

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire
Band: 12 (2005)
Heft: 1

Artikel: Exotische Differenz oder hybrides Einerlei? : zur Transnationalität der populären Weltmusik
Autor: Wittmann, Frank / Wunsch, Tina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27764>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EXOTISCHE DIFFERENZ ODER HYBRIDES EINERLEI?

ZUR TRANSNATIONALITÄT DER POPULÄREN WELTMUSIK¹

FRANK WITTMANN, TINA WUNSCH

Auf karibische Zouk-Rhythmen wird gerappt, der lateinamerikanische Salsa wird in Westafrika mit lokalen Stilen vermischt, der Hiphop *covert, remixt* und *sampelt* wie die jamaikanischen Sound Systems zu den besten Zeiten, der arabishe Rai eignet sich den europäischen Techno an und aus nordamerikanischen Countryliedern hört man Reggaerhythmen heraus: Die populäre Musik verlässt dank globalen Kommunikationsflüssen und Migrationsströmen lokale Kontexte und unterwandert sämtliche kulturelle, nationale und politische Grenzen. Der von den Kulturindustrien geförderte *free flow of sounds* führt nicht nur zu neuen Absatzmärkten, sondern auch zur Freisetzung eines Kreativitätspotenzials. „Musical creativity always involves cultural borrowing.“² Voraussetzung für die Vermischung von verschiedenen Stilen ist die Elektrifizierung und Digitalisierung von Klangtexturen sowie der «Einsatz von Verstärkern und hoch entwickelter Studioteknik».³ Angesichts des verwirrenden musikalischen Eklektizismus verwundert es nicht, dass sich ein Grossteil von Ethnomusikologie und Kulturwissenschaft dem Paradigma der *Hybridität* verschreibt. Ausgehend von der Feststellung, dass lokale Kultur niemals rein ist, beschreibt Hybridität den Prozess des kulturellen Wandels: «Symbole, Zeichen und Ideologien werden aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst und gewinnen in Vermischung mit anderen kulturellen Elementen eine neue Bedeutung.»⁴ In Bezug auf die Popmusik bedeutet dies, dass instrumentelle, performative, rhythmische, sprachliche und stilistische Aspekte von verschiedenen Musiken miteinander vermischt werden. Daraus entsteht ein Produkt der *bricolage*.

Das Konzept der Hybridität geht zu wichtigen Teilen auf Paul Gilroys Buch *The Black Atlantic* (1993) zurück. Dabei handelt es sich um einen Analyserahmen, mit dem die historischen und zeitgenössischen Austauschbeziehungen zwischen Afrika, Europa, Latein- und Nordamerika analysiert werden können. Nur eine transkulturelle und transnationale Perspektive ermögliche ein Verständnis für die Gesellschaften und Kulturen der verschiedenen Weltregionen, die seit der frühen Neuzeit miteinander interagieren und verwoben sind: „The fractal patterns of cultural and political exchange and transforma-

tion that we try and specify through manifestly inadequate theoretical terms like creolisation and syncretism indicate how both ethnicities and political cultures have been made anew in ways that are significant not simply for the peoples of the Carribean but for Europe, for Africa, especially Liberia and Sierra Leone, and of course, for black America.”⁵ Diese antiessenzialistische Perspektive führe in letzter Konsequenz dazu, Kultur als das Produkt von Austauschprozessen und nicht mehr als «absolute ethnic property»⁶ zu sehen. Das Konzept der transnationalen Kultur wendet sich implizit gegen das, was Rainer Lebsius die «Kulturnation»⁷ nennt. Diesem Konzept zufolge definiert und identifiziert sich eine Nation über ihre homogene Kultur, religiöse Praxis und Sprache et cetera. Das Konzept der Transnationalität hält dem entgegen, dass Kultur als Prozess nicht vor den Landesgrenzen halt mache und immer ein Produkt von internationalen Austauschprozessen sei. Zweifelsohne bietet Gilroy in Zeiten von Globalisierung und Migration ein attraktives Konzept an, das Kultur wesentlich adäquater erfasst als herkömmliche essenzielle Konzepte. Allerdings kann es auch nicht über eine fundamentale Schwierigkeit hinwegtäuschen: Seit in den Geistes- und Sozialwissenschaften Kultur als ein hybrides Produkt aus interkulturellen und transnationalen Austausch- und Interaktionsprozessen aufgefasst wird, droht ein neuer Essenzialismus durch die Hintertüre eingeführt zu werden. Unter der Summe von Ekklektizismen, Hybriditäten, Kreolisierungen, *métissages* und Synkretismen verschwindet die kulturelle Differenz: “While there may be links between blacks in the UK, in the US, in the Caribbean and in Africa, there are also numerous ruptures, and in many respects these ruptures are more important than the commonalities.”⁸ Mit anderen Worten, während früher der Blick auf die Unterschiede zwischen den Kulturen gerichtet wurde, verführt der *black atlantic* heute dazu, vor allem die Gemeinsamkeiten zu sehen.

Der folgende Beitrag präsentiert in vier kurzen Analysen das Resultat von transnationalen Austauschprozessen von populären Weltmusikstilen. Ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede sowie ihre Adaption in unterschiedlichen kulturellen und sozialpolitischen Kontexten werden mittels performativen (Künstlerfotos), textuellen (Liedtexten) und stilkombinatorischen Aspekten untersucht. Unter populärer *Weltmusik* wird dabei eine lokal beziehungsweise regional identifizierbare, für ein globales Publikum produzierte und elektrifizierte Musik verstanden. Damit hebt sie sich von der Popmusik ab, deren Charakteristikum es ist, gerade nicht lokal oder regional identifizierbar zu sein. Denn ob Dido, Madonna oder No Angels aus England, Amerika oder Deutschland stammen, ist der Musik nicht eingeschrieben. Dagegen sind Kassav’s antillischer Zouk, Jimmy Cliffs jamaikanischer Reggae oder Youssou



Begründer des Zouk: Die Mitglieder der Band Kassav' stammen aus Guadeloupe und Martinique. © Kassav'.

AUF DER SKLAVENHANDELSROUTE ZURÜCK

Die Karibik gehört zu den reichhaltigsten Musikregionen der Welt: Bachata, Calypso, Mento, Reggae, Son oder Zouk sind nur die bekannteren Stile, von denen ein jeder eine individuelle Entstehungsgeschichte aufweist und auf einer bestimmten Insel verankert ist. So stammt Bachata von der Insel Hispaniola (Dominikanische Republik und Haiti), Son aus Kuba und der Zouk ist auf Guadeloupe und Martinique beheimatet. An Konzerten und Tanzabenden zeigen die Musikgruppen in aller Regel, dass sie verschiedene karibische Stile beherrschen und miteinander zu fusionieren im Stande sind. Sie weisen sich damit ■ 131

als *Specialist In All Styles* aus, um den programmatischen Titel eines Albums (2002) der westafrikanischen Combo Orchestra Baobab aufzunehmen.

Beim Zouk handelt es sich um einen Anfang der 1980er-Jahre auf den Kleinen Antillen entstandenen Musikstil und Paartanz. Als Erfinder des Zouks und als kommerziell erfolgreichste Gruppe gilt Kassav'. Ihr ging es darum, karibische Stile wie Biguine, Cadence und Compas zu vermischen, «to create a rhythmically complex, technically flawless music with an international sound, one that could be identified unquestionably with the Antilles».⁹ Diese Stilkombination war strategisch darauf angelegt, die hybride kulturelle Identität der antillischen Bevölkerung zu widerspiegeln, die von den in französischem Kreol gesungenen Liedern zusätzlich unterstrichen wird: "Much of zouk's strength in the four islands is the result of its being sung in Creole."¹⁰ Um angemessen verstehen zu können, warum der kreolischen Umgangssprache die Funktion zukommt, die Identität des heimischen und diasporischen Publikums zu stärken, muss man sich vergegenwärtigen, dass sie im öffentlichen Leben von Guadeloupe und Martinique nach wie vor weit gehend marginalisiert ist. Deshalb fungiert die auf Festen und in den *radios libres* gespielte Populärmusik als Instrument der Massenkommunikation, mit der ökonomische und sozialpolitische Themen angesprochen werden können.¹¹ In erster Linie ist der antillische Zouk aber eine Musik, zu der auf privaten Festen getanzt wird. So wird die Musik zur Alltagsmedizin, wie es in Kassav's programmatischem Hit *Zouk-la Sé Sèl Médikaman Nou Ni* (1984) angelegt ist. Zwar zählt der Zouk nicht zur rebellischen Musik wie die verwandten Stile Gwo Ka oder Reggae, aber das Selbstbewusstsein, mit dem der Stil exportiert wurde und wird, ist auf das Engste mit der nationalistischen Bewegung auf Martinique am Ende der 1970er-Jahre verknüpft, die vor allem von Aimé Césaire repräsentiert wird.

Der intensive Austausch innerhalb der lateinamerikanischen Region hat dazu geführt, dass der Zouk auch in Brasilien und Französisch-Guyana beliebt ist. Hier wird er als «die charmantere, elegantere, sinnlichere Version der brasilianischen Lambada»¹² aufgefasst. Dies bringt es mit sich, dass er viel leidenschaftlicher und wilder getanzt wird als auf den Kapverden. Hier hat der Zouk unter dem Namen Cabo Love eine zweite Heimat gefunden. Wer beispielsweise in eine Diskothek in der Hauptstadt Praia geht, muss teilweise lange auf Hip-hop oder Salsa warten. Hier wird stundenlang eng und sinnlich zur Musik der lokalen Stars wie Cely Dias, Tota Lópi, Philip Monteiro oder Gil Semedo getanzt, bei denen der Zouk Einflüsse von lokalen Stilen wie Coladera oder Funana aufweist. Gesungen wird vornehmlich in portugiesischsprachigem Kreol. In umgekehrter Richtung wie der Sklavenhandel hat Zouk von hier aus auch auf dem westafrikanischen Festland Fuss gefasst. In



Die kapverdische Gruppe Dramas besingt die Alltagsdramen der Hiphop-Generation, ohne dabei den heimatlichen Cabo Love aufzugeben. © Dramas.

und in der Côte d'Ivoire ist Monique Seka für die romantischen Einlagen in den Sprachen Attie und Baoule auf der Tanzfläche verantwortlich. Hier kann Zouk auch alleine getanzt werden, was in der Karibik oder in Brasilien unüblich ist. Damit wird deutlich, dass sich Zouk «der Tanzkultur jedes Landes anpasst». ¹³ Der Stil erfreut sich zudem auf den Pazifikinseln Mauritius und La Réunion grosser Beliebtheit.

Auch wenn Zouk berechtigterweise als *musique des îles* gilt, liegt es in der Logik der globalen Populärmusik, dass das weltweit grösste Produktionszentrum nicht etwa auf Martinique oder Santiago liegt, sondern in Paris. Die Musikstudios von Paris sind ein Knotenpunkt für die afrikanische, karibische und südamerikanische Diaspora. ¹⁴ Hier werden nicht bloss die Hits von Harry Diboula, Alan Cavé oder Anna Torres produziert, sondern auch hybride Kombinationsmöglichkeiten mit anderen Stilen ausgelotet. So zeigt der burundische Sänger Jean-Christophe Matata in seinem programmatischen Album *99% Zouk* (1998) die Verträglichkeit mit ostafrikanischen Musiktraditionen auf, und von der Fusionsfähigkeit von Roots Reggae und Zouk legt der ivorische Reggae-Sänger Alpha Blondy ein beredtes Zeugnis ab: «Je n'ai sais pas faire le zouk / Je suis roots» (*Zoukefiez moi ça*, 2002), um sogleich seine eigenen Worte mit ■ 133

der gespielten Musik zu widerlegen. Angesagt ist im Augenblick vor allem der Zouk-Rap. Damit ist ein Rap gemeint, der auf Zoukrhythmen gesprochen wird. Zwar werden im Zouk seit jeher nicht nur romantische, sondern auch sozialpolitische Themen verhandelt, aber eine regelrechte Politisierung des Zouk hat erst mit dem Zouk-Rap Einzug gehalten. Die mehrheitlich in Kreol gesungenen Lieder *Dramas* oder *Rude Boys* (beide 2001) der kapverdischen Gruppe Dramas geben davon ein eindeutiges Beispiel. Die englischen und portugiesischen Teile der Lieder zeugen von der diasporischen Erfahrung der Gruppenmitglieder, die zwischen Santiago, Holland und den USA hin und her pendeln.

AFROKUBANISCHE FUSIONEN

Während afrikanische Rhythmen im Zuge des transatlantischen Sklaven- und Güterhandels in die Karibik gelangt sind, sind sie auf vielfältige Weise wieder reimportiert worden: «Die meisten Menschen wissen, dass Jazz, Blues und lateinamerikanische Musik teilweise aus Afrika kommen, aber sie wissen nicht, dass diese Tanzstile nicht nur nach Afrika zurückgetragen wurden, wo sie Eingang in die lokale Musik fanden, sondern dass diese lokalen Mischungen wiederum den Atlantik überquerten.»¹⁵ Verantwortlich für diesen Austausch war wiederum das kolonialistische System: «Die britische Kolonialregierung hatte schon 1830 westindische Regimenter in Westafrika stationiert, und ihre synkopierte Blechbläser- und Gumbey-Musik wurde schnell sehr populär. Die Adaba-Variante des nigerianischen Highlife enthält Calypso-Elemente, während die ebenfalls nigerianische Juju-Musik brasilianische Samba-Trommeln verwendet.»¹⁶ Auch die Matrosen der Handelsschiffe haben besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Diffusion der Musikstile beigetragen. Auf diese Weise konnte sich der ganzen westafrikanischen Küste entlang eine eigene afrokubanische Tradition entwickeln: Die kongolesische Rumba eines Wendo Kolosoy oder die hybriden Fusionen aus kubanischen Stilen wie Chacha-Cha, Mambo oder Pachanga mit den lokalen Stilen in der guineisch-senegambischen Region sind nur einige Beispiele dafür. Hier sind die Produktionen von Africando, Laba Sosseh oder das nach 20-jähriger Pause in ursprünglicher Formation wieder erweckte Orchestra Baobab hervorzuheben. Kein Lied bringt diese kulturelle Verbundenheit so deutlich zum Ausdruck wie die von der senegalesischen Sängerin N'Dèye Kassé intonierte Hommage an Che Guevara, der einst mit Fidel Castro die kubanische Revolution durchgeführt hatte: «Hier ist jemand, der ein echter Opponent war / Kommandant Che Guevara [...] Er lehnte die Ausbeutung seines Volkes ab / Er war ein richtiger Held / Er war ein

Die Sängerin N'Dèye Kassé führt die senegalesische Salsatradition fort. © Tina Wunsch.



unermüdlicher Held [...]. Er liebte sein Volk und war zu jedem Opfer bereit». ¹⁷ (N'Dèye Kassé, *Ché Guévara*, 2003)

Die Sängerin führt die afrokubanische Tradition der Hybridität auf der musikalischen und linguistischen Ebene fort, indem sie Son und Mbalax sowie Spanisch und Wolof miteinander verbindet (ob der Liedtext auch Rückschlüsse auf die politische Situation Senegals zulässt, bleibt wohlweislich unklar). Seit bald 50 Jahren ist die Mehrsprachigkeit der Lieder ein wichtiges Charakteristikum der afrokubanischen Musik Westafrikas. Den in Dioula, Kreol, Malinké, Poular, Spanisch oder Wolof intonierten Liedern kommt die Funktion zu, zum Kosmopolitismus der Musikszene beizutragen. Da einige Sänger und Sängerinnen nicht des Spanischen mächtig sind beziehungsweise waren, wurde ein Pseudospanisch imitiert, das dazu diente, den «Salsa-Charakter der Stücke zu unterstreichen». ¹⁸

Umgekehrt wurden nicht nur kubanische Rhythmen exportiert, sondern auch fremde Stile auf Kuba adaptiert. Denn musikalisch beschränkt sich Kuba nicht nur «auf den nostalgischen Charme einiger altehrwürdiger Herren», ¹⁹ sondern besitzt auch eine junge Generation, die zumindest im Untergrund der offiziellen Kulturpolitik trotzt. Hip-hop-Bands wie S."B."S. oder Orisha beginnen sich langsam national wie international durchzusetzen und den geschmeidigen Son mit dem dynamischen Raps zu verschmelzen. ²⁰ Und durch Kombination der ■ 135

Reggaevariante Dancehall mit verschiedenen Salsastilen ist der neueste Stil der kubanischen Musikgeschichte entstanden: der Reggaeton. Diese Kreation ist den modernen Massenmedien zu verdanken: «Relativ einfach lassen sich rund um Santiago de Cuba jamaikanische Radiosender empfangen»,²¹ so dass es nur eine Frage der Zeit war, bis sich die kubanischen DJs der jamaikanischen Musikstile annahmen. Als die populärste Band gilt zur Zeit Cubanito 20.02., die mit ihrem internationalen Album *Soy cubanito* (2003) einen ersten Achtungserfolg erzielt haben.

REGGAE FIGHTS BABYLON

Die Entstehungsgeschichte des Reggae reicht in das Jamaika der 1950er-Jahre zurück. Sie ist auf das engste mit den Sound Systems als Vorläufer des modernen DJing verbunden. Clement «Coxsone» Dodd, Duke Reid und Prince Buster stehen stellvertretend für die Emanzipation der jamaikanischen Populärmusik, die sich von der Adaption des amerikanischen Rythm 'n' Blues und Souls bis hin zur Entwicklung von Ska, Rocksteady und den verschiedenen Reggaestilen wie Roots, Lovers Rock oder Dancehall entwickelte. Anfang der 1970er-Jahre gelang es mit dem Musikfilm *The Harder They Come* mit Jimmy Cliff in der Hauptrolle, den Roots Reggae zu kommerzialisieren und die Rastafaribewegung aus ihrer Marginalisierung zu befreien. Erst mit dem Rootsstil nahmen die Reggaetexte jene Spiritualität und jenes sozialpolitische Engagement an, das kein Musiker so glaubwürdig in aller Welt vertreten konnte wie Bob Marley.

Als Beispiel für die Transnationalität des engagierten Reggaes lässt sich die Verbreitung der Metapher Babylon anfügen. Im Jargon der sich auf das Alte Testament berufenden Rastas steht Babylon «für die gottlose abendländische Welt und deren Kultur».²² Weltweit bekannt wurde diese Metapher durch den Hit *Rivers of Babylon* von den Melodians (1969) beziehungsweise durch die *Coverversion* von Boney M. (1978):

“By the rivers of Babylon / Where he sat down / And there he went / When he remembered zion / For the wicked, carry us away / Captivity require from us a song / How can we sing king alpha’s song in a strange land? / So let the words of our mouth / And the meditations of our hearts / Be acceptable in thy sight / Oh, verai.” (Melodians, *Rivers of Babylon*, 1969)

Bei dieser Vertonung von Psalm 137 steht Babylon für das Exil, in dem die Verschleppten Heimweh und Verlorenheit erdulden: «Die Rastas identifizieren sich mit den Juden aus der Bibel, und Afrika wird für sie zum gelobten Land



DJ Ousman von der senegalesischen Formation WA BMB 44 weiss, wie viel der Hiphop den jamaikanischen Sound Systems und Bob Marley zu verdanken hat. © Tina Wunsch.



Der deutsche Sänger Patrice setzt sich mit Babylon genauso glaubwürdig auseinander wie seine Reggaekollegen aus Afrika und der Karibik. © Four Music Productions GmbH.

Israel beziehungsweise Zion. Das paradiesische Afrika, das die Rastas konstruieren, steht als positiver Gegensatz zu den negativen historischen Erfahrungen von Unterdrückung und Ausbeutung.»²³ Wie ein Topos zieht sich dieses Motiv durch den transnationalen Diskurs der Roots-Reggae-Lieder:

“Reggae Music / Mek we chant down Babylon.” (Bob Marley, *Chant down Babylon*, 1983)

“Go and fight Babylon / 'Cause everywhere I walk and everywhere I go / I see brethrens that sell their souls [...] Money may pay what's of vanity / But it could never pay what ever will stay.” (Patrice, *Moneyputation*, 2001)

«Allez dire aux hommes politiques / Qu'ils enlèvent nos noms dans leur business [...] Allez dire aux marchands d'illusion / Que nos consciences ne sont pas à vendre / Ils sont complices de Babylone / Pour nous arnaquer / Ils font semblant de nous aider / A combattre cette injustice / Ils allument le feu, ■ 137

ils l'activent / Et après, ils viennent jouer aux pompiers.» (Tiken Jah Fakoly, *On a tout compris*, 2002)

Die jamaikanische Legende Bob Marley wie seine Nachkommen Tiken Jah Fakoly aus Côte d'Ivoire und Patrice aus Deutschland rufen unermüdlich zum Kampf gegen Babylon und seine Schergen auf, denn die Korruption staatlicher Institutionen wie Justiz oder Polizei und die Ineffizienz politischer Programme gehen auf Kosten der sozial Schwachen. Aus diesem Grund klagt der jamaikanische Ragga-Sänger Anthony B. in seinem Lied «The Police» (2003) die Willkür der Polizeigewalt an, und sein Kollege Bounty Killer thematisiert die Ghettokriminalität als Folge der hohen Arbeitslosigkeit unter Jugendlichen. Damit erheben sich die Reggaemusiker zu «poor people's governors»²⁴ und leisten einen Beitrag dazu, die babylonische Diaspora zu verlassen:

“We know where we're going, uh! / We know where we're from / We're leaving Babylon / We're going to our Father land / Exodus / Movement of Jah people.” (Bob Marley, *Exodus*, 1977)

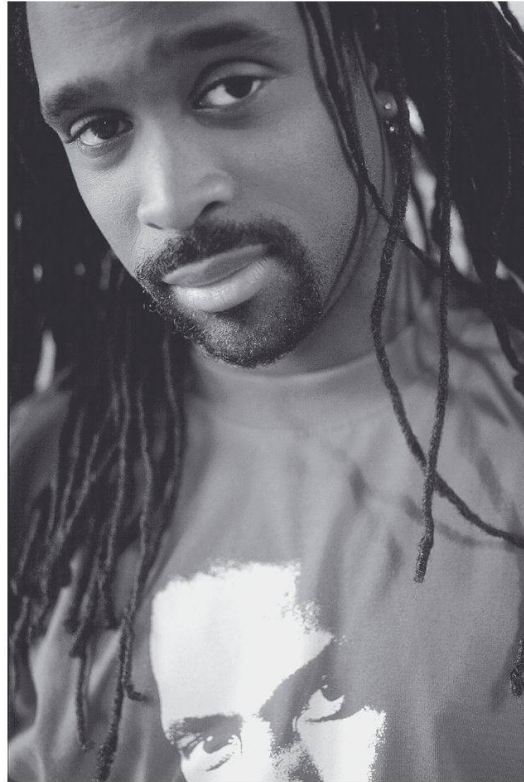
Im Gegensatz zu Marcus Garveys Unabhängigkeitsbewegung *Universal Negro Improvement Association* (UNIA) geht es bei Bob Marley und vielen anderen Anhängern der Rastafarireligion allerdings nicht um eine physische Rückkehr nach Afrika, sondern um eine metaphysische Befreiung.

HIPHOP-MODE

Aus musikgeschichtlicher Sicht hat der jamaikanische Reggae bei der Entstehung des Hiphop Pate gestanden: 1969 begann U-Roy, der «Gründervater des modernen DJ-Stils»,²⁵ auf den Instrumentalsound seines Systems zu toasten. Mit dem Toast, einem im Gegensatz zum Rap weicheren Sprechgesang, war der erste Schritt zum Hiphop gemacht. Von der Verwandtschaft von Reggae und Hiphop zeugen auch die Stile Dancehall, Ragga und neuerdings, wie oben erwähnt, Reggaeton.²⁶ Diese Verwandtschaft wird heutzutage von der Beat Generation um den New Yorker DJ Spinna zelebriert, der sich mit dem Album «Here to There» (2002) ganz der DJ-Tradition verschreibt, die mit den jamaikanischen Sound Systems begonnen hat. In diesem Sinne ist seine Aussagenicht nur musikologisch sachgerecht, sondern erweist damit auch Count Ossies Trommeln in *Oh Carolina* (1960) die Referenz:

“The drum was the first instrument to speak to the people / Without the drum there be no hip-hop / There be no hip and no hop / No rock and no roll / No jazz / No blues / No country music [...] Africa, the originator.”²⁷

«Am Anfang war die Trommel» – der New Yorker DJ Spinna kreiert Musikgeschichte. © Tina Wunsch.



Denn in diesem Gründungslied der jamaikanischen Musik klingen die Trommeln so als kämen sie direkt aus der westafrikanischen Steppe. Mit anderen Worten, der Hiphop lässt sich als musikgeschichtliches Reservoir begreifen, in das sämtliche Stränge der populären Musik aus aller Welt zusammenlaufen. Diese Erkenntnis beziehungsweise die offizielle Anerkennung des afrikanischen Ursprungs der globalen Popkultur hat wesentlich zur Emanzipation der afroamerikanischen und kreolischen Bevölkerung beigetragen. So wichtig der Hinweis auf die afrikanischen Wurzeln des Hiphop auch sind, so wenig können sie den weltweiten Erfolg des Stils erklären, der zu einer Jugendkulturbewegung geworden ist: «Wie ist es möglich, dass Jugendliche in Deutschland, Frankreich, in der Türkei, in Japan, China, Australien, Südamerika diese Kultur leben können, ohne sich zu verbiegen, ohne ihre eigene kulturelle Herkunft zu verraten?»²⁸ Denn die Jugend in aller Welt fühlt sich nicht wegen den westafrikanischen Trommeln, den zentralafrikanischen Mvet Bom – als Vorläufern der Rapper – oder den auf den beninischen und haitianischen Voodoo zurückgehenden Wortspiele vom Hiphop angezogen, sondern deshalb, weil er überall lokal angeeignet und flexibel angepasst werden kann. Dies zeigt sich auch am Prinzip der *streetware*-Mode (Baseballmütze, Turnschuhe, weite Hosen, Ketten), bei der Individualität nur innerhalb gewisser Konventionen ■ 139



Die Hiphop-Kultur ist ein Spiel aus Konventionen und Freiräumen. Der senegalesische Künstler Docta bringt dies mit Graffiti, Kleidung und religiösen Wandbildern zum Ausdruck. © Tina Wunsch.

erlaubt ist.²⁹ Zur Konvention gehört, dass die Kleidung auf den Gründungsmythos des Hiphop, das Leben im Ghetto, rekurriert: «Die herunterhängenden Hosen und der Verzicht auf Schnürsenkel in den Turnschuhen resultiert [...] aus der Solidarität der Hiphopper mit jenen Mitgliedern, die im Gefängnis saßen: Dort sind Gürtel und Schnürsenkel wegen der Selbstmordgefahr verboten. Der Kapuzenpullover ist eine Art Arbeitsjacke von Graffiti-Malern, um bei illegalen Aktionen notfalls den Kopf verhüllen zu können.»³⁰ Aus diesem Grund sind Gemeinsamkeiten zwischen der Kleidung der malischen Rapper von Fanga Fing, derjenigen der französischen Rapper von IAM oder des US-Amerikaners 50 Cent erkennbar.³¹ Neben den Konventionen lässt die Gemeinschaft ihren Mitgliedern aber genügend Raum zur Individualität. Nicht nur innerhalb eines Landes, sondern auch zwischen den Kulturkreisen der globalen Jugendbewegung sind markante Unterschiede feststellbar. So treten senegalesische Gruppen wie Bamba J Fall oder Guney M nicht nur mit den Insignen der *streetware*-Mode auf, sondern kleiden sich gerne auch in das traditionelle Gewand, den Bou-Bou. Darin kann in dem muslimischen Land durchaus ein Bekenntnis zum Islam gesehen werden.



Der amerikanische Rapper Ludacris hat nicht nur eine Vorliebe für derbe Texte, sondern auch für ästhetische Selbstinszenierungen. © Tina Wunsch.

Die Mode ist Teil eines auf sämtlichen Ebenen der Selbstinszenierung und -repräsentation stilisierten Männlichkeitskultes: «HipHop ist eine patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis.»³² Dazu zählt auch, dass sich die Hiphopper bei Konzertauftritten und auf Videoclips mit Vorliebe in aufreizender Begleitung zeigen. Dies wird durchaus auch in den Liedtexten thematisiert:

“Maybe smoke a blunt or two, that’s what I wanna do [...] Just called, lookin’ for some women that can fondle my bolls [...] Yall gotta get the fuck up outta here, ugly ass bitches / I don’t understand how these bitches always get in my dressin’ room / You know what I’m sayin’?” (Ludacris feat. Snoop Dog, *Hoes in my Room*, 2003)

«Ce soir j’ai la côte avec les filles et je le sens / Elles me dévisagent, j’me déshabille / Limites indescentes / Je me rapproche d’une créature au tour de taille intéressante / Quand une grosse baleine m’arrête / Tu me touche je te descents [...] Dans le clip, je veux des effets gravés / Surtout pleins de couleurs / Les filles pas trop habillées / Je veux sentir la chaleur.» (Didier Awadi, *Partytime*, 2002)

Wie schon bei der transnationalen Verbreitung der Babylon-Metapher im Reggae-Diskurs lässt sich in grossen Teilen der globalen Hiphop-Bewegung eine weit gehende Akzeptanz der *streetware*-Mode und des Sexismus feststellen. Obwohl die inhaltlichen Aussagen und die ästhetischen Strategien in überraschendem Ausmass übereinstimmen, ist der Männlichkeitskult je nach Ethnie, Geschlecht oder sozialer Klasse in andere Kontexte eingebettet und entsprechend anders zu interpretieren.³³

AUSBLICK

Obwohl nur ein kleiner Teil der mannigfaltigen Beziehungen zwischen den populären Weltmusikstilen aufgezeigt werden konnte, verdeutlichen die dargelegten fotografischen, stilkombinatorischen und textuellen Beispiele zu Hip-hop, Reggae, Salsa und Zouk, dass die hier behandelten atlantischen Stile zwar ihre historischen Ursprünge in Afrika haben, aber nur als Produkt aus interkulturellen und transnationalen Austauschprozessen begreifbar sind. Die hybriden Kulturprodukte als Folge dieser Interaktionen weisen eine jahrhundertealte Geschichte auf. Ihre exponentielle Zunahme und erhöhte Virulenz der letzten Jahre sind durch die globalen Kulturindustrien, die Migration und die Technologisierung der Musikproduktion bedingt. Um auf die im Titel gestellte Frage zurückzukommen, ob sich die populären Weltmusikstile eher durch exotische Differenzen von einander abgrenzen oder ein hybrides Einerlei bilden, möchten wir abschliessend auf Ludwig Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit referieren. Wittgensteins semantische Kategorienlehre fusst auf der Einsicht, dass die Teile einer Kategorie nicht durch Gemeinsamkeiten, sondern durch Familienähnlichkeit miteinander verbunden sind. Die Familienähnlichkeit wird dabei als «Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen»³⁴ definiert. Zur Illustration erinnert Wittgenstein daran, dass wir «beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen. Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, dass irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, dass viele Fasern einander übergreifen.»³⁵ Wie bereits Jocelyne Guilbault bemerkt hat, eignet sich dieses Konzept dafür, auf das Beziehungsnetzwerk von Weltmusikstilen übertragen zu werden.³⁶ Denn die verschiedenen Stilgruppen wie Dancehall, Hiphop, Ragga, Reggaeton, Roots, Samba Reggae oder Biguine, Cabo Love, Cadence, Compas, Zouk teilen in ganz unterschiedlichem Masse gemeinsame Eigenschaften und sind im komplexen System der atlantischen Weltmusik unterschiedlich positioniert. Neben diesem stilistischen Koordinatensystem ist immer auch die lokale Adaption und die kulturelle und sozialpolitische Einbettung des Stils vor Ort zu berücksichtigen. Erst dadurch gelingt es den Weltmusikstilen

sowohl die je eigene lokale Identität zu stärken als auch einen Beitrag an die «reconciliation with the other»³⁷ zu leisten. Dieser Gratwanderung gilt es in zukünftigen Forschungen auf unorthodoxe Weise nachzugehen, ohne dabei die Interaktion von musikalischem Wandel und kultureller Identität aus den Augen zu verlieren: “Changes in musical tradition don’t mean the loss of cultural identity but articulate the way it changes with circumstance.”³⁸

DISCOGRAFIE

(Aufgeführt sind nur in Europa erhältliche Alben und Kompilationen.)

- Africa Raps*, Tricont 2001.
 Africando, *Martina*, Next Music 2003.
 Alpha Blondy, *Merci*, Capitol Records 2002.
 Anthony B., *Nocturne* 2003.
 Bob Marley & The Wailers, *Confrontation*, Island 1983.
 Boney M., *The Best Of*, Harris 2002.
 Cubanito 20.02., *Soy Cubanito*, Lusafrica 2003.
 DJ Spinna, *Here To There*, BBE 2002.
 50 Cent, *Get Rich Or Die Tryin’*, Shady 2003.
 IAM, *Noble Art*, EMI 2003
 Jean-Christophe Matata, *99% Zouk*, 1998.
 Kassav’, *Best Of*, Sony 1999.
L’Année du Zouk 2002, Créon 2002.
 Ludacris, *Back For The First Time*, Def Jam Recordings 2000.
 Monique Seka, *Yelele*, Declic 1999.
 Orchestra Baobab, *World Circuit* 2002
 Orishas, *Emigrante*, EMI 2002.
 Patrice, *Ancient Spirit*, Yomama 2001.
 Tiken Jah Fakoly, *Françafrique*, Universal 2002.
The Story of Jamaican Music. Tougher Than Tough, Mango 1993.
 Viviane N’Dour et le Djolog, *Tere Nelaw*, Jololi 2002.
 Wendo Kolosoy, *Marie-Louise*, Indigo 1999.
 Youssou N’Dour, *Nothing’s In Vain*, Nunesuch 2002.

INTERNETLINKS

- Zouk*: <http://zoukco.free.fr>; <http://www.zoukarchive.com>;
<http://wwwzoukstation.com>
Reggae: <http://www.tikenjah.net>; <http://www.patriceonline.net>;
<http://www.bobmarley.com>; <http://www.jimmycliff.com>; <http://www.anthonyb.com>
Hiphop: <http://www.africanhiphop.com>; <http://www.senerap.com>;
<http://www.djspinna.com>; <http://www.defjam.com/ludacris>; <http://www.lepbs.com>;
<http://www.iam.tm.fr>; <http://www.50cent.com>

Homepages von sonstigen erwähnten Künstlern: <http://www.orchestraobaobab.co.uk>;
<http://www.youssou.com>

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit, bei der die Produktion und Auswahl der Fotos (Tina Wunsch) dem Verfassen des Textes (Frank Wittmann) vorangingen. In diesem Sinne haben die Fotos die Argumentation und Struktur des Textes massgeblich beeinflusst und gehen weit über den Status von Illustrationen hinaus.
- 2 Simon Frith, «The Discourse of World Music», in Georgina Born (Hg.), *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley 2000, 312.
- 3 Motti Regev, «Alles Rock: Vielfalt und Ähnlichkeit im Bereich der globalen Popmusik», in Ulrich Beck, Natan Sznajder, Rainer Winter (Hg.), *Globales Amerika? Die kulturellen Folgen der Globalisierung*, Bielefeld 2003, 287.
- 4 Rainer Winter, «Globale Medien, kultureller Wandel und die Transformation des Lokalen: Der Beitrag der Cultural Studies zu einer Soziologie hybrider Formationen», in Beck (wie Anm. 3).
- 5 Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London 1993, 15.
- 6 Ebd., 15.
- 7 Rainer Lepsius, «Nation und Nationalismus in Deutschland», in Ders., *Interessen, Ideen und Institutionen*, Opladen 1990, 238.
- 8 Ruth Mayer, «The Dangers of Diaspora. Some Thoughts about the Black Atlantic», *ASNEL Yearbook*, Amsterdam (in Vorbereitung).
- 9 Jocelyne Guilbault, *Zouk: World Music in the West Indies*, with Gage Averill, Edouard Benoit, Gregory Rabess, Chicago 1993, 22. Der hochgradig artifizielle Sound des Zouk ist nur durch ausgereifte Musiktechnologie wie Computer und Synthesizer herstellbar. Aus diesem Grunde dauerte es auch bis Mitte der 1990er-Jahre, dass Zouk auch von weniger gut ausgestatteten Bands wie Kassav' live aufgeführt werden konnte.
- 10 Guilbault (wie Anm. 9), 11.
- 11 Die Entstehung des Zouk fällt zeitlich mit der Liberalisierung des Rundfunkmarktes Anfang der 1980er-Jahre zusammen. Die Lizenzierung von privaten Radiokanälen hat den Aufschwung der lokalen Musikszene massgeblich beeinflusst, da den Gruppen quantitativ nun viel mehr Sendezeit zu Verfügung steht.
- 12 Klaus Hart, *Zouk in Brasilien, der Karibik, in Paris. Ein sinnlicher Paartanz fasziniert in den verschiedensten Kulturen*, <http://www.trend.infopartisan.net/trd0403/t370403.html> (29. 7. 2004).
- 13 Anna Torres zit. nach Hart (wie Anm. 12).
- 14 Siehe Marianne Berna, *Paris wie die Wilden*. Zürich 1991.
- 15 John Collins, *West African Pop Roots*, revised edition, Philadelphia 1992, 286.
- 16 George Lipsitz, *Dangerous Crossroads. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Diedrich Diederichsen, Höfen 1999, 90.
- 17 Das Original lautet: kidale bagnekate lawone / commandanté ché guévara [...] di bagne kulène notê / diambaar dioni dioni diambaar / diambaar sayu xaré gonto [...] dafa beugone wa réwame mu diaraloneko luné mome.
- 18 Cornelia Panzacchi, *Mbalax Mi. Musikszene Senegal*, Wuppertal 1996, 53.
- 19 M. Ganz, «Buena Vista Hip-Hop Club: Orishas», *Neue Zürcher Zeitung*, 2. 10. 2000, 36.
- 20 Das neueste Album der kubanischen Exilgruppe Orisha heisst «Emigrante» (2002) und thematisiert Erfahrung in der Diaspora. Die Band ist nach den Göttern der Hochkultur der Yoruba benannt, die in der Folge des Handels mit nigerianischen Sklaven auf Kuba eingeführt worden sind.
- 21 Knut Henkel, «Jamaicanische Beats, kubanische Sauce», *Neue Zürcher Zeitung*, 15. 4. 2004, 46.

- 22 Lloyd Bradley, *Bass Culture. Der Siegeszug des Reggae*, mit einem Vorwort von Prince Buster, aus dem Englischen übersetzt von Bernhard Joseph, Höfen 2003, 69.
- 23 Volker Barsch, *Rastafari. Von Babylon nach Afrika*, Mainz 2003, 56.
- 24 Annie Paul, «Sound Systems Against the «Unsound Systems» of Babylon: Rude/Lewd Lyrics vs. Nude Tourists in Jamaica», in Okwui Enwezor (Hg.), *Créolité and Creolization*, Ostfildern Ruit 2003, 129.
- 25 Bradley (wie Anm. 22), 264.
- 26 Siehe Gérald Arnaud, «La préhistoire du rap», *Africultures* 21 (1999), 61.
- 27 DJ Spinna, *The Originator*, 2002. Wie der Semantik des aus *to hip* (bedeutet im afroamerikanischen Jargon «in sein» und im Jazz «frei sein») und *to hop* (springen, tanzen) bestehenden Kompositums zu entnehmen ist, besteht Hiphop nicht nur aus musikalischen Elementen (Rap, Ragga, Beatbox), sondern schliesst auch Tanz (Smurf, Breakdance), grafische Kunst (Graffiti, Plastik), Sport (Biken, Skaten, Snowboarden) und Lyrik mit ein.
- 28 Sascha Verlan, «HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap», in Jannis Androutsopoulos (Hg.), *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*, Bielefeld 2003, 139 f.
- 29 Siehe Gabriele Klein, Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt a. M. 2003, 35 f.
- 30 Ebd., 35.
- 31 Einschränkend ist darauf hinzuweisen, dass selbst wenn die Kleider von Rappern aus verschiedenen Ländern genau dieselben wären, sie angesichts der unterschiedlichen kulturellen und sozialen Kontexte etwas anderes bedeuten würden.
- 32 Klein/Friedrich (wie Anm. 29), 206. Für den senegalesischen Hiphop siehe Frank Wittmann, «Sexismus, Islamismus und Ghettoromantik. Die Dakarer HipHop-Bewegung Bul faale im Kontext der globalen Postmoderne», in Eva Kimminich (Hg.), *Rap: More Than Words*, Bern 2004, 181–204.
- 33 Die Hiphop-Kultur ist zwar maskulin dominiert, aber es gibt auch eine wachsende Anzahl von Hiphopperinnen. Einige von ihnen sind kommerziell sehr erfolgreich (z. B. Alif aus Senegal oder Lil' Kim und Missy Elliott aus den USA). Ihre Reaktionen auf den weit verbreiteten Sexismus fallen sehr unterschiedlich aus und reichen von Nachahmung bis zu Subversion.
- 34 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1984, 278.
- 35 Ebd.
- 36 Guilbault (wie Anm. 9), 48 ff.
- 37 James Barrett, «World Music, Nation and Postcolonialism», *Cultural Studies* 10/2 (1996), 243.
- 38 Frith (wie Anm. 2), 312.

RESUME

DIFFERENCE EXOTIQUE OU UNIFORMITE HYBRIDE? LE TRANSNATIONALISME DE LA WORLDMUSIC POPULAIRE

La worldmusic populaire est un excellent objet pour saisir les processus d'hybridation. Cette contribution essaie d'expliquer, au moyen d'exemples photographiques, textuels et combinant les styles – tirés des cultures Hiphop, Reggae, Salsa ou Zouk – que ces derniers ont certes leurs origines historiques en

Afrique, mais ne sont compréhensibles qu'en tant que produits des processus d'échanges interculturels et transnationaux.

Les produits culturels hybrides résultant de ces interactions témoignent d'une histoire centenaire. Leur accroissement exponentiel et leur virulence croissante durant ces dernières années sont engendrés par l'industrie culturelle, les migrations et la technologisation de la production musicale.

Le concept d'hybridité a séduit les sciences sociales et humaines en ce qu'il néglige les différences culturelles au profit des communautés. C'est pour cette raison que cette contribution plaide pour l'idée qu'une étude adéquate de ce thème devrait toujours prendre en considération l'adaptation des styles populaires de la Worldmusic selon leurs contextes culturels et sociopolitiques. Or, ces derniers sont bien différents selon que l'on se trouve en Afrique, en Europe ou dans les Caraïbes.

(Traduction: Frédéric Sardet).