „Valió la pena“ erkennen können. Liebe ist das Thema, das am häufigsten vorkommt, sowohl bei „Valió la pena“, „La vie en rose“, „Obsesión“, „Bachata rosa“, als auch bei „Tu cariñito“. Ansonsten weichen die Wortfelder aller behandelten Lieder voneinander ab. Während in „Hasta siempre comandante“ nur ein Wortfeld, nämlich das der Revolution vorkommt, beinhalten die anderen Lieder zwei und mehrere Wortfelder. Auch die Themen der Liedtexte variieren von Verherrlichung, transnationaler Identität, Lebensfreude, Freiheit, Abtreibung bis hin zur Liebe. Formal folgen alle Lieder ihrem eigenen Aufbau und haben eine unterschiedliche Zahl an Strophen und Zeilen. Die metrische Silbenanzahl sowie das Reimschema variieren. Musikalisch verbinden die Lieder die gemeinsame Gattung und die dafür typischen verwendeten Instrumente.

Die Biografien der Sänger geben Aufschlüsse über das soziokulturelle Umfeld des Salsas, des Bachatas und des Merengues. Während die Mitglieder des Buena Vista Social Clubs, Gloria Estefan, Celia Cruz und Carlos Puebla aus Kuba kommen, hat Marc Anthony puertoricanische Wurzeln. Puerto Rican Power haben ihre Heimat in Puerto Rico und Luis Guerra in der Dominikanischen Republik. Alle Mitglieder der Aventura Band haben dominikanische Wurzeln und Elvis Crespo, der mit sechs Jahren nach Puerto Rico zog, kommt aus New York. Africano stellt hier die Ausnahme dar, denn die Bandmitglieder kommen aus Afrika. Die Bandmitglieder von „La 33“ sind Kolumbianer und insofern eine große Ausnahme, denn sie sind die einzigen musikalischen Vollprofis der oben erwähnten Bands. Alle anderen haben sich das Musizieren selbst beigebracht oder von anderen gelernt. Die Karriere von „La 33“ basiert auf universitärer musikalischer Ausbildung in Praxis und Theorie.

Allen besprochenen Liedern gemeinsam ist ein länger oder kürzer wählender

³⁰⁵ Vgl. Zima, 1980:67.

Instrumentalteil. Die wortlose Musik dient im magischen Kult als feierliche Beschwörung. Die geistervertreibende, exorzistische Kraft gewisser Instrumente wie Rasseln, Schrappern, Hölzer und andere wurde früher gegen Geister und Feinde eingesetzt, man stärkte damit allerdings auch die eigene (wahre oder vorgetäuschte) seelische Verfassung. Zur Steigerung dieser Wirkung gilt generell die Wiederholung bestimmter Musikpassagen.³⁰⁶

X.) Wie wirken sich Filme auf den Erfolg von Salsa aus?

Wesentliche Aspekte der Filmanalyse

Um einen Film zu analysieren eignet sich die Konzentration auf die Analyse mehrerer kurzer Filmabschnitte, Sequenzen genannt. Zum besseren Verständnis eines Filmes erlangt der Hinweis auf die Grundelemente der Filmregie an Wichtigkeit. Darunter fallen Einstellung, Kameraperspektive, Kamerabewegung, Licht und Ton sowie die Montage. Aufgrund dieser Kategorien sollen die Dramaturgie und die filmische Aussage ergründet werden. Die kleinste Einheit eines Filmes ist die Einstellung und nicht das fotografische Einzelbild. Nähere Erläuterung erfordert für unsere Zwecke vor allem das Element der Einstellung^{307 308}.

Die Bedeutung der Farben im Film

Bei der visuellen Gestaltung von Überliefertem spielen Farben eine wichtige Rolle. Die Farbe gilt als untergeordneter Faktor der Bildspannung. Farben erzeugen demnach eine psychische Wirkung, deren Ausmaß von zwei Faktoren abhängt: Erstens kommt es auf die Leuchtkraft und zweitens auf ihre Fleckengröße an. „Buena Vista Social Club“ zeichnet sich durch wenig grelle Farben aus.³⁰⁹

³⁰⁶ Vgl. Engel, 1960:299f.

³⁰⁷ Für Terminologie und genauere Details siehe Anhang.

³⁰⁸ Vgl. Schuster, www.lpg.musin.de/kusem/konz/su3/fisetup.htm, 27.08.2005; vgl. dieselbe, www.kusem.de/konz/su5/hitch.htm, 27.08.2005, besprochen im Rahmen der Blockveranstaltung von Erich Dworak am Institut für Publizistik.

³⁰⁹ Vgl. Mikunda, 2002:237ff.

Nervlich gesunde Menschen reagieren differenziert auf verschiedene Farben. Rot, Gelb und Orange regen das autonome Nervensystem an, der Blutdruck steigt und der Pulsschlag erhöht sich.³¹⁰ Die Empfindung für Wärme steigt in Arbeitsräumen, die mit den oben genannten Farben gestrichen wurden, bei gleich bleibender Raumtemperatur um drei bis vier Grad. Das erklärt, warum Maler und Kunstwissenschaftler bei Rot, Gelb und Orange von warmen Farben sprechen.³¹¹

Die Filmauswahl bezieht sich wiederum auf die erfolgreichsten Filme im Zusammenhang mit Salsa, wobei die Reihung nach dem jeweiligen Erscheinungsjahr des Films, beginnend bei dem aktuellsten Film, vorgenommen wurde.

Film: „Dirty Dancing 2, Heiße Nächte auf Kuba“, 2005

Filmanalyse von „Dirty Dancing 2, Heiße Nächte auf Kuba“

Der Film spielt auf Kuba im Jahr 1958. Die 18-jährige Amerikanerin Katey aus gutem Hause zieht mit ihren Eltern nach Kuba. Dort verliebt sie sich in den kubanischen Kellner Diego, der ein heißblütiger Salsa-Tänzer ist. Gemeinsam kämpfen sie für eine nicht standesgemäße Liaison gegen den gesellschaftlichen Widerstand. Als die Revolution näher rückt, gibt Katey ihren Kampf auf und kehrt in die USA zurück. Salsa konnte die sozialen und politischen Barrieren zwischen den Liebenden nicht langfristig überbrücken. Musik versucht Wege und Verbindung zwischen Kulturen und gesellschaftlichen Ständen herzustellen, ist jedoch gegen Politik und übergeordnete Instanzen machtlos.

Dieser Film schließt an den Sensationserfolg von „Dirty Dancing“ mit noch intensiveren Rhythmen, Emotionen und Erotik an. Es handelt sich um eine Liebesgeschichte, die trotz Überschattung von gesellschaftlichen Problemen ihre gemeinsame Ebene beim Salsa-Tanz findet. Der Tanzwettbewerb stellt das gemeinsame Ziel dar. Der Film zeigt die Möglichkeit von Musik, eine transnationale Verbindung von Menschen herzustellen; letzten Endes bestehen

³¹⁰ Das erklärt auch die entsprechende Einrichtung diverser Nachtclubs und Bordellen.

³¹¹ Vgl. Mikunda, 2002:242.

jedoch keine Chancen, sich gegen Standesunterschiede und politische Obrigkeiten durchzusetzen.

Film: „Salsa & Amor“, 2000

Filmanalyse von „Salsa & Amor“

„Salsa & Amor“³¹² vereint heiße, schnelle Rhythmen, Poesie, Humor und Romantik. Regie und Produktion übernimmt Joyce Sherman Buñuel und überzeugt mit bewegender Musik der berühmten Salsa-Formation "Sierra Maestra" sowie mit einer außergewöhnlichen herzlichen Liebesgeschichte voller Magie. Gezeigt wird, unter Heranziehung kubanischer Klischees, die Geschichte eines französischen Konzertpianisten, dessen Leidenschaft die Salsa-Musik ist. Unter Vortäuschung einer neuen Identität versucht er auf Kuba in der Salsa-Szene erfolgreich zu sein.³¹³

Film: „Buena Vista Social Club“, 1999

Filmanalyse „Buena Vista Social Club“

Schon die von Ry Cooder produzierte CD „Buena Vista Social Club“ hatte einen enormen Erfolg. Diese von der kleinen englischen Plattenfirma World Circuit veröffentlichte CD wurde schon mehr als drei Millionen Mal weltweit verkauft und dominiert nach wie vor den globalen Musikmarkt entgegen allen soziologisch-statistischen Erfahrungsregeln.³¹⁴

Bei diesem Film von Wim Wenders handelt es sich um einen Farbfilm mit einer Dauer von 100 Minuten. Auffallend ist die Produktion mit einfachen Mitteln, die

³¹² Buñuel, 2000, Salsa & Amor.

³¹³ Vgl. Jasper, <http://www.djfl.de/entertainment/djfl/1105/110796.html>, 27.06.2006.

³¹⁴ Vgl. Mießgang, 2005:10.

im kompletten Gegensatz zu Hollywoodfilmen steht. „Buena Vista Social Club“ besteht hauptsächlich aus Interviews mit den kubanischen Sängern, Konzertmitschnitten sowie aus Tonstudioaufnahmen, in denen die bekannten Buena-Vista-Salsa-Lieder gespielt werden. Um die Nähe-Distanz-Relation zwischen Zuschauer und Wirkung zu bestimmen ist die Größe der Einstellung wichtig. Sieht man sich die Einstellungen in diesem Film genauer an, erkennt man, dass man ein besonderes Augenmerk auf GROSS Einstellungen, nämlich Close-ups, gelegt hat. Mit dieser Drehtechnik legt der Regisseur Wert auf eine Charakterisierung der Figuren und eine Identifizierung des Zuschauers mit den abgebildeten Personen. Die Sänger erzählen in diesem Film Persönliches und beschreiben ihre Kindheit oder ihr Leben. Dies erreicht eine Identifizierung mit den Personen und eine enge Verbundenheit.

Da die Sänger von „Buena Vista“ schon ein hohes Alter erreicht haben, stirbt leider der eine oder andere, während ich über die Band recherchiere. So starb Ibrahim Ferrer im August 2005 und löste eine regelrechte Trauerwelle in der Salsa-Szene aus. Trauerminuten und Tributes wurden in den Lokalen abgehalten. Nicht wenige haben seinen Tod beweint, auch wenn sie ihr Idol nie persönlich gesehen haben. Dieses Gefühl des Naheseins ist durch den Film entstanden, was vor allem durch die vielen im Film verwendeten Close-ups erreicht wurde. Der Film sowie die CD zum Film, mutierten zum Welterfolg und verkauften sich fast vier Millionen Mal.

Zufall oder Vermarktung?

Nick Gold, ein amerikanischer Musikproduzent, hatte lange die Idee gehabt, Musiker aus dem Osten Kubas mit westafrikanischen Musikern zusammenzubringen. Die Begeisterung für kubanische Musik in Westafrika war groß, weil Bands auf Kreuzfahrtschiffen die Küste Afrikas befuhren und am Festland in Hotels spielten. Ein Label (GV) verkaufte kubanische Musik in ganz Westafrika, weshalb kubanische Platten einfach im Handel zu erhalten waren. Viele afrikanische Musiker hatten kubanische Lieder in ihrem Repertoire. Im Jahre

1996 engagierte Nick Gold den Gitarristen und Sänger Eliades Ochoa aus Santiago de Cuba im Osten, „Barbarito“ Torres, der die kubanische Laute spielt und einige andere Musiker. Es wurde alles für Tonbandaufnahmen organisiert, doch die afrikanischen Musiker kamen nie, denn deren Dokumente gingen auf dem Postweg verloren. So starteten Ry Cooder als Gitarrist und Produzent und die Kubaner mit ihrem Projekt, das noch kein Konzept hatte. Die renommierten Musikgrößen wie der Sänger Pío Leyva, Manuel „Puntillita“ Licea, der Pianist Rubén González und Compay Segundo begannen Lieder zu spielen und Titel vorzuschlagen. Nach einer Woche war alles auf Tonbänder verewigt. Dabei brachen sie bis dahin geltende Regeln, wie z.B. einen Danzón³¹⁵ ohne Timbales aufzunehmen.³¹⁶

Massenmedien tragen wesentlich zur Verbreitung und Etablierung von Musik und damit verbundenem Gedankengut bei. Im Sinn der Auffassung des Theoretikers Marshall McLuhan vertritt das „Medium als Botschaft“³¹⁷ die herrschenden Verhältnisse. Das Verfügen der USA über die Shellak-Platte als technische Voraussetzung für schnelle Verbreitung von Musik ermöglicht den dortigen Plattenkonzernen einen weltweiten Marktvorsprung. Bemerkenswert ist vor allem die Evolution der Verbreitungsmedien mit gleichzeitiger Begleitung des Aufbaus politischer Hierarchien.³¹⁸ Als Hypothese lässt sich formulieren, dass dieser technische Fortschritt einen großen internationalen Marktvorteil brachte, der indirekt auf den Erfolg des Salsas Auswirkungen hatte.

Exkurs: Film „Lagrimas Negras“, 1997

„Lagrimas Negras“ wurde zwei Jahre vor dem Film „Buena Vista Social Club“ gedreht. Erst nach dem Erfolg von Wim Wenders Dokumentation über Kuba kam dieser Film ins Kino. „Lagrimas Negras“ handelt von der Geschichte und Entwicklung einer fünfköpfigen kubanischen Band, die zusammen ein Lebensalter von über 400 Jahren erreichten. Der erhoffte Erfolg blieb weitgehend aus.

³¹⁵ Ein Danzón ist der kubanische Nationaltanz.

³¹⁶ Vgl. Mießgang, 2005:21f.

³¹⁷ Vgl. McLuhan, 2001:3ff.

³¹⁸ Vgl. Luhmann, 1997:312.

Film: „Dirty Dancing“, 1987

Filmanalyse von „Dirty Dancing“

Die weitverbreitete Annahme, bei „Dirty Dancing“ handle es sich um einen Film mit klassischen Salsa-Szenen, muss widerlegt werden. Es wird vorrangig Mambo getanzt. Da Mambo seelenverwandt mit Salsa ist, gilt dieser Film als auslösender Trendsetter für den damals beginnenden Salsa-Boom. Viele Lieder dieses Tanzfilms wurden speziell für diesen Film komponiert. Der Titelsong „Time of my life“ erhielt einen Oscar.

Schlusswort

Im Ergebnis der Untersuchung ist festzustellen, dass für die Herbeiführung des Erfolges von Salsa, Merengue und Bachata mehrere Faktoren nötig waren. Die ursprüngliche Arbeitshypothese findet demnach ihre Bestätigung. Die Ergebnisse werden in der Zusammenfassung auf den Punkt gebracht.

Abschließend kann festgehalten werden, dass folgende Fragen als Forschungsdesiderate übrigbleiben. Sie sollen gedankenanregend in den Raum gestellt werden, da weder dokumentarische noch statistische Daten zur wissenschaftlichen Beurteilung herangezogen werden konnten:

- Hängt der Erfolg von den verwendeten Musikinstrumenten ab?
- Hängt der Erfolg von mit Kuba und Salsa identifizierten Idolen wie Che Guevara ab?
- Hängt der Erfolg von der Antwort auf die mangelnde Lebensfreude der

Europäer ab?

- Hängt der Erfolg von der phonologischen Auffälligkeit von bestimmten Vokalen und deren Wirkung ab?
- Hängt der Erfolg von bekannten Liedern ab, die in Salsa transformiert werden?
- Hängt der Erfolg von den großteils weichen Singstimmen ab?
- Bedeutet Salsa eine Alternative zu den Tanzschultänzen?
- Warum treten weltweit in den Lokalen Salsa, Bachata und Merengue zusammen auf?
- Inwieweit helfen Salsa, Bachata und Merengue den Menschen im alltäglichen Leben?

Die ursprünglich für mich wichtigste und interessanteste Frage nach dem gemeinsamen Auftreten von Salsa, Bachata und Merengue konnte leider nicht beantwortet werden. Spekulationen zufolge liegt es an der geografischen Nähe, da die zeitliche Entwicklung doch um einiges auseinanderfällt, an der ähnlichen geschichtlichen Entwicklung der Karibik sowie an der perfekten Abwechslung, welche diese drei Musikrichtungen den Tänzern bieten.

Inwieweit zum Beispiel die im Salsa typisch verwendeten Instrumente, eine auffallende Häufigkeit des Auftretens des Vokals „a“, wie in Mama und Papa oder in Babylauten oder die Transformation altbekannter und erfolgreicher Lieder, wie zum Beispiel „Der rosarote Panther Song“ im Salsa-Rhythmus Einfluss auf den Beliebtheitsgrad dieser Musikrichtung nehmen, konnte nicht ausreichend eruiert werden. Inwieweit die drei behandelten Musikrichtungen die Menschen im alltäglichen Leben tangieren, überschneidet sich mit den Erfolgsfaktoren der Gruppenzugehörigkeit, des Familiencharakters und des Therapieeffekts.

Zusammenfassung

In Ermangelung einer konkreten, allgemein gültigen Definition lässt sich Salsa als ein musikalisches Mischprodukt mehrerer Kulturen definieren. In ihr verschmelzen die traditionelle Musik der Spanier, Rhythmik und Instrumente afrikanischer Sklaven sowie die europäische Musik unter starkem musikalischem Einfluss von Stilelementen aus den USA.

Mit dem politischen Einfluss der USA auf Kuba in den 1930ern kamen viele nordamerikanische Musiker nach Kuba und brachten den Jazz mit. Die Verbindung der jazzigen Elemente mit der kubanischen Musik ließ den Mambo entstehen. In den 1950er Jahren begann sich Salsa nach Mexiko, Puerto Rico, Venezuela und Europa hin auszubreiten.

1964 wurde das Plattenlabel „Fania“ gegründet, das maßgeblich zum Erfolg des Salsas beigetragen hat. Zum Missfallen der Kubaner mutierte Salsa zum Synonym für lateinamerikanische Musik. Um ein Abflauen der Salsa-Welle zu verhindern, kam es in den 1980ern zur Reproduktion erfolgreicher Lieder im Salsa-Rhythmus. In den 1990er Jahren eroberte Salsa die Welt des Pop und erhöhte zunehmend seinen internationalen Bekanntheitsgrad.

In der afro-karibischen Musik dominiert die Perkussion über Melodie, Harmonik und Liedtext. Entscheidend ist die untrennbare Verbundenheit des Klanges mit körperlicher Bewegung, was den Unterschied zu Tango und Bolero ausmacht.

Meinen Nachforschungen zufolge tangiert Salsa mehrere Ebenen. Erstens fesselt Salsa den Zuhörer musikalisch auf einer audiellen Ebene. Auf körperlicher Ebene versetzt Salsa mit seiner rhythmischen Wirkung den Körper in Schwung und Bewegung. Durch den Tanz zur Salsa-Musik sowie durch die Umsetzung der Klänge zu Noten durch Musiker wird diese Musikrichtung auch optisch erkennbar, wodurch die visuelle Wahrnehmung des Menschen angesprochen wird. Durch den Familiencharakter, den Salsa für manche Menschen innehat, weckt diese Musik vielfach emotionale Gefühle und verhilft zu sozialen Kontakten. Dadurch befindet man sich auf einer positiv empfundenen emotionalen und sozialen Ebene.

Die polyrhythmische Einheit der Perkussion besteht aus Congas, Timbales, Bongos, der Kuhglocke, Clave und Güiro, um nur die Wichtigsten zu nennen. Traditionell verwendete Instrumente des Salsas sind neben den Rhythmikinstrumenten unter anderem Bass, Piano sowie der Blechbläsersatz bestehend aus zwei Posaunen und zwei Trompeten. Zur ursprünglichen Besetzung einer Son-Band gehörte auch eine Gitarre, die Tres. In den 1970er Jahren zogen puertoricanische Musiker Saxophone hinzu, um sich vom kubanischen und nordamerikanischen Salsa abzugrenzen. In den 1980ern griffen Musiker vermehrt auf die elektrische Gitarre und den Synthesizer zurück und das Akkordeon gesellte sich zu den typisch gebräuchlichen Salsa-Instrumenten. Zu jener Zeit fanden die klassischen Charanga-Instrumente wie Querflöte und Streichinstrumente Einzug in die Welt des Salsas. Die Trommeln spielen einen sich immer wiederholenden Rhythmus, der sich durch Komplexität auszeichnet. Die Clave liefert einen Grundrhythmus, um die Synchronität aller Rhythmikinstrumente trotz ihrer Polyrythmik zu garantieren. An diesem durchgehend rhythmischen Muster der Clave orientiert sich nicht nur der Rhythmus, sondern auch die Melodik. Im 4/4 Takt werden alle Schläge gleichmäßig gespielt unter leichter Betonung des ersten und fünften Schlages.

Salsa war anfangs mit exklusiv afro-hispano-amerikanischer Erfahrung verbunden, doch bald überschritt diese Musikrichtung ethnische und geographische Grenzen und fand, wie auch andere lateinamerikanische Genres, internationale Ausbreitung. Durch diesen sozialen Tanz erreicht man eine Verbesserung der eigenen Musikalität, der Koordination und eine Steigerung der körperlichen Kondition.

Bachata entstand Anfang der 1960er Jahre. Diese Musikrichtung entwickelte sich aus dem kubanischen Bolero, der nicht mit dem spanischen Bolero verwechselt werden darf. Der ursprüngliche Bachata diente zur Unterhaltung verliebter Paare und nicht zu Tanzzwecken. Bachata zählte zur romantischen lateinamerikanischen „Trio“ Gitarrenmusik. Einflüsse aus dem Merengue und ein schnelleres Tempo transformierten den Bachata zur Tanzmusik. Bachata galt bis in die 1990er Jahre als vulgäre Musik der „unteren“ Bevölkerungsschicht, die nicht im Radio ausgestrahlt wurde. Als Juan Luis Guerra 1992 einen Grammy gewann, erlangte

der Bachata internationales Ansehen. Seit 2005 gibt es Bachata-Weltmeisterschaften, die in Bassano del Grappa in Italien stattfinden.

Die Texte der Bachata-Lieder werden meist von männlichen Sängern geschrieben und gesungen. Die Themen sind Liebe, Beziehungsprobleme und sexuelle Lust. Der Rhythmus ist ein 4/4 Takt, der vom Bass und dem hohen, sich ziehenden Klang der Gitarren geprägt ist. Zu den Bachata-Musikinstrumenten zählt man Gitarre, Bongos, Bass, Güira, Marimba und Tambora. Die leitende Gitarre wird mit Kapodaster gespielt und der Rhythmus ist bassorientiert.

Über die Herkunft des Wortes „Merengue“ gibt es verschiedene Meinungen. Der wahre Ursprung des Wortes „Merengue“ ist nicht geklärt. Die erste schriftliche Aufzeichnung eines Merengue-Liedes stammt aus Haiti im Jahr 1844. Merengue gewann unter der Landbevölkerung schnell an Popularität. Ab 1930 nutzte der Diktator Rafael Trujillo diesen Tanz als Propagandamittel und erhob den Merengue zum nationalen Symbol der Dominikanischen Republik. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts fand der Merengue als Gesellschaftstanz Eingang in die Salons der Oberschicht. Ende der 1970er Jahre manifestierte sich der Merengue in New York und wurde zum festen Bestandteil der lateinamerikanischen Musik. Der Text basiert heute noch häufig auf einer Improvisation oder einer Verarbeitung aktueller Anlässe.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es an wissenschaftlichen Untersuchungen mangelt und Ergebnisse auf die Frage nach dem Erfolg des Salsas, Merengues und Bachatas nur anhand von Rückschlüssen aus benachbarten wissenschaftlichen Bereichen wie die der Soziologie, Psychologie und anderen gezogen werden bzw. Hypothesen aus dem gezogenen Basiswissen erstellt werden können. Einige der von mir aufgeworfenen Fragen blieben als Forschungsdesiderate unbeantwortet.

Zur Erörterung der im Rahmen der Arbeit aufgeworfenen Fragen verhelfen Musiktexte, nähere Schlüsse auf gesellschaftliche Entwicklungen und Gegebenheiten zu ziehen. Die Liedtexte werden hierbei eher als soziales Phänomen als in ihrem musikalischen Werkcharakter gesehen. Die Analyse der

Liedtexte lässt Rückschlüsse auf gesellschaftliche Wirklichkeit, die in Interrelation zum sozialen und politischen Geschehen stehen. Vorrangig wird der literatursoziologischen Methode nach Hans Fügen gefolgt, wobei auch die biografische Methode durch Heranziehung der Biografien der Sänger für die Deutung der Liedtexte zur Anwendung kommt. Historischer Rückblick in Verbindung von Dokumenten aus der Musikszene steht im Rahmen der historisch-dokumentarischen Methode. Da bei meiner Arbeit manches durch Analogieschlüsse und Hypothesen abgeleitet wird, fließt auch die hypothetische Methode in meine Abhandlungen ein. Die Interpretation der einzelnen Liedtexte geschieht nach folgender Gliederung: Nach Nennung des Liedtextes kommt es zur Beleuchtung formaler, sprachlicher und musikalischer Aspekte. Als abschließende Conclusio jeder Liedanalyse werden Schlüsse unter Berücksichtigung der örtlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Aspekte sowie unter Bedachtnahme auf die autobiografischen Hintergründe der Sänger bzw. der Textschreiber gezogen und die Resultate zusammengefasst.

Bezüglich der Erläuterung der Forschungsergebnisse muss darauf hingewiesen werden, dass Analogie und Aufstellung von soziologischen Hypothesen auf den weltweiten Erfolg von Salsa schließen lassen. Der ursprüngliche Grund für die intensive Verbreitung dieser Musikrichtung kann in der Armut der Bevölkerung gesehen werden. Musik und Tanz stellen Unterhaltung und Beschäftigung dar, die ein Ausführen ohne finanziellen Aufwand ermöglichen.

Da Tanz Ausdruck bedeutet, ist Improvisation ein wichtiges Element. Das Fehlen von starren Regeln, sowohl auf musischer als auch auf tänzerischer Ebene, fördert die Beliebtheit dieser Musik. Während für andere Tänze wie zum Beispiel Tango standardisierte Schrittkombinationen gelten, erlaubt Salsa den Musikern und Tänzern viele Freiheiten.

Aufgrund des Wertewandels in der westlichen Welt verliert die Gruppe als freiwillige Musikformation wie sie früher bestand, nämlich in Form von Freiwilliger Feuerwehr und Musik- oder Sportverbände ihren Stellenwert. Das Individuum löst sich von traditionellen Zwängen und fällt durch die Individualisierungstendenz aus gesellschaftlichen Gruppen heraus. Salsa bietet auf

sozialer Ebene Zugang zu einer Gruppe, die Freunde, Musik und Tanz verbindet und gruppenfunktionelle Eigenschaften vermittelt. Vor allem bei „Rueda de Casino“, das nur in der Gruppe getanzt wird, kommt dieser Erfolgsfaktor zum tragen. Psychologische Studien ergaben, dass Menschen, die Gruppentänze ablehnen, an einer Störung leiden, die mit Tanztherapie behoben werden kann. Deduktiv kann auf die Wichtigkeit des Gruppengefühls beim Erfolg von Salsa hingewiesen werden.

Das traditionelle Familienkonzept büßt an konzeptionell Gegebenem ein und bietet den Salsa-Tänzern auf emotionaler Ebene Halt, Kraft und das Gefühl, jederzeit willkommen zu sein. Die „Familie der Salseros“ zeichnet sich durch Stolz und weltweiten intensiven Zusammenhalt aus.

Die Erfahrungen auf der Ebene der Musiktherapie sind weitreichend. Untersuchungen ergaben einen großen Einfluss von Musik auf das einzelne Individuum. Tanztherapie bewirkt viele positive Effekte auf den Menschen, wie zum Beispiel eine Verbesserung des Gemeinschaftsgeistes, aber auch eine Verbesserung der Gesundheit. Angewandt wird sie hauptsächlich bei Kindern, alten oder kranken Personen.

Tanz leistet als psychomotorische Förderung unglaubliche Fortschritte. Rückschlüsse aus benachbarten wissenschaftlichen Bereichen lassen keinen Zweifel an dem Erfolg des Therapieeffektes von Salsa, Bachata und Merengue zu. Der Psychologe Erich Fromm schrieb schon 1958 von der wachsenden Individualisierung und der einhergehenden Vereinsamung des Menschen. Als Flucht vor errungenen Freiheiten sucht das Individuum einen Gruppen- oder Familienersatz. Bemerkenswert ist hierbei das zeitliche Zusammenfallen von Fromms Aussage und mit der rasanten Entwicklung von Salsa ab den 1960er Jahren. Ein Mitgrund für den Erfolg von Salsa ist die psychomotorische Förderung von Tanz und körperlicher Bewegung. Tanzen hat positive Wirkungen auf Körper, Geist und Seele. Es fördert die Motorik, den Gleichgewichtssinn, die Ausdauer, Konzentrationsfähigkeit, Kreativität, Selbstdisziplin, die soziale Kommunikation und es erhöht das Selbstbewusstsein sowie die Akzeptanz des eigenen Körpers und bietet Entspannung. Salsa beeinflusst hiermit den Körper auf verschiedensten

Ebenen.

Wissenschaftliche Untersuchungen belegen die Wichtigkeit des Körperkontaktes für die Existenz des Lebens. Selbst im Tierreich bringt körperliche Nähe überlebensfähigere und aktivere Nachkommen. Da es beim Salsa-Tanzen zu Haut- und Körperkontakt kommt, kann dies durch Analogieschluss unter anderen den Beliebtheitsgrad dieser Musik erklären. Der Effekt der Berührung und des Körperkontaktes beim Salsa-Tanzen hat dreifache Auswirkung auf die positive Entwicklung des Menschen. In physiologischer Hinsicht fördert er die Ausformung des Nervensystems und die Bildung von kognitiven Strukturen, in psychischer Hinsicht trägt es zum Selbstwert- und Gefühlserleben sowie zur Bildung eines stabilen „Ichs“ bei. Vor allem aber wirkt sich der Körperkontakt in sozialer Hinsicht auf die Kontaktfähigkeit, die Mitmenschlichkeit und die Einfühlsamkeit des Individuums aus.

Inwieweit Liedtexte einen Mitgrund zur Erklärung des Erfolges der Musikrichtungen einnehmen bleibt Gegenstand einer Vermutung. Die Mehrheit der Menschen versteht kein Spanisch und kann somit dem vermittelnden Inhalt nicht Folge leisten. Oberflächenzusammenhänge können allerdings durch das Idiom der Tonalität hergestellt werden. Der Einfluss der spanischen Sprache, die generell als weich und angenehm empfunden wird, hat hierbei unterstützende Funktion. Hierzu gibt es widersprüchliche Meinungen, wobei die Aussagekraft der Musik als Kommunikationsmittel und Sprache, unabhängig vom Verstehen des Textes, als gegeben angenommen werden kann.

Entgegen der Aussagen der Produzenten der Musik und des Filmes von „Buena Vista Social Club“, die eine explizite Marketingstrategie abstreiten, gehe ich davon aus, dass aus marktwirtschaftlichen Interessen der maximale Profit mit intensivsten Werbemitteln erreicht werden sollte. Das bedeutet, dass Marketingstrategien den Erfolg der drei besprochenen Musikrichtungen maßgeblich mitbeeinflussten.

Den Musikrichtungen Salsa, Bachata und Merengue steht noch großes Zukunftspotential bevor. Sie können positive Effekte auf den Menschen bewirken,

wobei dies individuell unterschiedlich ist und kein Allheilmittel für physische, psychische oder seelische Störungen darstellt. Diese Arbeit soll einen Beitrag zur Erkennung der Qualität dieser Musik leisten und ein Appell sein, weiterführende wissenschaftliche Untersuchungen zu unternehmen.

Bibliografie

Alonso, J. Carlos, 1990, *The Spanish American Regional Novel, Modernity and Autochthony*, Editorial Board, Cambridge University Press, Cambridge;

Adorno, Theodor, 1992, *Einleitung in die Musiksoziologie – Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main;

Adorno, Theodor, 1967, *Soziologische Exkurse, Frankfurter Beiträge zur Soziologie 4*, in: Müller, Thomas, 1990, *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos*, Campus Verlag, Frankfurt am Main;

Adorno, Theodor, 1963, *Musikalische Schriften, Quasi una fantasia*, Suhrkamp Verlag, Berlin;

Aparicio, Frances R., 1998, *Listening to Salsa, Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Culture*, Wesleyan University Press, Hannover/London;

Argeliers, Leon, 1984, *Del Canto y El Tiempo*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba;

Atteslander, Peter, 2006, *Methoden der empirischen Sozialforschung*, 11. Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin;

Austerlitz Paul, 1997, *Merengue, Dominican Music and Dominican Identity*, Temple University Press Philadelphia, USA;

Austerlitz Paul, 1994, *Dominican merengue in regional, national, and international perspectives*, UMI Dissertation Services A Bell & Howell Company, Michigan;

Ayers, Anna Jean, 1984, *Bausteine der kindlichen Entwicklung*, Springer Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, Tokio;

Beck, Ulrich, 1986, *Risikogesellschaft, Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main;

Beckmann, Dieter, 1974, *Wandel familiärer Bedingungen*, in: Beckmann, Dieter (Hrsg.), *Psychosozial, Verlust der Familie*, 17. Jahrgang, Heft III, Psychosozial Verlag, Wien, Gießen;

Bernhard, Jutta, 2003, *Kommunikationspolitik und Wertewandel*, Diplomarbeit, Wien;

Bien, Walter, 1996, *Familie an der Schwelle zum neuen Jahrtausend, Wandel und Entwicklung familialer Lebensformen*, Leske und Budrich, Opladen;

Birkenstock/Blumenstock, 2002, Arne/Eduardo, *Salsa, Samba, Lateinamerikanische Musik, Santería*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München;

Blaukopf, Kurt, 1996, *Musik im Wandel der Gesellschaft, Grundzüge der Musiksoziologie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt;

Boggs, Vernon, 1992, *Latin Ladies and Afro-Hispanic Music: On the Periphery but not forgotten*, in: Boggs, Vernon (Hrsg.), 1992, *Salsiology: Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New York City*, Greenwood Press, New York;

Bortz, Jürgen/Döring, Nicola, 2002, *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, 3. Auflage, Springer Verlag Berlin Heidelberg New York;

Bresgen, Cesar, 1977, *Der Künstler, stellvertretend für die Gesellschaft, Die soziologische Funktion der zeitgenössischen Musik, Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie*, Elisabeth Haselauer (Hrsg.), Musikverlag Doblinger, Wien;

Broughton, Simon/Burton, Kim/Ellingham, Mark/Muddyman, David/Trillo, Richard, 2000, *Weltmusik*, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart, Weimar;

Brunken, Ingmar und Elisabeth, 2001, *Salsa – Das Tanzbuch*, Icon Dance, Frankfurt;

Brushwood, John S., 1975, *La novela hispanoamericana del siglo XX, una vista panorámica*, Fondo de Cultura Económica, México;

Che Guevara, Ernesto, 1997, *Diario de Bolivia*, Ediciones B, S.A., Barcelona;

Christian, Barbara, 1980, *Black women novelists, the development of a tradition, 1892-1976*, Greenwood Press, New York;

Duany Jorge, 1992, Popular Music in Puerto Rico, Toward Anthropology of Salsa, in: Boggs, Vernon (Hrsg.) 1992, *Salsiology: Afro-Cuban music and the evolution of salsa in New York City*, Greenwood Press, New York;

Dubach-Donath, Annemarie, 1981, *Die Grundelemente der Eurythmie*, Dornach;

Dumont, 2000, *Cuba, Richtig Reisen*, 3. Auflage, Du Mont Buchverlag, Köln;

Elias, Norbert, 1981, *Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Band 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main;

Elias, Norbert, 1976, *Über den Prozeß der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Band 1, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main;

Engel, Hans, 1960, *Musik und Gesellschaft, Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Band 3, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee, Wunsiedel;

Escarpit, Robert, 1970, *Le littéraire et le social, éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris;

Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (Hrsg.), 2004, *Alles in meinem Dasein ist Musik ... , Kubanische Musik von Rumba bis Techno*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main;

Ferré, Rosario, 1998, *Maldito amor*, Emecé Editores España, Barcelona, España;

Figuroa, Rafael, 1992, *Salsa and related genres: a bibliographical guide/compiled by Rafael Figuroa*, Greenwood Press, New York;

Fliedl, Rainer/Kölbl, Doris, 1998, *Visionen und Wege, Wie heilt die Gruppe?*, StudienVerlag, Innsbruck, Wien;

Fromm, Erich, 1958, *Escape from freedom*, Rinehart, New York;

Fügen, Hans Norbert, 1994, *Gesellschaft und Literatur, Aufsätze zur Literatursoziologie*, Verlag Dr. Kovac, Hamburg;

Fügen, Hans Norbert, 1974, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie*, 6. Auflage, Bonn;

Fügen, Hans Norbert, 1971, *Wege der Literatursoziologie*, Luchterhand Verlag GmbH, Darmstadt;

Fügen, Hans Norbert, 1968, in: Fügen, Hans Norbert (Hrsg.), *Wege der Literatursoziologie*, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied am Rhein, Berlin;

Galán, Natalio, 1997, *Cuba y sus Sons*, Artegraf S.A., Valencia;

Gerard, Charley, 1989, *Salsa! The rhythm of Latin Music*, Charley Gerard with Marty Sheller, White Cliffs Media Company, Crown Point, USA;

Goethe, Johann Wolfgang, 1997, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Könenmann, Köln,

Stuttgart;

Greber, Erika, 1989, *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts, zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, Dissertation, Wilhelm Fink Verlag, München;

Groß, Horst-Eckart, 1984, *Ernesto Che Guevara, Der neue Mensch, Entwürfe für das Leben in der Zukunft*, Globus Verlag, Wien;

Guajiro/Voigt, Jorge, Frederico/Aurel, *Salsa, ist Rum für die Ohren und Feuer für den Körper, ein fröhliches Wörterbuch für alle, deren Herz im Salsatakt schlägt*, Tomus Verlag, München;

Haisch, Erich, 1960, *Psychologisches zur Musiktherapie, Heilkunst*, Stuttgart;

Hartmann, Volker, 1998, *Religiosität als Intertextualität, Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tübingen;

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1970, *Vorlesungen über Ästhetik*, Band 15, Frankfurt;

Hernández, Paulino, 1998, *Santería afrocubana: sincretismo con la religión católica: ceremonias y oráculos*, Eride Editorial, Madrid;

Hetmann, Frederike, 1999, *„Solidarität ist die Zärtlichkeit der Völker“ Die Lebensgeschichte des Ernesto Che Guevara*, Beltz Verlag, Weinheim, Basel;

Hickethier, Knut, 2001, *Film- und Fernsehanalyse*, 3. Auflage, Sammlung Metzler, Band 277, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar;

Holthuis, Susanne, 1993, *Intertextualität, Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Stauffenburg Verlag, Tübingen;

Horkheimer, Max, 1969, *Dialektik der Aufklärung, philosophische Fragmente/*

Max Horkheimer und Theodor Adorno, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main;

Kapeller, Birgit, 1992, *Die wechselnden Bedeutungen des Hautkontakts im Verlauf des menschlichen Lebens und die daraus resultierenden pädagogischen und therapeutischen Konsequenzen*, Diplomarbeit, Wien;

Kopetzky, Angelika Christina, 2000, *Musikerfahrung und Sozialisation, Mit Musik geht alles besser*, Diplomarbeit, Wien;

Kunzmann, Ulrich, 1982, *Ernesto Che Guevara, Episoden aus dem Revolutionskrieg*, Röderberg-Verlag G.m.b.H., Frankfurt am Main;

Kuzmics, Helmut/Mozetic, Gerald, 2003, *Literatur als Soziologie, Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz;

Laban, Rudolf, 1991, *Der erzieherische und therapeutische Wert des Tanzes*, in: Willke, Elke/Hölter, Gerd/Petzold, Hilarion, *Tanztherapie – Theorie und Praxis*, ein Handbuch, Jungfermannsche Verlagsbuchhandlung, Paderborn;

Laferl, Christopher F., 2001, *A mulata é a tal: song lyrics and ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique and Trinidad & Tobago from 1920 to 1960*, Habilitationsschrift, Band 1 und 2, Wien;

Lang, Miriam, 2004, *Salsa Cubana – Tanz der Geschlechter, Emanzipation und Alltag auf Kuba*, Fuldaer Verlagsanstalt, Hamburg;

Leonhardt, Helmut, 1981, *Histologie, Zytologie & Mikroanatomie des Menschen*, Band 3, Thieme Verlag, Stuttgart, New York

Linder, Tanja, 2004, *Salsa – pure Lebenslust, Tanzkurs, Rhythmus, Emoción*, BLV Verlagsgesellschaft, München;

Manuel, Peter/Bilby, Kenneth/Largey, Michael, 1995, *Caribbean Currents, Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphia;

Mayring, Philipp, 2003, *Qualitative Inhaltsanalyse, Grundlagen und Techniken*, 8. Auflage, Beltz Verlag, Weinheim, Basel;

Mitrović, Daniela, 2005, *Psychoanalysis and Dance Therapy: Effects on Self-Confidence, Body-Perception and Mental Health. A qualitative study*, Diplomarbeit, Wien;

McLuhan, Marschall, 2001, *Das Medium ist die Botschaft*, Philo Fine Arts, Verlag der Kunst, Dresden;

Luhmann, Niklas, 1997, *Die Gesellschaft der Gesellschaften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main;

Luhmann, Niklas, 1997, *Ausdifferenzierung der Kunst*, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien (Hrsg.), Art & Language & Luhmann, Passagen Verlag, Freiburg;

Luhmann, Niklas, 1997, *Die Autonomie der Kunst*, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i. Br./Kunstraum Wien (Hrsg.), Art & Language & Luhmann, Passagen Verlag, Freiburg;

Mende, Annette, 1991, *Musik und Alter, Ergebnisse zum Stellenwert von Musik im biographischen Lebensverlauf*, in: Rundfunk und Fernsehen, Verlag für Sozialwissenschaften, Deutschland;

Menne, Lothar (Hrsg), 1968, *Ernesto Che Guevara, Venceremos! Wir werden siegen!*, mit einer Einleitung von Roberto Fernández Retamar, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main;

Merritt, Stephanie, 1998, *Die heilende Kraft der klassischen Musik, Eine Entdeckungsreise zu mehr Kreativität und Lebensenergie*, Kösel Verlag GmbH,

München;

Mießgang, Thomas, 2005, *Buena Vista Social Club*, Komet Verlag GmbH, Köln;

Mikunda, Christian, 2002, *Kino spüren, Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Graphik Alexander Vesely, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, WUV-Universitätsverlag, Wien;

Mitrovic, Daniela, 2005, *Psychoanalysis and Dance Therapy: Effects on Self-Confidence, Body-Perception and Mental Health, a Qualitative Study*, Diplomarbeit, Wien;

Mitscherlich, Alexander, 1946, *Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit. Das Bild des Menschen in der Psychotherapie*, Claasen & Goverts, Hamburg;

Montagu, Ashley, 1982, *Körperkontakt*, Klett Cotta, Stuttgart;

Moser, Dagny, 2000, *Familien und Senioren als Inhalte und Zielgruppen der Werbung*, Diplomarbeit, Wien;

Neruda, Pablo, 1974, *El libro de las preguntas*, Andres Bello, Losada, Buenos Aires, Argentinien;

North, Tracy/McCann, Katherine/Boudon, Lawrence, 2006, *Handbook of Latin American Studies: No. 61, Social Sciences*, University of Texas Press, Austin;

Oberdörfer, Dieter, 1958, *Von der Einsamkeit des Menschen in der modernen amerikanischen Gesellschaft*, Verlag Rombach, Freiburg im Breisgau;

Ölsner, Wolfgang, 2004, *Warum Menschen Karneval brauchen? Psychologie, Kultur und Unkultur des Narrenfestes*, Marzellen-Verlag, Köln;

Orovio, Helio, 1994, *Música por el Caribe*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba;

Ortiz, Fernando, 1952, *Los instrumentos de la Música Afrocubana*, Vol. I, Papelera de Amasa, S.A., Madrid;

Ortiz, Fernando, 1950, *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Editorial Música Mundana Maqueda, S.L., Madrid;

Pacini Hernandez, Deborah, 1995, *A social history of a Dominican popular music*, Temple Univ. Press, Philadelphia;

Petutschnig, Désirée, 2001, *Frühe Deprivation innerhalb und außerhalb des Familienverbandes sowie deren schädliche Folgen als sozialpädagogische Herausforderung*, Diplomarbeit, Wien;

Pfister, Manfred, 1985, *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.), *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen;

Popper, Karl, 1935, *Logik der Forschung*, Mohr Siebeck, Wien;

Pratt, Ray, 1990, *Rhythm and Resistance – Explorations in the political uses of popular music*, Praeger, New York;

Publig, Michael, 1997, *Joy to the world!: Weihnachtslieder aus aller Welt; cool arrangements in jazz, pop, latin, new age, gospel, Piano Solos, Transkriptionen und Stilanalysen zur CD*, Ludwig Doblinger KG, Wien, München;

Quintero Rivera, Angel G., 1998, *Salsa, Sabor y Control, Sociología de la Música tropical*, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V., Mexiko;

Radamés Giro, 1998, *Panorama de la Música Popular Cubana, Selección y prólogo de Radamés Giro*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba;

Riethmüller, Albrecht, 1976, *Die Musik als Abbild der Realität, zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden;

Ring, Alex, 2001, *Happy groove: 23 Rhythmus-Partituren, (Samba, Reggae, Salsa, Mambo, Rock, Pop, ...) für Drumset, Perkussion, Bass- und Harmonieinstrumente, inkl. CD*, Musikverlag Doblinger, Wien, Graz;

Robertson, Carol, E., 2004, Music and Healing, in: Kuss, Malena (Hrsg.), *Music in Latin America and the Caribbean, an Encyclopaedic History, Vol.1, Performing Beliefs: Indigenous Peoples of South America, Central America, and Mexico*, University of Texas Press, Austin;

Román-Velázquez, Patria, 1999, *The Making of Latin London, Salsa music, place and identity*, Ashgate Publishing Ltd, USA;

Rondón, César, Miguel, 2004, *El libro de la Salsa, Crónica de la música del Caribe urbano*, 2. Auflage, Ediciones B., Colombia, S.A., Bogotá D.C.;

Rudolph, Hildegard, 1967, *Musiktherapeutische Möglichkeiten bei Depressionen*, Dissertation, Düsseldorf;

Santos, Gracia, Caridad/Armas, Rigal, Nieves, 2002, *Danzas Populares Tradicionales Cubanas*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana;

Schanberg, Saul, 1995, *The genetic basic for touch therapy; in Field et al (Eds): Touch in Early Development*, ed., T.M. Field, Lawrence Erlbaum Associates, Erlbaum;

Schechter, John M., 1999, *Music in Latin American Culture, Regional Traditions*, Schirmer Books, New York;

Scheffler, Ben, 2004, *Film und Musik im spanischsprachigen Roman der Gegenwart*, Dissertation, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main;

Schmid-Höhne, Florian, 2006, *Die Meere in uns, Eine psychologische Studie über das Meer als Bedeutungsraum*, Centaurus Verlag, Herbolzheim;

Schmidt-Glitzner, Helwig, 2005, *Der Buddhismus*, Verlag C.H. Beck, München;

Schneider, Katja, 2006, *Alle Kinder tanzen gern, wie Tanzen Kinder fördert und erfüllt*, Beltz Verlag, Weinheim, Basel;

Schöndorfer, Roman, 1992, *Über Körperkontakt als ein Aspekt nonverbalen Verhaltens*, Diplomarbeit, Wien;

Schreiner, Claus, 1985, *Música Popular Brasileira, Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*, 2. Ausgabe, Verlag Tropical Music GmbH, Darmstadt;

Schreiner, Claus, 1982, *Musica Latina, Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main;

Schreiner, Lothar, 1983, *Theorie und Praxis der Literatursoziologie*, Dissertation, Wien;

Steffek, Sonja, 1998, *Schwarze Männer, weiße Frauen, ethnologische Untersuchungen zur Wahrnehmung des Fremden in den Beziehungen zwischen afrikanischen Männern und österreichischen Frauen*, Diplomarbeit, Münster;

Steven "Son", Robert, 1981, *Inter – American Music Review, Caribbean Music History, a Selective Annotated Bibliography with Musical Supplement*, Volume IV, Number 1, Fall Press, Los Angeles, California;

Stokvis, Berthold, 1958, *Psychosomatische Gedanken über Musik, in: Musik in der Medizin*, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart;

Theweleit, Klaus, 1979, *Männerphantasien, Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Verlag Roter Stern, Frankfurt am Main;

Thompson Donald/Thompson, Annie, 1991, *Music and dance in Puerto Rico from the age of Columbus to modern times: an annotated bibliography*, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., London;

Todorov, Tzvetan, 1985, *Die Eroberung Amerikas, Das Problem des Anderen*, Edition Verlag Suhrkamp, Frankfurt am Main;

Waxer, Lise, 2002, *Situating Salsa. Local Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*, Rotledge, New York, London;

Waxer, Lise, 2002, *The city of musical memory, Salsa, Record Grooves, and Popular Cultures in Cali, Colombia*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut;

Weidenfeld, Kristian S., 1998, *Die schönsten Sprichwörter und Zitate von A bis Z*, Basserman´sche Verlagsbuchhandlung, Niedernhausen;

Willke, Elke, 1992, *Einführung Tanztherapie – Grundzüge der Entwicklung tanztherapeutische Theorie und Praxis*, in: Willke, Elke/Hölter, Gerd/Petzold, Hilarion, 2. Auflage, Paderborn;

Willke, Elke, 1991, *Tanztherapie Theorie und Praxis, ein Handbuch*, in: Willke, Elke/Hölter, Gerd/Petzold, Hilarion, Jungfermannsche Verlagsbuchhandlung, Paderborn;

Wunderlich, Dieter, 1991, *Arbeitsbuch Semantik*, 2. Auflage, Opladen, Königstein;

Zima, Peter V. 1980, *Textsoziologie, Eine kritische Einführung*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, Tübingen;

Zima, Peter V., 1978, *Kritik der Literatursoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main;

Discographie

Africano, 2000, *Africano el mejor*, CD, Boncana Maiga, Melodie Distribution, Syllart;

Anthony, Marc, 2004, *Valió la pena*, CD, Sony Discos, Music Entertainment Columbia;

Aventura, 2006, *Aventura K.O.B. Live*, CD, Disc 2, Blue Martin Records, Schwitserland AG;

Aventura, 2002, *Aventura, Love and Hate*, Special Edition 2004, CD, Planet Records, Italy;

Aventura, 2004, *Unplugged – Aventura*, CD, Planet Records, Italy;

Buena Vista Social Club, 1997, *Buena Vista Social Club*, CD, Hrsg. Ry Cooder, Discos Corasón, Kuba;

Crespo, Elvis, 1998, *Suavemente*, CD, Sis Label, Deutschland;

Cruz, Celia, 1998, *Celia mi vida es cantar*, CD, RMM Records & Vido Corp., Universal Music & Video Distribution, New York;

Estefan, Gloria, 1993, *Mi tierra*, CD, Sony Music Entertainment Inc., New Jersey;

Guerra, Juan Luis, 2000, *Grandes Exitos de Juan Luis Guerra*, CD, Karen Records de Colombia, Colombia;

La 33, 2004, *La 33*, CD, Eigenproduktion von La 33 unter der Leitung von Mauricio Cano und Mauricio González, Bogotá, Colombia;

La collection latina, 2006, *La Sélection Radio Latina*, Salsa, Wagram Music, Frankreich;

Puerto Rican Power, 2007, *Éxitos y Más*, CD, RMM Records & Vido Corp., Universal Music & Video Distribution, New York;

Filmografie

Ardolino, Emile, 1987, *Dirty Dancing*, VHS, Dancing Productions, Vestron Pictures, North Carolina, USA;

Bender, Lawrence, 2005, *Dirty Dancing 2, Heiße Nächte auf Kuba*, DVD, Lions Gate Films und Miramax Films, Buena Vista Home Entertainment Austria, Inc, Vienna;

Buñuel, Joyce, Sherman, 2000, *Salsa & Amor*, DVD, Universal Pictures, Frankreich, Spanien;

David "Son", Boaz, 1988, *Salsa – It's Hot, Die Verführung von Rhythmik und Leidenschaft*, VHS, Music Factory, USA;

Gast, Leon/Masucci, Jerry, 1976, *Salsa: The film*, starring: Fania All-Stars, USA-Concerts Vocal Music, VHS; USA;

Portuondo, Omara, 2007, *Omara Portuondo, Live in Montreal*, Festival International de Jazz de Montreal, DVD, Kanada;

Salles, Walter, 2004, *Die Reise des jungen Che*, DVD, The Motorcycles Diaries Cinema, USA, Großbritannien, Argentinien;

Wenders, Wim, 2001, *Buena Vista Social Club*, DVD, Atlanta Films, Atlanta;

Internetquellen

Africando, f-cat artists, <http://www.f-cat.de/Africando-biografie.html>;

AfroCubaWeb, Ferrer wins Latin Grammy for best new singer,
<http://www.afrocubaweb.com/ibrahimferrer.html>;

Aventura, Biografie,
<http://www.laut.de/wortlaut/artists/a/aventura/biographie/index.htm>;

Bachata, <http://de.wikipedia.org/wiki/Bachata>;

Biografias, *Luisito Ayala y la Puerto Rican Power*,
http://www.prpop.org/biografias/l_bios/luisito_ayala_y_la_puerto_rican_power.shtml;

Biography for Marc Anthony, www.imdb.com/name/nm0004711/bio/;

Biografie Marc Anthony,
http://www.laut.de/wortlaut/artists/a/anthony_marc/biographie/;

Buena Vista Social Club, *Kubanischer Pianist Rubén González gestorben*,
<http://www.faz.net/s/RubF7538E273FAA4006925CC36BB8AFE338/Doc~ED04D8A2C726C4FCA90FD3BD38D7AC4BF~ATpl~Ecommon~Scontent.html>;

Celia Cruz, http://de.wikipedia.org/wiki/Celia_Cruz;

Carlos Puebla, http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Puebla#Biograf.C3.ADA;

Celia Cruz, http://de.wikipedia.org/wiki/Celia_Cruz;

Che Guevara, http://members.chello.at/manfred.schmucker/GEO_C.htm;

Compay Segundo, <http://www.compaysegundo.de/>;

Dayanara Torres Delgado, www.imdb.com/name/nm0868514/;

Crespo, Elvis, Fundación Nacional, Biografias,
http://www.prpop.org/biografias/e_bios/elvis_crespo.shtml;

Der alte Mann und das Mehr, Compay Segundo ist tot. Der Star des „Buena Vista Social Club“ starb mit 95 Jahren,
<http://www.welt.de/data/2003/07/15/133975.html>;

Der Che lebt, <http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/2360.html>;

Der haitianische Merengue, <http://www.merengue-tanz.de/>;

Edie de Salsa Freak, www.salsastories.com/stories-s/steps.htm;

Edith Piaf, http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89dith_Piaf;

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte,
http://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Bild_sagt_mehr_als_tausend_Worte;

Eliades Ochoa, http://es.wikipedia.org/wiki/Eliades_Ochoa;

Eliades Ochoa, <http://news.bardentreffen.de/band.asp?band=558>;

Elvis Crespo, http://de.wikipedia.org/wiki/Elvis_Crespo;

Ernesto “Che” Guevara, <http://www.maraba.de/Gedseite/freiger/cheguevr.htm>;

Freiburger Salsa-Kompodium, Grundlagen der Salsa - mit etwas Theorie geht es besser, <http://www.salsa-zentrum.de/Bilder/download/grundlagen.pdf>;

Geschichte des orientalischen Tanzes, <http://www.aisha.at/geschichte.html>;

Gloria Estefan, 2008, http://de.wikipedia.org/wiki/Gloria_Estefan;

Kleinen, Günther, 2005, Musik als Medium der politischen Bildung, http://www.bpb.de/publikationen/FCKFBC,0,Musik_als_Medium_der_politischen_Bildung.html, Bundeszentrale für politische Bildung;

La biografía de Marc Anthony, <http://www.pergaminovirtual.com.ar/especiales/cgi-bin/hoy/archivos/00000027.shtml>;

La vie en rose, http://en.wikipedia.org/wiki/La_Vie_en_rose;

La 33, <http://www.mambo-master.de/discografie/2005/la33.php>;

Lepke, Peter, 2006, *Die Bedeutung der Farben*, <http://www.nibis.de/~lepke/homepage/webdesign/farben.html#1>;

Liebsch, Holger/Eichert, Michael, 2000, *Breitensport Disziplinen*, Thesenblatt DTV Präsidium, Deutscher Tanzsportverein;

Jasper, Dirk, 2000, *Salsa & Sabor*, <http://www.djfl.de/entertainment/djfl/1105/110796.html>;

Juan Luis Guerra, http://de.wikipedia.org/wiki/Juan_Luis_Guerra;

Mambo, <http://de.wikipedia.org/wiki/Mambo>;

Marc Anthony, <http://www.biggeststars.com/m/marc-anthony-home.html>;

Melchior, Wolfgang, *Literatursoziologische Methode der Textinterpretation*, <http://www.wmelchior.com>;

Molina, Luis, 2004, *20 Jahre Salsa Tanz Jubiläum in Deutschland*, <http://www.luis-delima.de/SALSALEMANIA.pdf>;

Omara Portuondo – „GRACIAS“, <http://www.engelhardt-promotions.com/die-dame-des-son/>;

Omara Portuondo, http://it.wikipedia.org/wiki/Omara_Portuondo;

Reiter, Klaus, 2007, Glossar zur lateinamerikanischen Musik, <http://www.salsaholic.de/glossar.htm>;

Rubén González, <http://www.amazon.de/Introducing-Ruben-Gonzalez/dp/B000024R9F>;

Salsa, [http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_\(Musik\)#Miami](http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_(Musik)#Miami);

Salsa, <http://www.elixic.de/Salsa/#>, Langenfeld;

Salsa, [http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_\(Tanz\)#Grundschrift](http://de.wikipedia.org/wiki/Salsa_(Tanz)#Grundschrift);

Salsa Songs der Salsa Music, <http://www.salsa-latinoamericana.de/salsa-songs.php>;

Schuster, Uli, *Kriterien zur Filmanalyse*, www.lpg.musin.de/kusem/konz/su3/fisetup.htm;

Schuster, Uli, *Filmanalyse, Dramaturgie, Suspence*, www.kusem.de/konz/su5/hitch.htm;

Synkope, http://de.wikipedia.org/wiki/Synkope_%28Musik%29;

Symbol Sonne, Bedeutung des Symbol Sonne, Zeichen für Ausdauer und Größe, http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Symbolik_Talismane/bedeutung-symbol-sonne.htm;

Wärme für Körper und Seele,

http://www.google.com/search?q=w%C3%A4rme+positiv+f%C3%BCr+k%C3%B6rper&rls=com.microsoft:*:IE-SearchBox&ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=1I7SNYK;

„Was denken Bienen, wenn sie tanzen?“, http://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/2001_01/2001_01_menzel/index.html;

WienTanz, Merengue, <http://www.wientanz.com/index.php//Merengue>;

Zum Tod von Ibrahim Ferrer, Das Ende des Chan Chan,
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/241/58183/>;

http://www2.hu-berlin.de/skan/np/studbib/d_a/kap2/2_8.htm, Humboldt Universität, Berlin;

<http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/literatursoziologie.htm>, Universität Essen, Essen;

<http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/systemtheorie.htm>, Universität Essen, Essen;

http://en.wikipedia.org/wiki/Chan_Chan;

http://es.wikipedia.org/wiki/Chan_Chan;

http://www.salsazurich.com/?page_id=43

Infobox Skorpione, <http://www.tier-inserate.ch/Tiere/Skorpione.aspx>;

Lexika

Ludwig, Egon, 2001, *Música Latinoamericana, Lexikon der lateinamerikanischen*

Volks- und Populärmusik, Lexikon Imprint Verlag, Rostock;

Metzler Lexikon, 2004, *Literatur- und Kulturtheorie, Ansätze - Personen – Grundbegriffe*, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.), 3. Auflage, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar;

Metzler Literatur Lexikon (Hrsg.), 1990, *Begriffe und Definitionen*, Schweikle Günther und Irmgard, 2. Auflage, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart;

Meyers Lexikonredaktion (Hrsg.), 2001, *Meyers Großes Taschenlexikon*, 13. Band, 16. Band, 19. Band, 22. Band, 23. Band, 8. Auflage, Brockhaus AG, Mannheim;

Orovio, Helio, 1998, *Diccionario de la música cubana: biográfico y técnico*, 2. Auflage, Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba;

Schön, Th./Nöli, T., 1980, *Diccionario Moderno Langenscheidt de los Idiomas Alemán y Español*, Langenscheidt KG, Berlin/München;

Wicke, Peter/Ziegenrucker, Kai-Erik, Wieland, *Handbuch der populären Musik*, 3. Auflage, Atlantis Musikbuch Verlag, Wiesbaden;

Anhang 1: Biografien

Die Reihung der biografischen Erläuterungen wurde in alphabetischer Reihenfolge der Sänger- und Gruppennamen vorgenommen.

Africano

Africano ist eine Band, die 1990 in New York gegründet wurde. Salsa erfreute sich vor allem Mitte des vorigen Jahrhunderts großer Beliebtheit in Westafrika. Die Musiker Boncana Maiga aus Mali, Ibrahim Sylla von der Elfenbeinküste, Medoune Diallo aus Westafrika sowie viele andere Musiker, kommen teils aus dem Senegal, aus Puerto Rico, Haiti, New York und erreichten somit eine einzigartige musikalische Vereinigung Afrikas mit der Karibik. Sie kombinierten in ihrer Band Salsa mit Gesang in westafrikanischen Sprachen, wie zum Beispiel in Yoruba, Wolof, Mandingo, aber auch Französisch oder Spanisch, und hatten einen unglaublichen Erfolg damit. Sie bereicherten ihre Band mit zahlreichen Gastmusikern wie Amadou Balaké, Sekouba Bambino, Salif Keita, Kofi Olomide, Tabou Ley Rochereau u.a. Heutzutage zählt Africano mit mehr als zwei Millionen verkauften Tonträgern sowie zahlreichen Tourneen zu den erfolgreichsten Afro-Latin-Combos aller Zeiten.³¹⁹

Aventura

Aventura nennt sich ein zehnköpfiges Kollektiv, das bis 2004 über eine Million Tonträger verkauft hat. Im Vordergrund stehen die Geschwister und Sänger Anthony und Henry Santos sowie ihre Cousins Leny, Gitarrist, und Max Santos, Bassist und Rapper. Alle vier wurden zwischen 1979 und 1982 in der Bronx in New York

³¹⁹ Vgl. <http://www.f-cat.de/Africano-biografie.html>, 27.11.2007.

geboren, ihre Eltern stammen aus der Dominikanischen Republik. Mit zwölf Jahren singen die vier Jungs bereits in einer Band. Die Grundlage ihres Schaffens ist der Bachata, die traditionelle Musik der Dominikanischen Republik, den sie mit Elementen des Pop, Hip-Hop und Rock verbinden. Auch inhaltlich weichen die Themen von Aventura von den traditionellen Themen des Bachatas ab, obwohl die melancholische Grundstimmung, der Schmerz über Tod, Trennung und die Schlechtigkeit der Frauen erhalten bleiben. Ihr Megahit „Obsesión“ kam in Italien 2003 in die Charts. In mehreren Ländern hielten sie sich lang unter den „Top Ten“ und 2004 war „Obsesión“ in der Schweiz, in Italien und in Spanien Platz eins der Hitparaden. Daraufhin folgte der europa- bis weltweite Erfolg. 2006 gewann Aventura beim Festival “Premio lo Nuestro” in Miami einen Preis für „Grupo del Año“ und „Tropical Tradicional Artista del Año”.³²⁰

„Buena Vista Social Club” Musiker

Ibrahim Ferrer (1927-2005)



321

Ibrahim Ferrer wurde im Jahr 1927 bei Santiago de Cuba geboren. Als er zwölf Jahre alt war, wurde er Vollwaise und musste sich als Zeitungsverkäufer, Schuhputzer und Straßenmusiker sein Geld verdienen.³²² Erst 1996 wurde Ferrer

³²⁰ Vgl. Aventura, <http://www.laut.de/wortlaut/artists/a/aventura/biographie/index.htm>, 27.11.2007.

³²¹ <http://www.afrocubaweb.com/ibrahimferrer.html>, 27.06.2007.

³²² Ferrer war in Kuba schon seit fünfzig Jahren als ausgezeichnete Musiker bekannt. Vgl. Zum Tod

von Ry Cooder entdeckt. Das Album „Buena Vista Social Club“ wurde 1997 mit dem Grammy ausgezeichnet. Das nachfolgende Soloalbum „Buena Vista Social Club presents Ibrahim Ferrer“ verkaufte sich 1,5 Millionen Mal.

Der endgültige weltweite Durchbruch gelang mit dem gleichnamigen Dokumentarfilm von 1999. Ferrers Soloalbum „A toda Cuba le gusta“ bekam eine Gramminominierung. 2000 bekam er den Latino Grammy in der Kategorie „Bester Nachwuchskünstler“ und 2004 erhielt Ibrahim Ferrer den Grammy in der Kategorie „Best Traditional Tropical Latin Album“. Im August 2005 starb Ferrer nach einer Europatournee auf Kuba.

Compay Segundo (1908-2003)



323

Compay Segundo, alias Francisco Repilado, wurde 1908 in Siboney in der Provinz Santiago de Cuba geboren. Als Friseur und Zigarrendreher schlug er sich durchs Leben bis er zum berühmtesten Sänger und Pianisten Kubas mutierte.

Ich sitze nicht in der Ecke und warte auf den Tod. Der Tod muss mich schon suchen.... (1999)

Compay Segundo

Dieses Zitat drückt die Lebensfreude aus, die Compay Segundo und die anderen kubanischen Musiker ausströmten. Positives Gedankengut und gute Laune wirken

von Ibrahim Ferrer, Das Ende des Chan Chan, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/241/58183/>, 27.08.2005.

³²³ Vgl. <http://www.compaysegundo.de>, 27.06.2007.

ansteckend auf viele Individuen. Bis zu seinem Tod blieb Compay Segundo im Juli 2003 seinem Motto treu, das Leben in vollen Zügen zu genießen. Mit dieser Philosophie erreichte er ein hohes Alter.

Die Band gewann nicht zuletzt wegen ihres hohen Durchschnittsalters bei allen Altersgruppen große Sympathien. Der Jüngste vom Buena Vista Social Club, Eliades Ochoa, wurde 1946 geboren. Ibrahim Ferrer war die tragende Stimme des Ensembles, neben der Sängerin Omara Portuondo und Eliades Ochoa. Ihr Lied „Chan Chan“ ist heutzutage ein Synonym für kubanische Musik.³²⁴

Rubén González (1919-2003)



325

Rubén González war ein kubanischer Pianist. In der Schule lernte er Klavier spielen. Sein Medizinstudium gab er zugunsten der Musik auf.³²⁶ Bald war er ein angesehenener kubanischer Musiker. 1980 ging er in Pension, bis er 1996 seine zweite, wirkliche Karriere mit den Cuban All Stars startete. 1997 gewann er einen Grammy. Im Januar 2003 starb Rubén González ein paar Monate nach Compay Segundo.

³²⁴ Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/241/58183/>, 27.06.2007.

³²⁵ Vgl. <http://www.amazon.de/Introducing-Ruben-Gonzalez/dp/B000024R9F>, 27.06.2007.

³²⁶ González absolvierte eine Klavierausbildung und wechselte vom Konzertpianist zum Son. Vgl. <http://www.faz.net/s/RubF7538E273FAA4006925CC36BB8AFE338/Doc~ED04D8A2C726C4FCA90FD3BD38D7AC4BF~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, 27.11.2007.

Eliades Ochoa (1946-)



327

Eliades Ochoa wurde 1946 in Loma de la Avispa in der Provinz Santiago de Cuba geboren. Mit sechs Jahren lernte er Gitarre zu spielen. Ochoa begann als Straßenmusiker sein Geld zu verdienen. Er ist kubanischer Sänger und Gitarrist. Auch er wurde von Ry Cooder entdeckt und ab 2000 folgten Solo-Alben.³²⁸

Omara Portuondo (1930-)



329

³²⁷ Vgl. <http://news.bardentreffen.de/band.asp?band=558>, 29.06.2007.

³²⁸ Vgl. Eliades Ochoa, http://es.wikipedia.org/wiki/Eliades_Ochoa, 27.08.2005.

³²⁹ Vgl. <http://www.engelhardt-promotions.com/die-dame-des-son/>, 24.06.2007.

Omara Portuondo wurde 1930 in der kubanischen Hauptstadt geboren. Als Tänzerin begann sie ihre Karriere im Club Tropical in Havanna. Schon bald mutierte sie zur Sängerin verschiedener Bands. Ab den 1970er Jahren zählte man sie zu den bekanntesten Sängern Kubas. Der große Durchbruch gelang mit Ry Cooder. Omara Portuondo stellte einige ihrer Soloalben auf ihren Tourneen durch Europa und Japan vor und sang Bolero, Son und Danzón.³³⁰

Der Soundtrack von Buena Vista Social Club gewann 1999 den Grammy Award und der gleichnamige Film war 2000 für den besten ausländischen Film bei den Academic Awards nominiert worden.

Carlos Puebla (1917-1989)

Carlos Manuel Puebla wurde 1917 auf Kuba geboren. Er arbeitete als Tischler, Mechaniker, Schuster und auf Zuckerrohrplantagen. Puebla brachte sich selbst das Gitarre spielen bei. Seine Lieder wurden bereits in den 1930er Jahren im Radio gespielt. Die anfänglichen Lieder waren romantisch und handelten oft von Kuba. Ab 1959 wechselte Puebla zum Image des revolutionären Sängers. Als Fidel Castro mit einem Brief Che Guevara verabschiedete, der zwecks revolutionärer Kampfhandlungen mehrere Länder bereiste, komponierte Puebla „Hasta siempre Comandante“. Dieses Lied diente als Tribut an Che Guevara, den idealisierten Freiheitskämpfer. Es wurde in viele Musikrichtungen transferiert und in zahlreichen Sprachen übersetzt. Carlos Puebla starb nach langer Krankheit 1989 in Havanna.³³¹

Celia Cruz (1925-2003)

In Havanna auf Kuba geboren machte sich Celia Cruz nach ihrem Musikstudium als kubanische Sängerin schnell einen Namen und gilt heute noch als die Königin des Salsas. Sie besitzt den zum Kult gewordenen Ausruf „azúcar“ als Spitzname.

³³⁰ Vgl. http://it.wikipedia.org/wiki/Omara_Portuondo, 14.08.2007. Vgl. auch Portuondo, DVD, 2007.

³³¹ Vgl. http://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Puebla#Biograf.C3.ADa, 19.11.2007.

„Azúcar“ meint Celias Lebensphilosophie und ihren Stolz Kubanerin zu sein. Besonders bekannt war sie für ihre auffallenden Perücken und schrägen Outfits. Die meisten ihrer Lieder handeln von ihrem kubanischen Heimatland, das sie 1959 nach der kubanischen Revolution verließ. 1989 erhielt sie den Award Grammy für das Best Tropical Latin Album. 2000 nahm sie mit ihrem Album „Por si acaso no regreso“ Abschied von Kuba. 2003 gewann sie für ihr Album „la negra tiene tumbao“ den Award Grammy für das beste Salsa-Album. Der Titelsong mit modernen Rap Elementen und das moderne Video bewiesen, dass Celia Cruz selbst im hohen Alter mit den neuen Trends mithalten konnte.³³²

Bei Auftritten bestach Celia Cruz vor allem durch ihre verblüffende Dynamik und Sinnlichkeit. Sie ist eine Meisterin der Improvisation, überrascht mit ihrem außerordentlichen Stil und ihrer beeindruckenden Geschwindigkeit zu reagieren, zu tanzen und Witze zu machen.³³³

Elvis Crespo (1971-)

Elvis Crespo wurde in New York geboren und wanderte mit sechs Jahren mit seiner Mutter nach Puerto Rico aus. Mit vierzehn Jahren begann er zu singen. Sein Wirtschaftsstudium brach er zugunsten seiner Gesangskarriere ab und trat in Merengue-Gruppen auf. Ab 1999 gewann Elvis Crespo mehrere international anerkannte Preise für seine Musik.³³⁴

Gloria Estefan (1957-)

Gloria Estefan wurde im Jahr 1957 in Havanna, Kuba, geboren. Mit 16 Jahren floh sie mit ihren Eltern in die USA, ins kubanische Viertel von Miami. Sie studierte Psychologie, um ihrem Vater über die Kriegserlebnisse des Vietnam-Krieges zu

³³² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Celia_Cruz, 27.11.2007.

³³³ Vgl. Broughton/Burton/Ellingham/Muddyman/Trillo, 2000:620.

³³⁴ Vgl. http://www.prpop.org/biografias/e_bios/elvis_crespo.shtml, 27.12.2007.

helfen. 1975 begann sie zu singen. Erst als sie auf englischsprachigen Disco-Pop umstieg, konnte ihre Gruppe viele internationale Erfolge feiern, wie z.B. „Conga“, „Hot Summer Nights“ aus dem Film Top Gun, ... Es folgten weltweit millionenfach verkaufte Alben. Als Solointerpretin landete sie im Jahre 1990 den US Nr. 1 Hit „Coming out of the dark“. 1993 kam mit „Mi Tierra“, einem Album mit spanischsprachigen Titeln, der absolute Durchbruch: über acht Millionen verkaufte Exemplare weltweit und ein Grammy. An diesen Erfolg konnte Gloria 1995 noch einmal mit „Abriendo Puertas“ anknüpfen, wofür sie ihren zweiten Grammy erhielt. 2000 erhielt sie für „No me dejes de querer“ den Latin Grammy³³⁵ als bestes Musikvideo.

Marc Anthony (1969-)



336

Marc Anthony, eigentlich Marco Antonio Muñiz³³⁷, wurde 1969 in Harlem, New York, geboren. Sein Vater, ein puertoricanischer Musiker, gab ihm den Namen eines bekannten mexikanischen Sängers. Nach der Entdeckung mit 12 Jahren folgten die ersten Auftritte in New Yorker Dance-Clubs mit englischen Songs statt. Außerdem sang Anthony Background bei der unbekannt Band "Latin Rascals". Als deren Produzent Little Louis Vega im Jahre 1991 einen Vertrag mit Atlantic Records unterschrieb, übernahm Marc den Gesang.

Der Durchbruch gelang ihm 1993 mit einer Cover-Version von Juan Gabriel.

³³⁵ Der Latin Grammy (Award) ist ein Preis für lateinamerikanische Musik, der seit 2000 jährlich an namhafte Künstler und Produktionsleiter verliehen wird.

³³⁶ Marc Anthony, <http://www.biggeststars.com/m/marc-anthony-home.html>, 27.06.2008.

³³⁷ Skinny ist sein Spitzname.

Anthony nahm "Hasta que te conocí" in einer Salsa-Version auf. Nach einem Auftritt in einer TV-Sendung folgten Touren durch Südamerika. Marc wurde über Nacht berühmt und sang zunehmend auf Spanisch.

Paul Simon verpflichtete ihn 1998 für "The Capeman" am Broadway. In New York schaffte er es als erster Salsa-Musiker zu zwei ausverkauften Konzerten im Madison Square Garden. Sein Erfolg und Ruhm sind bis heute ungebrochen.

2000 heiratete Marc Anthony die Schauspielerin und frühere Miss Universe, Dayanara Torres Delgado, mit der er zwei Söhne hat. Vier Tage nach der Scheidung im Jahr 2004 heiratete Marc Anthony Jennifer Lopez, mit der er Zwillinge hat.³³⁸

Orchester La 33

Bei La 33 handelt es sich um eine junge Salsa-Band aus Bogotá, Kolumbien. Die 13 Mitglieder rund um die Brüder Sergio und Santiago Mejía nennen sich nach der Straße „calle 33“, in der sie beheimatet sind. Alle Bandmitglieder haben Musik studiert und sind Profis auf ihren Instrumenten. Sie produzieren in Eigenregie, weil sich kein Plattenlabel für die Vermarktung finden ließ. Aus diesem Grund ist deren CD schwer im Handel erhältlich. Ihre zweite CD wird in Kürze veröffentlicht.³³⁹

La 33 machen junge, frische Musik, die an den Mambo der 1950er und 1960er Jahre angelehnt ist. Mit witzigen, rebellischen Texten, Posaunen und treibenden Rhythmen begeistern sie international die Massen. Zur Besetzung zählen zwei Sänger, ein Pianist, und ein Saxophonist. Weiters finden sich Bongos, Congas, Pauke, Trompete und zwei spielen Posaune.

³³⁸ Vgl. www.imdb.com/name/nm0004711/bio; vgl. www.imdb.com/name/nm0868514/; vgl. http://www.laut.de/wortlaut/artists/a/anthony_marc/biographie/; vgl. <http://www.pergaminovirtual.com.ar/especiales/cgi-bin/hoy/archivos/00000027.shtml>.

³³⁹ Vgl. <http://www.mambo-master.de/discografie/2005/la33.php>, 27.11.2007.

Juan Luis Guerra (1957-)

Luis Guerra wurde in Santo Domingo in der Dominikanischen Republik geboren und zählt zu den erfolgreichsten Bachata-, aber auch Merengue-Sängern. Er brach sein Literatur- und Philosophiestudium ab und studierte Musik. 1988 hatte seine Band den ersten internationalen Erfolg mit dem Album „Ójala que llueva café“. 1991 erhielt Juan Luis Guerra seinen ersten Grammy für das Album „Bachata rosa“. Bis 1998 hatte Luis Guerra über 15 Millionen Platten weltweit verkauft. 2000 folgten drei weitere Grammys und 2005 zwei Billboard-Auszeichnungen für das beste Tropical Album und für das beste Gospel Album in spanischer Sprache. 2005 erhielt Guerra zwei weitere Grammys sowie von der spanischen Akademie der Künste eine Auszeichnung „Latino de Honor“. 2007 belegte Guerra mit seinem aktuellen Album die Nummer eins der Latin Charts in verschiedenen Ländern, erreichte den Status (Doppel) Platin. Das Album zählt immer noch zu den 20 meistverkauften Platten der Billboard Latin Charts.³⁴⁰

Puerto Rican Power

Der Bassist Jesús Castro gründete die puertoricanische Band im Jahre 1970. Die Gruppe besteht aus vier Sängern, einem Bass, einer Trompete, drei Congas und Bongos, einem Piano, einem Schlagzeug, vier Saxophonen und einer Kuhglocke, die mit einem Holzstab geschlagen wird. Eigentlich zählt Puerto Rican Power zu den bekannten Salsa-Bands, aber die Band erzielt auch mit einzelnen Merengue-Hits Erfolge. Luisito Ayala spielte die Trompete und avancierte 1973 zum musikalischen Leiter. 1983 gewann die Band den berühmten Sänger Tito Rojas für sich und gab damit dem puertoricanischen Salsa neue Impulse. Durch mehrere goldene Schallplatten, zum Beispiel in Panama, Kolumbien und Ecuador, erreichte der Bekanntheitsgrad von Puerto Rican Power internationale Sphären.³⁴¹

³⁴⁰ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Juan_Luis_Guerra, 27.11.2007.

³⁴¹ Vgl. http://www.prpop.org/biografias/l_bios/luisito_ayala_y_la_puerto_rican_power.shtml, 25.11.2007.

Anhang 2: Terminologie und Bedeutung der Größe der Einstellung im Film

Für die Bestimmung der Nähe-Distanz-Relation zwischen dem Zuschauerblick und dem Gezeigten ist die Größe der Einstellung ausschlaggebend. Bei dieser Größe handelt es sich um das Verhältnis der Größe des abgebildeten Menschen im Verhältnis zur Bildgrenze. Man zählt diese zu den Kategorien der Wahrnehmung. In der Film- und Fernsehanalyse haben sich folgende wichtige Begriffe durchgesetzt:

WEIT (extreme long shot): Eine Landschaft wird so weiträumig gezeigt, dass ein Mensch darin sehr klein wirkt. Mit dieser Einstellung nimmt man weite Wüsten, Berge oder große Ebenen auf, um dem Zuschauer einen Überblick zu verschaffen.

TOTALE (long shot): In der Totale wird ein Handlungsraum bestimmt, in der der Mensch eine untergeordnete Rolle einnimmt. Auch hier soll ein Überblick über Ort der Handlung und des Handlungsgeschehen vermittelt werden.

HALBTOTALE: Menschliche Figuren sind von Kopf bis Fuß zu sehen. Der Bedeutungsakzent liegt auf der ganzen Figur.

AMERIKANISCH: Diese Einstellung entwickelte sich aus dem Western. Man sieht nicht nur das angespannte Gesicht, sondern zum Beispiel auch die Hand wie sie zum Revolver greift.

HALBNAH (medium shot; single-shot, two-shot, three-shot, group-shot): Ein Mensch wird von der Hüfte an aufwärts gezeigt.

NAH (medium close up, close shot): Als Nah wird eine Einstellung bezeichnet, die den Menschen vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers zeigt. Vorzugsweise werden Diskussionen und Gespräche auf diese Weise aufgezeichnet. Mimische und gestische Elemente stehen im Vordergrund. In den Nah- und Großeinstellungen werden seelische Regungen z. B. durch Bewegung der Augen oder Zucken eines Muskels

aufgezeigt.

GROSS (close up, head and shoulder close up): Hier ist nur der Kopf des Abgebildeten zu sehen. Durch die dadurch erreichte Charakterisierung der Figur soll eine Identifikation des Zuschauers erhöht werden.

GANZ GROSS/ DETAIL (choker close up): Die Konzentration wird nur noch auf einen Gesichtsausschnitt, z. B. ein Auge, gelenkt.

Der reale Abstand des Zuschauers zur Leinwand bleibt gleich, aber durch Verkleinerung des Ausschnitts und Vergrößerung des Gezeigten entsteht eine fiktive Nähe. Durch Vergrößerung des Ausschnitts und Verkleinerung des Gezeigten entsteht umgekehrt Distanz. Somit entscheidet nicht der Zuschauer worauf er sein Augenmerk richtet, sondern der Film selektiert für ihn und zwingt ihm Aufmerksamkeit ab. Ein wichtiges Grundprinzip des Films ist der Wechsel zwischen Aufnahmen, die Nähe erzeugen, und denen, die Distanz halten.³⁴²

³⁴² Vgl. Hickethier ; 2001 :57ff ; vgl. Schuster, www.lpg.musin.de/kusem/konz/su3/fisetup.htm, 27.08.2005.

Anhang 3: Kriterien für richtige Salseros

Ein richtiger Salsero ist derjenige, auf den, die folgenden Merkmale zutreffen:

1. You vividly remember your first experience with salsa and the date it happened.
 2. You take naps during lunch because you went dancing last night
 3. You never listen to the radio anymore because all you listen to are salsa cds/cassettes.
 4. You cruise downtown blasting salsa music.
5. You go to a hip hop/dance club and you find yourself trying to find the beat of the clave.
6. You try your salsa moves in the hip hop/dance club with somebody that has never partner danced.
 7. You dance in your dreams.
8. Salsa lessons/club cover fees are now a permanent part of your monthly expenses.
 9. You say you are going shopping for a new business outfit, but you are secretly shopping salsa wearings.
10. Your boyfriend/girlfriend does not understand the “strictly platonic” relationship you have with your salsa partner because you simply cannot wait until you practice with him/her again.
11. You watch anything that deals with body movement, (i.e. karate, gymnastics, figure skating, ballet) because you are trying to devise a new salsa move.
 12. Everything you do leads back to salsa.
 13. You sing songs with words you don’t even understand.
 14. You are the only non-latino in the Musica Latina section.
 15. You practice your turns when no one is looking.
16. You lightly dance your basic when you are waiting for something or when no one is looking.
 17. People do not know you are secretly practicing your footwork when they are speaking with you on the phone.
 18. You quitt watching TV.
19. You convince yourself you can get by on 3-4 hours sleep per night.

20. Would rather have salsa than sex.
21. Salsa IS sex.
22. You have lost about 10 lbs. from dancing so much.
23. You have searched and found EVERY club in town.
24. Start spending more on salsa clothes than work clothes.
25. You've considered getting a different/easier job day job to co-exist with your salsa dancing.
26. Friday nights are off limits for any events because you just CANNOT miss your salsa night.
27. You can't buy enough salsa music/clothes/shoes.
28. All your "former" friends have now abandoned you.
29. You don't even miss your "former" friends, as long as you have your salsa!
30. You argue about how salsa should be danced.
31. You have met all new (better and more permanent) friends.
32. Your friends and family do not understand what you are ranting and raving about.
33. You dump your boyfriend/girlfriend because he/she is getting in the way of your salsa training.
34. When you say, "I need my FIX for the week." you are not referring to drugs.
35. You cannot convince any of your friends to come with you.
36. You start talking 100 mph just because someone shows an interest that you like to dance salsa.
37. You went to a salsa congress and had an information overload.
38. You use to be humble and shy, but now you just have to show off every chance you get.
39. You go on vacation and instead of looking forward to seeing the main attraction; you just cannot wait until you check out the local salsa clubs.
40. You extend your vacation a few days, just so you can check out a local club.
41. You watch the MTV music awards and you don't recognize any of the new groups/singers because you never listen to that music anymore.
42. You are on the web all day long visiting salsa web sites.
43. You started working out again because you have to be in shape to wear those salsa outfits.
44. Your shoes are worn out from spinning so much.

45. You start clearing space in your room so you can dance salsa there.
46. You listen to Marc Anthony and start crying.
47. You cannot imagine life without salsa.
48. You start changing your screen names to “Salsa-this” or “Salsa-that”.
49. You are pondering getting a license plate with “Salsa” somehow in it.
50. You sneak to your car during working hours just so you can listen to a few salsa tunes.
51. You are a writer/columnist and all you think about is writing about salsa.
52. You pray at night and thank God for creating salsa.
53. You install wooden floors in your house because you prefer them over carpet (Yeah right!).
54. You get stopped (at work, in a grocery store, in the mall, etc.) by random people telling you that they have seen you dance.
55. The only time you rest in the club is during the merengue breaks.
56. You can only stand merengue for a few songs.
57. You are on that eternal search for those perfect shoes.
58. Nobody wants to go shopping with you because all you talk about is how that would look so good in the salsa club.
59. You are in church listening to the sermon, but secretly you are dancing in your head.
60. You get desperate to practice and you dance with an “imaginary” partner.
61. You realize that the only thing you have done for the past few months is go salsa dancing every weekend and you feel you still haven’t gotten enough.
62. You realize that the only thing you have done for the past few years is go salsa dancing every weekend and you feel you still haven’t gotten enough.
63. For your birthday, you ask for something related to salsa (i.e. lessons, new shoes or outfit).
64. For your birthday, your friends buy you something related to salsa.
65. You get a few friends together and the first thing that comes to mind is casino rueda.
66. You are looking for a wedding dress that you can dance salsa in.
67. You used to have other hobbies.
68. You have chronic knee and back problems from all the dips, flips, and tricks.
69. You start wearing tight t-shirts.

70. You try to pass your addiction onto your other friends.
71. You walk into the club and everyone there is like family to you.
72. You have experienced at least one time when you overexerted yourself on the dance floor.
73. Your idea of a good first date is to go salsa dancing.
74. Heaven is having lots of space on the dance floor.
75. You take something that has no relevance to salsa dancing, but somehow you manipulate the conversation to end with salsa.
76. Your skirt keeps getting shorter and shorter.
77. Hell is a place where there is no salsa.
78. Your password is SALSAFREAK.
79. You have engaged in fisticuffs with another dancer over the “one” and the “two”.
80. You decide that going out salsa dancing is more important than studying for that big exam.
81. You lie to your boss and tell him/her the reason you have to fly to Los Angeles/New York/Miami or Puerto Rico is strictly for business.
82. You get caught by your boss surfing the salsa web during working hours.
83. You did the “death-drop” move and never came back up.
84. You leave the club at 3 a.m., completely tired from dancing all night, and you get stopped by the cops because you were swerving on the road. When the cop asks you to perform the “walk”, you start busting out your salsa.
85. You decide the only man/woman you will marry has to be a salsa dancer.
86. One of your pet peeves is cumbia dancers.
87. Your family coat-of-arms features a couple salsa dancing.
88. Club owners hate you because you go to the club and all you do is drink the free water.
89. (Salseras only) You practice day/night with your partner and when you go to the clubs together, he goes dancing with all the different women and you never get asked.
90. You become jealous when watching your dance partner, whom you have no relations with, dance with another person.
91. You bust out some salsa solo moves when waiting in line to use the restroom.
92. You have salsa music on your answering machine.

93. You sing salsa songs in the shower.
94. You and your friend/partner dance in the oddest places (i.e. grocery store, mall, gym, work, etc.).
95. After you break up with your boyfriend/girlfriend, you go out salsa dancing.
96. Your neighbours are wondering what the hell that is you are playing.
97. You check you the salsa web's partner search everyday.
98. You own at least 2-3 salsa instructional videos.
99. You were already dancing salsa while in your mother's womb.
100. You do your leg workout earlier in the week so you can have "fresh" legs for your salsa weekend.³⁴³

³⁴³ Vgl. www.salsazurich.com/?page_id=43, 27.11.2007.

Anhang 4: Befragung einzelner Salsa-Lehrer

Exemplarisch möchte ich einzelne Erkundigungen anführen, die zum besseren Verständnis dieser Arbeit beitragen. Zusammenfassend können die Antworten der Befragten unterstützend auf meine Forschungserkenntnisse wirken. Die Fragebögen und Antworten der einzelnen Lehrer folgen im Anschluss an mein Resümee. Alle Befragten sind sich einig und bestätigen dass:

- Salsa süchtig macht
- Salsa das Leben verändert
- Salsa Therapie ist und dass
- Salsa noch eine großartige Zukunft vor sich hat.

Den meisten haben sowohl die Salsa-Musik als auch das Salsa-Tanzen in schlechten Zeiten geholfen bzw. aus Depressionen herausgeführt. Außerdem fällt auf, dass fast alle von sozialer Kommunikation sprechen, die mit Spaß und guter Musik schneller neue Freunde gefunden haben.

Name: Fernando Zapata tanzt Salsa seit: 21 Jahren unterrichtet seit: 11 J.
Alter: ??? Wohnort: Berlin (Kolumbianer)

(1) Was bedeutet Salsa für dich?

Glücklichsein, Lebensgefühl, Kommunikation, Spaß, Sport, Gesundheit

(2) Warum tanzt du ausgerechnet Salsa und nicht Santería oder Samba?

Weil es keine bessere Musik gibt, die zum Gefühl passt.

(3) Macht Salsa-Tanzen deiner Meinung nach süchtig und warum?

Ja, wenn du Erfolg willst; man will immer mehr;

(4) Warum kam es deines Erachtens zum Salsa-Boom?

Weil es ein Urlaubsgefühl verleiht, besonders in Europa und in kalten Ländern; erinnert an Urlaub in der Karibik.

(5) Hat Salsa dein Leben verändert?

Ja, teilweise.

(6) Hat Salsa dir in schlechten Zeiten geholfen?

Ja. Ich hatte Depressionen. Mit Salsa konnte ich meinen Frust und alles vergessen. Salsa ist lustig.

(7) Kann man Salsa als Therapie bezeichnen?

Ja.

(8) Warum tauchen immer Salsa, Bachata und Merengue gemeinsam auf?

Wegen der Abwechslung. Bachata ist quasi neue Mode, während Merengue einfach ist. Aber beides ist schnell zu lernen.

(9) Der Erfolg Buena Vista Social Club war Zufall oder Vermarktung?

War Zufall; Leute wurden entdeckt, Ry Cooder wollte kubanische Musik bekannt machen

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?

Salsa hat große Zukunft; neue Welle; einfach; wird sich vor allem in nordischen Ländern verbreiten

Name: Nina Uszkureit tanzt Salsa seit: 8 Jahren unterrichtet seit: 7 J

Alter: 24 Jahre Wohnort: Berlin (Koreanerin)

(1) Was bedeutet Salsa für dich?

Mein Überleben; Spaß, Kommunikation (speziell) zwischen Partnern, Freiheit, weil es keine Regeln gibt; Musik ist die Regel; Bewegungsfreiheit;

(2) Warum tanzst du ausgerechnet Salsa und nicht Santería oder Samba?

Weil ich sofort begeistert war; hatte nur das Ziel den Grundschrift zu erlernen;

(3) Macht Salsa-Tanzen deiner Meinung nach süchtig und warum?

Nein. Die ersten Jahre macht es süchtig, aber das macht nicht Salsa, sondern die Szene; süchtig macht die Masse und die Anerkennung, die man dafür bekommt;

(4) Warum kam es deines Erachtens zum Salsa-Boom?

Weil Menschen Aufmerksamkeit kriegen; flirten mit Tanzpartner, fühlen sich bestätigt, unabhängig vom Körpergewicht;

(5) Hat Salsa dein Leben verändert?

Ja.

(6) Hat Salsa dir in schlechten Zeiten geholfen?

Nein. Die Szene ist mit Vorsicht zu genießen, Privatleben soll gesondert sein, sonst lässt man sich auf Menschen ein ...; gibt immer einen Konkurrenzkampf;

(7) Kann man Salsa als Therapie bezeichnen?

Ja. Der Musik wegen; Salsa ist mitreißend und entlockt den Menschen ein Lächeln; wegen Bewegung;

(8) Warum tauchen immer Salsa, Bachata und Merengue gemeinsam auf?

Die drei sind eine Familie; andere Schritte, anderer Rhythmus, aber gleiche Geschichte

(9) Der Erfolg Buena Vista Social Club war Zufall oder Vermarktung?

Vermarktung! Auf Kuba waren die alten Herren schon bekannt.

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?

Salsa wird zunehmend technisiert. Lehrer wollen verdienen; immer neue Ideen; Akrobatik und „on 1“, „on 2“; ursprünglich bedeutete Salsa zur Musik tanzen, jetzt: kategorisiert;

It was a coincidence. Musicians were very good.

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?

It will extend bigger and better. Level of teacher lower;

Name: Mimo tanzt Salsa seit: 1995 unterrichtet seit: 1997

Alter: 33 Jahre Wohnort: München (Algerier)

(1) Was bedeutet Salsa für dich?

Leidenschaft; Kultur; Spaß; Sport; Inspiration; Gefühl; Musik;

(2) Warum tanzt du ausgerechnet Salsa und nicht Santería oder Samba?

Zufall; ähnelt der berberischen Musik; viel Gitarre;

(3) Macht Salsa-Tanzen deiner Meinung nach süchtig und warum?

Ja. Wegen der Atmosphäre, Spaß, Gemeinschaft, weil es nicht beschränkt ist, weil es mit vielen anderen Musikrichtungen (Hip Hop, Tango,...) verbunden werden kann;

(4) Warum kam es deines Erachtens zum Salsa-Boom?

Weil viele Singles tanzen, schnell Kontakt finden, Musik ist was Besonderes; viel Bewegungsfreiheit;

(5) Hat Salsa dein Leben verändert?

Ja. Es wurde zu meinem Beruf.

(6) Hat Salsa dir in schlechten Zeiten geholfen?

Ja. Man vergisst Probleme.

(7) Kann man Salsa als Therapie bezeichnen?

Ja. Stärkt Selbstbewusstsein. Manche Firmenkonzepte setzen Salsa als Motivation für Mitarbeiter ein (Fa. Internationales Patentamt)

(8) Warum tauchen immer Salsa, Bachata und Merengue gemeinsam auf?
Für Merengue muss man nichts können; nur für Spaß; Merengue und Bachata werden als Abwechslung zu Salsa gespielt;

(9) Der Erfolg Buena Vista Social Club war Zufall oder Vermarktung?
Vermarktung, vor allem in Europa; in Kuba gibt es tausende gute Musiker; spielen mehr Son als Salsa;

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?
Die Szene wird weiter wachsen. Nächste Generation wird jünger (ab 20 Jahren). Aber auch immer mehr ChaChaCha.

Name: Blagovesta Mirtcheva tanzt Salsa seit: 1998 unterrichtet seit: 2002
Alter: 31 Jahre Wohnort: Wien

(1) Was bedeutet Salsa für dich?
Gran parte de mi vida; forma de hacer la vida más bonita;

(2) Warum tanzt du ausgerechnet Salsa und nicht Santería oder Samba?
Hay público muy amplio; una vez metido en este estilo, no puedes abandonarlo

(3) Macht Salsatanzen deiner Meinung nach süchtig und warum?
Sí. Es una necesidad: la música, el movimiento; se convierte en un gran reto.

(4) Warum kam es deines Erachtens zum Salsa-Boom?
Porque es una mezcla de varios estilos; posibilidad de vivir „lo tuyo“ y desarrollarlo; te da mucha libertad;

(5) Hat Salsa dein Leben verändert?
Sí, completamente. Cambió mi diario, mi entorno de amigos, mis ambiciones,

hasta parcialmente mi profesión;

(6) Hat Salsa dir in schlechten Zeiten geholfen?

Sí. Empecé con la Salsa cuando yo estaba en una temporada de depresión y soledad. La música me hizo sonreír de nuevo y como todos los que bailan sonrían, se contagiaba.

(7) Kann man Salsa als Therapie bezeichnen?

Sí. Salsa es una huida de los problemas y hace sentirnos mucho mejor.

(8) Warum tauchen immer Salsa, Bachata und Merengue gemeinsam auf?

Los tres tienen su propio carácter, pero es la combinación que conviene al público. Salsa para los más profesionales, Merengue para los que necesitan ritmo y divertimento, Bachata para los románticos y enamorados.

(9) Der Erfolg Buena Vista Social Club war Zufall oder Vermarktung?

La calidad de los músicos y el nivel musical es muy alto, pero seguramente utilizaron buena estrategia comercial.

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?

Salsa aparecerá pronto en todas las escuelas de baile, en los concursos de baile y un día en la Olimpiada también.

Name: Manuel Mascarell tanzte Salsa seit: 15 Jahren unterrichtet seit: 13 J.

Alter: 38 Jahre

Wohnort: Valencia

(1) Was bedeutet Salsa für dich?

Estilo de vida; pasión; seducción; felicidad; comunicación social;

(2) Warum tanzst du ausgerechnet Salsa und nicht Santería oder Samba?

Por la música; hobby;

(3) Macht Salsa-Tanzen deiner Meinung nach süchtig und warum?

Sì, por todo lo que representa la Salsa. Forma muy facil de conocer a gente; muy natural;

(4) Warum kam es deines Erachtens zum Salsa-Boom?

Música es facil de escuchar; con el baile puedes relacionar; ambiente sano, porque la gente no bebe alcohol, no toma droga;

(5) Hat Salsa dein Leben verändert?

Sí. Es mi trabajo.

(6) Hat Salsa dir in schlechten Zeiten geholfen?

No.

(7) Kann man Salsa als Therapie bezeichnen?

Sí, siempre. Para muchas personas, gente timida o depremida Salsa ayuda mucho.

(8) Warum tauchen immer Salsa, Bachata und Merengue gemeinsam auf?

Y cada vez más ChaChaCha. Son cuatro ritmos muy fuertes.

(9) Der Erfolg Buena Vista Social Club war Zufall oder Vermarktung?

Hacia falta un documental. Era muy dificil grabar un CD dentro de Cuba (fue la primera vez).

(10) Wie beurteilst du die Zukunft des Salsas, national und international?

Hay mucho futuro.

**Name: Pedro Gomez dancing Salsa since: 32 years teaching Salsa since:
25 y.**

Age: 40 y place of residence: Rome

(1) What does Salsa mean to you?

Salsa means: It's a way to be with friends, share the same passion for Salsa and it is a job.

(2) Why are you dancing just Salsa and not Santeria or Samba?

I dance Salsa because when I was little my mother always took me with her to dance salsa and I was never introduced to the santeria or samba.

(3) Dancing Salsa makes people addicted? If yes, why?

Yes! People that get addicted to salsa are people that have learned the dance very well and they don't see anything else, they just see Salsa and that is when Salsa is no more fun it becomes addiction.

(4) Why does Salsa have such a big success? What do you think?

Because salsa is a partner dance and it is a beautiful music and dance.

(5) Did Salsa change your life?

Yes, it became my job

(6) Did Salsa help you out in bad times?

Not really! Salsa sometimes helped me with stress.

(7) Could you call Salsa a therapy?

Yes, Salsa could be an anti-stress-therapy.

(8) Why do Salsa, Merengue and Bachata always come along together (in bars, ...)?

I think that after dancing five straight Salsas you need some rest and bachata and merengue are good to rest and of course they are easy dances.

(9) Was the success of Buena Vista Social Club a lucky chance or commercialization?

I think it helped but before Buena Vista Salsa was very commercialised.

(10) How do you judge the future of Salsa, national and international?

I think that salsa will be very popular national and international. Today salsa is a dance all over the world and there are always more and more people that want to learn how to dance salsa.

Name: Super Mario
2000

dancing Salsa since: 1998

teaching Salsa since:

Age: 34 years

place of residence: London

(1) What does Salsa mean to you?

Salsa is the biggest hobby and a job that pays well, and makes me smile the most.

(2) Why are you dancing just Salsa and not Santeria or Samba?

Dancing Salsa is already a big bonus for me...and it's a SOCIAL dance and not an art, like the other forms (jazz, ballet, contemporary, santeria, samba) and its a partner dance, which means you get to meet people while dancing. AND it develops your social skills too. You cannot be shy and dance salsa.

(3) Dancing Salsa makes people addicted? If yes, why?

Like I said before, Salsa becomes addictive, as you want to go out and meet more people, while dancing and hence developing your skills for it. And of course, when

you have the skills you want to go out and show off too. ;) Well, those are my excuses.

I will speak from personal experiences, I was a very SHY, FAT guy and in a salsa club, I lost all that thinking and just enjoyed myself, and I wanted to do it all the time, and that made it addictive for me

(4) Why does Salsa have such a big success? What do you think?

(5) Did Salsa change your life?

My life, personally, YES.
I was 175 Kilo, no confidence, shy, bored man from London, and one day I discovered something that made all that go away, and it was a dance called Salsa. I have never danced in my life before, and so, this made it something special. Now when I look back at who I was....I smile. And I will never forget that, and that's why after almost 10 years of dancing, I still have fun.

(6) Did Salsa help you out in bad times?

Yes, it has. Like I said before, it was a break from my everyday problems. And believe me, it made me forget my problems, as long as I was inside a Salsa club. ;)

(7) Could you call Salsa a therapy?

Yes, Salsa is DEFINITELY, a good form of THERAPY.

(8) Why do Salsa, Merengue and Bachata always come along together (in bars, ...)?

Salsa is very Puerto Rican, Cuban these days, and it has enhanced the dances from the neighbouring countries, where Bachata and Merengue come from, the DOMINICAN REPUBLIC. So they go hand in hand, when you go to a Salsa club.....and now you will have a strong influence of Reggaeton coming into the Salsa scene too, as they are making lots of that music on these islands now.

or interpret the Spanish - it makes no difference. Each story has an introduction, a body and a conclusion - exactly like a story. The stories that Salsa depicts helps us resolve our own issues as we re-enact them during the dance. There is a pyramid shape that is formed when we dance with our partner to the music. If you picture a triangle, the music is at the top, and you and your partner are on each bottom side. The triangle is one of the strongest structures / shapes in the Universe. The powerful shape of the triangle itself forms a complete or closed circuit which makes a perfect platform where this resolve takes place in the minds of both partners. Your partner is actually helping you to resolve your issues at a subliminal level simply by dancing with you. This is why Salsa is even more addicting than regular exercise at a gym. At the gym, you can slow down, or even stop if you get tired. On the dance floor you can not. Your partner is actually helping you to push through and go through your unresolved issues. You are getting through this together. You are in essence, helping each other get through your problems INSIDE the dance, and CANNOT slow down or stop until the story is complete. I describe this more in detail during my Musicality Bootcamps I teach throughout the world. I actually act-out the story and demonstrate how all this takes place. It's quite extraordinary how I discovered this - purely by accident.

(4) Why does Salsa have such a big success? What do you think?

(5) Did Salsa change your life?

Yes. You can read the entire story here: www.salsaweb.com

(6) Did Salsa help you out in bad times?

Of course! That is why God created it.

(7) Could you call Salsa a therapy? We need bad times to appreciate the good. Salsa is good.

Of course! Because of the stories it resolves (as stated above).

(8) Why do Salsa, Merengue and Bachata always come along together (in bars, ...)?

Because they are Latin.

(9) Was the success of Buena Vista Social Club a lucky chance or commercialization?

I don't understand the question.

(10) How do you judge the future of Salsa, national and international?

As long as there are problems in the world, there will always be Salsa. If everyone danced Salsa, there would be no wars.

Thanks a lot!!!

Anhang 5: Kurzfassung

In Ermangelung einer absoluten Definition lässt sich Salsa als hybrides Gebilde mehrerer Kulturen definieren, in dem traditionelle Musik der Spanier, Rhythmik und Instrumente afrikanischer Sklaven sowie europäische Musik verschmelzen. Ein wesentlicher Beitrag zum Erfolg von Salsa wird durch das kongruente Zusammenspiel von Musik und Text geleistet. In den 1950er Jahren entwickelte sich Salsa im karibischen Raum. In den 1990er Jahren eroberte Salsa die Welt des Pop und erhöhte zunehmend seinen internationalen Bekanntheitsgrad.

Gründe für den weltweiten Erfolg von Salsa:

1. Zu den sozialstrukturellen Faktoren des Erfolges von Salsa zählt die Armut der Bevölkerung. Musik und Tanz stellen Unterhaltung und Beschäftigung dar, die ohne finanziellen Aufwand betrieben werden können.
2. Entgegen den Aussagen der Produzenten der Musik und des Filmes von „Buena Vista Social Club“, die eine explizite Marketingstrategie abstreiten, kann von einem marktwirtschaftlichen Konzept ausgegangen werden, wodurch maximaler Profit erreicht werden soll.
3. Der Mensch löst sich durch Individualisierungstendenzen aus gesellschaftlichen Gruppen heraus. Salsa bietet auf sozialer Ebene Zugang zu einer Gruppe, die Freunde, Musik und Tanz verbindet.
4. Das traditionelle Familienkonzept büßt an konzeptionell Gegebenem ein. Hier springt Salsa ein und bietet den Salsa-Tänzern auf emotionaler Ebene Halt und Kraft.
5. Untersuchungen ergaben einen enormen Einfluss von Musik auf das einzelne Individuum, vor allem im Bereich der Musiktherapie. In Analogie gilt dies auch für Salsa.
6. Das Fehlen starrer Regeln ermöglicht den Musikern und Tänzern ein breites Spektrum an Gestaltungs- und Improvisationsspielraum. Das Fehlen von starren Regeln, sowohl auf musischer als auch auf tänzerischer Ebene fördert die Beliebtheit dieser Musik.

7. Tanz hat als psychomotorische Förderung viele positive Wirkungen auf Körper, Geist und Seele. Es fördert die Motorik, den Gleichgewichtssinn, die Ausdauer, die Akzeptanz des eigenen Körpers, Konzentrationsfähigkeit, Kreativität, Selbstdisziplin, erhöht das Selbstbewusstsein, die soziale Kommunikation und bietet Entspannung.
8. Wissenschaftliche Untersuchungen belegen die Wichtigkeit des Körperkontaktes für die Existenz des Lebens. Da es beim Salsa-Tanzen zu Haut- und Körperkontakt kommt, erklärt dies unter anderen den Beliebtheitsgrad dieser Musik.
9. Überraschend ist der Erfolg von Salsa auch in nicht Spanisch sprechenden Ländern. Denkbar sind der Einfluss der Tonalität im Allgemeinen sowie der Klang der spanischen Sprache, der subjektiv als weich und angenehm empfunden wird.
10. Filme, die mit Salsa zu tun haben, förderten dessen Bekanntheitsgrad. Vor allem der Film „Buena Vista Social Club“ lieferte unerwartet hohe Zuschauerquoten.

Anfang der 1960er Jahre entstand Bachata. Diese Musikrichtung entwickelte sich aus dem kubanischen Bolero. Der Bachata-Text erhält seine Formulierungen aus der Alltagssprache. Einflüsse aus dem Merengue und ein schnelleres Tempo machten den Bachata zur Tanzmusik. Bachata galt bis in die 1990er Jahre als Musik der unteren Bevölkerungsschicht. Erst 1992 erlangte der Bachata internationales Ansehen.

Der Ursprung des Wortes „Merengue“ ist ungeklärt. Die erste schriftliche Aufzeichnung eines Merengue-Liedes stammt aus Haiti im Jahr 1844. Ab 1930 erhob der Diktator Rafael Trujillo den Merengue zum Nationalsymbol der Dominikanischen Republik.

Den Musikrichtungen Salsa, Bachata und Merengue steht noch großes Zukunftspotential bevor. Die Harmonie von Musik und sprachlicher Gestaltung werden erstmalig in dieser Arbeit in den Vordergrund der Analyse gestellt. Dadurch soll ein Beitrag zur Erkennung der Qualitäten dieser Musikrichtungen und ihres Textkorpus geleistet werden.

Anhang 6: Abstract

In the absence of an absolute definition, Salsa can be defined as a hybrid formation of several cultures, in which the traditional music of Spain, the rhythm of African slaves, and European music are fused. In the 1950s Salsa evolved in the Caribbean area. An essential contribution to its success is the combination of music and lyrics. In the 1990s this music captured the world of pop on an international scale.

There are a number of reasons for the success of Salsa:

1. One of the social factors for the success of Salsa is the poverty of the people. Music and dance offer cheap or free amusement and occupation.
2. Although the producers of the „Buena Vista Social Club” music and film deny the use of an explicit marketing strategy, you can assume that an economic concept with marketing interests for reaching maximum profit existed.
3. The human being tends to seek individuality through separation from social groups. Salsa offers access to a group which is connected through friendships, music and dance on a social level.
4. Whilst the traditional concept of family is losing its value, Salsa offers strength and support on an emotional level.
5. Investigations prove the enormous influence of music on the single individual, especially as music therapy. The same is valid for Salsa.
6. The lack of fixed norms both on a musical and dancing level contribute to the popularity of Salsa which offers both musicians and dancers a big spectrum of improvisation.
7. On a psycho-motoric level, dance benefits body, mind and soul. It promotes motor control, sense of balance, endurance, power of concentration, creativity, self-discipline, boosts self-confidence, social communication and offers stress relief.
8. Scientific investigations document the importance of physical contact for the existence of life. Dancing Salsa leads to physical contact which contributes to its popularity.

9. The success of Salsa with non-Spanish speakers was unexpected. However, it seems reasonable to assume that the tonality generally as well as the sound of the Spanish language is subjectively perceived as being soft and enjoyable.
10. Films connected with Salsa assist the degree of brand awareness. The film „Buena Vista Social Club”, in particular, achieved an unbelievable total of attendances.

Bachata arose at the beginning of the 1960s. This style of music developed from the Cuban bolero. Influences from Merengue and a faster tempo turned Bachata into dancing music. Until the 1990s Bachata was regarded as music for the lower social classes. Only in 1992 did Bachata achieve international prestige.

The origins of Merengue are unknown. The first written record of a Merengue song appears to be from Haiti in 1844. From 1930 onwards the dictator Rafael Trujillo elevated the Merengue to a national symbol of the Dominican Republic.

These music styles, Salsa, Merengue and Bachata show potential for even more success in the future. In this thesis, the harmony of music and linguistic creation is highlighted through analysis, and a contribution is made towards the recognition of the qualities of this music.

Anhang 7: Lebenslauf

Name	Claudia Knolle
Geburtsdatum	27. Juni 1973, Hall in Tirol
Familienstand	verheiratet, 1 Tochter, geb. 2002

Ausbildung

Seit 2006	Doktoratsstudium Spanisch
2006	Sponsion – Mag. Phil.
2001-2005	Spanisch Diplomstudium, Wahlfächer Portugiesisch, Italienisch
1999	Sponsion – Mag. Iur.
1997-1998	Erasmus-Studienjahr an der Universidad de Valencia, Spanien
1995-1999	Studium der Rechtswissenschaften sowie Studium Europarecht, Wirtschaft und Sprachen an der Karl-Franzens Universität in Graz
1991-1995	Studium der Rechtswissenschaften an der Leopold-Franzens Universität in Innsbruck
1991	Matura im Privaten Oberstufenrealgymnasium in Volders, Tirol

Sprachen

Englisch	fließend in Wort und Schrift
Spanisch	fließend in Wort und Schrift
Italienisch	gute Kenntnisse
Portugiesisch	Grundkenntnisse
Griechisch	Grundkenntnisse

EDV-Kenntnisse

Windows, MS Office

Berufliche Tätigkeiten

2002-2008	Karenz; Studium; Obfrau des Vereins für studierende Eltern
2001	Juristin und Fondsadministratorin bei der DWS (Deutsche Bank); Überprüfung aller Verträge, Auflage und Analyse von Fonds, Präsentation der Analyseergebnisse in Frankfurt, Fondscontrolling
2000	Gerichtspraxis in Graz und Wien
1997-2000	EF-Sprachreisenleiterin der Sommerkurse auf Malta
1996	Praktikum an der AHSt der Wirtschaftskammer in Mexiko City
1991-1993	Organisatorin und Betreuerin von Reisegruppen in Italien

Weitere Tätigkeiten

1998-2000	Werbetätigkeit für „Die Presse“
1993-1995	Statistin am Innsbrucker Landestheater
1993	Elektronische Datenerfassung von Klienteninformationen
1992	Organisatorin einer Werbekampagne in Innsbruck
1992-1994	Werbetätigkeit auf der Innsbrucker Messe

Engagement

2008	Elternvertreterin in der Schule Notre Dame de Sion, Wien
2003-2005	Vorstandsmitglied und Obfrau beim Verein zur Unterstützung studierender Eltern: rechtliche Vertretung, Kontakt mit Ämtern, Personalverantwortung, Budgetverantwortung, Sparsamkeitsprüfung
1998-1999	Tutorin von Erasmusstudenten an der Universität Graz, Projektleiterin

Interessen: Tanzen, Reisen

MMag Claudia Knolle

Dezember 2008

Unterschrift