

LESEPROBE

Benjamin Burkhart

**Genre im Diskurs**  
Integrative Musikanalyse  
zu Reggae und Dancehall

Populäre Kultur und Musik, Band 25,  
2019, 340 Seiten, br., 39,90 €,  
ISBN 978-3-8309-4104-0

E-Book: 35,99 €,  
ISBN 978-3-8309-9104-5



© Waxmann Verlag GmbH, 2019



**WAXMANN**

Steinfurter Str. 555  
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0  
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com  
www.waxmann.com

# Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer

im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik  
der Universität Freiburg

und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 25

Benjamin Burkhart

# Genre im Diskurs

Integrative Musikanalyse  
zu Reggae und Dancehall



Waxmann 2019  
Münster • New York

Dissertation im Fach Musikwissenschaft, Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar/  
Friedrich-Schiller-Universität Jena

Gedruckt mit Unterstützung der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
und des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

### **Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

### **Populäre Kultur und Musik, Bd. 25**

Print-ISBN 978-3-8309-4104-0

E-Book-ISBN 978-3-8309-9104-5

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2019

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagabbildung: © lismi/stock.adobe.com

Druck: CPI Books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

# Inhalt

|   |           |
|---|-----------|
| Dank.....   | 9         |
| <b>1. Grundlagen und Forschungsinteresse .....</b>                | <b>11</b> |
| 1.1 Einleitung.....   | 11        |
| 1.2 Zur Terminologie.....   | 14        |
| 1.3 Reggae und Dancehall in der Literatur.....                    | 18        |
| 1.3.1 Historiografien und Ethnografien .....                      | 18        |
| 1.3.2 Gender und Sexualität.....                                  | 21        |
| 1.3.3 Internationalisierung.....                                  | 23        |
| 1.3.4 Analytische Ansätze .....                                   | 27        |
| 1.4 Reggae und Dancehall in Deutschland.....                      | 30        |
| 1.4.1 Kulturtransfer und Transkulturalität populärer Musik .....  | 32        |
| 1.5 Analyse und Ästhetik populärer Musik.....                     | 34        |
| 1.5.1 Zur musikalischen Analyse populärer Musik.....              | 34        |
| 1.5.2 Zur Ästhetik populärer Musik .....                          | 40        |
| 1.6 Forschungsperspektiven .....                                  | 47        |
| <b>2. Diskursanalyse .....</b>                                    | <b>48</b> |
| 2.1 Grundlagen und Quellenauswahl.....                            | 48        |
| 2.1.1 Grundlagen der Diskursanalyse .....                         | 48        |
| 2.1.2 Die Auswahl der Quellen.....                                | 52        |
| 2.2 Die Auswertung der <i>Riddim</i> -Artikel.....                | 58        |
| 2.2.1 Qualitätssicherung in der qualitativen Sozialforschung..... | 58        |
| 2.2.2 Das Quellenmaterial .....                                   | 60        |
| 2.2.3 Das Auswertungsverfahren .....                              | 62        |
| 2.3 Die Reggae- und Dancehall-Szene .....                         | 65        |
| 2.3.1 Musiker-Communities.....                                    | 65        |
| 2.3.2 Medien und Musikindustrie.....                              | 67        |
| 2.3.3 Kontroversen .....  | 69        |
| 2.3.4 Reggae vs. Dancehall.....                                   | 71        |
| 2.3.5 Reggae Revival .....  | 72        |
| 2.3.6 Internationalisierung.....                                  | 75        |
| 2.3.7 Zwischenfazit.....  | 80        |
| 2.4 Die Musiker .....   | 81        |
| 2.4.1 Biografie .....   | 81        |
| 2.4.2 Lebensstil .....  | 83        |
| 2.4.3 Arbeitsethos.....   | 85        |
| 2.4.4 Musikerhierarchien .....                                    | 87        |

|           |   |            |
|-----------|---|------------|
| 2.4.5     | Zwischenfazit.....  | 94         |
| 2.5       | Die Musik.....  | 94         |
| 2.5.1     | Instrumentalspiel, Melodik, Songwriting, Live-Performance, Remix..... | 95         |
| 2.5.2     | Riddims.....  | 96         |
| 2.5.3     | Vokaler Ausdruck.....   | 97         |
| 2.5.4     | Songtexte.....  | 100        |
| 2.5.5     | Sound.....  | 104        |
| 2.5.6     | Ästhetische Qualitäten und Assoziationen.....                         | 107        |
| 2.5.7     | Tradition vs. Innovation.....   | 110        |
| 2.5.8     | Musikalische Einflüsse und Vielfalt.....                              | 111        |
| 2.5.9     | Zwischenfazit.....  | 114        |
| <b>3.</b> | <b>Bildanalyse.....</b>   | <b>116</b> |
| 3.1       | Populäre Musik und genrespezifische Visualität.....                   | 116        |
| 3.2       | Qualitative Sozialforschung und Bildanalyse.....                      | 120        |
| 3.3       | Sozialsemiotik und multimodale Diskursanalyse.....                    | 126        |
| 3.3.1     | Sozialsemiotik.....   | 126        |
| 3.3.2     | Sozialsemiotische Bildanalyse.....                                    | 129        |
| 3.3.3     | Multimodale Diskursanalyse.....                                       | 132        |
| 3.4       | Die Auswertung des Bildmaterials.....                                 | 136        |
| 3.4.1     | Sozialsemiotische Bildanalyse und Korpusstudien.....                  | 136        |
| 3.4.2     | Der Kodiervorgang.....  | 140        |
| 3.5       | Visuelle Grobanalyse.....   | 144        |
| 3.5.1     | Repräsentierend.....  | 145        |
| 3.5.2     | Interaktional.....  | 147        |
| 3.5.3     | Kompositionell.....   | 150        |
| 3.5.4     | Zwischenfazit.....  | 152        |
| 3.6       | Visuelle Feinanalyse.....   | 153        |
| 3.6.1     | Prototypen.....   | 154        |
| 3.6.2     | Kontrastierungen.....   | 159        |
| 3.6.3     | Zwischenfazit.....  | 186        |
| <b>4.</b> | <b>Musikanalyse.....</b>  | <b>189</b> |
| 4.1       | Zur Auswahl der Musikbeispiele.....                                   | 189        |
| 4.1.1     | Auswahl der Musiker.....  | 192        |
| 4.1.2     | Auswahl der Alben.....  | 196        |
| 4.2       | Musikalische Grobanalyse.....   | 200        |
| 4.2.1     | Tempo.....  | 203        |
| 4.2.2     | Harmonik.....   | 204        |
| 4.2.3     | Form.....   | 208        |

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| 4.2.4     | Zwischenfazit.....                                 | 213        |
| 4.3       | Zur Methodik der musikalischen Feinanalyse.....    | 215        |
| 4.3.1     | Hörprotokolle.....                                 | 217        |
| 4.3.2     | Ansätze der musikalischen Feinanalyse.....         | 217        |
| 4.3.3     | Rhythmen, vokaler Ausdruck und Klangtexturen ..... | 219        |
| 4.4       | Musikalische Feinanalyse .....                     | 223        |
| 4.4.1     | Riddims – Minimalismus .....                       | 223        |
| 4.4.2     | Riddims – Timing-Strukturen .....                  | 228        |
| 4.4.3     | Zwischenfazit.....                                 | 234        |
| 4.4.4     | Vokaler Ausdruck – Reggae-Gesang.....              | 236        |
| 4.4.5     | Vokaler Ausdruck – Dancehall-Deejaying.....        | 241        |
| 4.4.6     | Vokaler Ausdruck – Synthetik .....                 | 251        |
| 4.4.7     | Zwischenfazit.....                                 | 253        |
| 4.4.8     | Klangtexturen.....                                 | 254        |
| 4.4.9     | Zwischenfazit.....                                 | 265        |
| <b>5.</b> | <b>Fallstudien .....</b>                           | <b>267</b> |
| 5.1       | Chronixx.....                                      | 267        |
| 5.1.1     | Einordnung im <i>Riddim</i> -Diskurs .....         | 267        |
| 5.1.2     | Bildanalyse.....                                   | 268        |
| 5.1.3     | Musikanalyse .....                                 | 273        |
| 5.2       | Vybz Kartel .....                                  | 278        |
| 5.2.1     | Einordnung im <i>Riddim</i> -Diskurs .....         | 278        |
| 5.2.2     | Bildanalyse.....                                   | 279        |
| 5.2.3     | Musikanalyse.....                                  | 283        |
| 5.3       | Zusammenfassung und Vergleich .....                | 287        |
| <b>6.</b> | <b>Schluss .....</b>                               | <b>289</b> |
| <b>7.</b> | <b>Quellenverzeichnis.....</b>                     | <b>296</b> |
| 7.1       | Literatur .....                                    | 296        |
| 7.2       | Internet.....                                      | 338        |
| 7.3       | Audio.....   | 338        |



## Dank

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine geringfügig modifizierte Version meiner Dissertation, die ich im August 2018 am gemeinsamen musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena eingereicht habe. Den Personen und Institutionen, die zum Gelingen des Promotionsvorhabens beigetragen haben, sei hiermit herzlich gedankt.

Prof. Dr. Martin Pfeleiderer und Prof. Dr. Michael Rappe danke ich für die Betreuung und Begutachtung der Arbeit.

Der Ernst-Abbe-Stiftung bin ich für die Gewährung eines dreijährigen Promotionsstipendiums, das mir das konzentrierte Arbeiten an der Studie ermöglichte, zu großem Dank verpflichtet.

Den Direktoriumsmitgliedern des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Dr. Dr. Michael Fischer, Prof. Dr. Robin Curtis und Prof. Dr. Markus Tauschek, sowie der Geschäftsführerin der Fakultät III der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, Christiane Kraft, und dem geschäftsführenden Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts Weimar-Jena, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, sei für die Bezuschussung der Drucklegung gedankt.

Den Herausgebern der Reihe *Populäre Kultur und Musik*, Dr. Dr. Michael Fischer und Prof. Dr. Nils Grosch, danke ich für die Aufnahme meiner Studie.

Den verantwortlichen Mitarbeiterinnen des Waxmann Verlags, Daniela Langer M.A. und Alexandra Wilken M.A., bin ich für die professionelle und angenehme Zusammenarbeit dankbar.



# 1. Grundlagen und Forschungsinteresse

## 1.1 Einleitung

„There is probably no country in the world that, relative to its size, has had such a disproportionate impact on world culture as Jamaica. [...] Jamaica has conquered the world with its music“ (Manuel 2006: 177).

Diese Einschätzung des Ethnomusikologen Peter Manuel deutet unmissverständlich auf die außergewöhnliche Verbreitung der populären Musik Jamaikas hin. Nachdem sich Reggae in den späten 1960er-Jahren herausbildete, etablierte sich das Genre in den 1970er-Jahren auf dem globalen Musikmarkt, einige Jahre später wurde auch Dancehall internationale Aufmerksamkeit zuteil. Richtet man den Blick auf den deutschsprachigen Raum, wird deutlich, dass Reggae und Dancehall auch hierzulande schon seit Jahrzehnten tiefe Spuren hinterlassen haben. Bereits 1986 fand zum ersten Mal das Summerjam Reggae Festival statt, das mittlerweile weltweit zu den größten Veranstaltungen dieser Art zählt. In den 1990er-Jahren gründeten sich in Deutschland erste Soundsystems nach dem Vorbild der jamaikanischen mobilen Freiluftdiskotheken, die zum Rückgrat der wachsenden Szene wurden und hiesige Hörer<sup>1</sup> mit der Musik der Karibikinsel vertraut machten. Zur Jahrtausendwende erfuhren Reggae und Dancehall aus Deutschland einen großen Popularitätsschub, sodass Musiker wie Gentleman, Seeed und Patrice große kommerzielle Erfolge feiern und sich zum Teil auch international einen Namen machen konnten. Insbesondere Seeed und Jan Delay stellten unter Beweis, dass ursprünglich jamaikanische populäre Musik auch mit Texten in deutscher Sprache erfolgreich sein konnte. Zudem erschien 2001 erstmals das Special-Interest-Magazin *Riddim*, das sich vom Redaktionssitz in Köln aus bis heute der Berichterstattung über Reggae und Dancehall verschrieben hat. Mittlerweile existiert im deutschsprachigen Raum eine vitale Infrastruktur mit zahlreichen Festivals, Labels und Soundsystems.

Reggae gehört zu den einflussreichsten Stilbereichen populärer Musik der vergangenen vier bis fünf Jahrzehnte. Beispielsweise verbreiteten sich die Techniken jamaikanischer Discjockeys und Soundsystems in den 1970er-Jahren in New York, ebneten den Weg für Block Partys, die als Keimzelle der Hip-Hop-Kultur gelten, und trugen dementsprechend entscheidend zur Herausbildung der Rap Music bei. Bereits Ende der 1960er-Jahre entwickelten jamaikanische Toningenieur\*innen und Produzent\*innen kreative Umgangsformen mit tonstudientechnischen Geräten und Effekten, woraus das Subgenre Dub Reggae resultierte. Dieses wurde in den 1980er- und 1990er-Jahren vor allem in Großbritannien weiterentwickelt und mit verschiedenen Stilrichtungen populärer Musik kombiniert. Insbesondere das Remix-Prinzip hat seine Wurzeln im gestalterischen Umgang jamaikanischer Produzent\*innen mit bestehenden Musikaufnah-

---

1 Die männliche Funktionsbezeichnung wird in der Folge auch zur Kennzeichnung der weiblichen Form verwendet.

men. Diese historischen Schlaglichter verdeutlichen, dass zahlreiche einflussreiche Stilbereiche wie Rap, House und Trip-Hop sowie im Allgemeinen die DJ-Culture ohne die ästhetischen Innovationen der populären Musik Jamaikas nicht denkbar wären.

Umso erstaunlicher ist es, dass das wissenschaftliche Interesse an Reggae und Dancehall bislang eher gering ausfällt. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf zwei besonders offensichtliche Forschungslücken: Einerseits wurden Reggae- und Dancehall-Diskurse im deutschsprachigen Raum bislang kaum systematisch untersucht, andererseits finden sich nur wenige wissenschaftliche Betrachtungen der ästhetischen Phänomene, allen voran der Musik. Eingedenk der Popularität, die Reggae und Dancehall international genießen, stellt sich die Frage, was Musiker und Fans an dieser Musik wertschätzen und welche ästhetischen Erfahrungsweisen sie ihnen potenziell bieten kann. Dies zu untersuchen, erfordert eine detaillierte Auseinandersetzung sowohl mit den klingenden Phänomenen als auch mit den ästhetischen Diskursen im Reggae und Dancehall, kurzum: einen integrativen Analyseansatz.

Über die Ziele und Methoden der Analyse populärer Musik wird seit Jahren lebhaft diskutiert. Unter anderem kreisen die Debatten um die folgenden Fragen: Wie kann Analyse helfen, Musik mit wissenschaftlichem Anspruch zu verstehen und wie können Ergebnisse vermittelt werden? In welcher Weise kann bzw. soll sich das analytische Tun mit den Rezipienten beschäftigen, denen Musik bisweilen existenziell viel bedeutet? Und wie lässt sich das Klanggeschehen, das diese Bedeutungen transportiert, sie aber nicht per se in sich trägt, adäquat untersuchen und beschreiben? Eine dringende Forschungsaufgabe ist es, sich der klanglichen Materialität populärer Musik zu widmen. Dabei muss es nicht nur um die Beschreibung musikalischer Strukturen, sondern ebenso um das Verstehen der Bedeutungsgebungsprozesse gehen. Auch im Kontext populärer Musik wird nach spezifischen ästhetischen Kriterien produziert, rezipiert und bewertet, das Klanggeschehen wird dabei mit Bedeutungen aufgeladen. Soll untersucht werden, welche spezifischen Bedeutungen welchen Musikformen tendenziell zugeschrieben werden, müssen ästhetische Bewertungskriterien systematisch rekonstruiert und anschließend auf das Klanggeschehen bezogen werden.

An diesem Punkt möchte die vorliegende Studie ansetzen. Reggae und Dancehall sollen zum Gegenstand einer empirischen und integrativen Analyse werden. Das zentrale Ziel besteht darin, Wege aufzuzeigen, wie die intermedial vernetzten Wissensbestände, die in eingegrenzten Expertenhörerkreisen zirkulieren, nachgezeichnet und für die Analyse klingender Phänomene genutzt werden können. Dementsprechend sollen die ästhetischen Diskurse und die visuellen Spezifika des Genres empirisch rekonstruiert werden. Die Ergebnisse werden im Laufe der anschließenden musikalischen Analyse als Interpretationsgrundlagen dienen. Insofern stehen die diskursive Rahmung des Klanggeschehens einerseits und andererseits das Klanggeschehen selbst im Zentrum des Interesses. Der Fokus liegt dabei auf den Diskursen, wie sie im deutschsprachigen Raum geführt werden.

Die zentralen Forschungsfragen lauten:

- Welche ästhetischen Bewertungskriterien zirkulieren in Expertendiskursen hinsichtlich Reggae und Dancehall?
- Was wird also von Hörern und Musikern wertgeschätzt, die dieser Musik einen großen Teil ihres Alltags widmen und in deren Leben sie offenbar eine essenzielle Rolle spielt?
- Welche visuellen Phänomene sind im Reggae und Dancehall relevant?
- Vermittels welcher methodologischen Rahmung lassen sich ästhetische Bewertungskriterien und Phänomene der visuellen Ästhetik im Reggae und Dancehall regelgeleitet rekonstruieren?
- Wie kann die musikalische Analyse an diese Arbeitsschritte anknüpfen und dazu beitragen, ästhetische Bedeutungen, die Anhänger von Reggae und Dancehall an diese Musik herantragen, besser zu verstehen?
- Wie lassen sich systematische und empirisch begründete Verknüpfungen zwischen den einzelnen Analysesträngen herstellen?

Die folgenden Ausführungen geben einen Überblick über die einzelnen Kapitel der Studie. Zunächst werden in Kapitel 1 terminologische Grundlagen bezüglich Reggae und Dancehall erläutert, um anschließend den internationalen Forschungsstand zu dieser Musik zu skizzieren. Dabei wird deutlich, dass Reggae und Dancehall durchaus Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Betrachtungen sind, bisweilen aber dennoch deutliche Forschungslücken konstatiert werden müssen. Anschließend erfolgt eine Diskussion grundlegender Ansätze zur Analyse populärer Musik und zur Erforschung ihrer ästhetischen Dimensionen, um das Erkenntnisinteresse und die methodologische Rahmung der Arbeit konkretisieren zu können.

Kapitel 2 diskutiert zunächst ausgewählte Grundsätze diskursanalytischer Arbeitsweisen und der qualitativ empirischen Sozialforschung. Um ein institutionalisiertes und historisch gewachsenes Sprechen über Reggae und Dancehall im deutschsprachigen Raum nachzeichnen zu können, wird die Special-Interest-Zeitschrift *Riddim* als Quelle herangezogen. Die Begründung dieser Quellengrundlage und Ausführungen zur Auswertung des Textmaterials leiten über zur Präsentation der Ergebnisse der diskursanalytischen Arbeit, die im weiteren Verlauf als Interpretationsgrundlage für die Bild- und Musikanalyse dienen.

Im dritten Kapitel werden zunächst Ansätze der genrespezifischen Erforschung visueller Phänomene im Kontext populärer Musik und der qualitativ empirischen Untersuchung von Bildern präsentiert. Darauf aufbauend erfolgen Ausführungen zur sozialsemiotischen Bildanalyse und zur multimodalen Diskursanalyse, die die nachfolgende Beschäftigung mit den in *Riddim* enthaltenen Abbildungen methodologisch anleiten. Schließlich wird der gewählte Ansatz zur Untersuchung der Bilder präsentiert, der sowohl auf einer quantitativ systematisierenden als auch auf einer qualitativ interpretierenden Analyse basiert.

In Kapitel 4 finden sich grundlegende Anmerkungen zur Auswahl der Musikbeispiele und zum wissenschaftlichen Umgang mit musikalischen Klangquellen. Auch im Rahmen der Musikanalyse wird der detaillierten Feinanalyse eine systematisierende Grobanalyse vorgeschaltet, um sowohl klingende Nuancen als auch basale musikalische Gestaltungsweisen in den Blick nehmen zu können.

Die Fallanalysen in Kapitel 5 verdeutlichen, wie die diskurs-, bild- und musikanalytischen Ansätze systematisch zusammengeführt und wechselseitig aufeinander bezogen werden können. Dabei werden die Musiker Chronixx und Vybz Kartel thematisiert, die auf Basis der empirischen Ergebnisse als möglichst repräsentative Prototypen bzw. als Popularitätsspitzen im gewählten Genrebereich gelten können.

Im Laufe der Arbeit soll deutlich werden, wie die skizzierten Forschungsfragen systematisch bearbeitet werden können. Die Studie möchte Ansätze zur Analyse der komplexen medialen Verfasstheit von Reggae und Dancehall präsentieren. Insofern sollen Perspektiven der empirisch-integrativen Erforschung von Genres populärer Musik aufgezeigt werden. Unstrittig ist, dass die Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften zahlreiche vielversprechende Anknüpfungspunkte zur Verfügung stellen, um die ästhetischen Diskurse und Phänomene populärer Musikformen zu untersuchen. Die adäquate, auf den individuellen Untersuchungsfall zugeschnittene Zusammenführung entsprechender Analyseansätze stellt eine dringende Forschungsaufgabe dar. Die vorliegende Studie präsentiert diesbezüglich mögliche Herangehensweisen. Ziel ist es, sich den ästhetischen Dimensionen eines popmusikalischen Genres systematisch, empirisch fundiert und integrativ anzunähern.

## 1.2 Zur Terminologie

Der Titel dieser Arbeit verspricht eine Auseinandersetzung sowohl mit Reggae als auch mit Dancehall. Da die Unterscheidung dieser Termini in der einschlägigen Literatur mit unterschiedlicher Konsequenz verfolgt wird, soll zunächst eine begriffliche Klärung erfolgen. Der Anspruch ist dabei nicht, die Begriffe neu zu definieren, sondern eingangs festzuhalten, wie sie in wissenschaftlichen Schriften verwendet werden und wie die vorliegende Arbeit sich in diesem Kontext terminologisch verorten möchte.

Reggae ist ein Sammelbegriff für die populäre Musik Jamaikas ab den 1960er-Jahren. Um den Ursprung des Begriffs ranken sich verschiedene Mythen, gemäß der wahrscheinlich bekanntesten Variante wurde er erstmals durch den Song „Do the Reggay“ (1968) der Gruppe Toots and the Maytals publik (Barrow/Dalton 1997: 83). Deren Sänger Frederick „Toots“ Hibbert soll ihn während des Herumalberns mit seinen Bandkollegen erfunden haben, habe dabei aber nicht an eine Bezeichnung für die gespielte Musik gedacht (Chang/Chen 1998: 42). Ob es sich bei „Do the Reggay“ nun tatsächlich um den ersten Reggae-Song der Geschichte handelt, ist schwer ein-

zuschätzen. Bisweilen werden in diesem Zusammenhang auch Lee „Scratch“ Perrys „People Funny Boy“, Larry Marshalls „Nanny Goat“ oder „No More Heartaches“ von The Beltones (alle 1968) genannt (Katz 2012: 106; Veal 2007: 33). Einigkeit herrscht aber dahingehend, dass die Geburtsstunde des Reggae auf das Jahr 1968 zu datieren ist und der Rocksteady infolgedessen als repräsentative populäre Musik Jamaikas abgelöst wurde. Die Jahre 1966 und 1967 gelten gemeinhin als Rocksteady-Phase, nachdem der Ska ab 1962 die Karibikinsel dominiert hatte.

Die Bezeichnung Reggae kann aber nicht nur als stilistischer Sammelbegriff verwendet werden, sondern sich auch auf die Beats, d. h. auf die Instrumentals der Musik beziehen (vgl. Chang/Chen 1998: x). Der Reggae-Beat ist eine Weiterentwicklung der rhythmisch-melodischen Muster des Ska und Rocksteady. Bereits im Ska der 1960er-Jahre wurden die After- bzw. Offbeats, also die Akzente nach oder zwischen den Grundschlägen, von den Harmonie- und Blasinstrumenten betont und durch Walking-Bassläufe ergänzt. Im Rocksteady wurde einerseits das Tempo reduziert, zudem von melodischeren Bassläufen und ausdifferenzierteren Rhythmen des Schlagzeugs Gebrauch gemacht. Reggae-Instrumentals, auch Riddims (jamaikanisches Patois<sup>2</sup> für „rhythm“) genannt, zeichneten sich sodann durch ein nochmals langsames Grundtempo sowie durch das Akzentuieren des Backbeats von Bass-Drum und Snare-Drum („One-Drop“) aus, zudem rückte die Bassmelodie häufiger ins Zentrum. Diese rhythmisch-melodischen Gestaltungsweisen dienten als Grundlage für stilistische Weiterentwicklungen innerhalb des Reggae ab den 1970er-Jahren, beispielsweise für sogenannte „Rockers“-Rhythmen, in denen durchgehend alle Viertelschläge vom Schlagzeug betont werden.

So zeigt sich, dass der Terminus Reggae sowohl als Überbegriff für verschiedene Strömungen der populären Musik Jamaikas als auch als Bezeichnung für rhythmisch-melodische Grundprinzipien verwendet werden kann und damit mehrdeutig ist. Jalani Niaah und Sonjah Stanley Niaah halten fest:

[Reggae] is the generic name given to all Jamaican popular music since 1960 and also refers to the distinct beat characteristic of this music from 1969–1983. [...] Reggae, in its rocksteady, dub, Dancehall or ragga incarnations has undergone name changes as a result of political and technological changes. (Niaah/Stanley Niaah 2006: 168 f.)

Auch der Dancehall-Begriff ist mehrdeutig, worauf Dennis Howard (2014: 254) hinweist: „Despite its undeniable presence and force, dancehall as a genre is problematic to define, partly due to its many stylistic changes since the 1980s“. Bisweilen wird Dancehall als „distinct musical genre“ (Stanley Niaah 2006: 180) oder als „incarnation of reggae from the 1980s to the present“ (Stanley Niaah 2010: 4) bezeichnet, und damit als musikalisch eigenständige, aber aus Reggae entstandene Spielart der populären Musik Jamaikas aufgefasst.

2 Patois ist der kreolische Dialekt Jamaikas, der auf das Aufeinandertreffen europäischer, präkolumbianischer und westafrikanischer Sprachen zu Zeiten der Plantagensklaverei zurückgeht (vgl. Helber 2015b: 80 f.).

Wichtig sind in diesem Kontext die musikalischen Neuerungen, die sich ab den 1980er-Jahren entwickelten. Zum einen meint dies die grundschatlagbezogenere rhythmische Gestaltung der Instrumentals, die vorwiegend das synkopierte Pattern des Schlagzeugs (3-3-2) betrifft, aber auch auf die weniger komplex gestalteten Bassläufe zurückgeht (vgl. Burkhart 2015; Manuel/Marshall 2006). Darüber hinaus entwickelte sich in Jamaika schon in den 1970er-Jahren eine zunehmend auf Sprechgesang basierende Vokalgestaltung, die im folgenden Jahrzehnt weiter ausdifferenziert wurde. Neben solchen musikalischen Unterschieden sind vor allem die Textinhalte ab den 1980er-Jahren ein entscheidendes Kriterium zur Abgrenzung zwischen Reggae und Dancehall. Im Kontext des angespannten politischen Klimas Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre und durch bisweilen bürgerkriegsähnliche Umstände stieg unter der jamaikanischen Bevölkerung das Verlangen nach Inhalten, die Bezüge zur gegenwärtigen Lebensrealität aufwiesen. Der spirituelle, panafrikanistische sowie neokolonialismuskritische Botschaften vermittelnde und in der Zwischenzeit international populär gewordene Roots Reggae konnte diese Bedürfnisse immer weniger befriedigen, während das neu aufkommende Dancehall-Genre mit Texten über Armut, Gewalt, Unterdrückung und Sexualität diesen Ansprüchen weitaus besser gerecht wurde. „From and aesthetics of exile and absence to an aesthetics of raw, materialistic presence“ – so umschreibt der Literaturwissenschaftler Louis Chude-Sokei (1994: 80) jene ästhetischen Wandlungsprozesse, welche sich im Wesentlichen auf die inhaltlichen Unterschiede beziehen.

Eine Dancehall-Definition kann demzufolge keineswegs auf die musikalischen Gestaltungsweisen beschränkt werden, worauf auch der Kulturanthropologe Norman Stolzoff (2000: 2) hinweist: „While dancehall culture is focused on music and performance, it also has given rise to an aesthetic that transcends the boundaries of music“. Folgt man Stolzoff, steht also die Musik im Zentrum, Dancehall kann aber ebenso einen kompetitiven Raum meinen (vgl. Stolzoff 1998: 58) oder aber eine bestimmte Attitüde, Mode, Bühne, Sprache, Institution und vieles mehr bezeichnen (vgl. Stanley Niaah 2010: 3). Dancehall müsse daher, so Bibi Bakare-Yusuf (2006: 167), als hybride Kunstform begriffen werden. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs rührt nicht zuletzt auch daher, dass jegliche populäre Musik Jamaikas seit den 1940er-Jahren im Zusammenhang mit den Tanzhallen der Hauptstadt Kingston stand, die es auch der einkommensschwachen Bevölkerung ermöglichten, regelmäßig Musik zu hören und zu dieser zu tanzen. Bisweilen wird sogar argumentiert, das Phänomen Dancehall habe seinen Ursprung in Jamaika bereits zu Zeiten von Sklaverei und Plantagenwirtschaft genommen, als das Tanzen den Sklaven Ablenkung vom harten Leben unter dem Regime der Kolonialherren geboten habe (vgl. Stanley Niaah 2010: 17; Stolzoff 2000: 3).

Ein Versuch, diese Vieldeutigkeit systematisch einzugrenzen, findet sich bei Patrick Helber (2015b: 79 f.), der von fünf Hauptbestandteilen der Dancehall-Kultur ausgeht. Helber zufolge müsse zunächst zwischen dem eigentlichen geografischen Raum – der Tanzhalle oder sonstigen Veranstaltungsorten – und dem sozialen Raum unterschied-

den werden. Der soziale Raum sei aber nicht auf Klassenunterschiede zu beschränken, sondern um „die Komponenten *race*, Sexualität, Gender und Nation“ (ebd.: 79; Herv. i. O.) zu erweitern. Als dritten Bestandteil wertet Helber die Akteure, also beispielsweise die Musiker und Tänzer. Viertens geht es um die Tanzperformances, die für Dancehall – wie es der Name bereits anklingen lässt – zentral sind und fünftens schließlich um die Musik, um den (Sprech-)Gesang, die Texte und die Instrumentals. Helber bezieht sich hierbei aber auf die jamaikanische Dancehall-Kultur, die von vielen Autoren als Spiegel der Gesellschaft und Sprachrohr der Unterschicht bzw. als „synonymous with Jamaica“ (Niaah-Stanley 2010: 1) oder auch als „reservoir of Jamaican life and culture particularly that of Jamaica’s poor and marginalized groups“ (Hope 2009a: 104) verstanden wird.<sup>3</sup> Der jamaikanischen Bevölkerung bot und bietet Dancehall daher vor allem die Möglichkeit, soziale Missstände zu kommentieren, denn, so Norman Stolzoff (2000: 7): „[D]ancehall is a way to deal with the racism, poverty, and exploitation of living in an oppressive postcolonial society“. Dancehall – und Reggae ebenso – ist jedoch längst kein singulär jamaikanisches Phänomen mehr, sondern hat weltweit intensive Aneignungs- und Reinterpretationsprozesse durchlaufen und wurde auf diesem Wege in soziale sowie kulturelle Kontexte transferiert, die sich von den jamaikanischen Originalen maßgeblich unterscheiden. Somit muss stets bedacht werden, dass Dancehall von Produzenten und Rezipienten außerhalb Jamaikas mit völlig anderen Bedeutungen aufgeladen werden kann (vgl. Howard 2014: 257) und die Musik bzw. die Sounds für nicht jamaikanische Publika unter Umständen weitaus wichtiger sind als sozialpolitische Botschaften.

Es bleibt also festzuhalten: Reggae und Dancehall sind sowohl Musikbegriffe als auch Genrezkonzepte, denen mannigfache kulturelle und soziale Implikationen anhaften und deren Bedeutungsdimensionen sich keineswegs allein durch Betrachtungen des musikalischen Materials entschlüsseln lassen. Insbesondere deshalb, da Reggae und Dancehall seit Jahrzehnten global rezipiert und produziert werden, woraus zwangsläufig Bedeutungsverschiebungen resultieren. Im Zuge der globalen Verbreitung, aber vor allem auch aufgrund von Weiterentwicklungen der Musik durch jamaikanische Künstler, haben sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte diverse Subgenres herausgebildet, deren Vielfalt die Termini Reggae und Dancehall ohnehin nur noch als Oberbegriffe legitim erscheinen lässt. Gedacht sei beispielsweise an bekannte Beispiele wie Rockers, Lovers Rock oder Steppers hinsichtlich Reggae, in Bezug auf Dancehall an Raggamuffin oder neuerdings auch Future Dancehall, und im internationalen Kontext etwa an brasilianischen Samba-Reggae, puerto-ricanischen Reggaeton oder südafrikanischen Kwaito. Somit werden Reggae und Dancehall in dieser Arbeit als Oberbegriffe aufgefasst, die sich zunächst auf musikalische Gestaltungsweisen beziehen, in der Analyse aber stets in ihren kulturellen, sozialen und ästhetischen Kontexten zu betrachten sind. Dass Reggae und Dancehall dabei nicht jeweils isoliert betrachtet werden, trägt dem Umstand Rechnung, dass die beiden Genreausprägungen seit jeher eng miteinander verbunden sind, viele Musiker sowohl im Reggae- als auch

3 Siehe auch Hope 2006: 119; Noble 2008: 116; Saunders 2003: 100; Stewart 2002: 27.

im Dancehall-Kontext aktiv sind und die terminologischen Abgrenzungen im alltäglichen und akademischen Sprachgebrauch nicht immer konsequent verfolgt werden. Ein umfassender Ansatz muss sich daher Reggae *und* Dancehall widmen.

### 1.3 Reggae und Dancehall in der Literatur

(Populär-)Wissenschaftliche Literatur zu Reggae und Dancehall liegt bislang nur in überschaubarem Umfang vor. Während sich im Zuge der Auseinandersetzung mit anderen international verbreiteten und stark ausdifferenzierten Sparten der populären Musik bereits eigenständige Forschungsstränge wie die Metal- oder die Hip-Hop-Studies herausgebildet haben, zeichnet sich ein ähnliches Interesse hinsichtlich der populären Musik Jamaikas und deren internationalen Ablegern bislang kaum ab. Eine herausragende Ausnahme ist das Institute of Caribbean Studies mit der zugehörigen Reggae Studies Unit an der University of the West Indies im jamaikanischen Mona. Durch Lehrangebote zu Reggae und Dancehall mit literatur- und filmwissenschaftlichem Schwerpunkt oder auch mit Fokus auf Themen der Gender Studies und der Musikwissenschaft leistet das Institut bis dato Pionierarbeit (vgl. Cooper 2012c). Das insgesamt recht geringe Interesse am Gegenstand hat zur Folge, dass sich bislang keine wissenschaftliche Institutionalisierung abzeichnet. Dennoch lassen sich in den Publikationen zu Reggae und Dancehall einige thematische Schwerpunkte feststellen. Insbesondere meint dies historiografische und ethnografische Publikationen, Schriften zu den Themenkomplexen Gender und Sexualität sowie zur Internationalisierung der Musik. In weitaus geringerer Anzahl finden sich Publikationen mit analytischem Schwerpunkt.

#### 1.3.1 Historiografien und Ethnografien

Seit den späten 1970er-Jahren werden Schriften zur Reggae-Geschichte veröffentlicht, später auch zu den historischen Entwicklungen des Dancehall oder zu beiden Genreausprägungen. Hierbei handelt es sich meist um populärwissenschaftliche oder journalistische Historiografien. Im Wesentlichen leisten zumindest die frühen Arbeiten einen Überblick über zentrale Musiker und deren Karrieren, kurze Abhandlungen der Kulturhistorie Jamaikas, und bisweilen sind die frühen internationalen Adaptationen von Ska und Reggae ein Thema.

Die frühesten Monografien (Clarke 1980; Dalrymple 1976; Davis/Simon 1977) skizzieren kulturhistorische Entwicklungslinien Jamaikas und legen ihren Fokus auf die zur damaligen Zeit bekanntesten Reggae-Musiker. Darüber hinaus wirft Clarke (1980: 138–158) einen Blick nach England, wo Reggae Ende der 1970er-Jahre bereits intensiv angeeignet worden war. Eine der ersten Anthologien zum Thema trägt der aufkommenden internationalen Dimension jamaikanischer Musik bereits im Ti-

tel Rechnung: *Reggae International* (Davis/Simon 1982). Dies ist jedoch irreführend, denn auch wenn bereits im Vorwort der Anspruch deutlich wird, die globale Verbreitung des Reggae beleuchten zu wollen (vgl. Davis 1982: 9), widmen sich doch zwei Drittel des Buches wiederum der Geschichte der Karibikinsel, stilistischen Entwicklungslinien der Musik sowie jamaikanischen Künstlern. Pionierarbeit leistet die Aufsatzsammlung indes ohne Zweifel, schließlich werden hier zentrale Phänomene der Reggae-Kultur erstmals wissenschaftlich thematisiert – neben Aspekten der Internationalisierung finden sich beispielsweise auch ein Beitrag zur Rolle weiblicher Musikerinnen im Reggae (Cooper 1982) und sogar musikanalytische Ansätze (Ehrlich 1982).

In den 1990er-Jahren erschienen Schriften, die sich erstmals schwerpunktmäßig Dancehall widmeten. Jahn und Weber (1992) sowie Foster (1999) geht es um die Vorstellung zentraler Musiker, die in den frühen 1990er-Jahren bereits Bekanntheit erlangt hatten, vor allem auch um Dancehall-Deejays. Potash (1997) versammelt Aufsätze sowohl zu verschiedenen Phasen der jamaikanischen populären Musik als auch in geringerem Umfang zur internationalen Rezeption. Die Veröffentlichungen von Barrow und Dalton (1997) sowie von Chang und Chen (1998) zeichnen sich durch den Versuch aus, anhand zentraler Musiker und Tonträgerveröffentlichungen eine konsistente Historiografie der populären Musik Jamaikas über mehrere Jahrzehnte abzuleiten.

Ab den 2000er-Jahren treten Oral-History-Monografien hinzu (Bradley 2003; Katz 2012), überdies ausführlichere und auf Dancehall eingegrenzte Publikationen (Lesser 2008; 2012) sowie weitere Versuche, die jamaikanische Musikgeschichte anhand der ‚wichtigsten‘ Künstler und Songs zu erzählen (Garnice 2016) – zwangsläufig sind die Bücher stark auf jamaikanische Künstler fokussiert. Eine Historiografie, die sich dem Einfluss politischer Machthaber auf die populäre Musik Jamaikas widmet, hat King (2002) vorgelegt. Dessen erklärtes Ziel ist es, Entwicklungslinien der Musik nachzuzeichnen und darzustellen, wie Politiker der Karibikinsel versuchten, die „voices of protest“ (ebd.: xxiii) für ihre Zwecke zu instrumentalisieren oder sie zum Verstummen zu bringen.

Zusätzlich zu diesen mehrheitlich populärwissenschaftlich ausgerichteten Überblicksdarstellungen sind mehrere Lexika verfügbar,<sup>4</sup> ebenso Musikerbiografien beispielsweise zu Bob Marley (u. a. Hussey/Whitney 2013; Moskowitz 2007; Salewicz 2009), Bunny „Striker“ Lee (Hawks/Floyd 2012), Lee „Scratch“ Perry (Katz 2000) und Peter Tosh (Masouri 2013).

Eine breit rezipierte und ethnografisch konzipierte Studie zur Dancehall-Kultur hat der US-amerikanische Kulturanthropologe Norman Stolzoff (2000) vorgelegt. „Dancehall has been widely misunderstood“ (ebd.: xx), so Stolzoff in der Einleitung seines Buches, das er aus der Motivation heraus verfasst habe, das öffentliche, meist negative und überwiegend von Musikjournalisten geprägte Image von Dancehall zu

4 Z. B. Alleyne 2012; Bratfisch 2003; Larkin 1998; Moskowitz 2006.

korrigieren (vgl. ebd.). In seiner Studie geht es ihm darum, als Nicht-Jamaikaner die Dancehall-Kultur im jamaikanischen Kontext zu verstehen. Ein solches Vorhaben erfordert den Weg ins Feld, den Stolzoff auch aufgrund seines Anliegens wählt, die Musik in ihren spezifischen kulturellen Kontexten und nicht ausschließlich als kulturellen Text zu untersuchen:

What is wrong with many analyses of dancehall culture is that they either start at a level of analysis of cultural texts (song lyrics), or they go straight to an aesthetic or ethical critique of the work without examining the way that the text is produced or consumed and what effects these processes have on the text. (Ebd.: 18)

Seine Analyse umfasst einerseits eine Betrachtung des Phänomens Dancehall aus historischer Perspektive, zudem eine Darstellung der Soundsystem-Geschichte<sup>5</sup> vor der jamaikanischen Unabhängigkeit im Jahr 1962 und Schilderungen der Genregeschichte in den Jahrzehnten danach. Infolge des ethnografischen Ansatzes sind in der Studie zudem Ergebnisse zu lesen, die auf Gespräche des Autors mit aktiven Musikern und Produzenten zurückgehen und die die professionelle Tonstudioarbeit ebenso tangieren wie Soundsystem-Veranstaltungen und die Karrieren von Dancehall-Tänzern. Aus diesem Erfahrungsschatz leitet Stolzoff seine Thesen ab, gemäß derer Dancehall als „field of cultural production“ (ebd.: 227) zu verstehen sei – als „space, where the symbolic distinctions that uphold relations of power in a social hierarchy are made, undone, and reinforced“ (ebd.). Für den Anthropologen kann Dancehall somit keineswegs auf die musikalischen Äußerungen reduziert werden, sondern muss als historisches und kulturelles Phänomen, das als Spiegel der jamaikanischen Gesellschaft fungiert, kontextsensitiv analysiert werden.

Eine weitere wissenschaftliche Facette bringt Sonjah Stanley Niaah (2010) ins Spiel, der es neben einer historischen Verortung des Dancehall in erster Linie um eine sogenannte „performance geography“ geht. Hierunter versteht die Autorin eine

integral and unexplored dimension of cultural studies and cultural geography that expands the definitions of cultural geography and performance studies to include the ways in which people living in particular locations give those locations identity through certain acts. (Ebd.: 32)

Konkret versucht sich Stanley Niaah an einem geografischen Überblick über die jamaikanische Hauptstadt Kingston mit Fokus auf die Veranstaltungsorte, zudem bietet sie eine chronologische Übersicht populärer Tänze sowie eine Vorstellung bekannter Tänzerinnen und Tänzer.

---

5 Soundsystems sind mobile Freiluftdiskotheken, die sich in Jamaika bereits in den 1940er-Jahren verbreiteten und es auch den finanziell geschwächten Bürgern ermöglichten, Musik- und Tanzveranstaltungen zu besuchen.