

„Ich wurde hier geboren“ („Я нарадзіўся тут“): Über das Glokalisieren von Reggae-Musik in Belarus

Bands, die populäre Musikformen nach westlichem Vorbild aufführten, einschließlich der dazugehörigen Sub- und Jugendkulturen, waren in der Sowjetunion spätestens seit Ende der 1940er Jahre verbreitet. Dominierte anfangs der Jazz in verschiedenen Facetten, weitete sich das Spektrum in den 1950ern auf Rock'n'Roll und in den 1960ern auf die Beat-Musik (bzw. Big Beat) mit den Beatles als zentralen Vorbildern aus. Ab den 1970ern vergrößerte sich das Spektrum von sowjetischen Bands, die populäre Musikformen darboten, abermals, umfasste in der Folge Einflüsse aus den verschiedenen Spielarten des Rock, New Wave, Punk und schließlich auch der Reggae-Musik, die hier am Beispiel von Belarus näher beleuchtet werden soll. Von den Machthabern der jeweiligen Sowjetrepubliken wurden die Musikstile westlicher Prägung und ihre Anhängerschaften (Bands und Fangemeinden), abseits der geringen Anzahl staatlicher Musikgruppen (so genannte VIAs), stets mit Argwohn betrachtet, zeitweise geduldet, oftmals jedoch an den Rand der Gesellschaft gedrängt und mitunter verboten oder sogar verfolgt. Erst seit Gorbatschows Glasnost- und Perestroika-Politik (beginnend ab 1985) wurden die Restriktionen gegenüber Bands populärer Musik gelockert. In der Zeit des Verfalls und der anschließenden Auflösung der Sowjetunion (1992) nahmen diese Entwicklungen weiter Fahrt auf und führten zu jenen mannigfaltigen Szenen populärer Musik, wie sie sich heute in den ehemaligen Sowjetrepubliken darstellen, die aber in vielerlei Hinsicht noch gänzlich unerforscht sind (Ryback 1990; Troitsky 1987).

1. Reggae-Musik in der Sowjet- und Post-Sowjetunion

Wo und wann sich die ersten Bands oder gar *die* erste Band der Sowjetunion herausbildete(n), die sich der Reggae-Musik verschrieb(en), dürfte wohl allenfalls unter größten Anstrengungen eindeutig zu klären sein, was hier jedoch nicht das primäre Ziel ist. Gleichwohl wird deutlich, dass bereits Jim Riordan (1988: 563) in einem wissenschaftlichen Aufsatz Ende der 1980er – also noch während der Sowjet-Ära – darauf hinweist, dass Einflüsse der Reggae-Musik auf Gruppen in der Sowjetunion festzustellen seien, ohne dies allerdings näher zu spezifizieren.¹ Yngvar Steinholt (2003: 93, 103) wiederum hebt hervor, dass die russische Band „Aquarium“ auf ihrem Tonträger *Taboo* (Kassette 1982; CD 1994) neben Punk und Ska auch erste Reggae-Einflüsse in ihrer Musik verarbeitete.² Zu einem ähnlichen Schluss kam der

¹ Befördernd für die Popularität der Reggae-Musik waren mit Sicherheit Auftritte von Gruppen aus dem Westen, wie beispielsweise Konzerte der Gruppe „UB 40“ (1980) in der Sowjetunion. Doch ungeachtet solcher bedeutender Events waren musikinteressierte Bürger im Warschauer Pakt über musikspezifische Entwicklungen im Westen gut informiert (siehe Ryback 1990; Troitsky 1987).

² Vgl. hierzu auch Wickström (2010: o.S.).

russische Journalist und Buchautor Artemy Troitsky bereits Ende der 1980er, als er konstatierte, dass sich die Musik besagter Band „Aquarium“ Anfang der 1980er ausschließlich auf Reggae in einer akustischen Variante (d.h. weitestgehend unverstärkt) begrenzte (Troitsky 1987: 50). Zudem erwähnt er im Kontext eines für die Entwicklung der Rockmusik in der Sowjetunion höchst bedeutenden Musik-Festivals bzw. -Wettbewerbs von 1980 in Tiflis (Georgien), dass die estnische Rock- und Funk-Gruppe „Magnetic Band“ einen Reggae-Titel aufgeführt habe und mit diesem Song sogar zum Sieger des gesamten Wettbewerbs gekürt worden sei (1987: 50). Die erste „echte“ Reggae- (ja sogar auf dem Roten Platz Ganja³ rauchende) Band der Sowjetunion jedoch, so Troitsky (1987: 108), seien die russischen „Misty in Roots“ gewesen.

Dessen ungeachtet ist Troitskys Hinweis darauf, dass gerade eine baltische Gruppe (die „Magnetic Band“ aus Estland) zu den ersten Vorreitern der Reggae-Musik in der Sowjetunion zählte, beachtenswert. Doch dies korreliert auch *in toto* mit den Erkenntnissen über populäre Musikformen zu Zeiten der Sowjetunion. So waren in den baltischen Staaten (insbesondere in Estland und Lettland) zu Zeiten des Kommunismus im Vergleich zu anderen Regionen der Sowjetunion überproportional viele Band-Aktivitäten zu verzeichnen (Ryback 1990, Troitsky 1987). Hinsichtlich der dortigen Bedeutung von Reggae legen überdies Internetquellen zu diesem Forschungsdesiderat nahe, dass im Baltikum und besonders in Estland bereits seit Ende der 1970er Reggae-Einflüsse ins Repertoire einiger Gruppen integriert wurden.⁴

Über dieses allerdings eher sporadische Aufgreifen von Elementen aus dem Reggae hinaus (u.a. das Spielen von Akkorden mit E-Gitarre oder Keyboard auf die Zählzeiten 2 und 4 in einem moderaten Tempo) erscheint jedoch das aus Kaliningrad stammende und seit 1987, also bereits deutlich später wirkende Ensemble „Komitet Okhrany Tepla“ besonders erwähnenswert. So wird im Falle dieser Gruppe erstmals eine explizite Selbstverortung im Reggae offenkundig, insofern als ihr erster Tonträger den Titel *Rastamen* (*Растаманы*) (1987) trug. Innerhalb des Songs *Summer will be soon* (*Скоро Лето*) auf jener LP ist überdies die Phrase „Hej, where are you Rastamen?“ („Хэй, где вы растоманы?“) auffällig.

Ebenfalls diesen frühen Erscheinungsformen mit augenscheinlichen Bekenntnissen zum Reggae zuzurechnen ist die Gruppe „Jah Division“. So nimmt der Sänger der Band, Gerbert Morales, für sie sogar in Anspruch, „Jah Division“ sei nicht nur die erste Reggae-Band Russlands gewesen, sondern sogar die Gründungsgruppe der gesamten russischen Szene. Überdies wird anhand folgenden Zitats ein weiterer

³ Die Vielfalt an Bezeichnungen für die aus der Cannabis-Pflanze gewonnenen Rauschmittel ist bekanntermaßen ausufernd. Der aus dem Sanskrit stammende Begriff Ganja nebst Weed sind jedoch die explizit in Jamaika verbreiteten Bezeichnungen und haben sich daher wohl auch im internationalen Reggae-Kontext etabliert.

⁴ Siehe hierzu beispielsweise URL: <https://www.mixcloud.com/sovietgroove/soviet-reggae-since-1977/> (Zugriff vom 11.8.2015). Die dortigen Aufnahmen wurden mit folgendem Vermerk gekennzeichnet: “Soviet reggae artefacts, mainly from Republic of Estonia /1977-1986”.

Faktor erkennbar, der für die Entstehung einer Reggae-Szene in Russland ausschlaggebend gewesen sein mag, nämlich die Punk-Musik:

„In part, reggae [in Russia; KN] emerged from the punk music. Elements of reggae music were used by well-known musicians like [Alexander; KN] Barykin or [Boris; KN] Grebenshchikov. Rasta Reggae Roots movement began with Jah Division in the 90's. We (Jah Division), if I may say so, are the founders of Russia's reggae.” (Gerbert Morales in o.A. 2010: o.S.)

Ungeachtet der Frage, welche Band in der Sowjetunion tatsächlich die erste war, die Reggae in der einen oder anderen Weise aufgriff, ist zu beobachten, dass es seit Ende der 1980er zu einer wachsenden Aufgeschlossenheit gegenüber Musik mit karibischem Flair im Allgemeinen und Musik mit jamaikanischen Einflüssen (Reggae, Ska etc.) im Besonderen kam.⁵ Dies scheint ein weiterer Faktor für die Entstehung von Reggae-Szenen in den verschiedenen ehemaligen Staaten der Sowjetunion gewesen zu sein, die sich seit dem Millenniumswechsel und dem Bedeutungszuwachs des Internets immer deutlicher herauskristallisieren.

In Russland existiert heute eine Vielzahl von Bands (u.a. „Alai Oli“, „Kaya Warriors“, „Akljusija“), die Reggae in seinen sich stets verändernden Spielarten (Roots-Reggae, Dancehall, Dub, Ragga etc.) aufgreifen und neu interpretieren.⁶ Neben Russland – der größten und bevölkerungsreichsten Republik der ehemaligen Sowjetunion – sind heute auch in vielen anderen ehemaligen Sowjetrepubliken Reggae-Szenen zu verzeichnen, einschließlich Bands, die sich diesem Genre partiell oder in Gänze verbunden fühlen.⁷ Hinsichtlich der Ukraine (primär in der Stadt Kharkiv) weist beispielsweise Adriana Helbig (2011: 315, 320, 324) darauf hin, dass aus afrikanischen Ländern (Uganda, Kenia, Nigeria) stammende Studierende neben der Etablierung von zahlreichen Hip-Hop-Szenen auch eine Zunahme von Aktivitäten

⁵ Was hierzu konkret Belarus betrifft, siehe Survilla (2002: 80). Ein Wegbereiter hierfür dürfte u.a. Santana gewesen sein, dessen Songs bereits seit den 1970ern von russischen Bands gecovered wurden (siehe Ryback 1990: 153).

⁶ Des Weiteren existieren aktuell in Russland einige Reggae-Labels, -Aufnahmestudios und Internet-Sender, nebst zahlreichen Websites, Homepages und Blogs. Überdies werden Reggae- und Dancehall-Partys sowie Festivals durchgeführt, und einmal wurde sogar der Versuch unternommen, einen Reggae-Wettbewerb („Reggae got Talent 2009“) für Bands und Produzenten zu etablieren. Siehe o.A. (2010).

⁷ Um hier lediglich ein vergleichendes Beispiel für ein anderes osteuropäisches Land, nämlich Polen, anzufügen, das einstmals nicht zur Sowjetunion gehörte: Patton (2012: 428) deutet vage an, dass das Phänomen „Reggae in Polen“ bereits zu Zeiten des Kriegsrechts (1981–1983) existierte, ohne jedoch näher darauf einzugehen. Ungeachtet der Entwicklung seit dieser Zeit ist in Polen heute eine ausgeprägte Reggae-Szene zu verzeichnen, die sogar regionalspezifische dialektale Komponenten ausweist. So existieren in Oberschlesien Bands, die Reggae-Musik in der polnisch-schlesischen Mundart darbieten. Darüber hinaus wurde ich im Jahr 2006 während einer Feldforschung über die Musik der Deutschen im ehemaligen West- und Ostpreußen im masurischen Ostróda (Osterode) rein zufällig Zeuge eines dort jährlich stattfindenden Reggae-Festivals.

im Bereich des Reggae bewirkt hätten.⁸ In den meisten anderen Ländern kann man diese Aktivitäten derzeit allerdings nur via dem World Wide Web erahnen.⁹ Neben Soundsystems, Festivals, Konzerten etc. existieren Reggae oder Reggae-affine Gruppen mit Sicherheit in Georgien (z.B. „Reggaeon“), Litauen (z.B. „Ministry of Echology“, „Shidlas“), Lettland (z.B. „Riga Reggae“, „Strikis“, „Hospitāļu iela“), Estland (z.B. „Number Ö“, „Loudi“, „Bombillaz“), Armenien (z.B. „Reincarnation“), Aserbaidzhan (z.B. „Jin“) nebst in dem nunmehr in den Fokus rückenden Land Belarus. In besonderem Maße zu akzentuieren gilt es allerdings noch, dass in all diesen Ländern die Gruppen ihre jeweiligen Landessprachen in die Texte ihrer Songs mit einbeziehen.

2. Die historischen, sozialen und sprachlichen Voraussetzungen hinsichtlich der Entstehung von Reggae in Belarus

Belarus hat eine höchst komplexe Geschichte durchlaufen, bevor das Land im Jahre 1991 schließlich ein souveräner Staat wurde, mittlerweile jedoch als letzte „Diktatur Europas“ bzw. „kommunistische Bastion“ gilt. Die gegenwärtig zum Staatsgebiet zählenden Regionen waren seit dem 14. Jahrhundert in variierender Form und Größe unter den Großmächten Russland, Polen und dem Großherzogtum Litauen aufgeteilt. Im kollektiven Gedächtnis besonders tief verhaftet sind in Belarus bis zur Gegenwart die deutsche Okkupation und die damit verbundenen Gräueltaten an der Bevölkerung (1941–1944), die Tschernobyl-Katastrophe von 1986 sowie die Entdeckung von Massengräbern mit Opfern des NKWD aus der Stalin-Ära in einem Wald bei Kurpaty, nahe der Hauptstadt Minsk 1988. Eine spezifisch belarussische Identität konnte sich aufgrund dieser Historie und insbesondere der jahrzehntelangen Russifizierung nur schwach ausprägen. Auch die belarussische Sprache, eine eigenständige ostslawische Sprache, wurde über lange Phasen der Geschichte marginalisiert. Überraschenderweise wurde sie jedoch im Jahre 1990, also noch unmittelbar vor dem Zusammenbruch der Sowjetunion und der belarussischen Souveränität (1991), zur Staatssprache erklärt. Da jedoch nur noch wenige Menschen aufgrund der lang anhaltenden Russifizierung des Belarussischen mächtig waren, wurde im Jahr 1995 das Russische als zusätzliche Amtssprache deklariert und – wie über weite Strecken der Historie – das Belarussische erneut zunehmend an den Rand gedrängt. Heute dominiert im Alltag Russisch. Belarussisch ist hingegen nur in bestimmten Sphären vertreten, wie beispielsweise in einigen Theatern, in Museen, in bestimmten akademi-

⁸ Helbig (2011: 324) führt in dieser Hinsicht konkret die Gruppe „AfroRasta“ an. Überdies wird anhand ihres Aufsatzes deutlich, dass sich die afrikanischen Studierenden oftmals rassistischen Beleidigungen ausgesetzt sehen.

⁹ Siehe hierzu auch den vielerorts im Internet frei zugänglichen Film: *Almaty by Bus – A reggae documentary from China to Kazakhstan*. siehe <https://www.youtube.com/watch?v=kksaqI7KQj8> (Zugriff vom 21.9.2017).

schen Kreisen, als Inschriften auf öffentlichen Gebäuden und bei zahlreichen Konzerten von Rock- und Pop-Bands.¹⁰

Aufgrund eben dieser historischen, sozialen und sprachlichen Entwicklungen sind in Belarus heute Bands zu verzeichnen, die Reggae einerseits auf Belarussisch und andererseits auf Russisch interpretieren.

3. Musikalische Wesensmerkmale des „Reggae“

Um die Wesenszüge des einerseits belarussisch-sprachigen und des andererseits russisch-sprachigen Reggae herauszuarbeiten, bedarf es zuvor einer zumindest knappen Darstellung dessen, worin sich das musikalische Wesen des „jamaikanischen Reggae“ selbst manifestiert. Dies allerdings stellt sich als außerordentlich schwierig dar angesichts der Tatsache, dass heute mannigfaltige Spielarten und Interpretationen von Reggae nebeneinander existieren. So hat sich das Genre seit seiner Entstehung in den 1960ern ständig verändert und weiterentwickelt, was gar an einzelnen Musikerpersönlichkeiten, wie beispielsweise Bob Marley exemplifiziert werden kann.¹¹ Somit bedarf es pragmatischer Definitionen von Reggae, die hier in Form einer 1. *konservativen* und einer 2. *modernistischen* Auslegung knapp umrissen werden. Es muss hinzugefügt werden, dass es sich keineswegs um klar voneinander abzugrenzende Phänomene handelt, sondern vielmehr die Grenzen vom einen zum anderen fließend sind.

Hinsichtlich einer *konservativen* Begriffsbestimmung von Reggae kann man folgende musikalischen Wesenszüge anführen, die sich weitestgehend mit vielen Kurzdefinitionen, Einführungen, Spielanweisungen und wohl auch mit den Primärassoziationen vieler europäischer Hörer decken¹². Letztere assoziieren mit Reggae nämlich häufig jene Musik, wie sie ab 1972 insbesondere von den „Wailers“ gespielt wurde und eine Kombination aus jamaikanischen und englischen Einflüssen hinsichtlich Produktion und Mixing darstellte. Es handelt sich dabei um eine für den internationalen Markt

¹⁰ Siehe hierzu pauschal Näumann (2014: 163–167).

¹¹ Allein die musikalische Entwicklung (nebst seiner sich verstärkenden religiösen Zuwendung zum Rastafari-Glauben) dieses wohl wichtigsten Exponenten (Bob Marley) wird deutlich hörbar, vergleicht man frühe Aufnahmen (z.B. das dem Ska zuzuordnende *Simmer down*, 1964) mit späteren Tonträgern und Songs (z.B. *Could you be loved*, 1980). Auch bei vielen anderen jamaikanischen Künstlern veränderte sich die Musik im Laufe ihrer Karriere derart, dass sie unterschiedlichen Genres zugeordnet wird. So wird die Musik von Derrick Morgan (*1940) mitunter dem Ska oder dem Reggae zugeordnet. Sein Titel *Tougher than tough* [1966] wiederum gilt manchem gar als Beginn des Rocksteady. Ähnlich verhält es sich bei Desmond Dekker (1941–2006), dessen musikalisches Lebenswerk teilweise dem Reggae und teilweise dem Ska zugerechnet wird.

¹² In dieser Hinsicht bemerkt beispielsweise Rene Wynands in seinem Buch über den Reggae (2000: 90), dass ein starker Gegensatz vorherrsche zwischen 1. dem jamaikanischen Reggae-Publikum, das „rauhere“ Varianten bevorzuge, und 2. dem nicht-jamaikanischen Publikum, das die Musik „glatt, seicht, melodios, harmonisch, unproblematisch“ hören wolle. Inwieweit diese Worte einen doch recht komplexen Sachverhalt erklären können, muss freilich offen bleiben. Gleichwohl ist der Hinweis auf unterschiedliche Publikumspräferenzen innerhalb und außerhalb Jamaikas bemerkenswert und vertiefungswürdig.

popularisierte Variante des Reggae, der im allgemeinen auch als Roots Reggae bezeichnet wird und ausgeprägte Konnotationen zum Rastafari-Glauben und der zentralen Lichtgestalt Bob Marley aufweist (vgl. Wickström 2011: 155 f.).¹³

Konstituierend hierfür ist ein Instrumentarium bestehend aus E-Gitarre, E-Bass, mitunter Keyboards, kleinen Bläsersektionen (Trompete, Posaune, Saxophon), Schlagzeug, zumeist Percussion (Conga, Bongo, Tamburin, Shaker etc.) und einem Sänger, der entweder in einem jamaikanischen Patois oder zumindest im Patoisgefärbten Englisch singt. Die Gesangstimmen weisen i.d.R. keinen großen Ambitus auf, zudem wird weder die Kopfstimme eingesetzt noch mit Vibrato gesungen. Der deutsche Musikwissenschaftler Peter Wicke (1998: Sp. 133) hebt die „beschwörenden Wiederholungen der zentralen Textaussagen in gleichbleibend wiederholten musikalischen Passagen“ hervor. Das Tempo von Reggae Songs verläuft in einem Rahmen von ca. 120 bpm – 155 bpm (gemessen an den Viertelnoten).¹⁴ Ein konstituierendes musikalisches Element ist der Riddim, ein tiefenbetonter E-Bass, mit dem ostinate Figuren gespielt werden, an denen wiederum per se bestimmte Lieder identifiziert werden können. Ebenfalls konstituierend ist die Spielweise der E-Gitarre, mit der entweder 1. als skank oder bang bezeichnete Stakkato-Akkorde in Off Beats (2 und 4; oder und-Zählzeiten), 2. der Riddim (oftmals gemuted) begleitet bzw. ergänzt wird, oder 3. zusätzliche einstimmige Fill Ins gespielt werden. Zum Teil wird die skank- bzw. bang-Spielweise auch mit den Keyboards ausgeführt. Eine häufige Betonung erfolgt (u.a. mittels Rim Shots) von der Snare Drum auf die Zählzeit 3.

Reggae Songs liegen ausschließlich gerade Metren (i.d.R. 4/4- bzw. 2/2-Takte) zugrunde. Gleichwohl kann der Rhythmus im Swing-Feeling (also triolisch) oder gerader Natur sein. Harmonisch gesehen bestehen die Lieder aus Dur- und Moll-Akkorden, gelegentlich mit Septimen-Erweiterungen (Maj7, Moll 7) nebst Dominantseptakkorden. Gänzlich wertfrei konstatieren kann man überdies, dass Reggae keine virtuose Musik „sein will“, sondern Gleichmäßigkeit und sogenanntes „Feeling“ dominieren. Auch weisen die Songs hinsichtlich des formalen Aufbaus keine stark kontrastierenden Zwischenteile, ausufernde Solopassagen, Intros, Interludes oder Outros auf. Außermusikalisch stark konnotiert mit dem Reggae ist – wie vorab erwähnt – überdies der Rastafari-Glaube (seit ca. 1972), mit seinen hier als bekannt vorausgesetzten inhärenten Wertekategorien, die sich oftmals in Songtexten niederschlagen sowie im Erscheinungsbild (z.B. Rasta-Locken) und im Verhalten (spezifische Sprache, Ganja-Rauchen) manifestieren.

¹³ Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass zwischen der internationalisierten Form des Reggae und dem Roots Reggae teilweise feiner differenziert wird (siehe Wickström 2010: o.S.). Dies hier allerdings näher auszuführen hieße den Rahmen eines solchen Aufsatzes zu sprengen.

¹⁴ Um hier einige Beispiele für das Tempo von Roots Reggae Songs anzufügen, gemessen an den Viertelnoten (also nicht, wie es häufig getan wird, an den halben Noten): Bob Marley *Buffalo soldiers* ca. 124 bpm; Peter Tosh *Bush Doctor* ca. 136 bpm; Dennis Brown *Whip Them Jah* ca. 139 bpm; Gregory Isaacs *Babylon Too Rough* ca. 144 bpm; Johnny Clarke *If You Should Lose Me* ca. 151 bpm.

Die 2., *modernistische* Auslegung dessen, was den Reggae ausmacht, könnte in Kurzform folgendermaßen lauten: Alle in der *konservativen* Auslegung aufgeführten Wesensmerkmale (die dem Roots Reggae entsprechen) sind variabel, es können Einflüsse sowie Instrumente aus unterschiedlichen Musik-Idiomen und Genres vorhanden sein. Reggae ist ein bloßes Wort, das über Zeit und Raum von Menschen stets mit neuen musikalischen und außermusikalischen Komponenten erweitert wurde und wird.¹⁵ Virulent wurde dies besonders seit den 1980ern und in besonderem Maße seit dem neuen Millennium, als diverse hybride Formen aufkamen. Um diesem Wandel Ausdruck zu verleihen, entstanden fortwährend neue Termini wie Dancehall-Reggae, Dub-Reggae, Ragga bzw. Raggamuffin, Reggaeton, etc. Über diese einzelnen Termini und ihre mehr oder weniger vorhandenen inhärenten musikalischen Wesensmerkmale hier zu reflektieren wäre allerdings ausufernd – stattdessen soll der Blick nunmehr auf die Interpretation von Reggae in Belarus gelenkt werden.

4. Belarussischsprachiger Reggae in Belarus

Seit den 1960er Jahren existierten in der Sowjetunion staatliche Bands, sogenannte VIAs (Vokalno instrumentalny ansambl), die in einer Kompromissform hinsichtlich Repertoire, Duktus und Erscheinungsbild der Musiker populäre Musik aufführen durften.¹⁶ Auch in der Sowjetrepublik Belarus existierten einige VIAs („Pesniary“, „Verasy“, „Sjabry“), die sich in ihren Liedern oftmals der belarussischen Sprache bedienten. Allein, Einflüsse aus dem Reggae waren bei der Musik dieser staatlich geförderten Ensembles noch nicht vorhanden, zum einen da der Reggae damals überhaupt erst einmal in Jamaika entstehen musste und zum anderen, da die Einbeziehung von Reggae für ein staatliches VIA-Ensemble ohnehin nicht respektabel gewesen wäre. Gorbatschows Perestroika- und Glasnost-Politik (ab 1985) führten jedoch auch in Belarus zu größeren künstlerischen Freiheiten. So gründeten sich seit dieser Zeit zahlreiche Bands, die ebenfalls die belarussische Sprache in ihren Texten verwendeten.¹⁷ Als jedoch im Jahr 1994 Aljaksandr Lukaschenko zum Präsidenten ernannt und nur ein Jahr später die russische Sprache als zusätzliche Amtssprache (zum Belarussischen) deklariert wurde, gerieten eben jene Bands – wie auch die gesamte belarussische Nationalbewegung – zunehmend ins Abseits. Seitdem konnten diese Bands im eigenen Land – insbesondere im urbanen Raum – kaum mehr öffentlich in Erscheinung treten. Gelegenheit zu Auftritten erhielten sie allenfalls unter

¹⁵ Wie sehr die Vorstellungen darüber abweichen, welche musikalischen Eigenschaften den Reggae konstituieren, konnte ich während einer Feldforschung in Jamaika im Februar 2015 zum Thema Mento-Musik selbst erleben. Als ich mich während Überlandbusfahrten mit Fahrgästen über ihre musikalischen Vorlieben austauschte, äußerten viele, primär Reggae-Musik zu hören. Allein, jene Reggae-Klangbeispiele, die man mir (u.a. auf MP3 Playern oder Handys) vorspielte, hätte ich (vor dieser Reise) mit Gewissheit nicht dem Reggae zugeordnet.

¹⁶ Siehe hierzu Ryback (1990: 106, 150 ff.); Troitsky (1987: 18, 54 f., passim); Cushman (1995: 77 ff.).

¹⁷ Hierzu zählen beispielsweise die Bands „Mroja“ (gegr. 1982), „Bonda“ (gegr. 1984), „Sartipo“ (gegr. 1988), „Ulis“ (gegr. 1989), „Nejro Dziubel“ (gegr. 1989), „Ljapis Trubetskoi“ (gegr. 1990), „Krama“ (gegr. 1991), „Novaje Nieba“ (gegr. 1991) und „Palac“ (gegr. 1992).

Restriktionen in kleineren Clubs, i.d.R. abseits der größeren Städte oder im Ausland (Deutschland, Polen, Baltikum, Russland).¹⁸ Dieser Zustand hat sich bis zur Gegenwart nur unwesentlich verändert.¹⁹

Stilistisch ist die Musik jener Gruppen überwiegend der Rockmusik mit ihren vielfältigen Spielarten bzw. Subkategorien zuzuordnen.²⁰ Explizite Reggae-Gruppen existieren in diesem Kontext zwar nicht, doch manche Bands greifen sporadisch auf den Reggae oder Reggae-Elemente zurück und integrieren diese in ihre Stücke.²¹ Der zweifelsfrei bekannteste Song, bei dem dies festzustellen ist und den die meisten Belarussen der jüngeren Generationen kennen dürften, ist der Titel *Ich wurde hier geboren* (*Я нарадзіўся тут*). Der Song entstand im Jahr 2000 aus dem gleichnamigen Projekt und schließlich einem Tonträger desselben Namens. Komponiert wurden Musik und Text von dem in Belarus prominenten Musiker Liavon Volski („NRM“, „ZET“, „Krambambula“) wahrscheinlich in einer Kooperation mit dem ebenso bekannten Musiker Z’micier Vajciushkievich („WZ Orkiestra“, „Palac“). Beide gelten als musikalische Galionsfiguren aus der Zeit des nationalen Aufbruchs in Belarus (Mitte/Ende der 1980er bis 1994) (siehe Petz 2007: o.S.).

Musikalisch weist *Я нарадзіўся тут* viele jener Eigenschaften auf, die vorab im konservativen Definitionsversuch von Reggae aufgeführt wurden.²² Das Tempo liegt bei etwas mehr als 130 bpm (gemessen an den Vierteln), das Metrum konstituiert sich aus einem 4/4-Takt im Swing-Feeling. Neben dem Gesang besteht das Instrumentarium aus E-Gitarre, E-Bass, Keyboards, dezenter Perkussion, wobei Blasinstrumente fehlen. Der formale Aufbau besteht aus zwei Teilen, die auf den Akkord-Progressionen d/d/C/g/d/d/d/d (Vers) und a/a/g/g/a/a/d/d/ (Refrain) basieren. Mit dem E-Bass wird eine Linie gespielt, die einem Reggae Riddim gleicht (siehe Abb. 1) und zusätzlich mit der E-Gitarre (trotz gelegentlicher Varianten) gedoppelt wird. Virtuosität spielt, abgesehen von einigen kurzen E-Gitarrensolo-Passagen (lange Töne und Achtelbewegungen dominieren hierbei) keine Rolle; Gleichmäßigkeit und „Feeling“ dominieren.

¹⁸ Siehe hierzu Näumann (2014), Petz (2007, 2012), Survilla (2002: 136 ff. und 2003: 197).

¹⁹ Es gilt hinzuzufügen, dass ich nach meinen Forschungsaufenthalten 2011 und 2012 im Jahre 2013 zum ersten Mal einige jener Gruppen („Krama“, „Nejro Dziubel“ sowie „Ljavon Volski & Pavel Arakelian“) live in Belarus sehen konnte. Es erweckte damals den Anschein, als ob sich die Situation und die rigide Politik gegenüber diesen Bands leicht entspannt hätten. Wie und warum es dazu gekommen war, konnten mir jedoch selbst die Betroffenen nicht erklären.

²⁰ Während die Musik der Gruppen „Nejro Dziubel“ und „NRM“ eher als Heavy Metal / Hardrock zu kategorisieren ist, ist die Musik von „Krama“ dem Blues und die Musik von „Palac“ und des „WZ Orkiestra“ dem Folk- bzw. Ethno-Rock zuzuordnen.

²¹ Siehe hierzu beispielsweise den Titel *Das beste Mädchen* (*Лучшая дэвушка*) der Band „Nejro Dziubel“ auf ihrer LP *stasi* (2007).

²² Liavon Volski (Email: 13.08.2015) reagierte auf meine Frage, ob man dieses Lied auch nach seiner Auffassung eindeutig dem Reggae zuordnen könne, lediglich knapp: „Ja, das ist Reggae, natürlich“. Zitat im Original: „Da, eto reggey, oczewiscie (sic!)“.

Vocals

E-Bass

Voc.

E-Bs.

Я на-ра-дзіў-ся тут У кра-і - не пад шэ-ры-м не-

5 - бам.

Abb. 1: Riddim-ähnliche Basslinie im Vers des Songs *Я нарадзіўся тут* nebst der Gesangsmelodie in belarussischer Sprache. (Transkription: Klaus Näumann).

Auch die Verwendung von Rimshots²³ mit der Snare Drum und die daraus häufig resultierende Betonung der 3. Zählzeit weist Parallelen zu vielen jamaikanischen Roots-Reggae Songs auf. Ferner wird – wie von Peter Wicke (1998: Sp. 133) konstatiert – die zentrale Aussage bzw. Gesangs-Passage vielfach, geradezu meditativ wiederholt. Auch aus der Phrasierung des Gesangs mit gelegentlichen Viertel-Triolen resultieren Ähnlichkeiten zum Roots Reggae, in dem diese rhythmische Figur des Öfteren verwendet wird. Die Betonung der Zählzeiten 2 und 4 wird überwiegend mit dem Keyboard in der skang- bzw. bang-Spielweise ausgeführt.

Die entscheidende Komponente, die deutlich vom jamaikanischen Reggae abweicht, ist die Sprache, nämlich das Belarussisch. Die zentrale Phrase *Ich wurde hier geboren* unterstreicht die belarussische Herkunft. Im Text wird der Alltag im Belarus der Gegenwart mit all den damit verbundenen Entbehrungen thematisiert. Und dennoch ist der Text ein eindeutiges Bekenntnis zu dem Land, in dem man geboren wurde:

1. Vers

Я нарадзіўся тут	Ich wurde hier geboren
У краіне пад шэрым небам.	In einem Land unter grauem Himmel.
Я нарадзіўся тут	Ich wurde hier geboren
У краіне бульбы,	Im Land der Kartoffel,
калгасаў і чорнага хлеба.	Kolchosen und Schwarzbrot.
Я нарадзіўся тут	Ich wurde hier geboren
У краіне прапіскі	Im Land der Bürgerregistrierung

²³ Ein Rimshot ist das simultane Schlagen mit einem Drumstick auf das Fell der Trommel und den Rand (=Rim), was einen charakteristischen Klang – den Rimshot – erzeugt.

і скручаных кранаў.
Я нарадзіўся тут
У краіне сотняў парушаных храмаў.

und kaputter Wasserhähne.
Ich wurde hier geboren
Im Land von hunderten beschädigter Kirchen.

Refrain

Радзільня, дзіцячы садок,
Школа ды інстытут.
Я нарадзіўся тут,
І я буду жыць тут.

Entbindungsstation, Kindergärtchen,
Schule und Universität.
Ich wurde hier geboren,
Und ich werde hier leben.

Die Bedeutung der politisch-sozialen oder gar häretischen Komponente in Musik und Texten von Künstlern, die aus der nationalen Aufbruchsstimmung der 1980er hervorgingen, wird des Weiteren an einem Song von Aljaksandr Pamidorou (Аляксандр Памідораў) deutlich. Pamidorou ist in erster Linie Rockmusiker (Gesang, Gitarre), dessen Texten die belarussische Sprache zugrunde liegt. Seit der zunehmenden Marginalisierung von belarussischsprachiger Rockmusik (ab 1994) konnte auch Pamidorou nur noch unter erschwerten Bedingungen konzertieren. Daher tritt er seither allenfalls noch als Solist (Gesang, Gitarre) in Erscheinung, nicht mehr jedoch in Bandbesetzung. Beobachten und anschließend interviewen konnte ich ihn während einer Veranstaltung am 18.9.2012 in einem Gebäude einer inoffiziellen Oppositionsgruppe in Minsk. Gedacht wurde während des Pamidorou-Konzerts der politisch Inhaftierten. Neben den Fotos jener Inhaftierten war die mittlerweile verbotene belarussische Fahne samt Emblem, die sogenannte Pagonia, mehrfach im Raum aufgestellt.



Abb. 2: Aljaksandr Pamidorou während eines Auftritts in den Räumlichkeiten einer oppositionellen Gruppe in Minsk beim Vortrag des Liedes Dawaj ustawaj.

Links: die Pagonia; Mitte: Bilder von inhaftierten Oppositionellen; rechts: Die mittlerweile verbotene belarussische Flagge (Foto: Klaus Näumann 2012).

Einer der dargebotenen Songs Pamidorous an diesem Abend trug den Titel *Dawaj ustawaj* (Давай ўставай), was auf Englisch übersetzt *Get up, stand up* bedeutet. Und tatsächlich handelte es sich dabei um eine belarussischsprachige Version des Reggae-

Klassikers von Bob Marley und Peter Tosh (1973) in einer solistischen Variante (Gesang, Gitarre):

Vers

Мы стомленыя ад вашых ізбаў і яркі
Wir sind Eurer (prunkvollen) Häuser müde
выстаўленыя ад лжывыя прапаганды.
und einer lügenbehafteten Propaganda ausgesetzt.
Гэй прапаведнік, ці ты разумееш,
Hej Prediger, verstehst du (eigentlich) nicht,
што ўсіх нас не задушыш, ты ўсіх нас не заб'еш.
dass du uns nicht alle erwürgen kannst, dass du uns
nicht alle umbringen kannst.

Refrain

Давай ўставай за свае правы,
Steh für deine eigenen Rechte auf,
давай ўставай, не кідай барацьбы!
Steh auf, unterlasse nicht den Kampf!

Es liegt auf der Hand, dass aufgrund der solistischen Performanz (Gesang, Gitarre) im Wesentlichen keine Parameter existieren, die es ermöglichen, über eine etwa *konservative* oder *modernistische* Auslegung zu reflektieren. Der Bezug zum Reggae konstituiert sich durch den Song selbst und in diesem Fall durch die Semantik des Textes. Es handelt sich um einen kämpferischen Aufruf, gerichtet an von einem (Babylon-)System²⁴ unterdrückte Bürger, sich nicht weiter unterdrücken zu lassen. Die Parallele zur seit 1994 vorherrschenden Situation in Belarus ist hierbei augenfällig.

Abschließend hierzu soll noch einmal hervorgehoben werden, dass belarussischsprachiger Reggae eine Randerscheinung ist. Gruppen bzw. Einzelkünstler verwenden Reggae lediglich ab und an, um (wohl) dadurch eine größere musikalisch stilistische Vielfalt zu erzeugen und weil die Musik zu Texten mit revolutionärem Potential passt. Eine explizite und ausschließliche Zuordnung zum Reggae (einschließlich Rastafarianismus) ist bei diesen Gruppen und Einzelkünstlern indessen nicht intendiert.

²⁴ Das Babylon-System ist ein fester Bestandteil des Rastafari-Glaubens. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass das sogenannte Babylon-System den einfachen Bürger, insbesondere mit afrikanischen Wurzeln, ausbeutet. Im engeren Sinne ist damit die Sklaverei gemeint, im weiteren Sinne aber auch die Zeit nach der Sklavenbefreiung bis in die Gegenwart, in der es zwar offiziell keine Sklaverei mehr gibt, wohl aber dieses Prinzip der Ausbeutung. Damit sind westliche politische Systeme und der Kapitalismus gemeint, der als von Weißen dominiert verstanden wird.

5. Russischsprachiger Reggae in Belarus

5.1. „Botanic Project“

Als ich im Jahr 2012 zum zweiten Mal musikethnologische Feldforschungen über urbane Musik in Minsk durchführte, wurde ich eher zufällig Zeuge davon, dass in Belarus eine kleine Szene von jüngeren Bands existiert, die sich explizit der Reggae-Musik verschrieben hat. Die Clubszene in Minsk begrenzt sich auf einige wenige kleinere und mittelgroße Lokalitäten. Dort finden überwiegend Konzerte von belarussischen Bands und teilweise Einzelkünstlern statt,²⁵ deren Musik im Wesentlichen dem Rock, Folk oder im weiteren Sinne der Populärmusik²⁶ zuzuordnen ist. Neben dem Pirate Club und dem TNT ist der Club Graffiti einer der bedeutendsten, finden dort doch nahezu jeden Tag Konzerte statt. Am 2.9.2012 trat dort die Band „Botanic Project“ auf (siehe Abb. 3). Auffällig war, dass während des Konzerts ein Großteil des Publikums, das allerdings optisch keinen erkennbaren Bezug zur Reggae-Musik suggerierte (z.B. Dreadlocks, T-Shirts mit dem Konterfei Bob Marleys oder einem Hanfblatt etc.), dennoch viele der Song-Texte kannte und diese laut mitsang. Die Band schien sich zumindest in der Hauptstadt Minsk eines überdurchschnittlichen Bekanntheitsgrades zu erfreuen.

Die Mitglieder der seit 2006 existierenden Band „Botanic Project“ stammen aus Molodetschno (Молодечно), einer Stadt ca. 70 km nordwestlich von Minsk. Die Bandbesetzung besteht aus zwei Sängern sowie Instrumentalisten der Musikinstrumente Percussion, E-Bass, E-Gitarre/Akustik-Gitarre, Keyboard, Saxophon/Flöte und Schlagzeug. Außer in Belarus, wo nur begrenzte Auftrittsmöglichkeiten existieren, konzertierte die Band schon in verschiedenen Ländern und Regionen Osteuropas, u.a. in Polen, Kasachstan, Sibirien und bei größeren Reggae-Festivals in Moskau und St. Petersburg.²⁷ Zudem erhielt die Gruppe bereits einige Auszeichnungen für ihre musikalischen Leistungen (z.B. 2014 für ihren Tonträger *Делай своё дело*). Ihre Musik kategorisiert „Botanic Project“, die sich selbst als „belarussische Reggae-Gruppe“ („белорусской регги-группы“) bezeichnet, zum einen als „Reggae/Dub“, aber auch als „reggae/hip-hop/ragga-jungle/funk“. Vier CDs hat die Gruppe bis dato veröffentlicht (*Нормалія* 2008, *ОМ* 2010, *Реанимация* 2012, *Делай своё дело* 2014).²⁸ Wie sie den Reggae für sich entdeckte, wird anhand der Aussage eines Band-Mitglieds deutlich:

²⁵ Die Konzerte von namhaften internationalen Gruppen finden hingegen andernorts statt, wie beispielsweise in der Minsker Konzerthalle oder der Minsk Arena.

²⁶ Ausgenommen hiervon ist generell die kommerzielle Popmusik, auch als *Popsa* bezeichnet. Siehe hierzu Cushman (1995: 124 ff.).

²⁷ Hierbei handelt es sich zum einen um das *Reggae Festival Moskau*, das im Jahr 2014 zum sechsten Mal stattfand, sowie um das etwas jüngere *Piter Reggae Festival*, das 2014 zum zweiten Mal in St. Petersburg stattfand.

²⁸ Siehe hierzu die diversen Homepages der Gruppe: <https://www.facebook.com/bpromusic>; https://vk.com/botanic_project; <https://vk.com/bpromusic>.

„Die Wahl des Stils war abhängig von der Musik, die wir selbst Anfang der 2000er hörten. Wir liebten Reggae-Musik von ganzem Herzen, und diese Liebe brachte uns letztlich auch zusammen. [...] Wir versuchen den Menschen zu vermitteln, dass Reggae vor allem Protest, Tiefe und spirituelle Suche ist.“ (Persönliche Mitteilung von „Kesh Man“ vom 26.8.2015)²⁹

Die Musik von „Botanic Project“ ist überwiegend an den Roots Reggae bzw. der *konservativen* Auslegung von Reggae angelehnt. Dies legt bereits das Instrumentarium nahe. Allein die Tatsache, dass zwei Sänger in der Band vertreten sind, führt zu abwechselndem und gleichzeitigem, teilweise sogar zweistimmigem Gesang. Bei der überwiegenden Anzahl der Stücke erfolgt die skang-Spielweise auf die Zählzeiten 2 und 4. Die Spielweise des Basses weist oftmals, aber keineswegs immer einen Riddim Charakter auf. Die Harmonien sind – wie im Roots Reggae üblich – einfach strukturiert oder rekurren sogar konkret auf bekannte Reggae-Stücke wie beispielsweise *No woman no cry* (z.B. Цурк, 2010).



Abb. 3: Die Band „Botanic Project“ während eines Konzertes im Club Graffiti am 2.9.2012. (Foto: Klaus Näumann 2012).

Artemy Troitsky weist in seinem Buch *Rock in Rußland* (1989: 24) darauf hin, dass die hohe Wertschätzung der Beatles darauf begründete, dass sie schöne, eingängige Melodien verwendet hätten. Ob dem so ist, soll hier dahingestellt bleiben, ebenso wie die Frage, ob er dies auch auf andere ostslawische Länder wie etwa Belarus bezog. Denn tatsächlich weisen gleich mehrere Roots-Reggae-orientierte Songs von „Botanic Project“ einen ausgesprochen liedhaften Charakter auf (z.B. *Woin* 2014,

²⁹ Zitat im Original: „Выбор стиля зависел от музыки которую мы слушали, в начале 2000ых мы полюбили музыку регги всем сердцем и именно эта любовь и собрала в итоге нас вместе. (...) Мы пытаемся донести до людей что регги в первую очередь это протест, глубина и духовный поиск“.

Почему 2012, *На легкой* 2010). Auffällig ist überdies, dass in einigen Stücken der Gruppe, die relativ nah am Roots Reggae zu verorten sind, Reggae-untypische Instrumente verwendet werden, wie beispielsweise die Geige (*Почему* 2012), das Akkordeon, mit dem sogar die skang-Spielweise ausgeführt wird (*Останься* 2012), sowie nicht genau zu definierende akustische Saiteninstrumente (u.U. eine Domra in *Делай Своё Дело* 2014). Überdies werden Scratch-Einlagen (z.B. *В танце* 2010) und stark verzerrte Rock-Gitarren-Klänge (Solo oder Begleitung) in die Roots Reggae-ähnlichen Songs integriert (z.B. *Ночь в тишине* 2014). Deutlich modernistische Tendenzen sind in einigen Stücken hinsichtlich des Gesangs zu verzeichnen, der stark an den Ragga bzw. Raggamuffin angelehnt ist und nur einen geringen Ton-Ambitus aufweist (z.B. *Don't worry Mama* 2014, *Большие глаза* 2010). Auffällig ist überdies, dass oftmals Akkorde abschwelend mit einer Art Verzögerungseffekt (u.a. ¼ Triolen) in Relation zum Puls der Songs ausklingen, oder aufgrund der Verwendung von Hall- und Delay-Effekten die Gesangspassagen im Klangbild „weit nach hinten rücken“.

Modernistische Tendenzen sind auch bezüglich der Harmonik festzustellen, insofern als des Öfteren Modulationen in benachbarte Tonarten (z.B. *Rastaman Live Up* 2014) oder sogar jazzähnliche Akkord-Progressionen (*Девять дней и ночей* 2014) verwendet werden. Zudem werden mit dem Saxophon jazzorientierte Passagen und Soli gespielt (z.B. *Едкий дым* 2014). Diverse Stücke sind im Vergleich zum Roots Reggae deutlich aufwendiger arrangiert, beinhalten Intros, Steigerungen und Interludes etc. (z.B. *Война* 2012, *Сам не свой* 2012, *G-meditation* 2012). Manche Stücke erinnern dadurch eher an Reggae-Pop-Songs im Stile von „Police“, „UB 40“ oder „Men at work“ (z.B. *Rastaman Live Up* 2014).

In einigen, allerdings eher wenigen Songs wird gar auf jedweden Bezug zum Reggae (*konservative* oder *modernistische* Auslegung) verzichtet. Das Ergebnis sind Stücke, die teilweise Bossa-Einflüsse beinhalten (z.B. *Мухоморный вальс* 2014), Pop-Balladen (z.B. *Почему* 2012), Rock-Songs (z.B. *Воздушный шар* 2012, *Сон* 2010), Disco-orientierte Musik (z.B. *От* 2010, *Бабло* 2010), die an so genannte „World Music“ erinnern (z.B. *Дарья* 2012) oder die ansatzweise indisch anmuten (*Кришна* 2010). Mitunter resultieren aus der eklektizistischen Arbeitsweise der Band kunterbunte Stilmixe mit Einflüssen aus Roots Reggae, Rock, Pop, Folk und Jazz (z.B. *Время подумать* 2012, *Кем был кем стал* 2012, *Снайпер* 2012).

Die Songtexte der Gruppe „Botanic Project“ sind hinsichtlich ihrer Semantik relativ vielseitig und mehrdeutig, was im Einzelfall eine exakte Themenzuordnung oftmals erschwert. Sie handeln u.a. vom persönlichen Befinden (mit autobiographischen Akzenten), von philosophischen Fragen wie dem Sinn des Lebens, Erleuchtung oder Erlösung,³⁰ aber auch vom Krieg und Soldatendasein (z.B. *Woin* 2014, *Война* 2012). Nicht selten spielen in den Texten religiöse Aspekte eine Rolle. Die fünf Weltreligionen (Hinduismus, Judentum, Islam, Buddhismus und Christentum) werden

³⁰ Dies trifft beispielsweise zu auf den Text des Songs *Zeit zum Nachdenken* (*Время подумать* 2012).

hierbei gleichberechtigt nebeneinander gestellt, wobei die mit dem Rastafari-Glauben konnotierte Bezeichnung *Jah* (z.B. *Только Jah* 2008) besonders häufig Erwähnung findet.³¹ Überdies werden mit dem Reggae und / oder Rastafarianismus in Verbindung stehende Aspekte auf die konkrete Situation in Belarus bezogen. So wird im Text des Liedes *Mach dein Ding* (*Делай Своё Дело* 2014) beispielsweise akzentuiert, dass man sich zwar in Gänze dem Reggae verschrieben habe, aber dies nicht etwa in Jamaika, sondern ausschließlich im eigenen Land zu praktizieren gedenke:

Лигалайз марихуана, время быть самим собой
Legalize Marihuana, die Zeit Du selbst zu sein
I n I Алтайский край, мы на Ямайку не хотим
Du (bzw. Gott) und ich (gehören zur) Altai-Region, nach Jamaika wollen wir nicht.
У нас здесь такой риддим - за штакет сел до седин
Wir haben hier einen Riddim³² – für einen Joint sitzt man hier (im Gefängnis)
bis man graue Haare hat.
Сплифы крутим из green-карты, мы не трусы-эмигранты
Unseren Spliff³³ drehen wir uns aus der Green-Card, (denn) wir sind keine
feigen Auswanderer.

Bemerkenswert ist überdies folgende Textpassage aus dem Song *Ich bin nicht ich selbst* (*Сам не свой* 2012), in der unmissverständlich das Profil des Reggae in Belarus thematisiert wird, trotz Betonung einiger Gemeinsamkeiten (Rude Boys) mit dem jamaikanischen Ursprungsland:³⁴

Вот они, вот они, вот они rude boys этой системы
Hier sind sie, hier sind sie, hier sind sie, die Rude Boys dieses Systems
Прячутся с пипетками³⁵ за шторами под вой сирены
Sie verstecken sich mit gut aussehenden Mädchen hinter den Vorhängen vor dem Sirenengeheul
Botanic project, Аддис Абеба не латино, не Jamaican-ganjamana-african-аборигена.
Botanic Project, Addis Abeba sind keine Latinos, sind keine jamaikanischen Ganja-verrückten Einwohner afrikanischer Herkunft.

Des Weiteren wird in Texten das Babylon-System in einen konkreten Bezug zur Situation in Belarus gesetzt (z.B. *Ночь в тишине* 2014).³⁶ Anhand weiterer Song-

³¹ Weitere Song-Texte, in denen dies der Fall ist, sind: *Едкий дым* (2014), *G-meditation* (2012), *Только Jah* (2008), *Цирк* (2008) und *Спираль* (2008).

³² Hier könnte es sich eventuell um eine Verschleierung handeln, insofern als das Wort „Riddim“ in diesem Kontext leicht als „Regime“ verstanden bzw. umgedeutet werden könnte und dadurch Ausdruck von politischem Protest wäre.

³³ Ein Spliff ist eine mit Marihuana gedrehte Zigarette.

³⁴ Siehe überdies den Text des Songs *Rastamen* (*Растаманы* 2012). Im Text des Titels *Der Onkel* (*Дядька* 2012) wird überdies wahrscheinlich Bob Marley thematisiert, ohne dass jedoch sein Name explizit fällt.

³⁵ Das Wort *Пипетка* ist ein umgangssprachlicher Begriff für eine junge, sympathische, gutausschende Frau.

texte lassen sich wiederum die gesellschaftlichen Vorbehalte oder gar Marginalisierungen gegenüber einem Rasta in Belarus erahnen. So wird in einem der wenigen (zumindest partiell) englischsprachigen Songs *Don't worry Mama* (2014) dargestellt, wie der Protagonist den Rastafarianismus und Reggae entdeckte und fortan die diesbezüglichen Vorbehalte seiner Mutter besänftigen muss: „Ich bin kein Rocker, ich bin kein Rapper, ich bin ein Rastaman. Mach Dir keine Sorgen Mama, wenn Dein Sohn ein Rasta ist“ („Я не рокер, я не рэппер – я растаман. Don't worry mama if your son is a rasta.“)³⁷

Der Text des Liedes *Vampire* (*Вампіры* 2012) handelt wiederum von gegenseitiger Abgrenzung zwischen belarussischer Mehrheitsgesellschaft und Rastas bzw. Reggae-Anhängern, die einem abweichenden Wertekanon (Ehrlichkeit, Freiheit, aber auch Lebensfreude) folgen. Eine Passage, an der dies offensichtlich wird, ist folgende: „Wir bauen eine Wand zwischen uns (und ihnen, KN) aus Ehrlichkeit und Glauben.“ („Построим между нами стену из честности и веры.“). Mitunter, aber nicht in überbordender Weise, werden Drogen (Ganja) bzw. deren Gebrauch thematisiert (z.B. *Большие глаза* 2008).

Im Fokus von Songtexten stehen überdies die fehlenden (politischen, kulturellen und individuellen) Freiheiten in Belarus. So findet sich im Liedtext *Freiheit* (*Свобода* 2014) beispielsweise folgende Äußerung wieder: „Freiheit, das ist nicht das Flüstern in der Küche, mein Freund. Freiheit ist der deutliche, laute Klang (bzw. Ton).“ („Свобода это не шёпот на кухне, мой друг, Свобода это громкий и отчётливый звук“).

Nicht minder beachtenswert sind auch jene Texte, die keinen offensichtlichen Bezug zum Reggae oder Rastafarianismus erkennen lassen, dafür jedoch den Alltag im heutigen Belarus zum alleinigen Sujet machen. In *Geh nicht* (*Не выходи* 2008) stehen belarussischer Alltagstrott und Arbeit im Mittelpunkt. Im Text des Liedes *Die Knete* (*Бабло* 2008) werden hingegen die geringen belarussischen Löhne und Einkommen moniert, die es verhindern, die Freuden des Lebens (einmal) richtig auszukosten. Kritische Anmerkungen über belarussische Politik oder Persönlichkeiten finden zumeist unterschwellig statt. Nur vereinzelt kommt es zur direkten Kritik oder sogar Verulkung von Politikern.³⁸

³⁶ So kommt es in besagtem Lied *Nacht in der Stille* (*Ночь в тишине* 2014) zu folgender Aussage: „Du bist immer ein Gefangener, du bist immer der Verlierer, deine Zeit läuft ab, du alter babylonischer Büromitarbeiter.“ Im Original: „Ты всегда узник, ты всегда лузер, Chant down babilon офисный планктон.“

³⁷ Zur Entfremdung gegenüber den eigenen Eltern, die eine Zuwendung zur Rockmusik bereits in der Sowjetunion hervorrief, siehe auch Cushman (1995: 63 ff.).

³⁸ Im Lied *Große Augen* (*Большие глаза* 2008) kommt es zur folgender Aussage: „Haile Selassie I. ist unser Imperator. Gestört hat uns, gestört hat uns, unser schnauzbärtiger Diktator.“ Im Original: „Хайле Селассие I наш император, Надоел, надоел нам усатый диктатор.“ Es liegt auf der Hand, welche belarussische politische Persönlichkeit hiermit gemeint ist.

5.2. „Addis Abeba“

Neben „Botanic Project“ existieren weitere belarussische Bands, die einen Reggae-Bezug erkennen lassen (z.B. „Растение мудрости“, „Тёплые вещи“). Eine der bekanntesten ist sicherlich „Addis Abeba“, deren Name per se schon einen Bezug zum Genre nahelegt.³⁹ Das Standing des Ensembles in Belarus im engeren und Osteuropa im weiteren Sinne ist vergleichbar mit dem der Gruppe „Botanic Project“. So trat „Addis Abeba“ ebenfalls schon bei bedeutenden osteuropäischen Reggae-Festivals (Moskau, St. Petersburg) in Erscheinung und erhielt auf Basis eines Internetvotings einen Preis für „das beste russische (!) Reggae-Album“.⁴⁰ Zudem veröffentlichte die Band bereits vier Tonträger (*Аддис Абеба* 2006, *Live* 2007, *Шифроваться* 2009, *Механизм* 2012). Die Mitglieder der im Jahr 2002 gegründeten Musikgruppe stammen aus Minsk. Die Mitglieder von „Addis Abeba“ bezeichnen sich selbst als Rastas und „Reggae Band from Belarus“. Sie ordnen ihre Musik den Genres „Reggae, dub, jazz, hip-hop, raggamuffin, raggacore“ zu. Überdies akzentuiert die Gruppe, unterschiedliche Einflüsse – von Jazz bis Hardcore – in ihre Musik mit einzubeziehen.⁴¹

Diese Selbstbeschreibung ist durchaus zutreffend. Einerseits ist das Repertoire häufig an den Roots Reggae angelehnt (z.B. *Дымом уходили* 2009). Doch in den meisten Fällen werden hierbei Elemente mit einbezogen, die – gemäß einer konservativen Auslegung – als unkonventionell einzustufen sind. Dabei handelt es sich u.a. um die Einbeziehung von Flötensounds (mittels Keyboard) (z.B. *Музыка счастья* 2006), die gleichzeitige Verwendung von Geige und Melodica (wahrscheinlich mit einem Keyboard gespielt) (*Емеля* 2009), Akkordeon (*Косяк* 2012), Steelpan-Klängen (wahrscheinlich mit einem Keyboard gespielt) (*Рэггатафин* 2007) und einer für Roots Reggae unüblichen Verwendung der Gitarre (Akustik-Gitarrensoli, Gitarren-picking-Passagen, stark verzerrte E-Gitarrenklänge) (z.B. *Собака* 2012). Auch im Falle „Addis Abeba“ werden diverse Delay- und Hall-Effekte sowie abschwellende Akkorde mit einer Art Verzögerungseffekt verwendet. In manchen Stücken (z.B. *Гриб-трин* 2009) erzeugt das Ausmaß verschiedenartiger Sounds und Geräusche (u.a. eingblendete und imitierte Tierstimmen) geradezu eine „psychedelische“ Stimmung.

Bemerkenswert ist hinsichtlich des Gesangs, dass er zwischen einer Anlehnung an den Roots Reggae einerseits und einer Imitation von Raggamuffin andererseits alterniert (siehe Abb. 4) und dies in ein- und demselben Lied, ja sogar in einzelnen Versen praktiziert wird (z.B. *Глуцы* 2009). Überdies integriert der Sänger vereinzelt sogar den Kehlkopfgesang (z.B. *Менты* 2006). Zudem werden für den Gesang teilweise starke Verfremdungseffekte verwendet (z.B. *Косяк* 2012). Was die Harmo-

³⁹ Der Bezug des Rastafarianismus zu Äthiopien, dessen Hauptstadt Addis Abeba ist, soll hier als bekannt vorausgesetzt werden.

⁴⁰ Siehe in URL: <http://www.worldareggaе.com/artists/addis-abeба-аддис-абеба/> (Zugriff vom 10.8.2015).

⁴¹ Siehe hierzu die diversen Homepages der Gruppe: <https://www.facebook.com/addis.ababa02>, <http://addis-abeба.ad.by/kontakty/>.

nik betrifft, werden zwar oftmals einfache Roots Reggae-ähnliche Harmonieschemata verwendet. Doch vergleichbar zu „Botanic Project“ tauchen des Öfteren Hin- und Her-Modulationen in benachbarte Tonarten auf (z.B. *Глуцы* 2009, *Дзеці* 2009).

Abb. 4: Fragment einer Gesangspassage aus dem Song *Raggamafin* (*Рэзгмафін* 2007). Das Lied ist prinzipiell am Roots Reggae angelehnt, weist aber, was den Gesang betrifft, getreu dem Titel eine Nähe zum Raggamuffin auf (Transkription: Klaus Näumann).

Als modernistische Tendenz ist überdies zu werten, dass die Gruppe auf Roots Reggae-ähnliche Teile unmittelbar darauf Punk-ähnliche Passagen folgen lässt (z.B. *Шифроваться* 2009). Besonders deutlich wird dies am Titel *Hund* (*Собака* 2012), der in der Bandbreite von Rock (hinsichtlich des Schlagzeug-Grooves), Raggamuffin (Gesang), Heavy Metal (Gitarre) und Jazz (Piano solo) liegt. Noch deutlicher wird die modernistische, ja geradezu progressive Herangehensweise am Titel *Ich wasche meine Hände* (*Умываю руки* 2012), in dem trotz aller Verfremdungen und Eskapaden (Verzögerungseffekte, Saxophonsoli, Schlagzeugspielweise, anfängliche Abwesenheit des Basses) der Bezug zum Reggae zu erkennen ist (skang auf 2 und 4). Dass Reggae, zumindest in Belarus, durchaus auch virtuose Elemente beinhalten kann, wird an vereinzelt längeren Solopassagen (z.B. *Емеля* 2009) und instrumentalen Interludes (z.B. *Эники-беники* 2012) deutlich.

Viele Songs der Gruppe sind sehr weit von einer konservativen Auslegung des Reggae entfernt, wobei einzig die skang-Spielweise auf 2 und 4 einen Restbezug herstellt. Das Lied *Liebe* (*Любовь* 2006) ist hierfür ein Beispiel: Die Spielweise des Basses weist in diesem Song keine Nähe mehr zu einem Riddim auf. Auf die Verwendung des Schlagzeuges wird gar gänzlich verzichtet, ebenso auf die skang-Spielweise. Stattdessen werden in der Spielweise der Orgel (bzw. Orgelsounds vom Synthesizer) die 2 und 4 lediglich akzentuiert. Im konkreten Fall (*Любовь* 2006) ist es einzig der Gesang, der noch eine Verwandtschaft zum Roots Reggae aufweist, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass vermehrt das Wort „Reggae“ im Text auftaucht.

„Addis Abeba“ lehnt manche ihrer Songs auch an die Ska-Stilistik an, die sich in einem schnelleren Tempo mit inhärenter 1/16-Rhythmik und dem Spielen von

Synkopen auf die und-Zählzeiten manifestiert (z.B. *Птичий групп* 2007, *Армия Jah* 2007, *Пу-пу-пу* 2009).

Zahlreiche Songs der Gruppe weisen jedoch weder einen Bezug zu Reggae noch zu Ska auf. Sie erinnern vielmehr an Latin Rock (z.B. *Ноты-минуты* 2006), Punk (z.B. *Чернобыль* 2006), Swing (z.B. *Вася* 2006), Folk (z.B. *Каханая* 2006), Funk (*Море* 2009) oder Rock (*Moonlight* 2007). Manche Lieder legen überdies sogar eine (mutmaßlich intendierte) Nähe zur Balkanmusik nahe (*Емеля* 2009). Andere Songs, sogar der wohl bekannteste der Gruppe überhaupt (*Детка* 2009), sind wiederum am Bossa Nova angelehnt (z.B. *Сука-весна* 2012).⁴² Dass die Gruppe wohl gerne mit einer gewissen Dialektik und Gegensätzlichkeit spielt, wird am Titel *Rastaman* (*Растаман* 2012) deutlich, der an kubanische Musik erinnert, nicht im Geringsten indessen mehr an Roots Reggae. Überdies kommt es des Öfteren zu Reggae-fremden Stilmixen aus u.a. Rap und Jazz-Rock (z.B. *Жизнь коротка* 2007).

Die Texte von „Addis Abeba“ handeln oftmals von den allgemeinen Dingen des Lebens, von Gott, der Erde, dem Universum bis hin zu Liebe, Glück, Sommer und Sonne. Mitunter sind es Landschaftsbeschreibungen (oftmals vom Strand und Meer), teilweise (wohl) mit autobiographischen Bezügen. Auffällig ist, dass die Texte der späteren Alben weniger konkret, stattdessen philosophischer oder metaphorischer sind. In einem Großteil der Texte wird jedoch unmittelbar deutlich, mit welcher Musikrichtung sie insgesamt verknüpft sind. Thematisiert werden der Kontext des Roots Reggae und somit auch des Rastafari-Glaubens. So begegnen einem in den Texten Phrasen, in denen König Salomon, die Königin von Saba, Jah, HIM, Babylon bzw. das Babylon-System, aber auch Dreadlocks, Rastas bzw. Rastamany und natürlich die Identifikationsfigur schlechthin, Bob Marley, auftauchen. Dazu sei hier aus Platzgründen lediglich ein kurzes Beispiel angefügt. Im Song *Danke* (*Спасибо* 2006) taucht folgende englischsprachige Passage auf: „Vielen Dank, Jah, für Deine Liebe. Vielen Dank, Jah, für Reggae“ (“Thank you, Jah for your love. Thank you, Jah for reggae.”)⁴³

Thematisiert werden in den Texten überdies Drogen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen und Bezeichnungen (z.B. Ganja, Spliff, Haschisch). Im Text des Liedes *Das kurze Leben* (*Жизнь коротка* 2006) wird ein Drogensüchtiger thematisiert, der sich durch das Spritzen von mutmaßlich Heroin mit dem HIV-Virus infiziert. U.a. fällt die Aussage (wohl aus Sicht des Protagonisten): „Es gibt nichts Schöneres, als sich eine Dosis auf die Vene zu setzen.“ („Ничего прекрасней нет, чем пустить по вене дозу.“) Im Song *Pilz-Trip* (*Гриб-трип* 2009) wiederum wird ein LSD-Trip nach der Einnahme halluzinogener Pilze (Magic Mushrooms) beschrieben.

⁴² In einem Remix (2012) erinnert *Baby* (*Детка*) sogar an Lounge-Musik im House Stil.

⁴³ Im ähnlicher Weise verhält es sich bei den Liedern *Абиссиния* (2006), *Африка* (2006), *Дымом уходили* (2009), *Армия Jah* (2009), *Эники-беники* (2012), *Растаман* (2012), *Вавилон* (2006).

Doch auch explizit Belarus-spezifische Thematiken dienen als Sujets. So werden u.a. die Korruption, der Polizeistaat,⁴⁴ die Vogelgrippe (*Птичий грипп* 2006) und im Song *Tschernobyl* (*Чернобыль* 2006) das sowjetische Trauma von 1986 thematisiert, das in besonderem Maße die belarussische Region nahe der Stadt Gomel in Mitleidenschaft zog:

Один мой товарищ в Чернобыле жил,
Ein Freund von mir lebte in Tschernobyl,
но ядерный взрыв этот город поразил.
aber eine nukleare Explosion beschädigte diese Stadt.
Поразил он еще и ученых зоологов,
Sie traf auch noch gelehrte Zoologen,
а также акушеров и гинекологов.
und außerdem Hebammen und Gynäkologen.

Obwohl die Texte der Gruppe „Addis Abeba“ nahezu in Gänze auf dem Russischen basieren, finden sich dennoch wenige Ausnahmen auf Belarussisch im Repertoire wieder (z.B. *Дзеці* 2009, *Каханне* 2007).

Insgesamt sind bei den Songtexten beider Gruppen („Botanic Project“ und „Addis Abeba“) keinerlei homophobe Tendenzen zu verzeichnen, wie dies etwa im Falle der sogenannten jamaikanischen Battyman Tunes bzw. der Murder Music (z.B. von Buju Banton, Beenie Man, Sizzla, Elephant Man) der Fall ist. Russischsprachiger Reggae in Belarus ist tendenziell mit Idealen wie Weltoffenheit, Toleranz und Peace and Love im Sinne der Hippie-Bewegung gleichzusetzen, obwohl deutlich Stellung gegen Ausbeutung und Unterdrückung bezogen wird.

Was die Entwicklung dieser relativ jungen und kleinen Reggae-Szene in Belarus betrifft, so drängt sich folgende Vermutung auf: Seit jener Zeit (ab 1994 bis zur Gegenwart), als die bekannten belarussischsprachigen Bands zunehmend marginalisiert wurden und kaum mehr öffentlich in Erscheinung treten konnten, entstand ein Leerraum, der jüngeren Bands Platz bot, sich zu etablieren. Bezeichnend für diese Bands der jüngeren Generationen ist, dass sie auf die Verwendung der belarussischen Sprache oftmals (wohl aus politischen Gründen oder mangels Kenntnissen) verzichteten und sich stattdessen überwiegend des Russischen in ihren Songtexten bedienen. Gleichzeitig eröffnet die Verwendung der russischen Sprache den Zugang zu einem größeren Publikum, nämlich der ehemaligen Staaten der UdSSR, in denen die russische Sprache heute noch als *lingua franca* verwendet oder zumindest verstanden wird. Obwohl es sich bei diesen belarussischen Gruppen nur um eine geringe Anzahl von Reggae-Bands handelt, sind diese wiederum Teil einer transnationalen osteuro-

⁴⁴ So ist in der ersten Strophe des Songs *Wasja* (*Вася* 2006) folgende Passage auffällig: „Mein Name ist Wasja, hallo, ich bin ein Vertreter der Behörden, ich bin Milizionär, Hüter des Gesetzes, von der Polizeiabteilung des Zentralen Bezirks“. Im Original: „Меня зовут Вася, здарсьце, Я прадставітель влaстi, Я мiлiцыйанер, хранiтeль закoнa, Из РУВД Цeнтрaльнoгo рaйoнa“.

päischen Reggae-Szene, die es zukünftig wert wäre, tiefer gehend erforscht zu werden.

6. Glokalisierung

Die Entwicklung der Reggae-Musik, ausgehend von ihrem Ursprungsort Jamaika bis in aktuell viele Winkel dieser Welt, u.a. Belarus, ist bemerkenswert. Eine aus Ska und Rocksteady (zwei Musikstilen, die selbst aus einem höchst komplexen Konglomerat von autochthonen und fremden Stilen hervorgingen)⁴⁵ in der jamaikanischen Post-Unabhängigkeitsepoche (ab 1962) entstandene Musik verändert sich in den 1970ern abermals durch fremde (englische) Einflüsse zu einem weltweit rezipierten und praktizierten Musikstil. Dieser Musikstil wird auf unterschiedlichen Kontinenten (Afrika, Europa, Amerika, Australien) von überwiegend Nicht-Jamaikanern aufgegriffen und reinterpretiert, während er sich in Jamaika selbst fortwährend verändert. Die jamaikanischen Weiterentwicklungen des Reggae (Dancehall-Reggae, Raggamuffin, Reggaeton etc.) wiederum breiten sich vom Zentrum (Jamaika) erneut aus, bewirken abermals weltweite Veränderungen hinsichtlich der Rezeption und des Praktizierens. Etwas später als in Westeuropa erstrecken sich diese Prozesse auch auf Osteuropa, wo nach anfangs sporadischem Aufgreifen des Reggaes, nicht zuletzt aufgrund des Bedeutungszuwachses des Internets, schließlich eine transnationale osteuropäische Reggae-Szene entsteht. Wie in anderen Ländern der Welt wird auch in Osteuropa nunmehr der Reggae in all seinen Spielarten *neu gedacht*, auf die jeweiligen Lebenswirklichkeiten angepasst bzw. umfunktionalisiert sowie mit anderen Landessprachen, selbst kleinerer Sprachgemeinschaften (von Estnisch bis Georgisch), kombiniert.

Phänomene wie diese werden seit den 1990ern im musikethnologischen Diskurs unter dem Zeichen der Globalisierung – ein höchst mehrdeutiger und oftmals pejorativ besetzter Begriff – behandelt. Dass die Globalisierung indes kein einseitiger Strom vom „West to the rest“ (Stokes 2004: 48) ist und es aufgrund der Bedeutung von lokalen Faktoren eben nicht zur kulturellen Homogenisierung bzw. dem Cultural gray-out kommen würde, wurde angesichts der Befunde deutlich (vgl. Nettl 1983). So stellte der für diesen Diskurs fortan prägende indisch-amerikanische Ethnologe Arjun Appadurai (1990: 295) fest: „as rapidly as forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or other way: this is true of music (...)“. Um dem Einflussfaktor des Lokalen im Kontext des Globalen Rechnung zu tragen, führte der Soziologe Roland Robertson (1995), inspiriert von einer japanischen Kunstwortschöpfung, schließlich den Begriff Glocalization ein.

⁴⁵ Witmer (1987) beschreibt in einem Aufsatz diese Entwicklungen: Aus amerikanischen (einschließlich afroamerikanischen) und europäischen Einflüssen (Gospels, Minstrels, Vaudeville Shows, Orchester-Musik, Europäische Blasmusik, Militärmusik, Blues, Jazz, Swing, Rhythm and Blues, Rock 'n' Roll), weiteren karibischen Musiken (z.B. Calypso) und einheimischen, teilweise ländlichen Musiken (Mento, Burru- bzw. Rasta Drumming) entwickelte sich zunächst der Ska, dann Rocksteady und schließlich der Reggae.

Den Kerngedanken der Glocalization mag wiederum folgende Aussage des Soziologen Georg Ritzer am anschaulichsten zu verdeutlichen: Glocalization – so Ritzer (2003: 193) – “can be defined as the interpenetration of the global and the local, resulting in unique outcomes in different geographic areas.” Erneut aufgegriffen wurden diese von Soziologen und Ethnologen verfeinerten Definitionen hinsichtlich der Globalisierung und des Einflusses des Lokalen von Vertretern der Musikethnologie (u.a. Slobin 1992, Turino 2003 et al.).⁴⁶ Die Art und Weise indes, wie zumindest in manchen Fällen mit diesen Theorien im Kontext der Musikethnologie umgegangen wurde, kritisierte beispielsweise Ingrid Monson:

„[...] not much emphasis has been placed on musical sound itself. This is not surprising since theoretical perspectives on the global and the local have been dominated by social scientists, philosophers, and literary theorists. Ethnomusicologists have attempted to squeeze their concerns into the vocabularies of these interdisciplinary discussions, but have not often made a case for what musical processes themselves might have to offer these larger theories of social and cultural interpretation.” (Monson 1999: 32)

Monsons Kritik könnte partiell gerechtfertigt sein, ungeachtet der Tatsache, dass sie bereits 18 Jahre zurückliegt. Gleichwohl scheint die Theorie der *Hyperkulturalität* von Byung-Chul Han (2005) für die vorliegende Thematik von besonderer Relevanz zu sein, insofern als sie nach meinem Ermessen die Glocalisierungs-These unter starker Berücksichtigung des Faktors „Internet“ weiter verfeinert. Han geht in seiner Theorie von einer gänzlichen Entgrenzung der Kulturen zunächst im Internet und als Folge dessen in der realen Welt aus. Dadurch entstehe ein „hyperkultureller Klangraum“, „in dem sich unterschiedlichste Töne abstandslos in einem Nebeneinander“ drängen (Han 2005: 13). In diesem Hyperspace seien die verschiedenen Kulturformen (einschließlich der Musik) entlokalisiert und könnten (zumindest theoretisch) von jedem beliebigen Ort aus abgerufen, „entaurarisiert“ (ebd.: 42) und auf die jeweiligen lokalen Lebensbedingungen umgedeutet werden. Von großer Signifikanz in Hans Theorie ist, dass die scheinbar unterschiedlichen Kulturen keineswegs mehr in einen direkten Dialog treten müssen (wie dies bei der Multi- und Interkulturalität die Prämisse ist). Trotzdem – so Han – bewirkten diese Prozesse eine nachhaltige Veränderung der Praktizierenden und der alten wie neu entstehenden Kulturformen (hier der Musik). Eintönigkeit bzw. der Cultural gray-out sei keineswegs das Ergebnis dieser Prozesse, sondern vielmehr lokale bzw. regionale Ausdifferenzierung „jenseits von ‚schön‘ und ‚häßlich‘“ (ebd.: 67).

Die Ausführungen von Han mögen mitunter idealistische Züge (von einer besseren Welt trotz bzw. gerade wegen des Internets) aufweisen. Überdies liegt ihnen die

⁴⁶ Slobin (1992: 4 ff.) bezieht sich direkt auf Appadurajs (1999) Theorien von unterschiedlichen scapes, wohingegen beispielsweise Turino (2003: 52 ff.) dies als zu abstrakt (für die Musik) bezeichnet, generell dem Globalisierungsbegriff misstraut und stattdessen von „cosmopolitan culture“ spricht.

Prämisse zugrunde, dass tatsächlich überall auf der Erde für alle das Internet jederzeit verfügbar ist (was jedoch nicht der Fall ist)⁴⁷. Und dennoch finden sich in seiner Theorie viele Gedanken, die für die vorliegende Thematik bedeutsam sind. Belarussische Gruppen bedienen sich eines zunächst fremden Genres (die Reggae-Musik in all ihren Facetten) und deuten sie auf ihre konkrete (soziale, politische, historische) Situation um. Auf realen Kontakten mit jamaikanischen Reggae-Musikern, etwa hervorgerufen durch Migrationsbewegungen, beruht dies allerdings nicht. Auch handelt es sich hierbei nicht um eine Verwestlichung (im pejorativen Sinne), die einem so genannten Schwellenland von außen aufoktroziert wird. Marktstrategische Erwägungen (innerhalb oder außerhalb des Landes) spielen ebenso eine allenfalls untergeordnete Rolle, angesichts der Tatsache, dass ein profitorientiertes Musikmanagement in Belarus kaum existiert. Die Hauptakteure sind tatsächlich die Musiker (nebst ihrem Publikum), die aus einem „hyperkulturellen Klangraum“ (primär Internet, aber auch CDs, Platten, Fernsehen, Radio) Sounds von Roots Reggae bis Ragamuffin und damit konnotierte Werte (Rastafarianismus) entchronologisieren und mit Lokalem vermischen bzw. glokalisieren. Der Anspruch auf Authentizität wird von den Gruppen nicht erhoben, sondern stattdessen sogar das spezifische Belarussische akzentuiert. In besonderem Maße werden diese lokalen Komponenten an den Texten deutlich, d.h. an der verwendeten Sprache und der Semantik. Deutlich schwieriger verhält es sich mit den rein musikalischen Merkmalen, die oftmals nicht zweifelsfrei auf Glokalisierungsprozesse zurückgeführt werden können (Ausnahme: Einbeziehung von Instrumenten der jeweiligen Kultur). Gleichwohl entsteht für die Anhänger dieser Szene der wohl reizvolle Effekt, dass das Hör- und Seherlebnis zur gleichen Zeit einerseits vertraut (Landessprache, Semantik, Musiker) und andererseits exotisch (Reggae) ist.

Literatur

- Appadurai, Arjun. 1990. „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. In *Theory, Culture & Society* 7/295. S. 295–310.
- Appadurai, Arjun. 1999. „Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. In *Migration, diasporas, and transnationalism*. Hg. Steven Vertovec u. Robin Cohen. Cheltenham (GB): Edward Elgar Publishing, Ltd. S. 464–483.
- Cushman, Thomas. 1995. *Notes from underground: Rock music counterculture in Russia*. Albany: State University of New York Press.
- Han, Byung-Chul. 2005. *Hyperkulturalität*. Berlin: Merve Verlag.
- Helbig, Adriana. 2011. „‘Brains, means, lyrical ammunition’: hip-hop and socioracial agency among African Students in Kharkiv, Ukraine”. In *Popular Music, Vol. 30, No. 3*. S. 315–330.

⁴⁷ So wurde während meiner Feldforschungen über Mento-Musik in Jamaika (2015) deutlich, dass viele meiner im ländlichen Raum lebenden Gesprächspartner über keinerlei Zugang zum Internet verfügen.

- O.A. 2010. „Reggae in Russia: producer, artists and more”. In URL: <http://www.houseofreggae.de/news/1823-reggae-russia-producer-artists.html> (Zugriff vom 18.8.2015).
- Monson, Ingrid. 1999. „Riffs, Repetition, and Theories of Globalization”. In *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1. S. 31–65.
- Näumann, Klaus. 2014. „Wie in der urbanen belarussischen Rock- und Populärmusik *Altes neu gedacht* wird“. In „*Altes neu gedacht*“ – Rückgriff auf Traditionelles bei *Musikalischen Volkskulturen*. Hg. ders. und Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker-Verlag. S. 163–189.
- Nettl, Bruno. 1983. „Cultural Grey-Out”. In *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana [u.a.]: University of Illinois Press. S. 345–354.
- Patton, Raymond. 2012. „The Communist Culture Industry: The Music Business in 1980s Poland”. In *Journal of Contemporary History* 47(2). S. 427–449.
- Petz, Ingo et al. [2007]. [Begleitheft zur CD] *Belarusian Red Book. Music of Belarus*. Deutsch-belarussische Gesellschaft.
- Petz, Ingo. 2012. „Im Geiste der Freiheit“. In *Musikforum* 2/12. S. 48–50.
- Riordan, Jim. 1988. „Soviet Youth: Pioneers of Change”. In *Soviet Studies*, Vol. 40, No. 4. S. 556–572.
- Ritzer, George. 2003. „Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing”. In *Sociological Theory*, Vol. 21, No. 3. S. 193–209.
- Robertson, Roland. 1995. „Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity”. In *Global Modernities*. Hg. Mike Featherston, Scott Lash u. Roland Robertson. London: Sage Publications. S. 25–44.
- Ryback, Timothy W. 1990. *Rock around the bloc*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Slobin, Mark. 1992. „Micromusics of the West: A Comparative Approach”. In *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 1. S. 1–87.
- Steinholt, Yngvar B. 2003. „You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs”. In *Popular Music*, Vol. 22, No. 1. S. 89–108.
- Stokes, Martin. 2004. „Music and the Global Order”. In *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33. S. 47–72.
- Survilla, Maria Paula. 2002. *Of Mermaids and Rock Singers: Placing the Self and Constructing the Nation Through Belarusian Contemporary Music*. (= Current Research in Ethnomusicology, Vol. 2). New York & London: Routledge.
- Survilla, Maria Paula. 2003. „Ordinary Words: Sound, Music, and Meaning in Belarusian-Language Rock Music”. In *Global Pop, Local Talk: Language Choice in Popular Music Throughout the World*. Hg. Harris M. Berger u. Michael Thomas Carroll. Jackson: University Press of Mississippi. S.187–206.
- Troitsky, Artemy. 1987. *Back in the USSR. The true story of Rock in Russia*. London et al.: Omnibus Press.
- Troitsky, Artemy. 1989. *Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR*. Wien: hannibal.

- Turino, Thomas. 2003. „Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music”. In *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 2. S. 51–79.
- Wicke, Peter. 1998. „Reggae“. In *MGG, Sachteil 8*. Hg. Ludwig Finscher. Kassel et al.: Bärenreiter Metzler. Sp. 132–135.
- Wickström, David-Emil. 2011. „Okna Otkroi” – „Open the windows!” *Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- Wickström, David-Emil. 2010. „My Reggery – Reggae, Ska and Ska-Punk in St. Petersburg“. In URL: <http://norient.com/academic/wickstroem2010/>. (Zugriff vom 19.8.2015).
- Witmer, Robert. 1987. „’Local’ and ‘Foreign’: The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, RockSteady, and Reggae”. In *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 8, No. 1. S. 1–25.
- Wynands, René. 2000 (1995). *Do the Reggae. Reggae von Pocomania bis Reggae und der Mythos Bob Marley*. In URL: <http://www.oktober.de/reggae/>. (Zugriff vom 11.8.2015).

Diskographie:

- „Addis Abeba”. 2006. *Аддис Абеба*. CD. GEL Record Studio.
- „Addis Abeba”. 2007. *Live*. CD. GEL Record Studio.
- „Addis Abeba”. 2009. *Шифроваться*. CD. Самиздат.
- „Addis Abeba”. 2012. *Механизм*. CD. Самиздат.
- „Botanic Project”. 2008. *Нормалия*. CD. [unknown].
- „Botanic Project”. 2010. *ОМ*. CD. [unknown].
- „Botanic Project”. 2012. *Реанимация*. Самиздат.
- „Botanic Project”. 2014. *Делай своё дело*. CD. [unknown].
- Various Bands [2007]: *Belarusian Red Book. Music of Belarus*. Ingo Petz et al. Deutsch-belarussische Gesellschaft.