

Yes, Lion: Reggae als Volksmusik und Gegenkultur

Jens Soentgen

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Soentgen, Jens. 1999. "Yes, Lion: Reggae als Volksmusik und Gegenkultur." In "Alles so schön bunt hier": die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, edited by Peter Kemper, Thomas Langhoff, and Ulrich Sonnenschein, 142-53. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under the following conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publizieren>



«alles so schön bunt hier»

Die Geschichte der Popkultur
von den Fünfzigern bis heute

Herausgegeben von Peter Kemper,
Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein

Mit 31 Abbildungen

Philipp Reclam jun. Stuttgart

JENS SOENTGEN

Yes, Lion Reggae als Volksmusik und Gegenkultur

»Don't you ride like lightning – cause mon, if you ride like lightning, you will flash like thunder«, heißt es in dem Hit »S. 90 Skank« von Big Youth: Wer wie der Blitz fährt, kracht wie der Donner. Dem Reggae ist bis jetzt noch nichts passiert, seine Konjunktur hält an. Seit den siebziger Jahren ist er Teil der internationalen Popkultur.

Es gibt einen Ursprungsmythos: Es heißt, der Offbeat, dieses für den Reggae so typische musikalische Element, imitiere den Rhythmus der Wellen im Karibischen Meer. Aber wahrscheinlicher ist wohl, daß der Reggae so entstanden ist, wie neue Musik schon immer entstanden ist: aus der Abwandlung bekannter Songs. Wann aus dem bloßen Nachsingen eine originelle Schöp-

fung wird, läßt sich im nachhinein nicht mehr feststellen. Derrick Morgan, ein früher Pionier des Ska, erinnert sich:

Es begann 1957, als wir Rhythm & Blues hörten, Little Richard und Rock 'n' Roll, Professor Longhair und Smiley Lewis, das waren so die Leute, die uns anregten. Wir versuchten, ihre Musik zu spielen, die dann bei uns irgendwie anders klang.

Es entwickelte sich ein eigener Stil, der zunächst Ska genannt wurde. Aus ihm wurde wenig später der Reggae. Was die Bezeichnung »Reggae« bedeutet, darüber gibt es die unterschiedlichsten Theorien. Es wurde spekuliert, daß »Reggae« eine Abkürzung für »ragamuffin« sei, was wörtlich »Grab-schänder« bedeutet, im Slang aber auch einen armen Ghettobewohner bezeichnet. Andere verweisen auf die Ähnlichkeit mit dem Wort »streggae«, einem Kurzausdruck für »streetgirl«, Straßenmädchen. Am einleuchtendsten ist es wohl, den Namen von »ragged« abzuleiten, was »zerlumpt«, aber auch »holprig« heißt und eine Anspielung auf den hüpfenden Rhythmus darstellt.

Der Reggae ist Ausdruck einer fremden Kultur, die von unserer europäischen Welt denkbar verschieden ist. Die Inhalte der Songs sind oft fremdartig. Gesungen wird nur selten in Oxford-Englisch, sondern meist in jenem kehligen Patois-Dialekt der Insel, den selbst Briten in der Regel nicht auf Anhieb verstehen.

Als er noch »Ska« hieß, war der Stil gerade und unkompliziert. Mit der gerade erlangten Unabhängigkeit Jamaicas im Jahr 1962 verbreitete sich eine enthusiastische Aufbruchstimmung über die Insel. Viele Aufnahmestudios, die später Weltruhm erlangten, wurden damals gegründet, insbesondere das »Studio One« in West-Kingston. Viele Reggae-Musiker begannen hier ihre Karriere.

Studio-Inhaber war ein gewisser Clement Dodd, besser bekannt unter dem Namen Coxson, den er von einem berühmten britischen Cricket-Spieler entlehnt hatte. Coxson war, ehe er das »Studio One« gründete, mit einer mobilen Diskothek, dem »Sir Coxson Downbeat Sound System«, über die Insel gezogen.

Coxson war immer auf der Suche nach neuen Talenten – jeden Samstag-nachmittag hielt er im Garten seines »Studio One« Audienz. An einem solchen Samstag-nachmittag des Jahres 1963 tauchten dort ein gewisser Peter McIntosh, der sich später Peter Tosh nannte, Bunny Livingston und Bob

Marley sowie zwei Backup-Sängerinnen auf. Die Band nannte sich The Teenagers, sie intonierte ein Stück, das eine Botschaft an die Rude Boys, die halb-starken Outlaws in den Städten, enthielt: »Simmer Down« – regt euch ab. Coxson erkannte sofort das Potential dieses Songs, der ein aktuelles Thema aufgriff – die gewalttätige Jugendkultur in den Ghettos von Kingston.

Zwei Tage später erschien die Band im Studio, wo die berühmten Skatalites schon auf sie warteten, die zu »Simmer Down« einen pulsierenden Ska-Rhythmus beisteuerten. Coxson veröffentlichte den Song in den Wochen vor Weihnachten 1963. Die Band hatte er kurzerhand auf The Wailing Wailers – »die klagenden Klager« umgetauft. Im Januar 1964 kletterte »Simmer Down« auf Platz eins der Radio-Charts. Coxson stellte dem damals obdachlosen Bob im hinteren Teil des Studios einen Raum zur Verfügung. Bob verbrachte nahezu seine gesamte Zeit im Studio, er lernte Gitarre spielen, schrieb Songs und hörte die neuesten, von Coxson aus den USA importierten Rhythm & Blues- und Soul-Platten an.

In den folgenden Jahren baute der Produzent die Wailers zu seiner Starband auf, er kaufte ihnen Bühnenkostüme aus Goldlamé, spitze Lackschuhe und schickte sie auf Tour. Die Wailers wurden bald die populärste Gesangsgruppe der Ska-Ära. Trotz des Erfolges blieben Bob und seine Freunde allerdings vorerst arm. Coxson bezahlte ihnen lediglich fünfzehn bis zwanzig Pfund für einen Song und drei Pfund pro Woche an Tantiemen. Für den Fall, daß die Künstler mehr Geld verlangten, hatte er immer eine Pistole dabei, die er anstelle der Brieftasche hervorzuholen pflegte.

Mitte der sechziger Jahre war die Hochstimmung über die Unabhängigkeit von England verflogen, Jamaica befand sich im Tal einer hartnäckigen wirtschaftlichen Depression. Große Teile der Wirtschaft lagen nach wie vor in den Händen ausländischer Investoren, der Löwenanteil der Gewinne aus dem Bauxitabbau oder aus dem Tourismusgeschäft floß ins Ausland.

Die Musik reflektierte diese Entwicklung auf ihre Weise: Der übermütige, energiegeladene Ska-Rhythmus verlangsamte sich, der neue, melancholischere Stil hieß »Rock Steady«. Aus ihm entwickelte sich wenig später der »richtige« Reggae. Etwa gleichzeitig gewann eine bis dahin kleine und unbedeutende Sekte immer stärkeren Zulauf: die Rastafaries.

Der Rastaglaube beruht auf einer eigenwilligen Interpretation von Texten der Bibel: Die Rastas identifizieren sich mit dem Volk Israel, sie interpretieren ihre Lage auf der Folie der jüdischen Diaspora. So, wie die Juden einst verschleppt wurden und unter fremden Herren Dienst tun mußten, so sehen

sich auch die Rastas als gefangen im »Babylon System«. Aus der Bibel lesen sie bestimmte Nahrungsvorschriften heraus: So darf ein Rasta nur sogenanntes »ital food« zu sich nehmen. »Ital food« leitet sich ab von »vital food«, lebendige Nahrung, es ist so etwas wie eine strikte Diät. Kein Alkohol, kein Tabak und kein Fleisch – insbesondere kein Schweinefleisch. Auch viele Gewürze sind von der Nahrungsliste gestrichen, sogar das Salz.

Das hört sich streng an, doch es gibt einen lustvollen Ausgleich. Der Rasta ist nämlich angehalten, reichlich Marihuana zu rauchen. Denn auch das steht schließlich, so entdeckten die Rasta-Gelehrten, schon im Alten Testament, nämlich im Psalm 104: »Du läßt Gras wachsen für das Vieh, auch Pflanzen für den Menschen, die er anbaut . . .« Die eigenwilligen Exegeten kamen ferner zu dem Ergebnis, daß Gott das Ganja nicht nur wohlgefällig wachsen läßt, er raucht auch selbst. Das nämlich geht aus Psalm 18, Vers 9 hervor: »Rauch stieg aus seiner Nase auf, aus seinem Mund kam verzehrendes Feuer . . .«

Am auffälligsten sind die Hygienevorschriften der Rastas. Oberster Lehrsatz ist eine Anweisung im 3. Buch Mosis, die da lautet: »Die Priester sollen sich auf ihrem Kopf keine Glatze scheren, ihren Bart nicht stutzen und an ihrem Körper keine Einschnitte machen.« Für die Rastas bedeutet dies, daß sie ihre Haare nicht schneiden, was bei dem drahtigen Kraushaar unmittelbar zum Verfilzen führt. So entstehen die berühmten Dreadlocks, freilich nur dann, wenn sie aufmerksam gepflegt und immer wieder geteilt werden – ganz ohne Frisieren geht es denn doch nicht.

Doch Diäten und Haartrachten machen noch keine lebendige Religion. Dazu gehört vielmehr eine Utopie, ein Erlösungsglaube. Für die Rastas ist Haile Selassie, der letzte Kaiser von Äthiopien, der wahre Messias. Selassie nannte sich ursprünglich »Ras« (das heißt soviel wie »Herzog«) Tafari Makonnen. Er wurde im November 1930 in Addis Abeba zum einhundertundelften Kaiser von Äthiopien gekürt. Wie die anderen äthiopischen Kaiser führte er seinen Herrschaftsanspruch auf seine Abstammung aus dem Hause David zurück. Ras Tafari war ein Messias besonderer Art, denn er hat zeitlebens die ihm zugeschriebene göttliche Natur abgestritten, was aber seine Authentizität in den Augen der Rastas nur unterstrichen hat.

Für die profane Geschichtsschreibung ist Haile Selassie ein aufgeklärter Herrscher, der an der Aufgabe, sein Land in die Moderne zu führen, scheiterte. Er wurde 1974 gestürzt und starb ein Jahr später im Alter von 82 Jahren in der Haft, aller Würden und Privilegien beraubt. Die Herrschaft über-

nahm eine marxistisch-leninistische Militärregierung. Für die Rastas freilich ist es von Bedeutung, daß Makkonens Grab nie gefunden wurde: »You nuh cyan bury Jah«, sagen sie und schütteln bedeutungsvoll ihre Dreadlocks: »Gott kann man nicht begraben.«

Der Rastaglaube wird vielfach belächelt. Für schwarze Intellektuelle, etwa für Linton Kwesi Johnson, ist er nur eine Art Opium fürs Volk. Doch das ist ein allzu grobes Pauschalurteil. Der Rastafarismus ist vielmehr ein Paradebeispiel für genau *die* Form schwarzer Protestkultur, die auch den Reggae hervorgebracht hat.

Der Rastaglaube ist eine Gegenreligion, das Produkt einer systematischen Zweckentfremdung des aufgezwungenen europäischen Glaubens. Es drückt sich in ihm die typische Strategie der Unterdrückten aus, die die herrschende Ordnung nicht ablehnen können, die aber diese Ordnung so interpretieren, daß sie ein neues Gesicht bekommt. Die Rastas verwenden einen Glauben, der von anderen konstruiert und verbreitet wurde, aber sie verändern ihn durch ihren Gebrauch. So entfliehen sie dem aufgezwungenen System, ohne es zu verlassen. Der Rastaglaube ist, so gesehen, eine subtile Rache an den weißen Missionaren.

Diese typische Form des Widerstandes äußert sich auch in der spezifischen Sprachverwendung. Ohnehin ist auf Jamaica, wie gesagt, ein schwer verständlicher Dialekt gebräuchlich. Die Rastas verwenden darüber hinaus noch eine ganze Reihe von Spezialausdrücken. So wird etwa nicht von »wir« gesprochen, sondern man sagt »I and I«, ich und ich, weil durch das kollektivierende »wir« die heilige Individualität des einzelnen aufgelöst würde. Durch solche Operationen verwandeln die Rastas die Sprache der Macht, die Sprache des britischen Empires, in einen schwarzen Widerstandsgesang. Ähnlich wie der jüdische Zionismus hoffen die Rastas auf die Rückkehr in das Land ihrer Väter, auf die Rückkehr nach Afrika. In diesem Punkt wurde die Rasta-Religion durch die vom schwarzen Volkstribun Marcus Garvey 1914 gegründete UNIA beeinflusst, die »Universal Negro Improvement Association«. Marcus Garvey war Jamaicaner, hatte aber in den USA seine größten Erfolge. Seine Arbeit war ein Meilenstein auf dem Weg der Schwarzen zu kultureller Selbstfindung. Garvey propagierte die Wiedereinbürgerung der einst Verschleppten und gründete eine eigene Schifflinie, die Black Star Line, mit deren Schiffen die Schwarzen in ihre Heimat zurücktransportiert werden sollten. Doch das Projekt wurde hintertrieben, und Garvey starb 1935 vereinsamt in England.

Seine Idee einer Rückkehr in die alte Heimat bildet bis heute das Rückgrat

des Rastaglaubens. Inzwischen hat sie sich ein bißchen vergeistigt: Statt auf die reale Reise nach Afrika setzen die Rastas von heute eher auf die harmlosere spirituelle Versenkung in die schwarzen Wurzeln.

Zum wichtigsten internationalen Botschafter der Rasta-Religion wurde Bob Marley. Doch erst einmal mußte das fremdartige Reggae-Idiom den internationalen Hörgewohnheiten angepaßt werden. Dies besorgte Chris Blackwell, der Chef von Island Records, bei dem die Wailers seit Anfang der siebziger Jahre unter Vertrag waren. Blackwell war zwar in London geboren, aber er hatte seine Kindheit auf Jamaica verbracht, im Herrenhaus seiner reichen Eltern. Blackwell produzierte 1972 mit den Wailers ein Album, das einen Wendepunkt in der Geschichte des Reggae bedeutete: *Catch a Fire*. Über dieses Album schrieb der Dub-Poet Linton Kwesi Johnson treffend:

Es ist ein ganz neuer Stil jamaikanischer Musik entstanden. Er besitzt einen anderen Charakter und einen anderen Sound . . ., den ich nur als »Internationalen Reggae« bezeichnen kann. Er bezieht Elemente der internationalen Popmusik ein: Rock und Soul, Blues und Funk. Diese Elemente erleichterten den Durchbruch auf dem internationalen Markt . . . Anstatt sich ausschließlich auf den tief-schweren Sound mit der Betonung auf dem Schlagzeug und dem Baß zu konzentrieren, hat man auf dem Album einen »höheren«, leichteren Mix.

In der Tat hatte Blackwell beim Abmischen der Masterbänder den schleppenden Reggae-Rhythmus um einen Taktschlag beschleunigt, um sie den Hörgewohnheiten des Rock-Publikums anzupassen. Anschließend wurden alle Bänder in einer mittleren Tonlage, unter Verlust der tiefen Baß-Sounds, für die Pressung vorbereitet. Die Songs »Stir It Up« und »Concrete Jungle« wurden außerdem noch mit einem kreischenden Rockgitarrensolo unterlegt. So wurde der originäre Reggae-Sound im Tonstudio glattgebügelt – es entstand ein kommerzielles Rock-Crossover-Produkt.

In dieser Form wurde der Reggae weltweit erfolgreich. Der Brückenkopf zum internationalen Markt war London, wo viele Immigranten aus Jamaica lebten. Merkwürdig ist aber der rasche Erfolg des Reggae auch bei weißen Hörern. Denn trotz der musikalischen Glättung waren die Inhalte der Songs nicht verändert worden. Die Themen waren schwarz und oft vom Rastafarismus geprägt. Der Musikjournalist René Wynands schreibt über diese Ambivalenz:

Zu einer Musik, die weitgehend auf europäische und angloamerikanische Hörgewohnheiten ausgerichtet war, vermittelte Marley in seinen Texten eine zutiefst religiöse und mystische Weltsicht, die in keiner Weise mit der Lebensrealität seines weißen Publikums vereinbar war, aber zugleich aufgrund ihrer Unverständlichkeit für dieses Publikum genügend Interpretationsspielraum bot, um die eigenen Wunschvorstellungen in sie hineinzu projizieren.

Bob Marley wurde in der Tat von weißen Musikkritikern als Prophet gefeiert, als vehementer Kritiker der weißen Zivilisation. Er zapfte einen traditionsreichen europäischen Archetyp an, das Bild vom edlen Wilden. Die mythische Figur, in die Marley verwandelt wurde, ist verwandt mit dem Apachenhäuptling Winnetou, mit dem letzten Mohikaner oder mit dem Südseehäuptling Tiuvavii aus dem *Papalagi*. Diese Figuren sind Erfindungen weißer Schriftsteller, literarische Kunstgriffe von Oberlehrern, die sich einer exotischen Maske bedienten, damit der Muff ihrer Moralpredigten nicht allzusehr auffalle.

Den Sänger Bob Marley hat es wirklich gegeben. Doch er hätte in Europa und den USA kaum so erfolgreich werden können, wenn er nicht an das Schema des Exoten mit Durchblick hätte anknüpfen können. Dieses Schema funktioniert deshalb so gut, weil es auch das Publikum aufwertet: Denn wo ein Prophet ist, da gibt es Eingeweihte. Ein Hörer von Marleys Musik ist nicht nur ein Hörer, er ist ein *Komplize*, Teil einer verschworenen Gemeinschaft. Die Zeichen dieser Gemeinschaft, die Marley-Poster, die Haschisch-Sticker oder Dreadlock-Mützen findet man weniger in den gutausgeleuchteten Hallen der offiziellen Konsumwelt. Sie werden von fliegenden Händlern auf Konzerten verkauft und auf Flohmarktständen angeboten. Der Reggae umgibt sich mit dem Flair des Illegalen.

»Wenn mich die Leute bekämpfen«, sagte Marley, »ist es gut, denn dann überlege ich und mache einen Song daraus. So wehre ich mich – auf diese Weise erschieße ich die Sheriffs.«

Die berstende musikalische Kreativität der Karibikinsel gelangte oft nur in geglätteter Form auf den internationalen Markt. Manche Innovationen verbreiteten sich unterirdisch, bis sie plötzlich allgegenwärtig waren. Eine der wichtigsten ist der Dub. Dub ist die Kunst, Musik zu schaffen, ohne ein Instrument anzurühren. Man könnte auch sagen, der Dub hat ein neues Instrument entdeckt: das Mischpult, das vorher einfach eine Maschine zum Zusammenstellen der einzelnen Tracks eines Stückes war.

Das grundlegende Muster ist so simpel wie effektiv: Nach dem Intro, dem Drum-Roll, beginnt zunächst der Sänger mit einigen Takten a capella, dann wird die Stimme mitten im Wort abgeschnitten und verhallt. Spannung baut sich auf in der darauf folgenden Stille – bis plötzlich Drum und Baß überlaut aufgedreht werden. So, wie vorher der Musiker mit den einzelnen Tönen hantierte, agiert der Mixer mit ganzen Tracks, die er in kontrastreiche Beziehungen setzt, neu kombiniert und verfremdet.

Auch Fehler, etwa der Fehlstart des Drummers, finden Verwendung. Sogar Testtöne, etwa das Sinussignal, werden zweckentfremdet: Sie verwandeln sich in einen Teil der Musik und irren endlos in der Echo-Kammer umher.

Wie kam es zu jener ebenso einfachen wie wirkungsvollen Idee, das Mischpult auf eine neue Weise einzusetzen? Man hat von der Kreativität der armen Ghettabewohner gesprochen, die gewohnt sind, aus allen Dingen nicht bloß einfachen, sondern hundertfachen Nutzen zu ziehen. Doch eher wird hier wohl wieder jenes subversive *Umfunktionieren* sichtbar, aus dem sich auch die Rasta-Religion entwickelt hat.

Denn das ist die Situation der Opfer der Kolonialisierung: Die eigene Kultur wurde ihnen genommen, statt dessen sind sie gezwungen, ständig mit Kräften zu operieren, die ihnen fremd sind. Ob das nun die englische Sprache ist, das europäische Christentum oder eben das Mischpult aus Japan. Sie entschädigen sich, indem sie sich einen Spaß daraus machen, die Regeln der ihnen aufgezwungenen Umwelt auf den Kopf zu stellen. Die systematische Zweckentfremdung begegnet einem auch sonst in Jamaica allenthalben, in der Art der Kleidung, in der Art, ein Auto zu fahren oder ein Haus zu bauen. Alles wird umfrisiert, nichts bleibt genau so, wie es gemacht war. Der Kern der karibischen Kreativität ist weniger die Not, sondern eher ein listenreicher Widerstandsgeist.

Nach Bob Marleys Krebstod im Jahr 1981 wandelte sich das Musikgeschehen auf der Insel ein weiteres Mal, ein neuer Stil etablierte sich und wurde international erfolgreich: der Dancehall-Style. Anders als der begradigte, nivellierte Reggae der Siebziger spiegelt dieser neue Stil die einzigartige Musikkultur der Insel sehr authentisch wider.

Denn der Reggae ist nicht die Erfindung einzelner genialer Songwriter, sondern ergibt sich eher aus dem Kommunikationsprozeß zwischen Machern und Publikum in den Dancehalls. Es gibt wohl nur wenige Orte der Welt, an denen Musik so allgegenwärtig ist wie auf Jamaica. Und obwohl der Reggae mit modernster elektronischer und digitaler Technik arbeitet, hat er sich doch

nie von seinen Hörern entfremdet, er ist nah und vertraut geblieben, wie es früher die Tanzmusik auf den Dörfern war. Es ist keine Musik, die sich in Studios verkriecht, die hinter Absperrungen und auf riesigen Bühnen stattfindet, sondern eine offene Musik, die sich auf dem Marktplatz ereignet, sich unter freiem Himmel präsentiert und für jeden zugänglich ist. Wenn irgendwo, dann ist hier das Wort vom erweiterten Kunstbegriff am Platz, denn am kreativen Geschehen nimmt auch das Publikum teil.

Die Anfänge dieser elektronischen Volksmusik waren die sogenannten Sound-Systems, fahrende Diskotheken, mit denen die ersten DJs übers Land zogen, um in den Dörfern die neuesten Platten aufzulegen.

Allmählich bildete sich ein Ritual heraus, das auch in den Dancehalls weiter gepflegt wurde: die DJ-Performance. Der Selector spielt die A-Seite einer Platte, dreht sie dann um und legt die Instrumental- oder Dub-Version auf. Dann greift der DJ zum Mikrophon und »toastet«, wie es im Fachjargon heißt. Er singt im Rhythmus des Stückes, spricht übers Tanzen, über Details aus seinem Sexualleben oder kommentiert lokale Ereignisse. Das Publikum reagiert darauf mit lautem Geschrei, mit Trillerpfeifen oder, als Ausdruck höchster Begeisterung: mit Pistolenschüssen in die Luft.

Dabei sind Wettkämpfe zwischen zwei DJs besonders beliebt. Die Stars treten dann nacheinander oder gleichzeitig auf, und die Raserei des Publikums entscheidet. »Clash« heißt dieses musikalische Kräfteressen in Jamaica.

Ein sportliches Ereignis, das übrigens auch in Europa gepflegt wurde, vor langer Zeit. So arrangierte der Kardinal Pietro Ottoboni 1709 in Rom einen öffentlichen Wettkampf zwischen Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti, der zuerst auf dem Cembalo, dann auf der Orgel ausgetragen wurde, und aus dem Händel, so wird berichtet, als strahlender Sieger hervorging. Auch das Wettkomponieren war in den großen Zeiten des Barock in Mode. Wieder liefert Händel das Beispiel, der bei einem Opernkompositionswettkampf im Jahr 1721 in London den dritten Akt der Oper *Muzio Scevola* komponierte, zu der seine Konkurrenten Mattei und Bononcini den ersten bzw. zweiten Akt beigesteuert hatten. Händel jedoch, so faßt es ein zeitgenössischer Hörer zusammen, »trug einen leichten Sieg davon«. Man sieht, auch die sogenannte E-Musik war einmal jung. Und genauso, wie das Wort »Reggae« ursprünglich einmal »holprig« bzw. »zerlumpt« bedeutete, so leitet sich das Wort »Barock«, bei dem uns heute feierlich ums Herz wird, eigentlich vom spanischen Wort »barrueco« ab, das nichts anderes als »unregelmäßig« bzw. »warzig« bedeutet. Denn was uns heute an Weihnachtskerzen und Zimsterne denken läßt, war zu seiner Zeit erst einmal schrill. Noch 1802 ließ

H. Chr. Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* drucken: »Ein Tonstück wird barock genannt, wenn in demselben die Harmonie verworren, und der Satz mit Dissonanzen und ungewöhnlichen Auflösungen derselben überladen ist ...«

Doch zurück zum Reggae: Die DJ-Musik kennt, anders als die Roots-Musik, kein lyrisches Wort, kein Wort der Innerlichkeit. Jedes Wort ist *adressiert*. Der DJ spricht sein Publikum an: Es gibt keine neutralisierten Thesen, jeder Satz ist eine Herausforderung, ist ein Agent der Verführung oder eine schockierende Provokation. Die DJ-Musik geht nicht aus der Stille der Meditation hervor, sie ist Produkt einer exaltierten Kommunikation.

Wie kann man die jamaicanische Dancehall-Musik definieren? Es ist eine schwarze Kultur, die sich in spezifischer Weise auf die dominante Kultur der europäischen Herren bezieht. Sie ist nur aus diesem Gegensatz heraus verständlich. Sie ist die Parodie der europäischen Kultur, eine *Kontrafaktur*.

Das wird an jedem Detail deutlich – etwa am sogenannten »Toasting« des DJs. Der Toast war ursprünglich ein bürgerlicher Ritus, eine feierliche Ansprache bei einer festlichen Zusammenkunft. Auch wir kennen die Sitte, einen Toast auf jemanden auszubringen, und denken dabei unwillkürlich an ältere Herren und verstaubte Feierlichkeiten.

Der DJ parodiert den Toast, indem er ihn degradiert und umkehrt. Alles Hohe und Feierliche wird auf die materiell-leibliche Ebene gezwungen, verkörpert und verlacht. Wo der europäische Toastredner feine Zurückhaltung übt, da plustert sich der DJ auf und erklärt, was für ein *Mann* er ist: »Boosting« nennt man das. Und er versorgt uns mit Details aus seinem Sexualleben: Das ist der »Slackness Talk«. Sehr oft geht es auch ums Essen, doch natürlich fehlen auch hier die Anspielungen nicht.

Bis in die Einzelheiten erweist sich die jamaicanische Volkskultur, deren Ausdruck der Dancehall-Reggae ist, als ein heiterer, karnevalesker Spott auf die Gesellschaft der ehemaligen Kolonialherren. Auch in den Künstlermamen kommt das zum Ausdruck, die sich oft ironisch-persiflierend auf das europäische Titelregister beziehen. Die Performer bezeichnen sich als »Sir«, als »Duke«, als »Earl« oder »King« oder auch als »Professor« oder »Doctor« – eine ironische Hochstapelei. Auch der Kleidungsstil ist eine exzentrische Lachnummer. Der Körper spielt eine zentrale Rolle, und zwar nicht der glattrasierte, keimfreie Körper, der von allen Geburts- und Entwicklungsschlacken befreit ist. Nicht der fertige, unvermischte und streng individuelle Körper.

Anders als die Europäer haben die Jamaicaner nichts gegen *fette* Körper, wie nicht nur der Erfolg der Gruppe Inner Circle zeigt: es gibt Dutzende Reggae-

Songs, die den dicken Bauch verherrlichen. Die Körpermotive der Reggae-Songs zeigen den Körper als Prinzip des Wachstums, als Prinzip der Vereinigung von Mensch und Welt: Nicht die Grenze und Abgeschlossenheit wird betont, sondern gerade die Öffnungen, die Wölbungen und die Auswüchse: der Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der Bauch, die Nase. Die grotesken Körpermotive und ihre anatomische Phantastik verdienen eingehende Aufmerksamkeit: Sie sind ein wichtiger Schlüssel für die Faszination des Reggae, ja der Rock- und Popmusik überhaupt. Ihr Auftauchen hängt stets zusammen mit einer Dominanz des exaltierten Wortes, mit einer Dominanz von Lachen, Fluchen und Angeben, mit jenen inoffiziellen Redeweisen, die sich meist auf saufende, koitierende, sich überfressende Körper beziehen. Die Körper sind in Aktion, sie sind in Kontakt mit dem Kosmos und mit anderen Körpern.

Die Wurzeln des Reggae liegen in der schwarzen Musikkultur Afrikas. Aber der Reggae zapft auch eine ihm fremde Tradition an, er lebt aus der Karikatur und Verballhornung der europäischen Herrenkultur. Dieser subversive Zug ist entscheidend. Man verkennt den Reggae, wenn man ihn als bloße Folklore ansieht. Er ist gerade *nicht* der selbstbewußte Ausdruck einer gewachsenen Tradition, sondern in erster Linie ein Protest gegen eine andere Kultur. Der Widerstand ist punktuell und karnevalesk, er hat sich, trotz der Einflüsse des Rastafarismus, nicht zu einer einheitlichen *Gegenposition* verdichtet, er ist keine ideologische Agitation. Die Reggaesongs operieren nicht im Gleichtakt einer geschlossenen Strategie, sondern, wie Partisanen, von Fall zu Fall. Deshalb ist der Reggae auch keine Form der Weltmusik, er ist keine aufgebesserte und modernisierte Tradition. Man muß sehen, daß die Kultur der schwarzen Jamaicaner, deren Ausdruck der Reggae und besonders der Dancehall-Style ist, nur als eine *Gegenkultur* begriffen werden kann. Man kann sie mit jenen Begriffen beschreiben, die der russische Strukturalist Michail Bachtin ursprünglich für seine Analyse des Werkes *Gargantua und Pantagruel* von François Rabelais entwickelt hat. Bachtin bezeichnet die Volkskultur der Renaissance, die das Werk von Rabelais inspiriert hat, als eine *Lachkultur*, die mit karnevalesken Umkehrungen den dogmatischen Ernst der offiziellen Kultur parodierte. Auch der Reggae parodiert die dominante Kultur der ehemaligen Kolonialherren, persifliert sie, travestiert sie, er ist ein Akt heiter-triumphaler Opposition, ein Akt der Selbstbehauptung. Daraus erklärt sich seine Faszination für europäische Jugendliche, die sich in der seriösen Welt der Erwachsenen ähnlich unterprivilegiert und ohnmächtig vorkommen wie die schwarzen Jamaicaner in einer von Weißen

dominierten Kultur. Deshalb taugt der Reggae zur Abgrenzung und Selbstaffirmation.

Mit dem Verweis auf den Reiz des Exotischen kann die fortdauernde Konjunktur des Reggae nicht erklärt werden. Für eine bloße Folklore würde sich nur ein schmales Spezialistenpublikum interessieren. Der Reggae ist aufgeladen mit den Insignien des Widerstands, er ist das Symbol eines listenreichen Kampfes der Schwachen gegen die Mächtigen. Wer ihn verstehen will, muß die Konstellation seiner Polemik begreifen. Er ist nicht der Ausdruck einer archaischen Tradition, sondern findet seine Identität als Formulierung einer Gegentradition. Jedes Wort des Reggae richtet sich gegen andere Worte, gegen die abstrakten, neutralisierten Worte der ehemaligen Kolonisatoren. Jeder Beat sträubt sich gegen die gängigen rhythmischen Normen und zieht es vor, als Off-Beat sein Anderssein zu unterstreichen. Der Themenkanon der Songs ist die Umkehrung der abstrakten Agenda europäischer Verständigungsriten. Der Reggae steht für ein heiter-karnevaleskes Leben, das sich dem asketischen Ideal Europas gegenüberstellt und es auslacht.

Literaturhinweise

- Michael Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Hrsg. und mit einem Vorw. von Renate Lachmann. Übers. von Gabriele Leupold. Frankfurt a. M. 1995. [Entst. in den dreißiger Jahren, russ. Erstausg. 1965.]
- Stascha Bader: Worte wie Feuer. Dance Hall Reggae und Raggamuffin. Neustadt a. R. 1992.
- Clinton V. Black: History of Jamaica. London 1979. [Erste Aufl. 1958.]
- Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Übers. von Ronald Voullié. Berlin 1988. [Frz. Erstausg. 1980.]
- Colin Larkin (Hrsg.): The Guinness Who's Who of Reggae. London 1994.
- Harry Shapiro: Sky High. Drogenkultur und Rock 'n' Roll. Aus dem Engl. von Peter Hiess und Kirsten Borchardt. St. Andrä-Wördern 1998.
- David Toop: Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille. Aus dem Engl. von Diedrich Diederichsen. St. Andrä-Wördern 1997.
- Timothy White: Bob Marley – Catch a Fire. Rebell und Botschafter des Reggae. Aus dem Amerikan. von Teja Schwaner und Roland Hahn. St. Andrä-Wördern 1993.
- René Wynands: Do the Reggay! Reggae von Pocomania bis Raggamuffin und der Mythos Bob Marley. München 1995.