

Basslinien – „I and I“

Kolumne im zweikommasieben Magazin #16, 2017 (www.zweikommasieben.ch)
Kommentierte Version mit Ton- und Text-Referenzen

Text: Marius ‚Comfortnoise‘ Neukom (www.comfortnoise.com)



„I and I“ ist ein jamaikanischer Patois-Ausdruck der Rastafari- und Reggae-Kultur. Ursprünglich will er besagen, dass ich, du und alle anderen Menschen gleich sind vor Gott. Im heutigen Sprachgebrauch ist dieser religiöse Kontext allerdings kaum mehr nachvollziehbar. Aussenstehende können bestenfalls erraten, dass nicht ‚ich‘, sondern ‚wir‘ gemeint ist. Die eigenartige Wiederholung des Ich erinnert an die Selbstglorifizierung, die häufig stattfindet, wenn Reggae-Künstler nach ihrem Werdegang befragt werden. Dabei handelt es sich allerdings nicht nur um schamlose, maskuline Ich-Bezogenheit, sondern auch um einen charakteristischen, formelhaften Sprachgebrauch, wie er der Tradition mündlicher Überlieferung eigen ist. Eine unfreiwillige Veranschaulichung der mündlichen Aspekte von Reggae liefert Beth Lessers (2012) enorm informatives Buch *Rub-a-Dub Style: The Roots of Modern Dancehall*. Es präsentiert sich als eine genauso klug arrangierte wie auch fragwürdige Sammlung von Zitaten, in der das „I and I“ aus gewiss guten Gründen marginalisiert wird.

Im Kern legt Beth Lesser eine Bestandaufnahme rund um den von Lee Perry selbst gelegten Brand in seinem *Black Ark*-Studio (1983¹) und das Erscheinen von Wayne

¹ Vgl. Katz, 2013, S. 355.

Smiths Song *Sleng Teng* (1985²) vor. Es ist die Zeit des Abtretens eines der innovativsten, für Reggae und Dub prägendsten Produzenten und des Beginns der digitalen Ära, die alle etablierten Strukturen auf den Kopf stellt. Anders als Lloyd Bradley, der in diesem Zeitraum einen dramatischen Wertzerfall und endgültigen Niedergang diagnostiziert³, dokumentiert Lesser, wie in dieser Phase mit dem Rub-a-Dub das Fundament entsteht, auf dem Dancehall und alle anderen Abkömmlinge von Reggae und Dub aufbauen. Was Lesser allerdings unter dem Ausdruck „Rub-a-Dub“ exakt versteht, definiert sie bezeichnenderweise nirgends.⁴ Es ist eine typische, ungeklärte und mehrdeutige Bezeichnung für den Reggae aus der genannten Periode.

Die Stärke und zugleich Schwäche des Buchs liegt darin, dass Lesser die Deejays, Produzenten, Soundsystems, Studios und Arbeitsbedingungen darstellt, indem sie die Künstler selbst zu Wort kommen lässt.⁵ Die extensiven wörtlichen Reden werden allerdings weder belegt, noch einer kritischen Beurteilung unterzogen. Offensichtlich wurden die Zitate sogar redigiert, denn das Patois erscheint in einheitlicher Schreibweise und so weit geglättet, dass es leicht verständlich ist. Wohl darum kommt der schwierige Ausdruck „I and I“ in diesem Buch nur ein einziges Mal vor – nämlich in einem Liedtext.⁶ Trotz *inhaltlich* suggerierter Authentizität präsentiert uns Lesser nicht unbedingt Fakten, sondern Alltagsgeschichten, die vor allem dokumentieren, wie in dieser Kultur gesprochen und Wissen vermittelt wird. Beispielsweise springt ins Auge, dass die Erwähnung des Erscheinens von Songs in sogenannten „charts“ besonders beliebt ist. Damit sind Bestsellerlisten gemeint, über deren Herkunft und Aussagekraft wiederum keine Auskunft gegeben wird.⁷ Ein Nummer-Eins-Hit beweist scheinbar objektiv die Qualität und den Erfolg des eigenen Schaffens. Dazu gehört auch die Erwähnung, wie lange der Song die Bestsellerlisten anführte. In Lessers Buch ist an sage und schreibe 64 Stellen, also durchschnittlich alle 5,5 Seiten, davon die Rede. 26 dieser Stellen nehmen sogar explizit auf den ersten Platz in diesen Listen Bezug. Diese stereotypen, kaum überprüfbaren und die Lektüre ziemlich ermüdenden Aussagen sollte man indessen nicht wortwörtlich, sondern als charakteristische Sprechweisen verstehen.

In Abgrenzung zur schriftlichen charakterisiert der amerikanische Psycholinguist Walter Ong (2016) die mündliche Überlieferung sowohl als formelhaft, redundant, aneinanderreihend, repetitiv, rhythmisierend, anschaulich, situationsbezogen als auch einfühlend, kämpferisch und tendenziell konservativ. Die erstgenannten dieser Eigenschaften treffen besonders gut auf das Beispiel mit den Bestsellerlisten zu. Die letztgenannten schliessen auch die Inhalte und Strukturen von Roots-Reggae mit seiner Affinität zu Traditionalismus, wenn nicht gar Fundamentalismus, mit ein. Reggae war in der sozial und politisch prekären Phase von Jamaikas Übergang in die Unabhängigkeit für mehrere Generationen identitätsstiftend. Die Bevölkerung der Ghettos entstammt Vorfahren, die als Sklaven verschleppt und ausgebeutet wurden und deren

² Vgl. Lesser, 2012, S. 287.

³ Vgl. [Basslinien Kolumne in zweikommasieben #15](#).

⁴ Vgl. allerdings die vage und unvermittelte Herleitung auf der Seite 51 (Lesser, 2012).

⁵ Anders Katz (2012), dessen Buch bereits im Titel („An Oral History“) kenntlich macht, dass es sich um eine *mündlich erzählte* Geschichte handelt. Auf eine Detaillierung der Implikationen geht er auch nicht ein, abgesehen vom Hinweis (ebd., S. 7f.), dass das Buch infolge der Vielfalt der Meinungen und spontanen Äusserungen gewisse Widersprüchlichkeiten weder vermeiden kann noch will.

⁶ Vgl. Lesser, 2012, S. 308.

⁷ Ausdrücklich erwähnt werden nationale (also jamaikanische), britische, Singles- und auch wöchentliche Listen von Radiostationen – es handelt sich also um eine sehr heterogene Gruppe von Listen.

Alphabetisierung grundsätzlich unterdrückt wurde. Diesen Menschen sollte der Zugang zum gespeicherten Wissen in niedergeschriebenen Kulturgütern vorenthalten bleiben. Das gesprochene Wort musste die traumatisierenden Spuren der Deportation, des Verlusts der Wurzeln und natürlich der Sklaverei selbst, überbrücken. Das mündliche Erzählen sowie die auf die afrikanischen Wurzeln zurückgehenden Gesänge und Rhythmen erhielten damit eine nachgerade existenzielle Bedeutung, wenn nicht gar göttliche Macht. Auch weil in mündlich geprägten Kulturen⁸ das auditive Sinnesorgan grundsätzlich bedeutsamer ist als das visuelle, konnte Musik eine so grosse Bedeutung erhalten.

In den Formulierungen rund um die Bestsellerlisten wird mehrmals gesagt, dass die Songs die Liste ‚treffen‘ oder auf ihr ‚aufprallen‘ („hit the charts“). Ähnlich wird der Effekt, den die Dubplates an den Soundsystem-Partys haben, umschrieben: Sie ‚mischen den Tanz auf‘ oder ‚zerstampfen‘ ihn sogar („mash up the dance“). Beide Formulierungen verweisen auf Gewalt und Diskontinuität, die sowohl in der Geschichte der Vorfahren als auch der Realität des Ghettos gründen, und inszenieren gleichzeitig ein triumphales (Wieder-)Auferstehen. Während die Botschaften im Roots-Reggae vielfach ermutigend, identitätsstiftend und aufklärerisch sind⁹, nehmen die Dub-Versionen den Weg der Loslösung, Fragmentierung und des Zerfalls.¹⁰ Die Musik aktualisiert damit das Erleben der Not und bietet Auswege an. Auf der Ebene der künstlerischen Umsetzung liegen originelle, innovative Anordnung und platte, uninspirierte Reproduktion, also Original und Plagiat, notwendigerweise ganz dicht beieinander. Doch unter den Bedingungen der Oralität sind solche Unterscheidungen ohnehin inadäquat. Es muss daher auch nicht verwundern, dass so kompetente Autoren wie Lesser und Bradley in Bezug auf Dancehall zu vollkommen entgegengesetzten Beurteilungen gelangen.

Das Master-Narrativ in Beth Lessers Buch, das heisst, die allen Varianten übergeordnete Erzählung, kann wie folgt formuliert werden: „Niemand wollte meinen Song veröffentlichen. Aber dann mischte das Dubplate die Partys auf, schlug die Single in den Charts ein und hielt sich dort monatelang als Nummer eins.“ Exakt so wird die Erfolgsgeschichte von Wayne Smiths *Sleng Teng* kolportiert.¹¹ Man versteht: Selbst wenn alle Menschen gleich sind vor Gott, auf die Songs – und damit auch ihre Urheber? – trifft das definitiv nicht zu. Verdichtet in einer griffigen Formel lauten die habituellen Selbstpräsentationen der Reggae-Künstler, die häufig konfus anmutende Rasta-Religiosität und die tragische, unfaire, noch heute wirksame und ewig wiederzuerzählende Geschichte: „I and I is number one!“

Literatur

Katz, David (2012). *Solid Foundation: An Oral History of Reggae (revised and expanded edition)*. London: Jawbone Press.

Katz, David (2006). *People Funny Boy: The Genius of Lee "Scratch" Perry*. London: Omnibus Press.

Lesser, Beth (2012). *Rub-a-Dub Style: The Roots of Modern Dancehall*. Toronto: Beth Kingston.

Ong, Walter (2016). *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes*. Wiesbaden: Springer VS.

⁸ Die Oralität im Reggae gehört zur sogenannten „sekundären Oralität“ (residual orality), nämlich einer Kultur, die Schriftlichkeit zwar kennt, aber nur begrenzt nutzt (vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Orality>).

⁹ Vgl. [Basslinien Kolumne in zweikommasieben #15](#).

¹⁰ Vgl. [Basslinien Kolumne in zweikommasieben #11](#).

¹¹ Vgl. etwa Lesser, 2012, S. 287ff. oder Katz, 2012, S. 347f..

In der Basslinien-Kolumne stellt Marius ‚Comfortnoise‘ Neukom jeweils Buchveröffentlichungen vor, die sich in verschiedenen Formen auf die Dub-Kultur beziehen. Dabei arbeitet er die Essenz der jeweiligen Publikationen heraus, kontextualisiert sie und führt Gedanken der Autoren weiter. Eine kommentierte, mit Ton- und Text-Referenzen versehene Version dieser Kolumne findet sich unter www.comfortnoise.com/blog/basslines.html

