

Daniela Fugellie (Santiago de Chile)

Im geschützten Raum Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile¹

Kann Musik zur Verstärkung einer demokratischen Haltung inmitten einer Militärdiktatur beitragen? Und wenn ja, welche Musik soll einen demokratischen Geist am besten verkörpern? In den kulturpolitischen Diskussionen um das Musikprogramm des Goethe-Instituts zeigt sich, wie Musik als Mittel der Demokratieförderung im Rahmen der Kulturarbeit der Bundesrepublik Deutschland (BRD) während der Militärdiktatur in Chile (1973–1990) thematisiert wurde. Dabei ist besonders interessant, inwieweit Projekte aus dem Bereich des Jazz und der Neuen Musik als Träger demokratischer Ideale angesehen wurden und welche Folgen die dadurch entstandenen musikalischen Transfers sowohl im lokalen Musikleben als auch für die Prägung eines bestimmten Deutschlandbilds in Chile hatten.

Kulturpolitischer Kontext

Musik hat während des 20. Jahrhunderts Demokratisierungsprozesse in unterschiedlichen Ländern der Welt begleitet. Die Funktionen, die mit Musik als Mittel der Demokratie assoziiert werden, können jedoch sehr unterschiedlich sein, genau wie die Konzeption von Demokratie selbst mit diversen Werten – darunter Solidarität, Zusammenarbeit, Engagement und Pluralität – in Verbindung gebracht werden kann.² Anna Kaitinnis hat den aussagekräftigen Titel *Botschafter der Demokratie* (2018) für ihre Studie über die Rolle des Goethe-Instituts in den Demokratisierungsprozessen Argentiniens während der 1980er und Chiles während der 1990er Jahren gewählt. Anhand der Betrachtung von Strategien der Demokratieförderung stellt die Autorin fest, dass das Goethe-Institut in beiden Ländern sowohl eine räumliche und finanzielle als auch eine beratende und ideelle Unterstützung bot, welche auf die Verstärkung demokratischer Kriterien zielte, wie etwa die Entwicklung einer offenen und pluralistischen Gesellschaft und die Wahrung von Menschenrechten.³ Als Mittlerorganisation der Auswärtigen Kulturpolitik ist das Goethe-Institut als Verein strukturiert und verwaltet sein eigenes Budget. Dadurch verfügen die Zweigstellen des Goethe-Instituts über Freiraum in der Wahl von Projekten und Kooperationen mit lokalen Partnern.⁴

In Chile geht die Geschichte des Goethe-Instituts auf die Nachkriegszeit zurück. 1952 wurden die Botschaft der BRD eröffnet und ein Deutsch-Chilenisches Kulturinstitut

1 Dieser Beitrag wurde im Rahmen des Drittmittelprojekts „Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile“, Fondecyt 11170844, ANID, verfasst.

2 Vgl. Robert Adlington / Esteban Buch, „Introduction: Looking for Democracy in Music and Elsewhere“, in: *Finding Democracy In Music*, hrsg. von Robert Adlington und Esteban Buch, London [2021], S. 1–18. Online-Fassung: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02975603> (30.11.2020).

3 Vgl. Anna Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie. Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*, Wiesbaden 2018.

4 Vgl. ebd. sowie Wolfgang Schneider / Anna Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur ‚Außenpolitik‘ des Goethe-Instituts*, Wiesbaden 2016.

(Instituto Chileno-Alemán de Cultura) gegründet. Die Aufnahme der kulturellen Beziehungen war eine Folge der traditionell deutschfreundlichen Haltung Chiles. Die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Chile angesiedelte deutsche Kolonie hatte noch im 20. Jahrhundert eine privilegierte Lage als Vermittlerin der Wirtschaftsbeziehungen zwischen beiden Ländern. Chile war ebenfalls ein bedeutendes Zielland für die NS-Exilanten in Lateinamerika.⁵ 1961 wurde die Zweigstelle des Goethe-Instituts in Santiago de Chile eröffnet. Das Deutsch-Chilenische Kulturinstitut und das Goethe-Institut zogen im Dezember 1963 in ein neues Haus im Zentrum Santiagos um. Bis zum Erdbeben von 2010 bildete dieses Haus, das über einen modernen Konzertsaal verfügte, ein wichtiges Zentrum des chilenischen Musiklebens.⁶ 1963 entstanden in der BRD die „Thesen einer deutschen Lateinamerikapolitik“, deren Grundidee die Konzeption Lateinamerikas als politischer Partner gegen die Verbreitung des Kommunismus war. Chile spielte in diesem Kontext eine besondere Rolle, vor allem seit der Präsidentschaft des Christdemokraten Eduardo Frei Montalva (1964–1970). Frei Montalva verkörperte die Möglichkeit eines dritten, sozialpolitisch gesehen mittleren Wegs für die Region und pflegte gute Kontakte zur Christlich Demokratischen Union (CDU). 1968 war Chile das Land Lateinamerikas, das die größte finanzielle Unterstützung der BRD erhielt.⁷

Im Gegensatz dazu sah die Regierung der BRD die folgende Präsidentschaft Salvador Allendes mit seinem demokratischen Weg zum Sozialismus skeptisch. Dennoch kam es zu keinen wesentlichen Veränderungen in den diplomatischen Beziehungen, selbst nachdem Allende 1971 die Deutsche Demokratische Republik (DDR) offiziell anerkannte. In dieser Zeit, in der die BRD mit der Kulturarbeit der DDR konkurrierte, wurde Kultur als wichtiges Mittel zur Verbreitung eines positiven Bilds von Westdeutschland angesehen.⁸ Nach dem Militärputsch vom 11. September 1973 entschied die BRD, die diplomatischen Beziehungen und die Kulturarbeit im Hinblick auf eine langfristige demokratische Veränderung des Landes weiterzuführen,⁹ und das Goethe-Institut Santiago wurde zum aktivsten europäischen Institut im Musikbereich.

Pinochets Diktatur war von der Umsetzung eines neoliberalen Wirtschaftsmodells gekennzeichnet, die zur Privatisierung des Bildungs- und Gesundheitswesens führte. Die Lage des Kulturbereichs wird umgangssprachlich mit dem Begriff des „kulturellen Stromausfalls“ („apagón cultural“) gefasst.¹⁰ Während viele Künstler und Intellektuelle ins Exil flohen oder ermordet wurden, erlebten die in Chile gebliebenen Akteur*innen die politische Repression, während die Entwicklung neuer künstlerischer Manifestationen von staatlicher Seite kaum

5 Vgl. Nikolaus Barbian, *Auswärtige Kulturpolitik und „Auslandsdeutsche“ in Lateinamerika 1949–1973*, Wiesbaden 2014; und Patrik von zur Mühlen, *Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigration 1933–1945: politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*, Bonn 1988.

6 Vgl. Daniela Fugellie, „Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura y su rol en la vida musical chilena (1945–1973). Una aproximación“, in: *Traectorias. Music between Latin America and Europe 1945–1970 / Música entre América Latina y Europa 1945–1970*. Ibero-Online 13 (2019), S. 19–29.

7 Vgl. Joaquín Fernando, *Mundo y fin de mundo. Chile en la política mundial 1900–2004*, Santiago de Chile 2005, S. 294ff.

8 Vgl. Inga Emmeling, *Die DDR und Chile (1960–1989). Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*, Berlin 2013.

9 Vgl. Georg Dufner, *Partner im Kalten Krieg. Die politischen Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland und Chile*, Frankfurt am Main 2014, S. 268ff.

10 Zur Entstehung des Begriffs vgl. Karen Donoso, „El ‚apagón cultural‘ en Chile: Políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973–1983“, in: *Outros Tempos* 10/16 (2013), S. 106–131.

Unterstützung fand.¹¹ In diesem Zusammenhang etablierte sich das Goethe-Institut als ein geschützter Raum, in dem experimentelle Kunstmanifestationen möglich waren und ein Platz für politische Diskussionen existierte. Laut den Erinnerungen des Musikprofessors Jaime Donoso wurde das Goethe-Institut somit allmählich zu einem Ort des Widerstands: „Wenn du also hierhergekommen bist, um eine Messe von Mozart zu präsentieren, [...] war es, als würden wir mit Mozart protestieren.“¹²

Der Handlungsspielraum für das Goethe-Institut war jedoch nicht ganz einwandfrei. Bis zu den ersten Jahren der Transition zur Demokratie Anfang der 1990er Jahre hatte das Goethe-Institut sein autonomes Vereinsrecht verloren und die Institutsleiter mussten ihr Kulturprogramm regelmäßig beim Direktorium des Deutsch-Chilenischen Kulturinstituts vorstellen. Da sich während der Diktatur in diesem Direktorium Befürworter Pinochets versammelten, waren die Entscheidungen der Kulturarbeit nicht komplett autonom. So bekam der Institutsdirektor Dieter Strauss Probleme, weil er mit sogenannten „Retornados“ (d. h. Rückkehrern aus dem Exil) zusammenarbeitete. Nach knapp zwei Jahren in Chile (1990–1992) wurde er zurück nach München berufen.¹³

Während der chilenischen Diktatur galten für das Goethe-Institut die „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“, die während Willy Brandts Kanzlerschaft 1970 eingeführt wurden. Wie Dokumente und Gespräche mit ehemaligen Goethe-Institutsleitern beweisen, waren diese Leitsätze bis in die 1990er Jahre einflussreich für die Kulturarbeit in Chile. Die Leitsätze gehen von einer „Erweiterung des Kulturbegriffs“ aus, bei der Kultur „nicht mehr ein Privileg elitärer Gruppen [ist], sondern ein Angebot für alle. [...] Sie ist Teil des dynamischen Prozesses der Veränderungen in unserer Gesellschaft, der den Weg zu internationaler Zusammenarbeit aller gesellschaftlicher Gruppen vorzeichnet“¹⁴. Diese Konzeption ist mit drei Grundideen verbunden: (1) Statt einer deutschen Selbstdarstellung als Kulturnation sollte der internationale und gegenseitige Austausch privilegiert werden. (2) Im Vordergrund sollten aktuelle Themen wie Umweltschutz und Erinnerungsarbeit stehen. (3) Gefördert werden sollten nicht nur einmalige Veranstaltungen, sondern auch nachhaltige Projekte, zum Beispiel Publikationen.¹⁵ Die Konzeption eines erweiterten Kulturbegriffs führte zum Neudenken musikalischer Aktivitäten der BRD in Chile.

Musikförderung beim Goethe-Institut Santiago

Ende der 1950er Jahre hatte das Deutsch-Chilenische Kulturinstitut bereits eine Bedeutung als Zentrum der Kammermusik in Santiago erreicht. Die wichtigsten Repertoireschwerpunkte waren Konzertyklen für Streichquartette sowie Klavier- und Liederabende, bei denen die Musik von deutschsprachigen Komponisten im Vordergrund stand. Relevant war das Institut ebenfalls als Treffpunkt von NS-Exilanten, die sich für die Aufführung Alter

11 Vgl. Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 226ff.; und Daniela Fugellie, „Ausentes presentes: Art Music From the Chilean Exile in the Anacrusa Festivals at the Goethe-Institute Santiago (1985–89)“, in: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), S. 361–380.

12 Jaime Donoso, zitiert in Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 252.

13 Dieter Strauss, Interview mit der Autorin, München, 1.8.2018; vgl. auch Kaitinnis, *Botschafter der Demokratie*, S. 254f.

14 Otto Singer, Ausarbeitung: „Auswärtige Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Konzeptionelle Grundgedanken und institutionelle Entwicklung seit 1945“. Fachbereich X: Kultur und Medien, 22.12.2003, WF X – 095/03, S. 15.

15 Vgl. ebd.

und Neuer Musik engagierten.¹⁶ Mit der Etablierung des Goethe-Instituts in den 1960er Jahren intensivierten sich die Gastauftritte in Chile. In den Konzerten lag der Schwerpunkt weiterhin in der deutsch-österreichischen Kammermusiktradition. Als Beispiel kann man das Musikprogramm von 1966 betrachten:¹⁷ Im Juni spielte das Wührer-Kammerorchester Hamburg Werke von Georg Philipp Telemann, Wilhelm Friedemann Bach, Paul Hindemith, Béla Bartók und Wolfgang Amadeus Mozart. Im August führte Günther Ludwig Klavierwerke von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Bartók und Maurice Ravel zur Einweihung des neuen Grottrian-Steinweg-Konzertflügels des Institutes auf.¹⁸ Im selben Monat präsentierte das Kammerensemble Gerhard Seitz die chilenische Erstaufführung des *Pierrot lunaire* von Arnold Schönberg. Die Präsentation mitteleuropäischen Repertoires bildete jedoch keine Besonderheit deutscher Gäste, denn auch lokale Ensembles räumten der deutschsprachigen Musiktradition einen prominenten Platz in ihren Konzerten ein.¹⁹

Das Prestige des Goethe-Instituts Santiago im Musikbereich wurde vom Auswärtigen Amt anerkannt. In diplomatischen Dokumenten wird die hervorragende Lage dieses Kulturinstituts als das „grösste und am besten ausgerüstete deutsche Kulturinstitut [...] auf dem amerikanischen Kontinent“ betont. Hervorzuheben seien auch „vorzügliche Kontakte zur chilenischen Intelligenz“²⁰. Die „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ bildeten insofern eine Herausforderung, da sie die Schwerpunktsetzung auf die deutsche Musiktradition in Frage stellten. Dies zeigt sich exemplarisch in den divergenten Betrachtungen des Goethe-Instituts und der Botschaft in Santiago zum Programm des Jahres 1973. Rudolf Hartweg, damaliger Leiter des Goethe-Instituts Santiago, berichtet in seinem „Jahresbericht 1973“ mit Optimismus über die Weiterführung der Kulturarbeit in diesem für das Gastland äußerst schwierigen Jahr. So berichtet er über die Durchführung von Konzerten mit dem Collegium Vocale Köln und dem Stuttgarter Klaviertrio sowie mit lokalen Musikern.²¹ In dem an das Auswärtige Amt gerichteten „Kulturpolitischen Jahresbericht 1973“ zeigt sich die Botschaft der BRD in Santiago jedoch diesem Musikprogramm kritisch gegenüber:

„Das Programmangebot der Zentrale des Goethe-Instituts scheint noch überwiegend von dem Konzept der Selbstdarstellung und der gemeinsamen Darbietung in der kulturellen Arbeit bestimmt zu sein. Wir erreichen damit gesellschaftlich gesehen zwar ein einflussreiches Publikum, aber wie wichtig ist es wirklich und wie gross ist in ihm der Prozentsatz der künftig führenden Personen? Wie weit fördert unsere Zusammenarbeit die Einheimischen wirklich? Ist es [...] unsere Aufgabe, besonders für die ‚Erbauung‘ eines kleinen Kreises zu sorgen? Erschöpft sich andererseits unsere eigene Wirklichkeit in musikalischen Programmen und neutralen wissenschaftlichen Vorträgen?“²²

Neben der Kritik an einem Kulturprogramm, das an eine elitäre Gruppe gerichtet sei, wird die Meinung geäußert, dass die für die Saison von 1974 geplanten Gastauftritte von

16 Vgl. Fugellie, „Los Institutos Chileno-Alemán, Chileno-Británico y Chileno-Francés de Cultura“.

17 Programmhefte: Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Goethe-Institut, Juli und August 1966. Archiv Goethe-Institut Santiago.

18 Der von Inter Naciones geförderte Konzertflügel kam im Juli 1966 nach Santiago. Vgl. Günter Bär, Goethe Institut Santiago, Brief an Inter Naciones, 19.7.1966. PA AA.

19 Dies zeigt sich in der Auswertung der Musikchronik der *Revista Musical Chilena* zwischen 1945 und 1995.

20 Auswärtiges Amt. Referat IV 7, Bonn, 7.7.1966, interne Kommunikation, PA AA.

21 Rudolf Hartweg, „Jahresbericht 1973“, Archiv Goethe-Institut Santiago, S. 1f.

22 Botschaft der BRD Santiago an das Auswärtige Amt, „Kulturpolitischer Jahresbericht 1973“, Santiago, 3.5.1974, S. 2, PA AA.

einem Kammerorchester, vier Kammermusikensembles und vier Solisten aus Deutschland „zu viel des Muischen“ seien. Vielmehr müssten die „deutsche Wirklichkeit und der wirkliche Bedarf des Gastlandes, nicht der einzelner interessierter Gruppen, [...] stärker berücksichtigt werden. [...] Es ist kaum zu vertreten, dass wir den grössten Teil unserer Mittel auf die Dauer für musikalische Programme verwenden. Deutsche Komponisten benötigen keine Werbung.“²³ Hier ist eine Transformation in den Erwartungen und Zielen der westdeutschen Kulturarbeit festzustellen, bei der die auf eine Bildungselite gerichtete kulturelle Selbstdarstellung nicht mehr im Vordergrund steht. Welche anderen Musikarten könnten aber in Chile mit der Bewunderung für Musik eines Beethoven oder Bach konkurrieren und gleichzeitig an ein aktuelles Bild westdeutscher Kultur anknüpfen? In der Musikförderung des Goethe-Instituts zeigen sich um diese Zeit neue Tendenzen, obwohl die Konzertprogramme bis 1990 bestätigen, dass der deutsche Kanon weiterhin von chilenischen und deutschen Musiker*innen im Institut aufgeführt wurde.²⁴

Jazz von Santiago bis zur Atacama-Wüste

Jazzmusik afroamerikanischer Prägung wurde in Chile seit den 1920er Jahren gespielt. Erst seit den 1960er Jahren entstand eine Generation, die sich der Komposition und Interpretation eines neuartigen Jazzstils widmete und sich damit vom nordamerikanischen *mainstream* Jazz absetzte.²⁵ Zur selben Zeit veranstaltete das Goethe-Institut Santiago die ersten Jazzkonzerte. International wurde der Jazz vom Goethe-Institut ebenfalls seit den 1960er Jahren als Mittel der Kulturdiplomatie gefördert. Dadurch repräsentierte sich Westdeutschland als eine weltoffene Nation und versuchte zugleich, sich von der musikalischen Repräsentation der DDR abzugrenzen, welche primär an den deutschen Kunstmusikkanon anknüpfte.²⁶

Im September 1968 gastierte im Teatro Municipal die internationale Tournee „Jazz Alemán 68“ mit dreizehn deutschen Jazzmusikern. Darunter spielten Interpreten, die später erneut nach Chile kommen würden: Albert Mangelsdorff (Posaune), der mit seinem Jazzquintett 1973 und 1976 in Chile auftrat, und Manfred Schoof (Trompete), der nochmals 1979 und 1985 in Chile gastierte. Während der 1970er und 1980er Jahre veranstaltete das Goethe-Institut jährlich Jazzkonzerte, zum Beispiel mit den deutschen Ensembles Contact-Trio (Evert Brettschneider, Aloys Kott und Peter Eisold) und Berlin-Art-Ensemble (Thomas Borgmann und Nick Steinhaus) im Jahr 1981 sowie mit dem Jazztrio Brüninghaus (Rainer Brüninghaus, Markus Stockhausen und Freddy Studer) 1982. Zu den chilenischen Musi-

23 Ebd., S. 3.

24 Vgl. sämtliche Programmhefte, die beim Archiv des Goethe-Instituts Santiago aufbewahrt sind (1966–1995).

25 Vgl. Álvaro Menanteau, „Jazz en Chile: su historia y función social“, in: *Revista Musical Chilena* 210 (2008), S. 26–38.

26 Vgl. zu diesem Thema Mario Dunkel, „Jazz – Made in Germany‘ and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy“, in: *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, hrsg. von Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto und Damien Mahiet, New York 2014, S. 146–168. Vgl. auch Rüdiger Ritter, „Between Propaganda and Public Diplomacy. Jazz in the Cold War“, in: *Popular Music and Public Diplomacy. Transnational and Transdisciplinary Perspectives*, hrsg. von Mario Dunkel und Sina Nitzsche, Bielefeld 2018, S. 95–116. Über Gastreisen von Ensembles und Dirigenten aus Leipzig und Ost-Berlin berichtete die bundesdeutsche Botschaft in Santiago regelmäßig an das Auswärtige Amt.

kern gehörten das Sextett Manuel Villarroel, das Village Quartet von Mario und Roberto Lecaros, José Luis Córdoba und Patricio Ramírez, Retaguardia Jazz Band, Cometa (Pablo Lecaros und Pedro Greene) und Latinomúsicaviva (Guillermo Rifo).²⁷ Cometa und Latinomúsicaviva gehörten zu den frühen Vertretern der „jazz fusión“, einer Tendenz, die den internationalen Jazzstil mit lateinamerikanischen Elementen vermischte.²⁸

Der Jazz bot sicherlich eine Alternative, die in der Nachkriegszeit mit einer demokratischen Haltung in Verbindung gebracht wurde, wobei die ihm innewohnende Improvisation für das Ideal der Freiheit stand.²⁹ Im Sinne der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ konnte diese Musik zur Repräsentation der „deutschen Wirklichkeit“ beitragen und zugleich einen Platz für die wachsende chilenische Jazzszene anbieten. Anzuzweifeln ist jedoch, ob dadurch das Goethe-Institut Santiago andere Rezipienten erreichen konnte als die Bildungselite, die seine Kunstmusikkonzerte besuchte. Der Jazzforscher Álvaro Menanteau erinnert sich an die Konzerte von Jazz und Neuer Musik, die monatlich beim Goethe-Institut stattfanden und mit einem kleinen Weinempfang endeten, bei dem man über die neuen musikalischen Erlebnisse diskutieren konnte. Als Student der nahe gelegenen Musikfakultät der Universidad de Chile besuchten er und seine Kommiliton*innen musikalischer und künstlerischer Disziplinen während der 1980er Jahre häufig diese Veranstaltungen. Die Differenzierung zwischen Jazz und Neuer Musik spielte in diesem Kontext keine wesentliche Rolle für das chilenische Publikum, da beim Goethe-Institut nicht der nordamerikanische Mainstream-Jazz gespielt wurde, an den die Chilenen gewöhnt waren und welchen man im Club de Jazz de Santiago oder beim Kulturinstitut der Vereinigten Staaten (Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura) erleben konnte. Die experimentierfreudige Jazzmusik, die die deutschen Ensembles präsentierten und die in Chile als „jazz europeo“ bezeichnet wurde, klang für die chilenischen Rezipienten viel intellektueller und avantgardistischer als die sinnliche und tanzbare afroamerikanische Jazzmusik, die in Chile leichter mit einer Konzeption von Freiheit verknüpft werden konnte. Mit seiner komplexen Harmonik und Rhythmik und seinem konzertanten Charakter war der „jazz europeo“ näher an der zeitgenössischen als an der Unterhaltungsmusik. Insgesamt lieferten diese Veranstaltungen anregende intellektuelle Erfahrungen für einen gebildeten Kreis.³⁰ Die Erweiterung des Kulturbegriffs könnte sich hier in der Darbietung einer für Chile wenig bekannten Musik manifestieren, nicht aber im Erreichen eines breiteren Rezipient*innenkreises im Sinne von Kultur als „ein Angebot für alle“.

Dass die Jazzmusik beim Goethe-Institut mit einem gesellschaftspolitischen Anspruch gedeutet wurde, zeigt sich in der Wahl des Jazz im Zusammenhang mit einem emblematischen Projekt des Instituts: Der Restaurierung der Salpeterstadt Chacabuco im Norden Chiles. Chacabuco galt nach Ende der Salpeterära als Geisterstadt und wurde während der Militärdiktatur als Konzentrationslager verwendet.³¹ Die Restaurierung beschäftigte

27 Basierend auf Programmheften des Goethe-Instituts Santiago zwischen 1968 und 1991. Archiv Goethe-Institut Santiago.

28 Vgl. Menanteau, „Jazz en Chile“.

29 „In jazz, influential musicians have regarded jazz performance as reflecting the structure of democracy itself. With this reading, the succession of improvised solos characteristic of traditional jazz is seen as granting ‚freedom of speech‘ to the individual musicians of an ensemble.“ Adlington / Buch, *Finding Democracy in Music*, S. 11.

30 Álvaro Menanteau, Interview mit der Autorin, Santiago de Chile, 13.11.2020.

31 Vgl. dazu die Einträge beim Internationalen Projekt für die Menschenrechte in: https://www.memoriaviva.com/Centros/02Region/campamento_de_prisioneros_chacabuco.htm.

die Goethe-Institutsleiter Strauss und Michael de la Fontaine (1992–1998) und umfasste verschiedene Teilprojekte, darunter die Durchführung von Gesprächsrunden, Bücher und ein Hörspiel der deutsch-chilenischen Komponistin Leni Alexander.³² Mit seinem Schwerpunkt in der Erinnerungsarbeit bezeichnete Strauss dieses Projekt als ein Unternehmen, „das vor den ‚Leitsätzen für die auswärtige Kulturpolitik‘ von Ralf Dahrendorf aus dem Jahr 1970, seinem erweiterten Kulturbegriff und seinem Verständnis von Auswärtiger Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik nicht möglich gewesen wäre“³³. Im Dezember 1991 fand in Chacabuco das Konzert „Tocando la Tierra“ statt, welches eine Zusammenarbeit zwischen dem chilenischen, damals in Köln angesiedelten Kontrabassisten Enrique Díaz und den deutschen Musikern Christoph Schumacher (Schlagzeug), Peter Walter (Klavier) und Markus Stockhausen (Trompete) bildete.³⁴ Die Durchführung des Konzertes war nicht leicht, denn sowohl die Stromversorgung als auch der Transport eines Klaviers und des Publikums durch die Wüste mussten vom Institut organisiert werden. Auch hier bestand das Publikum mehrheitlich aus Studierenden, die inmitten der Ruinen Chacabucos eine Mischung aus freiem atmosphärischem Jazz und lateinamerikanischen Rhythmen und Melodien erleben konnten. Die gespielte Musik war nicht politisch, trug aber dazu bei, Aufmerksamkeit für diese außergewöhnliche Kulisse und ihre Geschichte von Menschenrechtsverletzungen zu wecken.³⁵

Kooperationen im Bereich Neuer Musik

Seit den 1970er Jahren förderte das Goethe-Institut unterschiedliche Initiativen Neuer Musik. Die Gastauftritte wurden in diesem Bereich verstärkt und lokale Projekte erhielten die räumliche und teilweise finanzielle Unterstützung des Instituts. 1970 und 1971 wurde eine Woche der Modernen Musik mit Konzerten, Filmen und Ausstellungen veranstaltet. Gastensembles wie das Bamberger Bläserquintett (1970) und das Münchner Bläseroktett (1971) präsentierten Stücke von deutschen Komponisten. Als Neuigkeit für das chilenische Publikum galt die Aufführung von Musikfilmen, darunter *Momente* (1964) mit Musik von Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagels *Solo* (1968), *Antithese* (1962) und *Ludwig van* (1969/70).³⁶ Der Besuch von Helmut Lachenmann und dem Ensemble Modern mit Konzerten und Workshops im Jahr 1984 wurde vom damaligen Goethe-Institutsleiter Heinz Jürgens als „[h]erausragendes Ereignis des Jahres“ bezeichnet.³⁷ Das Ensemble kehrte 1992

32 Das Buch *Chacabuco. Voces en el desierto*, hrsg. von Carlos Cerda, Santiago de Chile 1994 enthält als beiliegende CD das Hörspiel *Ciudades Fantasma. Un radioteatro* (1994) von Leni Alexander.

33 Dieter Strauss, „Auf vermintem Gelände. Das Goethe-Institut Chile ermöglicht Vergangenheitsbewältigung“, in: Schneider / Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen*, S. 141–145, hier S. 144.

34 Programmheft Goethe-Institut, „Diciembre 91“, Archiv Goethe-Institut Santiago. Das Konzert fand am 7.12.1991 statt und wurde in Santiago, La Serena, Valparaíso und anderen Städten gespielt.

35 Vgl. Dieter Strauss, *Diessets von Goethe. Deutsche Kulturbotschafter im Aus- und Inland*, Sankt Augustin 2009, S. 79f. und Dieter Strauss, Interview mit der Autorin. Einige Videoaufnahmen des Konzertes sind verfügbar. Vgl. Video „Stockhausen Diaz Chacabuco Afta Tema 01“, veröffentlicht am 10.8.2009. <https://www.youtube.com/watch?v=RR5qVhbUFxM> (30.11.2020).

36 Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Julio 1970“, Archiv Goethe-Institut Santiago; Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Agosto 1971“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

37 Heinz Jürgens, „Jahresbericht 1984“, Archiv Goethe-Institut Santiago, S. 12.

zusammen mit dem seit 1957 in Deutschland angesiedelten chilenischen Komponisten Juan Allende-Blin zurück. Aribert Reimann bot im Juli 1987 zusammen mit seinem Ensemble einen Workshop und ein Konzert, das gezielt an die chilenische Kultur mit der Aufführung von Reimanns *Drei Lieder nach Gedichten von Gabriela Mistral* (1959) anknüpfte. Das Ensemble 13 unter Leitung von Manfred Reichert präsentierte 1989 Werke von Wolfgang Rihm.³⁸

Bei diesen Gastauftritten konnte das Publikum mit aktuellen deutschen Komponisten, Interpreten und Repertoire in Kontakt kommen. Im Sinne einer nachhaltigen Entwicklung des chilenischen Musiklebens spielte aber insbesondere die Unterstützung von lokalen Projekten eine wichtige Rolle. Während der 1970er Jahre fanden beim Goethe-Institut Santiago die von Ernst Huber-Contwig geleiteten Workshop-Konzerte „Werkstatt Neuer Musik“ (Estudio de la Nueva Música) statt. Der deutsche Dirigent Huber-Contwig war bei chilenischen Orchestern in Santiago, Concepción und Frutillar tätig.³⁹ Seine Workshop-Konzerte widmeten sich jeweils unterschiedlichen Instrumenten und Gattungen. Das Publikum erlebte dabei kein Konzert, sondern eine Probensituation.⁴⁰ In diesem Projekt nahmen zahlreiche chilenische Sänger*innen und Musiker*innen teil, die sich dadurch mit emblematischen Werken des 20. Jahrhunderts – etwa von Pierre Boulez, Luciano Berio, John Cage, Stockhausen, György Ligeti und Krzysztof Penderecki – beschäftigten. Das Goethe-Institut kooperierte außerdem mit Projekten zeitgenössischer Musik, die von anderen Institutionen organisiert wurden, wie dem Festival der Agrupación Beethoven (1978 und 1979), den Konzerten und Festivals der Katholischen Universität (1980er und 1990er Jahren) sowie seit 1981 den Konzertyklen und Festivals des chilenischen Ensembles Bartók.

Im „Kulturpolitischen Jahresbericht 1979“ begrüßt die Botschaft in Santiago „die Bemühungen des Instituts, jungen avantgardistischen Chilenen ein Forum“ zu geben. Aufgrund der „ihnen innewohnenden typisch ‚linken Tendenzen‘“ seien kritische Stimmen von Seiten der Regierungsstellen unvermeidbar, wobei anerkannt wird, „dass das Institut den ihm zur Verfügung stehenden Freiraum unter geschickter Ausnutzung der gegebenen Möglichkeiten wahrnimmt“⁴¹. Hier ist wichtig anzumerken, dass die Neue Musik in Chile seit den 1960er Jahren mit einer linken Ideologie assoziiert wurde. Im Kontext der politischen Entwicklungen, die zur Regierung Allendes führten, wurden mehrere Komponisten und Musiker Mitglieder der Kommunistischen und Sozialistischen Parteien sowie Sympathisanten einer linken Ideologie. Auch bei abstrakten Werken ohne politische Konnotation wurde die Neue Musik als eine Form kultureller Resistenz gedeutet. Dies wird deutlich im Fall der Musikvereinigung Anacrusa, mit der das Goethe-Institut zwischen 1984 und 1994 kooperierte.⁴² Neben anderen Aktivitäten veranstaltete Anacrusa vier große Festivals chilenischer und lateinamerikanischer Musik beim Goethe-Institut (1985, 1987, 1989 und 1994). Das Institut bot nicht nur seinen Saal, sondern unterstützte diese Festivals ebenfalls durch seine internationale Infrastruktur. So übernahmen andere Goethe-Institute der Re-

38 Informationen aus den jeweiligen Programmheften, Archiv Goethe-Institut Santiago.

39 Informationen aus dem Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Agosto 1971“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

40 Programmheft Instituto Chileno-Alemán de Cultura / Goethe-Institut, „Abril-Mayo 1973“, Archiv Goethe-Institut Santiago.

41 Botschaft der BRD Santiago an das Auswärtige Amt, „Kulturpolitischer Jahresbericht 1979“, Santiago, 7.3.1980, S. 10, PA AA.

42 Für einen tieferen Einblick in das Projekt Anacrusas vgl. Fugellie, „*Ausentes presentes: Art Music From the Chilean Exile*“.

gion – aus Argentinien, Uruguay, Brasilien, Bolivien und Paraguay – die Reisekosten von Komponist*innen, die nach Chile zu den Festivals kamen. Dadurch wurde die Entstehung eines Musiker*innennetzwerks ermöglicht, in dessen Rahmen das lateinamerikanische Bewusstsein im Bereich Neuer Musik verstärkt wurde. Zugleich wirkten diese Kontakte nach und Besuche in Chile als Ausdruck der kontinentalen Solidarität zu einem Land, das sich unter einer der längsten lateinamerikanischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts befand.

Das Projekt von Anacrusa bildete einen Raum des kulturellen und politischen Widerstands. Der Applaus war in den Konzerten besonders stark, wenn Werke von im Exil lebenden chilenischen Komponisten gespielt wurden. Durch die Unterstützung dieses Projekts konnte das Goethe-Institut ein aktuelles Bild Deutschlands als Land der Neuen Musik und Förderer der Meinungsfreiheit vermitteln. Auch wenn das Repertoire aus lateinamerikanischer Musik bestand, hatte Anacrusa Vorbilder in der deutschen Avantgarde; 1989 wurden Hans Werner Henze und Karlheinz Stockhausen eingeladen, deren Reisen jedoch nicht stattfanden. In Planung war auch eine Einladung an Mauricio Kagel.⁴³ In den Erinnerungen der nächsten Institutsleiter Strauss und de la Fontaine, die Anacrusa im Übergang zur Demokratie kennen lernten, spielte dieses Projekt jedoch keine zentrale Rolle im Sinne der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“. Mit dem Schwerpunkt auf Neue Musik bildete Anacrusa ein Projekt der Hochkultur, das an ein akademisches Publikum gerichtet war und entsprechend war der Bezug zum erweiterten Kulturbegriff nicht vorhanden.⁴⁴ Chilenische Zeitzeugen deuten dieses Projekt dagegen durchaus als gesellschaftspolitisch relevant, da dadurch die Isolierung des chilenischen Musiklebens teilweise überwunden wurde und eine Brücke zur Musik chilenischer Exilanten sowie zur lateinamerikanischen und deutschen Avantgarde geschaffen wurde.

Schlussbetrachtungen

Als Folge der Militärdiktatur war Chile stark polarisiert und auch das Goethe-Institut konnte „eine generelle Parteinahme nicht vermeiden“⁴⁵. Diese lokale Bedingtheit kam mit einer Erneuerung der Auswärtigen Kulturarbeit der BRD zusammen. In diesem Kontext wurde das Goethe-Institut zu einem Ort des kulturellen Widerstands, was auch dazu führte, dass verschiedene Musikrichtungen mit kulturpolitischen Diskursen gedeutet wurden, wobei festgestellt werden konnte, dass chilenische und deutsche Akteure unterschiedliche Musikformen anders konnotierten. So wurde die im chilenischen Musikleben allgemein begrüßte deutsche Kunstmusik der letzten drei Jahrhunderte von den in Chile tätigen Institutionen der BRD als Relikt einer konservativen Selbstdarstellung angesehen, die durch neue musikalische Tendenzen bereichert oder ersetzt werden sollte. Durch die Jazzmusik konnte sich die BRD im Kontext des Kalten Kriegs als weltoffene Nation präsentieren, wobei wie gezeigt im chilenischen Kontext der „jazz europeo“ weit entfernt von der Konzeption einer „Kultur für alle“ war und genau wie die Neue Musik von einer Bildungselite rezipiert wurde. Sowohl

43 Dies wird unter anderem im Aktenheft der Musikvereinigung dokumentiert: Agrupación Musical Anacrusa, Cuaderno de Actas, Sitzungen am 25.6.1988 und 30.4.1989.

44 Dieter Strauss, Interview mit der Autorin; Michael de la Fontaine, Interview mit der Autorin, Berlin, 9.7.2018.

45 Michael de la Fontaine, „Wie viel Freiheit braucht Kulturarbeit im Ausland? Programmatische Projekte mit Partnern des Goethe-Instituts“, in: Schneider / Kaitinnis (Hrsg.), *Kulturarbeit in Transformationsprozessen*, S. 133–140, hier S. 136.

im Bereich des Jazz als auch der Neuen Musik bot das Goethe-Institut jedoch einen Platz für lokale Projekte, was zur Verstärkung des internationalen Austauschs – als Pendant zur im Kontext der „Leitsätze für die Auswärtige Kulturpolitik“ formulierten Kritik an der deutschen kulturellen Selbstdarstellung – beitrug.

Zukünftig wäre zu untersuchen, inwieweit diese Erfahrungen zu einem Personenaustausch zwischen Chile und der BRD führten. Sicherlich zeigte sich Westdeutschland durch das Musikprogramm des Goethe-Instituts als eine bedeutende Musiknation und entsprechend als ein begehrtes Zielland für die Musikausbildung, was durch das Stipendienprogramm des DAAD verstärkt wurde. Neben der Motivation, in Deutschland zu studieren, war die Rezeption deutscher Komponisten wie Stockhausen, Henze, Lachenmann oder Rihm prägend für die Entwicklung Neuer Musik in Chile, wobei dieser Einfluss in Bezug auf die lokale Komposition und Interpretation noch untersucht werden müsste.

Abstract

This article explores the musical events organized by the Goethe Institute during the Chilean dictatorship (1973–1990). An examination of the cultural and political discussions around these musical programmes demonstrates that the function of music as a tool for promoting democracy was understood in the context of the cultural activities of the Federal Republic of Germany in Chile. I explore the ways in which projects from the fields of jazz and contemporary music were understood as vehicles of democratic ideals, the consequences of the resulting musical transfers for the local musical life, as well as the shaping of a particular image of West Germany in Chile.