

Bachelorarbeit

Leuphana Universität Lüneburg

Major Kulturwissenschaften – Vertiefungsfach Musik und auditive Kultur

Awesome Tapes From Africa.

Eine postkoloniale TRX-Analyse des Reissues von Ata Kaks „Obaa Sima“.

Awesome Tapes From Africa.

A postcolonial TRX-Analysis of the reissue of Ata Kak's "Obaa Sima".

Vorgelegt von: Frieder Behrens
Mail: frieder@headshell.net
Vorgelegt am: 14.05.2019

Erstgutachter: Malte Pelleter
Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Großmann

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Postkoloniale Theorie und populäre Musik	3
2.1	Postkoloniale Theorie – die Schlüsselkonzepte	3
2.1.1	Imaginative Geografien	4
2.1.2	Rassistische Repräsentationslogik und kulturelle Identitäten	5
2.1.3	Transkulturalität	7
2.2	tracks'n'treks.....	9
2.2.1	Die Topophilie und Topophobie der Agenten populärer Musik	9
2.2.2	„Populäre Musik ist postkoloniale Musik“	10
3.	Analyse – TRX-Studies.....	12
3.1	Vorstellung der TRX-Methode	12
3.2	TRX-Analyse von Ata Kak – Obaa Sima	15
3.2.1	audiotreks/audioscapes	16
3.2.2	Kurzvorstellung des Musikers	18
3.2.3	Spurensicherung.....	20
3.2.4	Performative Räume	25
3.2.5	Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten	28
4.	Ist populäre Musik postkolonial? Eine kritische Reflexion.....	31
5.	Fazit	33
	Quellenverzeichnis	37

1. Einleitung

„Tolle Kassetten aus Afrika“ – unter dieser Betitelung wird das 2015 neu veröffentlichte Album *Obaa Sima* verbreitet, das der gebürtige Ghanaer Yaw Atta-Owusu aka. *Ata Kak* 1994 in Kanada produzierte. Das von dem Blog und Musiklabel *Awesome Tapes From Africa* rausgebrachte Reissue katapultierte *Ata Kak* auf die europäischen Festivalbühnen und *Obaa Sima* in die Plattentaschen vieler DJs. Dabei blieb die Musik nach ihrer Produktion und erstmaligen Veröffentlichung zunächst jahrelang unbeachtet. Dies änderte sich jedoch abrupt, als 2006 der Student für Musikethnologie Brian Shimkovitz die von einer Kasette digitalisierten Aufnahmen von *Obaa Sima* auf seinem Blog *Awesome Tapes From Africa* hochlud. Im Internet entwickelte sich ein Hype. Das Aufeinandertreffen von Drum-Machine-Beats und Synthesizer-Akkorden auf *Ata Kaks* prägnante Mischung aus Rap und Gesang sorgte bei vielen Hörern und Hörerinnen für großes Interesse. Shimkovitz machte sich daraufhin auf die Suche nach dem Urheber des Albums, konnte ihn nach einigen Jahren ausfindig machen und *Obaa Sima* als Reissue neu auflegen. Ein für diese Arbeit wesentlicher Punkt ist, dass *Ata Kak* und seine Musik seitdem in jeglicher Hinsicht mit der Bezeichnung „tolle Kassetten aus Afrika“ gestempelt sind, denn sein Name wird stets in Verbindung mit dem Label, Blog und DJ-Alias *Awesome Tapes From Africa* gebracht.¹

Die Musik von *Ata Kak* ließ sich durch die ausgefallene Mischung von vermeintlich widersprüchlichen Elementen für den Verfasser dieser Arbeit beim erstmaligen Hören in nichts Bekanntes einordnen. „Was ist das? Und woher kommt das?“ waren die ersten Fragen, die aufkamen. Auf letztere gibt die Betitelung *Awesome Tapes From Africa* jedoch eine Antwort vor, deren Sinnhaftigkeit und Intention im Laufe dieser Arbeit kritisch diskutiert wird.

Die Frage nach der Verortbarkeit von Musik ist auch eine, mit der sich Johannes Ismaiel-Wendt in *tracks'n'treks – Populäre Musik und postkoloniale Analyse*² intensiv befasst. Ihm zufolge beruht die sogenannte Topophilie populärer Musik, das Begehren nach kartografischer Verortung, auf idealtypischen Konstruktionen darüber, wie eine entsprechende Kultur zu sein hat. Edward Said bezeichnet solche Konstruktionen des Fernen, des „Fremden“ als „imaginative geographies“.³ Diese sowie weitere Konzepte postkolonialer Theorie bilden die Grundlage für Ismaiel-Wendts Hauptthese in *tracks'n'treks*: Populäre Musik ist postkoloniale Musik, denn in ihr finden sich diverse Bewegungsmetaphern, *treks*, deren

¹ Unter 3.2.2 wird auf diesen Aspekt noch genauer eingegangen.

² Johannes Ismaiel-Wendt, *tracks'n'treks - Populäre Musik und Postkoloniale Analyse* (Münster: UNRAST-Verlag, 2011).

³ Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 2006).

Ursprünge sich in der durch den Kolonialismus verursachten Weltordnung finden. Hinter dieser These verbirgt sich eine Argumentation, die zentrale Erkenntnisse postkolonialer Analysen freilegt, um diese als Schnittstellen zu populärer Musik zu nutzen. Aus der Synchronisation dieser beiden Aspekte heraus entwickelt Ismaiel-Wendt eine fünfstufige, als „TRX-Studies“ bezeichnete Methode, mit der, ausgehend von persönlichen, subjektiven Hörerfahrungen, populäre Musik mit einem „postkolonialen Gehör“ analysiert werden kann.⁴

Die vorliegende Arbeit ist in diesem Sinne theoretisch, als auch methodisch eng an der Linie von *tracks'n'treks* konzipiert. Die Argumentationsstruktur der vier Kapitel folgt dabei dem zentralen Anliegen, die Widersprüche die sich im Kontext der Verortbarkeit und den imaginativen Geografien zum musikalischen Material *Ata Kaks* ergeben zu analysieren und dabei insbesondere die Wiederveröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa* zu berücksichtigen, um „postkoloniale Wirklichkeiten“⁵ in *Obaa Sima* offenzulegen. Dafür wird im Anschluss an diese Einleitung in Kapitel 2, „Postkoloniale Theorie und populäre Musik“, der theoretische Rahmen skizziert. Zunächst werden zentrale Aspekte postkolonialer Analysen erläutert, um diese im Anschluss daran im Sinne von Ismaiel-Wendt als Schnittstelle zu populärer Musik zu verwenden. In Kapitel 3, „Analyse – TRX-Studies“, und auf diesem liegt der Fokus dieser Arbeit, wird die auf der Theorie aufbauende TRX-Analyse zunächst vorgestellt und im Anschluss exemplarisch an dem Track *Obaa Sima* des gleichnamigen Albums von *Ata Kak* durchgeführt. Nach der Analyse folgt in Kapitel 4, „Ist populäre Musik postkolonial? Eine kritische Reflexion“, eine kurze Reflexion von Ismaiel-Wendts Thesen in *tracks'n'treks*, bevor im abschließenden Fazit die wesentlichen Erkenntnisse dieser Arbeit zusammengetragen werden.

Das Projekt von Brian Shimkovitz reiht sich aus der subjektiven Perspektive des Verfassers in einen Trend ein, der sich in einem wachsenden Interesse an Musik aus ehemals kolonisierten Ländern ausdrückt.⁶ Unter Namen wie *Analog Africa*, *Sahel Sounds*, *Mr. Bongo* oder *Habibi Funk*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, veröffentlichen

⁴ In diesem Sinne werden in dieser Einleitung auch die Fragen erwähnt, die der Verfasser beim erstmaligen Hören von *Obaa Sima* beschäftigten.

⁵ „Postkoloniale Wirklichkeiten“ bleibt hier zunächst als ein solch unklarer Begriff zusammengefasst. Eine genauere Erläuterung, welche Fragen sich hinter dem Ausdruck verbergen, folgt im Kapitel 3.1 „Vorstellung Reflexion der TRX-Methode“.

⁶ Dies ist unter anderem auch an vereinzelter medialer Auseinandersetzung nachzuzeichnen, die sich dem Thema als Phänomen betrachtend widmet. Vgl. etwa *Groove*, *Vice* oder *Afropop Worldwide*: <https://groove.de/2017/04/04/hinter-kulissen-reissue-industrie-black-roots-white-fruits/> <https://www.vice.com/de/article/a3ddw4/warum-der-hype-fur-re-issues-afrikanischer-musik-voller-probleme-steckt> <https://soundcloud.com/afropop-worldwide/reissued-african-vinyl-in-the-21st-century-1>

Europäer oder Amerikaner alte Musik von überwiegend afrikanischen Künstlern. Es ist naheliegend, dass dies postkoloniale Fragen aufwirft. In diesem Sinne soll auch die Relevanz dieser Arbeit verstanden werden, indem das Phänomen exemplarisch anhand *Ata Kak* und *Awesome Tapes From Africa* kritisch diskutiert wird.

2. Postkoloniale Theorie und populäre Musik

Die beiden zentralen Bezugspunkte, die den Rahmen dieser Arbeit bilden, sind einerseits postkoloniale Theorien und andererseits populäre Musik. „Postkolonial“ ist ein bis heute unscharfer Begriff. Während er in den 1970er Jahren noch die Situation ehemaliger, sich in der Transformation zur Unabhängigkeit befindender Kolonien beschrieb, wurde er in den 1980er Jahren ausgeweitet und bezeichnete alle kolonisierten Regionen und Gemeinschaften – ab dem Moment der Kolonisierung bis zur Gegenwart.⁷ Heutzutage werden eine Vielzahl unterschiedlicher, sich teilweise auch widersprechender Theorien und Weltanschauungen unter dem Begriff „Postkolonialismus“ versammelt. Dabei bedeutet „Post-“ nicht bloß, die Phase nach dem Kolonialismus zu betrachten, sondern vor allen Dingen auch die bis heute wirkmächtigen Konsequenzen der jahrhundertelangen kolonialen Herrschaft offenzulegen.⁸

Populärer Musik wird hier vor allen Dingen ein offenes, fluides und hybrides Weltverständnis attestiert. In Musikstilen wie HipHop oder elektronischer Musik, aber auch in ästhetischen Medientechniken wie dem Sampling, lässt sich nachzeichnen, wie unterschiedlichste Einflüsse, ausgeschnitten und neu zusammengefügt, hybride Kulturen entstehen lassen können.

Die Synchronisation dieser beiden Aspekte ist symbiotisch. Durch sie lassen sich grundsätzliche Aussagen postkolonialer Theoretiker und Theoretikerinnen bestätigen, während sie zeitgleich eine notwendige Perspektive liefert, mit der Hybridität und Fluidität populärer Musik, ihre Postkolonialität offengelegt werden kann.

2.1 Postkoloniale Theorie – die Schlüsselkonzepte

Aufgabe dieser Arbeit ist es, mit Johannes Ismaiel-Wendts These „populäre Musik ist postkoloniale Musik“⁹ die symbiotische Synchronisation dieser beiden benannten Aspekte zu nutzen, um einen Track von *Ata Kak* zu analysieren. In ihrer Einführung zur postkolonialen Theorie fordern Maria Do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan einen

⁷ Vgl. Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie: eine kritische Einführung*, Cultural studies 12 (Bielefeld: Transcript, 2015), S. 15.

⁸ Vgl. ebd., S. 16.

⁹ Auf Ismaiel-Wendts Thesen wird unter 2.2 vertiefend eingegangen. Zunächst werden nur die für diese Arbeit wesentlichen Aspekte postkolonialer Theorien vorgestellt.

kontextsensiblen Gebrauch des Begriffs „postkolonial“¹⁰. In diesem Sinne werden im Folgenden drei Aspekte postkolonialer Theorie, die Ismaiel-Wendt als wesentliche Schnittstellen für die Synchronisation mit populärer Musik sieht, herausgestellt und erläutert. Stellenweise werden sie zudem durch vom Verfasser eigens eingebrachte zusätzliche Theorie untermauert, um in Anschluss daran den Bogen zur Musikanalyse zu spannen:

- „Sie dekonstruieren ‚vorgestellte‘ Verortungen oder ‚Imaginative Geographies‘
- Sie üben Kritik an einer rassistischen Repräsentationslogik (dabei wird ein konservativer Multikulturalismus mit eingeschlossen, der in seiner Logik der Idee von fixen Kulturen verhaftet bleibt.)
- Sie definieren den Kulturbegriff dynamischer und lösen ihn von Verweisen auf geographische Determinationen, indem Bewegungserfahrungen und eine Ästhetik der Bewegung starkgemacht werden.“¹¹

Ironischerweise findet sich in keinem dieser Punkte der Begriff „Kolonial“. Doch bezieht sich die Verwendung des Ausdrucks „imaginative Geografien“ von Edward Said, die Kritik an einer Repräsentationslogik, z.B. von Stuart Hall,¹² und Befürwortung eines dynamischen und hybriden Kulturbegriffs, wie von Wolfgang Welsch als Transkulturalität zusammengefasst,¹³ auf Analysen, welche die bis heute wirkmächtigen Konsequenzen des Kolonialismus betrachten oder sich darauf beziehen lassen, wie in den folgenden drei Unterkapiteln dargestellt wird.

2.1.1 Imaginative Geografien

Der erste Aspekt bezieht sich auf einen Schlüsselbegriff aus dem 1978 erschienenen Buch *Orientalism* von Edward Said, das bis heute als ein Gründungsdokument der postkolonialen Studien bezeichnet wird.¹⁴ In seiner viel diskutierten Arbeit stellt Said heraus, wie vermeintliche Experten des Orients, sogenannte Orientalisten, aus Europa ein Bild des Orients hergestellt und essenzialisiert hätten. Der dadurch erzeugte Diskurs darüber, was der Orient eigentlich sei, würde als Instrument genutzt, um den europäischen Kolonialismus zu legitimieren. Das „Wissen“ über den dem Okzident unterlegenen Orient diene als Rechtfertigung für Ausbeutung und Gewalt, so Said. Durch die z.B. in der Literatur konstruierte Imagination würde in Europa ein Bild des Orients als „[...] feminin, irrational und primitiv im Gegensatz zum maskulinen, rationalen und fortschrittlichen Westen entworfen.“¹⁵ Die

¹⁰ Castro Varela; Dhawan 2015, S. 16.

¹¹ Ismaiel-Wendt 2011, S. 38. (Alle Hervorhebungen im Original)

¹² Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, hg. von Ulrich Mehlum u. a. (Hamburg: Argument-Verlag, 1994a).

¹³ Wolfgang Welsch, „Transkulturalität“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, Nr. 1 (1995): 39–44.

¹⁴ Castro Varela; Dhawan 2015, S. 93.

¹⁵ Ebd., S. 99.

Vorstellung des Orients wird von Said dabei als „imaginative geography“ bezeichnet: Die Grenze zwischen Okzident und Orient sei keine natürliche, keine geografisch existierende, sondern Effekt eines dominanten Diskurses. Dieser hegemoniale Diskurs entspricht einem Bündel von systematisierten Aussagen über die Kolonialisierten, die Kolonialisten und das Verhältnis dieser angeblich von Grund auf verschiedenen Einheiten.¹⁶

Aus dem Konzept der imaginativen Geografien arbeitet Johannes Ismaiel-Wendt die „[...] wechselseitige Beziehung zwischen Räumen, Erinnerung und sozialer Praxis [...]“¹⁷ heraus. Räume und Orte definieren sich demnach nicht nur durch geografische oder geometrische Fakten, sondern vielmehr durch das Imaginierte. Grundsätzlich sieht auch Said den objektiven Raum als konstruiert:

“The objective space [...] is far less important than what poetically it is endowed with, which is usually a quality with an imaginative or figurative value we can name and feel: thus a house may be haunted, or homelike prisonlike, or magical.”¹⁸

Das imaginierte Geografische wird bei Said also mit der kulturellen und kollektiven Vereinnahmung in Verbindung gebracht. Es herrschen konkrete, durch Diskurse erzeugte Vorstellungen davon, wie Orte, Räume und Regionen zu sein haben. Zentral dabei ist jedoch auch die Definitionsmacht, die in diesen Konstruktionen steckt, denn diese lag im hegemonialen Verhältnis zwischen Kolonialisten und Kolonisierten stets auf Seiten der Europäer.

2.1.2 Rassistische Repräsentationslogik und kulturelle Identitäten

Das zweite von Ismaiel-Wendt angeführte Schlüsselkonzept postkolonialer Theorie ist die Kritik an dem, was Stuart Hall mit der „Rassisierung des ‚Anderen‘“¹⁹ beschreibt. Um die Ausbeutung und Versklavung der „Unbekannten“ zu legitimieren, mussten diese zunächst als etwas Niederwertiges konstruiert werden. In diesem Sinne wurde, trotz des Eingeständnisses begangener Gewalttaten, der Kolonialismus als Wohltat begutachtet, der den Unzivilisierten Aufklärung, Rationalität und Humanismus brachte.²⁰ Die Idee, dass die europäische Kultur in jedem Falle als etwas Höheres und Wertvolleres einzuschätzen sei, spielte stets eine tragende Rolle bei der Konstruktion des Anderen, wie auch Said zusammenfasst:

¹⁶ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁷ Ismaiel-Wendt 2011, S. 26

¹⁸ Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 2006) S. 55. Zitiert nach Ismaiel-Wendt 2011, S. 27.

¹⁹ Stuart Hall, „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in *Ideologie, Identität, Repräsentation*, hg. von Juha Koivisto und Andreas Merckens (Hamburg: Argument-Verlag, 2004), 108–166, S. 122. (Hervorhebungen im Original)

²⁰ Vgl. Ismaiel-Wendt 2011., S. 32.

„Im Mittelpunkt der europäischen Kultur während der vielen Jahrzehnte imperialer Expansion stand ein unbeeindruckter und unerbittlicher Eurozentrismus. Dieser Eurozentrismus akkumulierte Erfahrungen, Territorien, Völker, Geschichten, er studierte sie, klassifizierte sie, verifizierte sie.“²¹

In diesem Sinne redet Ismaiel-Wendt gar von „Kultur als Kolonialismus“, denn dieses normative Kulturverständnis der binären Gegenüberstellung von Zivilisierten gegenüber Primitiven fungierte als Legitimation für Gewalt und Ausbeutung. Kolonialismus bedeutet die „[...] Explosion der Erzählungen von ‚Rassen‘, ‚Ethnien‘, ‚Nationen‘ oder ‚Kulturen‘ [...]“.²² Doch wirken diese Fremdheitskonstruktionen bis heute nach. Das Erkennen und Kritisieren dieser Repräsentationslogik, der normativ-kulturellen Gegenüberstellung, ist ein zentrales Anliegen postkolonialer Theorien.

An dieser Stelle sollen Ismaiel-Wendts Thesen vom Verfasser noch durch Stuart Halls Gedanken zu kultureller Identität bestärkt werden. In der Essaysammlung *Rassismus und kulturelle Identität*²³ setzt sich Hall mit verschiedenen Dimensionen moderner gesellschaftlicher Strukturen auseinander, die er teilweise als bis heute wirkmächtige Konsequenzen des Kolonialismus einstuft. Eine zentrale Frage, die Hall stellt, ist die nach der kulturellen Identität. Ein gängiges Verständnis dessen bezieht sich dabei oft auf den Begriff „Verwurzelung“, wonach Individuen einer Gemeinschaft durch die gleiche Geschichte und Tradition und die gemeinsam genutzten kulturellen Codes verbunden sind, die aus einem festen – Ismaiel-Wendt würde von „fixen“ sprechen – Ursprung hervorgehen.²⁴ Ein anderes Konzept von Identität, und für das macht Hall sich stark, erkennt vor allen Dingen die Differenzen, welche durch Brüche und Diskontinuitäten hervorgerufen werden. In diesem Sinne ist „[...] kulturelle Identität ebenso eine Frage des ‚Werdens‘ wie des ‚Seins‘.“²⁵ Sie konstituiert sich nicht ausschließlich aus Wurzeln und Traditionen, sondern ist ständig in der Produktion und Neuformierung:

„Kulturelle Identitäten sind instabile Identifikationspunkte oder Nahtstellen, die innerhalb der Diskurse über Geschichte und Kultur gebildet werden. Kein Wesen, sondern eine *Positionierung*.“²⁶

²¹ Edward Said, *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht = Culture and imperialism* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994) S. 302. Zitiert nach Ismaiel-Wendt 2011, S. 32.

²² Ismaiel-Wendt 2011, S. 32. (Hervorhebungen im Original)

²³ Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, hg. von Ulrich Mehlum u.a. (Hamburg: Argument-Verlag, 1994)

²⁴ Stuart Hall, „Kulturelle Identität und Diaspora“, in *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, hg. von Ulrich Mehlum u. a. (Hamburg: Argument-Verlag, 1994a), 26–44, S. 27.

²⁵ Ebd., S. 29.

²⁶ Ebd., S. 30. (Hervorhebungen im Original)

Dieses Konzept von Identität als Positionierung widerspricht auch der Idee von fixen Kulturen, der Vorstellung einer eindeutig zu verortenden „Verwurzelung“, denn, so argumentieren Hall und Ismaiel-Wendt, ist die Moderne, die globalisierte und postkoloniale Welt geprägt von sich „zerstreuenden“,²⁷ „defragmentierten“²⁸ Identitäten. Es kann demnach nicht von nur „einer“ kulturellen Identität gesprochen werden. Die besagten Brüche und Diskontinuitäten – und davon hat schon der Kolonialismus durch Versklavung, Vertreibung, Diaspora, Flucht, Migration jede Menge hervorgebracht – produzieren ein Vielzahl von kulturellen Identitäten, die ein Individuum annehmen aber auch wieder ablegen kann.²⁹ Diese Erkenntnis postkolonialer Theorie stellt die normative Repräsentationslogik von fixen Kulturen in Geschichte und Gegenwart in Frage.

2.1.3 Transkulturalität

Der dritte für die Synchronisation mit populärer Musik wesentliche Aspekt postkolonialer Theorie ist die Definition eines hybriden und dynamischen Kulturbegriffs, der sich für eine „Ästhetik der Bewegung“³⁰ und der Verschmelzung starkmacht. Ein in dem Kontext häufig zitiertes Werk ist *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* von Paul Gilroy,³¹ auf das sich auch Ismaiel-Wendt stellenweise bezieht. Gilroy argumentiert darin unter anderem für einen hybriden Kulturbegriff, der Kulturen von Nationen und Territorien löst. Die Argumentation bezieht sich dabei hauptsächlich auf die „afrodiasporische“ Community, die global vertreten ist und den „Black Atlantic“ als verbindendes Element in sich trägt. Der Atlantik steht dabei als Sinnbild für die gewaltvolle Zwangsmigration durch den kolonialen Sklavenhandel.³² Die Hybridität von Kultur soll im allgemeineren Sinne jedoch mit Wolfgang Welschs Konzept von Transkulturalität erläutert werden. Auch wenn Welsch gewöhnlich nicht als ein postkolonialer Theoretiker betrachtet wird, lassen sich mit seinem Verständnis der modernen Komplexität von Gesellschaften postkoloniale Analysen anschaulich bestätigen.

Das Konzept von Transkulturalität kann sinnvoll in Differenz zu denen von Inter- und Multikulturalität dargestellt werden, welche auf einen klassischem Kulturverständnis beruhen. Langenohl, Poole und Weinberg fassen in ihrer Einleitung zum Sammelband

²⁷ Stuart Hall, „Die Frage der kulturellen Identität“, in *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, hg. von Ulrich Mehlum u. a. (Hamburg: Argument-Verlag, 1994b), 180–222, S. 187.

²⁸ Ismaiel-Wendt 2011, S. 9.

²⁹ Vgl. Hall 1994a, S. 29ff.

³⁰ Ismaiel-Wendt 2011, S. 38.

³¹ Paul Gilroy, *The black Atlantic: modernity and double consciousness*, (London [u.a.]: Verso, 1993).

³² Caroline Düvel, „Paul Gilroy: Schwarzer Atlantik und Diaspora“, in *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, hg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, und Tanja Thomas (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009), 176–188, S. 180f.

Transkulturalität zusammen, dass die Unterscheidbarkeit von Kulturen voraussetzt, dass „[...] sich ein Punkt angeben lässt, an dem die eine Kultur aufhört und die nächste anfängt.“³³ Interkulturalität entstehe durch die Anerkennung dieser Grenzen – erfasst jedoch auch die Begegnung und die Überschreitung unterschiedlicher Kulturen. Welsch kritisiert an ihr jedoch, sie mache „[...] nicht einmal einen Versuch, die traditionelle Kulturvorstellung zu überwinden [...]“³⁴, denn sie geht weiterhin von der grundsätzlichen Unterscheidbarkeit und Geschlossenheit von Kulturen aus. Welsch versteht unter dem traditionellen Verständnis das Konzept von Herders Kugelmodell, nach dem sich Kulturen durch ethnische Fundierung, soziale Homogenisierung sowie durch ihre Abgrenzung nach außen definieren.³⁵ In anderen Worten, treffen Kugeln aufeinander, prallen sie voneinander ab.

Multikulturalität hingegen betont vorwiegend das Vorhandensein verschiedener Kulturen im Bezug auf das „Innenleben“ von Gesellschaften, in denen sich unterschiedliche Kulturen vermischen, jedoch nicht verschmelzen.³⁶ Doch ähnlich wie beim Interkulturalitätskonzept, lebt Multikulturalität von der Hinnahme solcher Schranken, wie Welsch deutlich macht. Zwar eigne sich das Konzept immer noch als politisch progressive Antwort gegenüber konservativen Forderungen nach einer Einheitskultur – und findet auch bis heute Verwendung in Debatten über eine deutsche Leitkultur –, beruht jedoch weiterhin auf einem traditionellen, an Ethnien und Nationen geknüpften Kulturbegriff. Das Problem an Konzepten wie Inter- und Multikulturalität fasst Welsch damit zusammen, dass sich Reibungen, die durch Koexistenz und Kooperationen unter den einzelnen Kulturen entstehen, nicht lösen lassen. Sie gehen von homogenen und eindeutig zu separierenden Einzelkulturen aus, die in einer globalisierten Welt so jedoch nicht mehr existieren.³⁷

Transkulturalität hingegen, und hier lässt sich Welschs Argumentation mit der von Stuart Hall vergleichen, erkennt, dass Kulturen intern durch eine Pluralisierung von Identitäten geprägt sind. Transkulturalität erfasst die moderne Komplexität von Gesellschaften, indem sie die Vielzahl und Hybridität unterschiedlicher Lebensformen und Lebensstile erkennt, deren Grenzen jedoch nicht an nationalen Territorien zu markieren sind, sondern flüchtig und verschwommen sind. Die Differenzierbarkeit von Kulturen wird überholt von einer Verflechtung und Verschmelzung, die „[...] Folge von Migrationsprozessen sowie von weltweiten materiellen und immateriellen Kommunikationssystemen [...] und von

³³ Andreas Langenohl, Ralph J. Poole, und Manfred Weinberg, „Vorwort“, in *Transkulturalität. Klassische Texte*, hg. von Andreas Langenohl, Ralph J. Poole, und Manfred Weinberg (Bielefeld: transcript Verlag, 2015) S. 12.

³⁴ Wolfgang Welsch, „Transkulturalität“, in *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, Nr. 1 (1995): 39–44, S. 39.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Langenohl, Poole und Weinberg 2015, S. 12.

³⁷ Vgl. Welsch 1995, S. 40f.

ökonomischen Interdependenzen [...]“³⁸ ist. In diesem Sinne lässt sich Transkulturalität auch als Dekonstruktion von angeblich essentiellen Unterschieden zwischen Kulturen verstehen.³⁹

2.2 tracks'n'treks

Nachdem im vorigen Kapitel die für diese Arbeit relevanten Aspekte postkolonialer Theorie herausgearbeitet wurden, sollen im nun Folgenden die theoretische Synchronisation zu populärer Musik erfolgen. Um die zentrale Aussage von *tracks'n'treks* „populäre Musik ist postkoloniale Musik“ zu erläutern, wird zunächst die Gegenüberstellung der Topophilie und der Topophobie der Agenten populärer Musik erklärt, welche einen wichtigen Aspekt für die danach folgende TRX-Analyse darstellt.

2.2.1 Die Topophilie und Topophobie der Agenten populärer Musik

Bereits im Kapitel „Imaginative Geografien“ wurde der Zusammenhang zwischen Räumen und sozialer Praxis erwähnt. Ismaiel-Wendt erkennt eine solche Verbindung auch in der Popmusik: Verweise auf Orte, Regionen und Länder sind neben Sex- und Genderverweisen die „[...] bedeutsamste Ordnungskategorie populärer Musik.“⁴⁰ In ihr spielen geo- und topografische Verweise schon immer eine konstitutive Rolle, was Ismaiel-Wendt anhand diverser Beispiele deutlich macht: Disco und Club Music als Verweis auf den Hörort, Detroit-House und Hamburger Schule als Verweis auf Städte, Mali-Blues und Britpop als Verweis auf Nationen oder Afro und Latin als Verweis auf ganze Kontinente⁴¹ – die Liste ließe sich lange fortführen. Jedoch lassen sich diese Verbindungen zwischen Orten und Musikstilen nicht stilistisch rechtfertigen, so Ismaiel-Wendt. Für keine der erwähnten Stile finden sich Gestaltungsmittel, die sich konsequent diesen zuordnen lassen und dementsprechend eine solche Kategorisierung schlüssig und stichhaltig machen:

„Was ist clubbish an Club Music? Welche afrikanische Musik und welche Afrikaner bezeichnet das Präfix „afro-“? Was ist westlicher Jazz? Kann eine Band aus Japan Britpop machen?“⁴²

Verantwortlich für diese Verklammerung zwischen Orten und Musik sind laut Ismaiel-Wendt idealtypische Konstruktionen von vermeintlich essentialistischen Musikidiomen. Entscheidend ist bei diesen Konstruktionen die Definitionsmacht, was mit John Fiskes Konzept vom

³⁸ Welsch 1995, S. 40.

³⁹ Vgl. Langenohl, Poole und Weinberg 2015, S. 13.

⁴⁰ Ismaiel-Wendt 2011, S. 16.

⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² Ebd., S. 17.

unerklärlichen „populären Wissen“ erklärt wird.⁴³ Demnach wird eine Unterscheidung zwischen „offizielltem Wissen“, das z.B. auf durch Institutionen veröffentlichten Fakten beruht, und dem „populären Wissen“ getroffen, das durch Medien und Fans akkumuliert wird. Interessant ist dabei, dass Fiske diese beiden Formen nicht normativ nach Wahrheitsgehalt einstuft, sondern die Machtpositionen der Absender des Wissens herausstellt. Demnach gibt es keine faktische Wahrheit, sondern nur eine, die gänzlich abhängig von der Macht derer ist, die sie aussprechen.⁴⁴ Es herrscht also ein verbreitetes, auf „populärem Wissen“ beruhendes Begehren nach Verortung von populärer Musik, so Ismaiel-Wendt.

Dieses steht im starken Gegensatz zur Topophobie der musikalischen Gestalten. Demnach ist die musikalische Gestalt an sich ortlos; „Sie kann nicht bestehen, wenn sie irgendwo fixiert wird.“⁴⁵ Dies belegt Ismaiel-Wendt zunächst an grundlegenden, teils sogar physikalischen Eigenschaften von Musik. Das Musizieren beruht auf einer Vielzahl von körperlichen Bewegungen und auch die schwingende Schallwelle aus einer Hi-Fi-Anlage kann nicht fixiert werden. Darüber hinaus hat auch die Erfindung der Phonographie dafür gesorgt, dass Musik von Räumen getrennt werden kann, indem sie ortsunabhängig von der ursprünglichen Klangquelle wiedergegeben werden kann. Es ist jedoch nicht nur die popmusikalische Materie, die topophob ist, sondern auch der Umgang mit ihr, ihre Rezeption und Verbreitung. Durch das äußere „Bewegt-Werden“⁴⁶, die Verbreitung von Stilen, Spieltechniken, Kompositionsmethoden, Produktionstechniken, und von variablen Rezeptionsmöglichkeiten ist und war Musik schon immer topophob, so Ismaiel-Wendt.

2.2.2 „Populäre Musik ist postkoloniale Musik“

Die zuvor geschilderte Diskrepanz zwischen der Ortsgebundenheit und Ortsunabhängigkeit populärer Musik führt nun zu der zentralen Aussage von *tracks'n'treks*. Dabei ist die leitende Frage, warum und woher dieses Begehren nach der Verortung populärer Musik kommt. In Bezug auf den Kolonialismus – und das wurde im Kapitel „Postkoloniale Theorie – die Schlüsselkonzepte“ bereits mit anderen Worten umrissen – behauptet Ismaiel-Wendt:

„In der Ursache ist der Kolonialismus von einer fatalen Idee der Repräsentation beherrscht, die mit einem Spektakel der Kartierung und Kulturalisierung, Ethnisierung und Rassisierung einhergeht.“⁴⁷

⁴³ Vgl. John Fiske, „Elvis: Body of Knowledge“, in *Montage/av*, H. 1 (1995), 19-51, S. 20. Zitiert nach Ismaiel-Wendt 2011, S. 17.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ismaiel-Wendt 2011, S. 19.

⁴⁶ Ebd., S. 20.

⁴⁷ Ebd., S. 35.

Genauso ist populäre Musik als kulturelle Praxis zu verstehen, die Teil der Wissens- und Repräsentationssysteme ist, was die im vorigen Kapitel erläuterte überpräsen- te Verklammerung zwischen Territorien und Musikstilen belegt. Sie „[...] unterliegt auch [...] Aneignungs- und Sicherungsversuchen von Definitionsmacht.“ Als ein grundlegendes und einflussreiches Beispiel für Musik als Repräsentationssystem nennt Ismaiel-Wendt Erich von Hornbostel, der als einer der Gründungsväter der Musikethnologie gilt. Hornbostel nutzte die Phonographie, um eine „musikalische Weltkarte“ zu erstellen, anhand derer die verschiedenen Regionen der Welt musikalisch kartiert werden konnten, indem unterschiedlichste Aufnahmen gesammelt und entsprechend zugeordnet wurden.⁴⁸ Hornbostels Entwurf wird heutzutage auch unter Musikethnologinnen und -ethnologen als essentialistisch kritisiert. Das der Weltkarte der Musik zugrundeliegende Denken, dass sich kulturelle, in diesem Fall musikalische Charakteristika an Ethnien und „Rassen“ knüpfen lassen, findet sich jedoch auch bis heute in der von Ismaiel-Wendt als „(Pop)MusikEthnoLogik“ beschriebenen Disziplin.⁴⁹ Es herrscht in der Musikethnologie – und darüber hinaus in vielen anderen sich mit Musik befassenden Bereichen ebenso – ein verbreitetes Verlangen nach Kartografierung, das auf dem Verständnis beruht, dass sich Ethnien kategorisch unterscheiden lassen. Der Ursprung dessen findet sich wiederum in der im Kolonialismus bereits präsenten binären und eurozentristischen Gegenüberstellung, nach der das „Fremde“ kategorisch aus einer höheren Position heraus bewertet wird. In diesem Sinne lautet Ismaiel-Wendts Arbeitsthese, die als eine Grundlage für die anstehende Analyse dient:

„Die inflationäre Verortung von Musik, die Topophilie der Agenten populärer Musik ist Folge und häufig auch Instrument kolonialistischen Denkens und Handelns in Repräsentationssystemen.“⁵⁰

Es sei angemerkt, dass Ismaiel-Wendts Kritik auf das Begehren nach Verortung an sich abzielt. Es geht dabei nicht um die Diskussion, ob sich bestimmte Musikrichtungen an bestimmte Orte knüpfen lassen, oder sie in einer Region besonders präsent sind. Vielmehr betont er, dass diese Kartierung von Musik auf einer ethnozentristischen Perspektive beruht, die Ismaiel-Wendt den Agenten – „Musizierende, Produzierende, Rezipierende und Forschende [...]“ – populärer Musik an sich vorwirft.⁵¹

Populäre Musik wird in dem Sinne zu einem Teilelement der Repräsentationssysteme, nach denen unterschiedliche (musikalische) Kulturen eingeteilt und kartiert werden. Sie eignet sich dafür besonders gut, da in ihr die Einflüsse von Kolonisierung, Dekolonisierung, Rekolonisierung, Migrationsbewegungen und Widerstandsbewegungen zu hören

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 40ff.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 45f.

⁵⁰ Ebd., S. 35.

⁵¹ Ebd., S. 41f.

sind. Sie hat sich an vielen Fronten in Subkulturen von Stigmatisierten gebildet und ist vom Einzug „[...] der Marginalisierten in die Repräsentation.“⁵² geprägt. Sie ist eng entlang der Linie von Bewegungen, von Fluchten und Diasporen, von imaginativen Geografien, von angenommenen und wieder abgelegten kulturellen Identitäten und hybriden, transkulturellen Verschmelzungen gezeichnet. Sie ist in ihrer Form hochgradig topophob und durch Bewegung definiert, wird jedoch durch ihre Agenten topophil kategorisiert.

Diese genannten Charakteristika bilden nun die Schnittstelle zu postkolonialer Theorie. Die Analysen von Said, Hall, Gilroy aber auch von Welsch werden im anschließenden Kapitel als Instrumentarium genutzt, um populäre Musik mit einem postkolonialem Gehör zu analysieren.

3. Analyse – TRX-Studies

Nachdem der theoretische Rahmen dieser Arbeit gesetzt sowie erläutert wurde, warum populäre Musik und postkoloniale Theorie sich symbiotisch synchronisieren lassen, sollen im nun anstehenden Kapitel diese beiden Aspekte in Form einer Track-Analyse verschmelzen. Dafür wird zunächst die von Ismaiel-Wendt entworfene TRX-Methode skizziert, um diese im Anschluss an dem Track *Obaa Sima* von *Ata Kak*, sowie der damit zusammenhängenden Wiederveröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa* durchzuführen.

3.1 Vorstellung der TRX-Methode

Mit den TRX-Studies möchte Johannes Ismaiel-Wendt einen neuen Forschungsansatz einleiten, der einen Fokus auf koloniale und postkoloniale Einflüsse in populärer Musik setzt. Sie sollen als eine „[...] kritische, auf das Klanggeschehen konzentrierte (Pop-)Musikanalyse eingeführt werden“,⁵³ die kulturelle Repräsentationslogiken, imaginierte Geografien und konservative monokulturelle Vorstellungen mit einbezieht und kritisch hinterfragt.

TRX entsteht durch die Verschmelzung der beiden Begriffe Track und Trek. Trek steht dabei für die „[...] strapaziöse Reise, [...] für Dynamik und zentrale Erfahrungsparadigmen des Postkolonialismus: Sklaverei, Diaspora und Migration.“⁵⁴ Diese durch den Kolonialismus verursachten Bewegungen, Fluchten und Dynamiken probieren die TRX-Studies zu erkennen und darüber hinaus zu enttarnen, mit Hilfe welcher Gestaltungsmittel diese in den Musiken eingearbeitet sind. Track definiert sich dabei vor allen Dingen als struktureller

⁵² Hall 1994b, S. 59. Zitiert nach Ismaiel-Wendt 2011, S. 36.

⁵³ Ebd., S. 51.

⁵⁴ Ebd., S. 53.

Gegensatz zum Song. Eine der wenigen Definitionen von Track liefert der Popkulturtheoretiker Jochen Bonz in seinem Buch *Subjekte des Tracks*:

„Ein Track ist kein Song. Kennzeichnend für den Song ist die Gestalt einer Melodie, deren Grundlage die harmonische Konventionen der jeweiligen basalen Kultur sind. Die Gestalt kommt als Effekt fleißigen Zuarbeitens durch verschiedene musikalische Elemente zustande, die Instrumente, deren Verschiedenheit hier in der einen Melodie aufgeht. Im Gegensatz dazu stehen im Track an der Stelle der harmonischen Konventionen Rhythmus und Sound; sie zeigen einen bestimmten subkulturellen Kontext in einer spezifischen Phase an (etwa Kölner Minimaltechno zur Zeit der Studio-1-Veröffentlichungen).“⁵⁵

Im Gegensatz zum Song, definieren den Track also vor allen Dingen Rhythmus und Sound. Gerade letzterer offenbart auch einen wesentlichen Unterschied im Schaffensprozess zwischen Track und Song: Während „Aufnahme-“ und „Wiedergabegeräte“ für Songs vor allen Dingen als solches gedacht sind, also zum Speichern und Wiedergeben von phonografischem Material, dienen diese im Track als ein zentrales Element des Musikmachens: „Der Aufnahmeprozess ist mindestens Teil des Kompositionsprozess, wenn nicht sogar mit ihm gleichzusetzen.“⁵⁶ Es ist zentrales Anliegen der TRX-Studies, diese zeitgenössischen analogen und digitalen Produktionsmöglichkeiten mit in die Analyse einzubeziehen.⁵⁷

Aus den geschilderten Forschungszielen der TRX-Studies, populäre Musik auf ihre postkolonialen Zusammenhänge hin zu untersuchen, entwickelt Johannes Ismaiel-Wendt eine fünfschrittige Methode. Auf eine ausführliche Diskussion und theoretische Begründung dieser kann im Umfang dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Im Folgenden werden komprimiert die einzelnen Schritte vorgestellt.

„audiotreks/audioscapes“ dienen als eine Art „Hörreise“, um persönliche und subjektive Wahrnehmungen nach mehrfachem Hören der Musik darzustellen. Dabei sollen vom Rezipienten oder der Rezipientin wahrgenommene Bewegungsstränge, „audiotreks“, und/oder Raumassoziationen, „audioscapes“, niedergeschrieben werden. Es kommt dabei bewusst auch zu konkreten Ortszuweisungen, die Ismaiel-Wendt ja eigentlich kritisch hinterfragt, jedoch sollen genau diese subjektiven Hörerfahrungen, die durch – im Falle des Verfassers dieser Arbeit – ein europäisch sozialisiertes Musikwissen entstehen, in den nachfolgenden Analyseschritten verarbeitet und interpretiert werden. Zudem wird davon ausgegangen, dass es zwangsläufig zu Deckungsgleichheiten zwischen diesen und

⁵⁵ Jochen Bonz, *Subjekte des Tracks: Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2008), S. 127.

⁵⁶ Ismaiel-Wendt 2011, S. 56.

⁵⁷ Darüber hinaus interpretiert Ismaiel-Wendt (S. 55) den Track auch als eine „[...] Befreiung von der kulturellen (auch subkulturellen), ethnisierten, heteronomierten und sozialen Überdeterminierung.“ – Worauf an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden kann.

anderen Hörerfahrungen kommen wird, da „Musik sozial vermittelt wird“.⁵⁸ Was der Rezipient oder die Rezipientin beim Hören fühlt, wird nicht alleine gefühlt. Des Weiteren ist es wichtig, dass in einer solch subjektiven Beschreibung nicht die Erwartung vorliegt, die (einzig mögliche(n)) Wahrheit(en) zu finden. Vielmehr geht es um das Darstellen möglicher Wirklichkeit(en), wie sie so, oder aber auch ganz anders, erlebt werden könn(t)en.⁵⁹ Das Subjektive und Interpretative dieses Analyseteils wird zusätzlich durch einen sehr persönlich gefärbten Schreibstil untermauert, der sich von dem Rest der vorliegenden Arbeit unterscheidet.

Unter „Kurzvorstellung des Musikers“ werden biografische Informationen genannt, wobei sich Ismaiel-Wendt in seinen Analysen dabei relativ kurzhält. Bei ihm soll überwiegend von der Musik ausgehend geforscht werden. In der hier vorliegenden Analyse wird in diesem Teil neben einer knappen biografischen Übersicht von *Ata Kak* jedoch auch die Geschichte der Wiederentdeckung und -veröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa* dargestellt, da diese substantiell für die vorliegende Untersuchung ist.

Die „Spurensicherung“ zielt dann auf eine systematische, auf die musikalischen Gestaltungsmittel fokussierte Untersuchung ab. Durch die Wahl des Begriffs „Spur“ wird bereits die auch aus der Trackdefinition hervorgehende Gewichtung auf Gestaltungsmittel der analogen und digitalen Studioproduktion deutlich. Die Tracks sollen genau auf ihre einzelnen Tonspuren hin untersucht werden; es wird nach „[...] Soundeffekten, Melodiesträngen, Frequenzbewegungen, Ereignissen in der Zeit und Rhythmisierungen [...]“⁶⁰ gesucht.

In der Analyse der „Performativen Räume“ wird überprüft, welche und wie musikalische imaginierte Geografien durch die Musik vermittelt werden. Dabei geht es auch darum, die eventuell unter „audiotreks/audioscapes“ aufgetauchten subjektiven Ortsverweise und Einordnungen zu analysieren und deren Ursprung zu deuten. Des Weiteren soll darauf eingegangen werden, welche musikalischen Einflüsse der Künstler wohl auf welche Art und Weise verarbeitet.

Den Abschluss der Analyse bildet der Teil „Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten“. In ihm sollen die zuvor erarbeiteten Ergebnisse der ersten vier Schritte zusammengetragen werden, um herauszufinden, welche „postkolonialen Wirklichkeiten“⁶¹ in dem Track zu hören sind. Wichtige Fragen dafür sind unter anderem: Wie verhält sich die Musik zu der Gegenüberstellung von Topophobie und Topophilie? Welches Verständnis von imaginativen Geografien geht aus der Musik und ihrer Veröffentlichung hervor? Was

⁵⁸ Ebd., S. 62.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 61.

⁶⁰ Ebd., S. 64.

⁶¹ Ebd., S. 47.

für eine Art von Kulturkonzeption wird erleb- und hörbar gemacht?⁶² In dieser Arbeit wird, und dadurch unterscheidet sich die hier vorliegende Analyse von den meisten von Johannes Ismaiel-Wendt durchgeführten, in „Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten“ auch noch auf ein nicht-musikalisches Mittel eingegangen: Welchen Einfluss hat die Wiederveröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa* auf die Postkolonialität von *Ata Kaks Obaa Sima*? Welche imaginativen Geografien werden erzeugt und welche Widersprüche lassen sich dadurch aufzeigen?

Diese fünf Schritte sollen einen Ansatz bilden, populäre Musik als postkoloniale Musik zu verstehen, ihre „Welthaftig-“ und „Weltgewaltigkeit“⁶³ zu extrahieren und kenntlich zu machen. Johannes Ismaiel-Wendt versteht die TRX-Studies auch als ein Plädoyer für ein genaues Hören und, unter Bezugnahme auf Kodwo Eshun, sich „Anrühren-[zu]-lassen“⁶⁴ von der „Erotik des Hörens“. Während traditionelle Wissenschaft in der Regel eine Abkühlung bedeutet, verkörpert die Materialität des hier popmusikalisch Untersuchten, die Musik an sich, etwas Warmes, das subjektiv wahrgenommen wird. Dementsprechend beginnt die TRX-Analyse mit den „audiotreks/audioscapes“ jeweils mit einem Bericht darüber, wie sich die Musik anfühlt und wie sie anrührt.⁶⁵

3.2 TRX-Analyse von Ata Kak – Obaa Sima

Im nun folgenden Abschnitt soll die zuvor erläuterte TRX-Analyse auf einen Track von *Ata Kak* angewendet werden. Ausgewählt wurde dafür der Track *Obaa Sima*⁶⁶ des gleichnamigen Albums. Die Wahl fiel auf diesen, und nicht auf andere Tracks des Albums, da davon ausgegangen wird, dass dieser der am meisten in Erscheinung getretene der letzten Jahre ist – auf Spotify und Youtube hat er die meisten Abrufe.⁶⁷ Des Weiteren lassen sich an ihm Widersprüche, die hier später zwischen Topophobie und Topophilie aufgezeigt werden, besonders deutlich darstellen.

Zur Analyse wurde die wiederveröffentlichte Version von *Obaa Sima* aus dem Jahr 2015, nicht etwa die kaum verfügbare Originalveröffentlichung von 1994. Dies ist erwähnenswert, da es sich um eine neu gemasterte Version handelt, die sich dementsprechend in der Soundästhetik aber überraschenderweise auch in der Geschwindigkeit zur Erstveröffentlichung unterscheidet. Hierauf wird später noch vertiefend eingegangen. Des Weiteren wird davon ausgegangen, dass die Originalveröffentlichung von *Obaa Sima* im Jahr

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 10.

⁶⁴ Ebd., S. 70

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Wenn im Folgenden von *Obaa Sima* die Rede ist, ist immer der Track und nicht etwa das Album gemeint, es sei denn es wird bewusst das Album angesprochen.

⁶⁷ Spotify: ca. 1.400.000; YouTube: ca. 450.000. (Stand 13.5.2019)

1994 an ganz anderen Orten und in ganz anderer Weise rezipiert wurde, als die Wiederveröffentlichung von 2015 durch *Awesome Tape From Africa*.

Aus der Vorstellung der Methode ist bereits hervorgegangen, dass einige Stellen der Analyse sehr subjektive Eindrücke und Interpretationen wiedergeben, die von anderen Personen ganz anders wahrgenommen werden könnten. Daher wird in der anstehenden Untersuchung aus der, ansonsten für eine wissenschaftliche Arbeit untypischen, Ich-Perspektive geschrieben.

Es sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass Johannes Ismaiel-Wendt in „tracks'n'treks“ Musiken untersucht, denen eine Nähe zu Schlüsselkonzepten postkolonialer Theorien direkt eingeschrieben ist. Sie tragen beispielsweise in ihren Titeln bereits Hinweise wie „Diaspora“ oder „Burning Fence“. Dementsprechend kann man den Musikschaffenden dieser Titel unterstellen, sich direkt oder indirekt intentionell mit Auswirkungen von Migration, Rassismus und Vertreibung auseinanderzusetzen.⁶⁸ Dies ist bei *Ata Kak* und *Awesome Tapes From Africa* nicht der Fall. Die Postkolonialität ist der Musik und ihrer Inszenierung auf subtilere Art und Weise eingeschrieben, wie die nun folgende Analyse zeigen wird.

3.2.1 audiotreks/audioscapes⁶⁹

Mit einem Auftakt der Snare und einer kurzen Melodie setzt die Band ein und – zack – befinde ich mich auf einer Party direkt auf dem Dancefloor. Der Raum ist bunt, farbwechselnde Scheinwerfer und drehende Discokugeln scheinen die Wände in Bewegung zu bringen. Die Band groovt, als würde sie seit Ewigkeiten zusammenspielen. Der Rhythmus ist einfach gehalten – jedes Instrument tut nicht mehr, als es muss, keines hat das Bedürfnis sich durch Virtuosität in den Vordergrund zu drängen. Es geht um den gemeinsamen Groove, der die Menschen um mich herum in Bewegung bringt. Die Band vermittelt funkige Atmosphäre in metrischer Perfektion.

Metrische Perfektion – durch diese fällt auf, dass die einzelnen Bandmitglieder natürlich gar keine realen Menschen sind, sondern es sich um eine Maschinenband handelt. Der Drummer, der nur in 16 Steps zählen kann, kennt genau drei Patterns in diesem Stück,

⁶⁸ Ismaiel-Wendt 2011, S. 59.

⁶⁹ Für die „audiotreks/audioscapes“ wurde, genauso wie Ismaiel-Wendt es tut, eine andere Schriftart gewählt. Es wird in *tracks'n'treks* nicht erläutert, warum dies getan wird. Für diesen Teil der Arbeit finde ich die Wahl einer anderen Schriftart passend, um den subjektiven, von Gefühlen geleiteten Schreibstil herauszustellen, der im Gegensatz zu dem sonst um Objektivität bemühten wissenschaftlichen Stil dieser Arbeit steht.

der in 127 Einheiten denkende Keyboarder am Synthesizer nur ein einziges. Der oszillierende Bassist wandert vom einen auf den anderen Grundton, insgesamt spielt er nur zwei unterschiedliche Befehle, jedoch mit einer Präzision, die die Leute um mich herum, entsprechend seiner Töne, vom einen Bein, vom einen Ton, auf das andere Bein, den anderen Ton, wanken lassen. Die Maschinen haben dem Soul, dem Funk, dem Disco, den hybriden Musikphänomenen ihre zur Bewegung animierenden Elemente extrahiert, sie verinnerlicht und bringen dadurch in so statischer und zeitgleich doch dynamischer Form die Menschen um mich herum zum Tanzen.

Dann gesellt sich zu den Maschinenbandmitgliedern plötzlich ein echter Mensch hinzu, schnappt sich das Mikrofon und... singt? rappt? kreischt? Ich kann es nicht einordnen, und das macht mich so neugierig. Es sind Schmerzen und Emotionen in seiner Stimme zu hören, zeitgleich hat sie etwas enorm Positives. Er singt einige Zeilen, die den Dancefloor abheben lassen: Seine Art und Weise, die Töne (bewusst) nicht zu treffen, der Klang seiner Sprache, die für mich völlig unbekannt erscheint, entfernen den Dancefloor, der bis eben noch in einer New Yorker Disco der frühen 80er Jahre hätte sein können, hin in eine globalere Sphäre. Doch dann ein lautes, kurzes, scharfes „Uh“ – so markant wie von James Brown. Ich drehe mich im Raum herum, suche den Funk, sehe aber keinen James und merke, dass dies vom gleichen Sänger auf der Bühne kam. Das hat den Dancefloor kurz wieder auf den Boden gebracht, er hebt jedoch sofort wieder ab, denn *Atta*, so heißt der Sänger auf der Bühne mit gebürtigem Namen, macht wieder sein eigenes, mir fremdes Ding. Das Hin und Her zwischen mir Bekanntem und Unbekanntem, das Abheben und wieder Landen zieht sich weiter. Nach einer Weile tritt noch ein lebendiger Backing-Chor auf die Bühne, ein kurzer Hauch von Soul lässt den Dancefloor wieder landen. Dann fängt der Sänger noch einmal intensiver an zu rappen und tut dies mit einer Lockerheit, die mich stark beeindruckt. Er wirkt ungezwungen, dynamisch und scheint sich nicht von der Starrheit der Band beeinflussen zu lassen.

Diese bleibt das einzig stabile Element im Raum. Sie macht ihr maschinelles Ding, sie könnte es bis in die Ewigkeit machen ohne müde zu werden. Sie dient als wichtiger, beständiger und funktionaler Ruhepol, der die erforderliche Repetition bringt, die ich von einem Dancefloor wie diesem gewohnt bin. *Atta* und die Band erscheinen auf den ersten Blick eigentlich sehr unterschiedlich. Doch zeitgleich, das verrät die ausgelassene Stimmung auf

dieser Party, sind alle überrascht von der Harmonie dieser vermeintlich so widersprüchlichen Elemente. Genau die Unvorhersehbarkeit dieses musikalischen Zusammenspiels auf dem Dancefloor, das Zusammentreffen des organischen, lebendigen und ungezwungen Gesangs von *Ata Kak* und der Maschinenband zieht mich und die Menschen um mich herum in ihren Bann und treibt diese Party an.

3.2.2 Kurzvorstellung des Musikers

Der musikalische Werdegang des gebürtigem Ghanaers Yaw Atta-Owusu aka. *Ata Kak* ist ein sehr ungewöhnlicher. Geboren am 29.9.1960 in Kumasi, verließ er 1985 nach einem Militärputsch sein Geburtsland. Die folgenden vier Jahre verbrachte er in der Nähe von Dortmund, wo er als Tagelöhner, Farmarbeiter und Englischlehrer arbeitete. In seiner Zeit in Deutschland kam er – in ungewöhnlich spätem Alter – erstmals zum Musizieren. Er fing an in verschiedenen Bands Schlagzeug zu spielen. Nach vier Jahren verließ er Deutschland und ging, gemeinsam mit seiner Frau, nach Toronto, Kanada. Dort angekommen, tourte er als Drummer mit der Band *Marijata*⁷⁰ mehrmals in Kanada und veröffentlichte drei Alben. Die Band spielte nach eigenen Angaben Highlife, eine Stilrichtung, die vor allen Dingen in Ghana und Sierra Leone populär war, nennt aber auch James Brown, Elvis Presley und die Bee Gees als Einflüsse.⁷¹

Im Dezember 1991 fing *Ata Kak* an eigene Musik zu produzieren. An Technik verfügte er über einen Atari-Computer mit der Notator Software,⁷² einen nicht weiter beschriebenen neuen Synthesizer mit eingebauten Drum-Sounds,⁷³ einen Tape-Rekorder („reel-to-reel recorder“) und einen 12-Kanal Mixer.⁷⁴ 1994 veröffentlichte er das Album *Oba Simaa* mit insgesamt sieben Tracks. Da *Ata Kak* nicht über genügend finanzielle Mittel verfügte, um die Musik in den USA zu vervielfältigen, schickte er die Aufnahmen an seinen Zwillingenbruder in Ghana und bat diesen, die Musik zu verbreiten. *Ata Kak* ging laut den Linter-Notes des Reissues von 2015 davon aus, dass *Obaa Sima* jedoch keinen Erfolg hatte und nur drei Kopien in Ghana verkauft wurden.⁷⁵ Zum Erfolg der erstmaligen Veröffentlichung des Albums in Ghana gibt es jedoch widersprüchliche Informationen. In einem 2017 veröffentlichten Dokumentationsfilm über *Ata Kak* und die Wiederveröffentlichung durch *Awesome*

⁷⁰ Nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Band aus Ghana.

⁷¹ Offizielle Liner-Notes, verfügbar unter: „Obaa Sima - Ata Kak“, *Bandcamp*, <https://atakak.bandcamp.com/>.

⁷² Die verwendete Technik wird in der „Spurensicherung“ (3.2.3) noch genauer diskutiert.

⁷³ Diese Information stammt aus den Liner-Notes der Veröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa*. In der Videodokumentation „Time Bomb“ ist noch von einer „seperate drum machine“ die Rede.

⁷⁴ Offizielle Liner-Notes: „Obaa Sima - Ata Kak“, *Bandcamp*, <https://atakak.bandcamp.com/>.

⁷⁵ Ebd.

Tapes From Africa wird verschiedenen Musikhändlern in Kumasi, Ghana, *Ata Kaks* Musik vorgespielt, wobei mehrere behaupten, sie wiederzuerkennen. Des Weiteren sagt der Zwilingsbruder, der damals mit der Verbreitung beauftragt war, aus, dass insgesamt ca. 600 Kopien der Kassette verkauft wurden, der Song *Daa Nyinaa* ein großer Hit war und sogar in der ghanaischen Hauptstadt Accra gehört wurde.⁷⁶ Vieles spricht also dafür, dass das Album *Obaa Sima* in Ghana sehr wohl erfolgreich war, *Ata Kak* jedoch schlicht nichts davon mitbekam und bis vor wenigen Jahren davon ausging, dass lediglich drei Kopien verkauft wurden. Dementsprechend hatte die Veröffentlichung zunächst keinerlei Konsequenzen für *Ata Kak* und die Musik geriet, zumindest für ihn selbst, zunehmend in Vergessenheit. In der Videodokumentation gibt er an, dass in seiner ghanaischen Heimatstadt, in die er 2006 zurückkehrte, niemand wisse, dass er überhaupt einmal Musik gemacht hat.⁷⁷

Der Amerikaner Brian Shimkovitz fand 2002 während eines Vollstipendiums für Musikethnologie eine Kopie von *Oba Simaa* in Ghana.⁷⁸ 2006 startete er den Internetblog *Awesome Tapes From Africa*. Auf diesem Blog lädt Shimkovitz die digitalisierten Audiodateien von Kassetten hoch, die er während mehrerer Reisen in afrikanische Staaten sammelte. Die auf dem Blog gebotenen Inhalte werden dabei folgendermaßen beschrieben: „This is *music you won't easily find anywhere* else – except, perhaps in its region of origin.“⁷⁹ Der erste von mittlerweile mehreren hundert Posts auf dem Blog beinhaltete den Song *Moma Yendodo* aus dem Album *Oba Simaa*.⁸⁰ Ein Jahr später, am 20. Oktober 2007, lud Shimkovitz das gesamte Album auf seinem Blog hoch. Die Internetgemeinde reagierte begeistert. Es fanden sich im Internet zu dem Zeitpunkt jedoch keine weiteren Informationen darüber, wer sich hinter *Ata Kak* verbirgt.⁸¹ Auf dem Kassettencover finden sich außer Interpret, Albumname und Tracklist keine weiteren Angaben, was sicherlich zum Mythos um die Kassette beitrug. Shimkovitz machte sich mit Hilfe von Aufrufen im Internet auf die lange Suche nach *Ata Kak*, die unter anderem in der auf YouTube verfügbaren, bereits erwähnten, ausführlichen Dokumentation nachvollzogen werden kann. 2014 konnte Shimkovitz *Ata Kak* in Ghana ausfindig machen. Inzwischen hatte sich *Awesome Tapes From Africa* von

⁷⁶ Nathan Corbin, Tony Lowe und Brian Shimkovitz, "Ata Kak - Time Bomb" (Red Bull Music Academy, 2017), https://www.youtube.com/watch?v=pn0_s9gJ6Cl.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Tad Hendrickson, „Q&A: Awesome Tapes From Africa's Brian Shimkovitz On Cassette DJing, His New Label, And His Overflowing Mailbox“, *The Village Voice*, 2011, <https://www.villagevoice.com/2011/09/28/qa-awesome-tapes-from-africas-brian-shimkovitz-on-cassette-djing-his-new-label-and-his-overflowing-mailbox/>.

⁷⁹ *Awesome Tapes From Africa*, <https://www.awesometapes.com/> (Hervorhebungen im Original).

⁸⁰ „Ata Kak — Obaa Sima“. *Awesome Tapes From Africa*. <https://www.awesometapes.com/ata-kak-oba-sima-2/>.

⁸¹ Vgl. Nathan Corbin, Tony Lowe und Brian Shimkovitz, "Ata Kak - Time Bomb" (Red Bull Music Academy, 2017), https://www.youtube.com/watch?v=pn0_s9gJ6Cl.

einem reinen Internetblog zu einem Reissue-Label entwickelt und Shimkovitz ist unter demselben Namen ein gefragter Kassetten-DJ geworden, der weltweit gebucht wird.

2015 wurde *Oba Simaa* unter dem Label *Awesome Tapes From Africa* auf Kasette, Schallplatte, CD und zum digitalen Download neu veröffentlicht – mit großem Erfolg. Bei Spotify werden 52.501 monatliche Hörer angegeben⁸² und durch den Erfolg der Wiederveröffentlichung wurde *Ata Kak* für viele Konzerte gebucht: Auf der Internetplattform *Bandsintown*, eine verbreitete, jedoch vermutlich nicht vollständige Datenbank für Konzerte, lassen sich von 2016 bis 2018 alleine 32 Konzerteinträge finden, u.a. auf dem legendären Glastonbury-Festival. Bei der Analyse der Konzerte fällt jedoch auf, dass *Ata Kak*, mit Ausnahme von zwei Konzerten in Australien und Israel, ausschließlich in Europa aufgetreten ist.⁸³ Auch das mediale Echo auf die Wiederveröffentlichung war groß. Viele internationale Medien berichteten von *Ata Kak*, aber auch vor allen Dingen von Shimkovitz' langer Suche nach ihm. Dabei fällt auf, dass in jeglichen, im Rahmen dieser Recherche begutachteten Berichte *Ata Kak* immer in Verbindung mit *Awesome Tapes From Africa* genannt wird. Der Ghanaer wird in allen Hinsichten – sei es in einer Konzertankündigung,⁸⁴ in einem Review seines Albums,⁸⁵ oder in einem publizistischen Artikel⁸⁶ – nicht ohne *Awesome Tapes From Africa* erwähnt. *Ata Kak* wird in jeglicher Hinsicht als ein Produkt und Beispiel für „tolle“ Musik Afrika aus vermarktet. Die Musik, die ironischerweise gar nicht dort produziert wurde, wird mit der Bezeichnung „tolle Kassetten aus Afrika“ geradezu gestempelt, diese Betitelung ist ihr im Grunde genommen eingeschrieben. Dies ist für die weitere Untersuchung, insbesondere für die Gegenüberstellung von Topophobie und Topophilie, ein wichtiger Punkt.

3.2.3 Spurensicherung

Der Track *Obaa Sima* besteht aus einer überschaubaren Anzahl verschiedener, sich wiederholender Elemente: Aus Synthesizer-Akkorden, einer Synthesizer-Melodie, einem einfachen Drum-Pattern,⁸⁷ dem Bass und dem Gesang bzw. Rap. Zwischen den Vocals

⁸² Stand 10.5.2019.

⁸³ „Ata Kak Tour Dates 2019; Concert Tickets“, *Bandsintown*, <https://www.bandsintown.com/a/1413938-ata-kak>.

⁸⁴ „Ata Kak: Konzert. Kamnagel 10.8.2016“, *Kamnagel*, <https://www.kamnagel.de/de/programm/ata-kak/>.

⁸⁵ „Ata Kak—,Obaa Sima“, *Noisey*, 2015. <https://noisey.vice.com/de/article/ryg4nk/ata-kak-obaa-sima-542>.

⁸⁶ Alexandra Friedrich, „Musiker Ata Kak - Spätzünder aus Ghana“, *Deutschlandfunk*, 13. August 2016, https://www.deutschlandfunk.de/musiker-ata-kak-spaetzuender-aus-ghana.807.de.html?dram:article_id=363000.

⁸⁷ „Pattern ist ein rhythmisches Muster. [...] *Track Music* ist oftmals im Pattern-Modus komponiert. Das heißt, verschiedene Instrumental Pattern sind vorproduziert oder vorprogrammiert und werden für den Track aneinander montiert. Ein Pattern wird beispielsweise dauernd wiederholt und fungiert als *Basic Groove*, ein anderes wird als *Hookline* eingespielt.“ Ismaiel-Wendt 2011, S. 268.

und den restlichen Elementen des Tracks lassen sich Widersprüche aufzeigen, weshalb diese zunächst getrennt voneinander analysiert werden.

Ab dem ersten Takt sind, abgesehen von den Gesangsteilen, alle musikalischen Elemente des Tracks zu hören. Bei ca. 131 BPM im Viervierteltakt, wechseln sich den gesamten Track über die Akkorde Gis-Moll und A-Dur jeweils eintaktig ab. Die Akkorde werden von einem Synthesizer gespielt und sind den gesamten Track über durchgehend zu hören, sie setzen zu keinem Zeitpunkt aus. Die anderen Elemente des Tracks – Bassspur, Drums und eine einstimmige, aus drei Tönen bestehende Melodie – werden jeweils ein- und wieder ausgeblendet. Diese recht statische Struktur, die immer gleichen Patterns im Arrangement ließen sich auf die in den Liner-Notes der Veröffentlichung erwähnte Verwendung von des 1987 veröffentlichten Sequenzer-Programms *C-Lab Creator/Notator*⁸⁸ zurückführen. Die Anwendung lief auf einem Atari-ST, dem ersten Computer mit eingebautem MIDI-Anschluss.⁸⁹ In ihr ließen sich MIDI-Patterns erstellen, die dann aneinandergereiht zu sogenannten Chains einen Song bilden konnten.⁹⁰ Der Atari-Computer schickte die erzeugten MIDI-Noten dann an einen Klangerzeuger, z.B. einen Synthesizer. Das erzeugte Audiosignal wurde in *Ata Kaks Fall* dann von einem Tape-Rekorder („reel-to-reel recorder“) aufgenommen. Der *Creator/Notator*-Sequenzer war noch nicht, wie heute für Computer-basierte Sequencer üblich, in der Lage Audiomaterial zu speichern: „It was all about sending MIDI information to external gear through the built-in ports.“⁹¹

Die Synthesizerakkorde klingen obertonreich. Es wird vermutet, dass Sägezahn- und Rechteckswellenformen dabei zum Einsatz kommen, welche nur gering durch einen Low- oder Bandpassfilter an hohen Frequenzen beschnitten werden. Sie klingen auffällig kurz, präzise und perkussiv, was durch eine auf die Volume wirkende Hüllkurve ohne Attack, kurzem Decay, keinem oder niedrigem Sustain, und ohne Release entstehen kann. Markant ist dabei der Rhythmus, in welchem die permanent hörbaren Akkorde gespielt werden: Zunächst hört man sie auf dem ersten und dem zweiten Viertelschlag, danach sind sie zwei Mal auf jedem dritten Sechzehntelschlag zu hören. Die kurzen, prägnanten Akkorde

⁸⁸ *Notator* war eine Erweiterung des normalen Programmes, welches neben der MIDI-Klavatur, Noten auch in Notenform visualisieren konnte. Vgl: „C-Lab Creator/Notator Sequencer-Software“, Uni Regensburg, <https://homepages.uni-regensburg.de/~hep09515/keyboards/1197/texte/0000014.html>.

⁸⁹ Tarik Ahmia, „30 Jahre Atari ST - MIDI - Die Technik für Techno“, *Deutschlandfunk Kultur*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/30-jahre-atari-st-midi-die-technik-fuer-techno.2177.de.html?dram:article_id=327976.

⁹⁰ Martin Russ, „C-Lab Creator“, *Sound On Sound*, November 1987. Verfügbar unter: <http://www.muzines.co.uk/articles/c-lab-creator/2538>

⁹¹ Der norwegische Produzent Per Martinsen aka. *Mental Overdrive* über die Arbeit mit *Creator/Notator*. In: Matt Annis, „*The Atari ST and the Computer Music Revolution*“, *Red Bull Music Academy*, 2017, <http://daily.redbullmusicacademy.com/2017/10/atari-st-instrumental-instruments>.

erinnern dabei eine Gitarren-Riff, wie es häufig im Funk zu finden ist.⁹² Außerdem ist zu bemerken, dass der Sound der Synthesizerakkorde den gesamten Track hindurch derselbe bleibt, weshalb auf einen kurzen, durchlaufenden Loop geschlossen werden kann.

Der Bass spielt den gesamten Track hindurch jeweils nur die Grundtöne der beiden Akkorde Gis und A sowie vor jedem Akkordwechsel ein Fis – in Falle von Gis-Moll die kleine Septime des Grundtons und im Falle von A-Dur eine übermäßige Sexte. Auffällig hierbei ist ebenfalls die rhythmische Betonung der Basslinie. Betont werden jeweils die erste sowie die dritte Viertelzahlzeit eines jeden Taktes, jedoch mit kurzen rhythmischen Verschiebungen: Die dritte Zahlzeit wird jeweils um ein Sechzehntel nach vorne gezogen und vor jeder ersten Zahlzeit wird zusätzlich auf dem letzten Achtel, der 4-Und, eine Art Auftakt gespielt. Dadurch erklingen die vorgezogenen Bassnoten zeitgleich mit den Synthesizerakkorden. Dabei werden die Töne des Basses, ähnlich wie bei den Synthesizerakkorden, ebenfalls sehr präzise und kurz gespielt. Des Weiteren scheint der Achtelaufschlag etwas leiser zu sein als die auf den Vierteln betonten Noten. Die dadurch erzeugte Dynamik im Spiel erweckt den Eindruck, als wäre der Sound durch unterschiedliche Anschlagtechnik mit einem E-Bass eingespielt worden⁹³ – jedoch wird in den Liner-Notes der Veröffentlichung kein solcher als ein verwendetes Instrument erwähnt.⁹⁴ Die Vermutung bleibt daher an dieser Stelle ohne Beleg, wobei auch in anderen Tracks der Veröffentlichung der Eindruck entsteht einen E-Bass zu hören.⁹⁵

Die beiden eintaktig wechselnden Akkorde, die vom Synthesizer gespielt und vom Bass durch die Grundtöne unterstützt werden, sind Gis-Moll und A-Dur. Der Abstand vom einen zum anderen Grundton beträgt eine kleine Sekunde – der kleinstmögliche im europäischen Zwölftonsystem. Gis als Grundton betrachtend, erzeugen die beiden verwendeten Akkorde ein in den Kirchentonleitern als Phrygisch bezeichnete Skala, die sich durch Halbtöne zwischen dem ersten und zweiten, sowie dem fünften und sechsten Ton charakterisiert. Für harmonische Spannung sorgt dabei vor allen Dingen die „Tiefe Zweite Stufe“, also der Halbtonschritt von der ersten auf die zweite Stufe der Skala – in den heute in Europa gebräuchlichsten Tonleitern befindet sich dort meist eine große Sekunde.⁹⁶ Auf diversen Internetplattformen wird phrygisch als „spanisch“ bzw. nach „Flamenco klingend“

⁹² Vgl. Martin Pfeleiderer, *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik* (Bielefeld: transcript Verlag, 2006).

⁹³ Die verwendete Notator-Software war auch in der Lage MIDI-Controllerchange-Befehle (CC) zu senden, wodurch z.B. ein geringerer Velocity-Wert eine leisere Note erzeugen konnte. Jedoch meine ich auch weniger Obertöne rauszuhören, was für mich darauf schließt, dass der Basssound durch Anschlagtechnik mit einem E-Bass produziert wurde.

⁹⁴ Offizielle Liner-Notes: „Obaa Sima - Ata Kak“, *Bandcamp*, <https://atakak.bandcamp.com/>.

⁹⁵ Besonders eindeutig lässt sich der E-Bass z.B. auf dem sechsten Track des Albums, *Yemmpa Aba*, hören.

⁹⁶ Vgl. Ismale-Wendt 2011, S. 271.

oder „orientalisch“ beschrieben⁹⁷ – Johannes Ismaiel-Wendt argumentiert, dass es selbstverständlich keine „orientalische“ Tonleiter gibt, „[...] sondern nur als solche vorgestellte.“⁹⁸

Die Drums fallen durch Einfachheit und Kontinuität auf. Die Kickdrum spielt dabei auf jedem Viertelschlag, die Hi-Hats betonen alle Achtelschläge und die Snare jedes zweite Viertel – den Backbeat.⁹⁹ Der Schlagzeugrhythmus entspricht damit einem typischen Stilmerkmal von Disco, House und Techno.¹⁰⁰ An nur vier Stellen in im Track weichen die Drums von diesem Pattern ab: Als eine Art Break sind, hinleitend zu beginnenden Gesangsparts, Sechzehntelschläge der Snare zu hören und an einer anderen Stelle, relativ am Anfang des Tracks und kurz vor erstmaligem Einsetzen des Gesangs, ist nur noch die Four-to-the-Floor-Kick¹⁰¹ auf jedem Viertel, sowie eine Offbeat-phrasierte¹⁰² Open-Hihat auf jeden zweiten Achtel zu hören.

Die bis zu dieser Stelle erwähnten Elemente werden ein- und wieder ausgeblendet. Alles in Allem verläuft die Musik sehr linear. Die einzelnen Elemente variieren nur geringfügig, im Fokus steht ihr Zusammenspiel, Rhythmus und Sound und nicht etwa einzelne Melodien. Es ist Track-Musik ganz im Sinne der Definition von Jochen Bonz.¹⁰³

Die vokalen Parts des Tracks stehen jedoch im Gegensatz zu den anderen, sonst sehr statischen musikalischen Elementen. Es wird hier bewusst nicht auf die Lyrics eingegangen, da der Fokus auf der ästhetischen Funktion der Sprache und den darin liegenden Verweisen auf kulturelle Repräsentation und imaginativen Geografien liegt.¹⁰⁴ *Ata Kak* singt zu Beginn einige Strophen, wobei es wirkt, als würde er die Töne dabei nicht ganz korrekt treffen. An späteren Stellen im Track rappt er. Besonders prägnant ist ein ab Minute 3:21 beginnender, 24-taktiger Abschnitt. Dabei teilt er die Silben einzelner Worte stellenweise in Sechzehntelrhythmen auf. Bei einer vermeintlichen Geschwindigkeit von 132 BPM – Rapmusik ist typischerweise wesentlich langsamer – rappt er also sehr schnell, wobei er

⁹⁷ Vgl. z.B. „Phrygischer Modus“, *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygischer_Modus; „7 Scale Essentials - Phrygisch“, *Bonedo*, <https://www.bonedo.de/artikel/einzelansicht/7-scale-essentials-phrygisch.html>; oder „Die Kirchentonarten – Skalen & Tonleitern“, *keyboards.de*, <https://www.keyboards.de/tutorials/die-kirchentonarten-skalen-tonleitern/>.

⁹⁸ Ebd., S. 267.

⁹⁹ *Backbeat*: „Zweiter, vierter, sechster usw. Schlag der Grundschriftfolge innerhalb einer binären metrischen Hierarchie (z.B. eines 4er-Metrums).“ Pfeleiderer 2006, S. 340.

¹⁰⁰ Vgl. Pfeleiderer 2006, S. 310.

¹⁰¹ *Four-to-the-Floor* oder „*Four-on-the-Floor* ist eine Bezeichnung für einen sich stetig wiederholenden Bassdrum-Rhythmus im Viervierteltakt, mit je einem Schlag auf jeder Viertel-Zählzeit (also Eins, Zwei, Drei, Vier). Dieser Rhythmus ist ein beliebtes Basis *Pattern* einer Vielzahl verschiedener ‚Electronic Dance Music‘-Stile.“ Ismaiel-Wendt 2011, S. 264.

¹⁰² *Offbeat* ist die „Bezeichnung für alle Schläge oder Zeitpunkte, die nicht mit dem Grundschrift zusammenfallen.“ Pfeleiderer 2006, S. 348

¹⁰³ Vgl. Kapitel 3.1.

¹⁰⁴ Vgl. Ismaiel-Wendt 2011, S. 111.

die Silben mitunter kaum noch rechtzeitig artikuliert bekommt, es wirkt *laid back*.¹⁰⁵ In einem Review des Albums *Obaa Sima* im *Factmag* wird der Effekt folgendermaßen beschrieben: „Several times throughout the album it seems like Kak’s mouth can’t form the words fast enough, but instead of stumbling, he just bends the language to submit to his demands.“¹⁰⁶ Neben der ungewöhnlichen Rhythmisierung akzentuiert er auch in einem sehr markantem Stil: Seine Stimme betont regelmäßig das erste Viertel eines Taktes, indem er in der Tonlage – die Grundtonlage seiner Stimme ist ohnehin durchgehend sehr hoch – und der Lautstärke ein wenig hochgeht. Adam Krims entwickelte zwei unterschiedliche Konzepte, nach denen Rap kategorisiert werden kann: Dem „*sung style*“, welcher grob zusammengefasst eher gesungen klingt und durch einen „[...] relatively clear sense of pitch and rhythm.“ charakterisiert wird, und dem „*effusive style*“, in den sich *Ata Kaks* Rap einordnen lässt. Dieser Stil imitiert eher das natürliche Sprechen – oder in diesem Fall eher das Rufen –, wobei die Tonhöhe weniger relevant ist. Des Weiteren treten komplexere Rhythmen auf, die häufig synkopiert sind.¹⁰⁷ Michael Berry verwendet in *Listening to Rap*, aufbauend auf einer Methodologie von Alyssa Wood, fünf Parameter, mit denen sich Rap beschreiben lässt. In diesem Sinne fällt bei *Ata Kak* seine „Intensity“ auf: Diese beschreibt „[...] the relative loudness of the voice: it’s the difference between shouting and whispering.“¹⁰⁸ *Ata Kaks* Rap wirkt gerufen und an einigen akzentuierten Stellen fast geschrien. Durch rhythmische und dynamische Vielseitigkeit erscheint sein Rap energievoll und flexibel. Ein Aspekt, der den gesamten Track betrifft, sich aber besonders an der Stimme festmachen lässt, ist die Soundqualität und -ästhetik.

Der Pegel der Gesangsstimme von *Ata Kak* variiert sehr in der Lautstärke. Der Effekt wirkt ein wenig so, als hätte er beim Einsingen den Abstand zum Mikrofon verändert. An einigen Stellen übersteuert die Gesangsspur. Die für einen Grammy nominierte Audioingenieurin Jessica Thompson, die mit der Restauration und dem Remastering der Aufnahme beauftragt war, beschreibt die Stimme als „*terribly distorted*“¹⁰⁹. Des Weiteren, und das bezieht sich auf den gesamten Track, lassen sich bei sehr genauem Hinhören auch ein unverhältnismäßig lautes Grundrauschen, stellenweise auftretendes Knistern, sowie vereinzelte Kompressionsartefakte feststellen. Insgesamt wirkt der Sound etwas „dünn“. Gründe

¹⁰⁵ Laid back oder lay back: „Spielweise, bei der die Töne etwas hinter dem metrisch exakten Zeitpunkt gespielt werden bzw. bei der Phrasen etwas verzögert erklingen.“ Pfeleiderer 2006, S. 346.

¹⁰⁶ Mikey IQ Jones, „The incredible story of Ata Kak’s Obaa Sima, the original Awesome Tape From Africa“, *Factmag*, 2015. <https://www.factmag.com/2015/03/10/the-incredible-story-of-ata-kaks-obaa-sima-the-original-awesome-tape-from-africa/>

¹⁰⁷ Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity* (Cambridge: University Press, 2000). Zitiert nach: Michael Berry, *Listening to Rap. An Introduction* (New York: Routledge, 2018).

¹⁰⁸ Berry 2018, S. 46.

¹⁰⁹ Jessica Thompson, „The Art and Aesthetics of Audio Restoration“, *Pink Noise*, 2014. Die Plattform *Pink Noise* ist mittlerweile offline und der Artikel nicht mehr im Internet zu finden. Die Autorin ließ mir die Arbeit auf Anfrage hin zukommen.

dafür finden sich unter anderem in der Geschichte der Wiederveröffentlichung, die Jessica Thompson ausführlich in ihrem Essay *The Art and Aesthetics of Audio Restoration* erläutert: Als die Wiederveröffentlichung anstand, konnte *Ata Kak* das vermeintlich originale DAT-Master¹¹⁰ in Ghana ausfindig machen. Als Ausgangsmaterial für die erneute Vervielfältigung entpuppte sich dieses jedoch als unbrauchbar, da es nur noch zu Teilen abspielbar war – Feuchtigkeit, Staub und Schimmel hatten das Tapeband verklebt und zersetzt. Als Grundlage für das Reissue wurde dann das Kassettenexemplar ausgewählt, welches Brian Shimkovitz 2006 in Ghana fand, inzwischen von ihm aber bereits seit einer Dekade von DJ-Gig zu DJ-Gig geschleppt und gespielt wurde. Shimkovitz konnte zwar auch noch andere Exemplare ausfindig machen, doch seine erstmalig gefundene Version zeichnete sich durch die beste Audioqualität aus.¹¹¹

Thompson hatte zum Referenzieren noch eine andere Kassette als die ursprünglich von Shimkovitz gefundene geschickt bekommen. Beim Vergleich dieser Kassette und dem noch hörbaren Teil des DAT-Masters fiel ihr ein interessanter Unterschied auf: Die auf dem DAT gespeicherte Version war schneller als die auf der Kassette. Des Weiteren beschreibt sie die Gesangsstimme auf der DAT-Aufnahme als „chipmunk-y“, also als vermutlich künstlich hochgepitcht. Diese hochgepitchte Version entsprach jedoch auch der, die Shimkovitz ursprünglich auf seinem Blog hochlud und dadurch zu dem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren im Internet kursierte. Es stellte sich also die Frage, in welcher Geschwindigkeit das Reissue rausgebracht werden sollte. Sollen die Fans, die die „hyped-up“, schnelle Version seit Jahren schon gehört hatten, bedient werden, oder die „Puristen“, die *Obaa Sima* genauso hören wollten, wie es damals im Studio kreiert worden ist.¹¹² Die Wahl fiel auf ersteres – das heute sich im Umlauf befindende Reissue von *Obaa Sima* ist also eine hochgepitchte, vervielfältigte Kassettenaufnahme mit entsprechenden Schwächen in der Klangqualität.

3.2.4 Performative Räume¹¹³

In den Analyseabschnitten *audiotreks/audioscapes* und *Spurensicherung* sind bereits verschiedene Begriffe genannt worden, durch die auf musikalische Kulturen und ihnen inhärente Orte hingewiesen wird. Im Wesentlichen lassen sich aus der Musik zwei

¹¹⁰ *Digital Audio Tape* ist ein in den späten 1980er Jahren aufgekommenes Speichermedium für phonographisches Material, das sich im Massenmarkt nicht wirklich durchsetzen konnte, im professionellen Audibereich auf Grund der hohen Qualität (Abtastrate von bis zu 96 kHz) jedoch nischenweise Verwendung fand.

¹¹¹ Vgl. Thompson 2014, S. 2ff.

¹¹² Vgl. Thompson 2014, S. 3.

¹¹³ Wenn im Folgenden „Performative Räume“ in Anführungszeichen gesetzt ist, ist von dem Kapitel die Rede. Andernfalls von dem Raum an sich.

Performative Räume herausarbeiten, in die sich die Bestandteile des Tracks relativ eindeutig aufteilen lassen. Bereits in den vorigen Analyseteilen wurden die instrumentalen getrennt von den vokalen Elementen des Tracks untersucht. Diese Aufteilung wird an dieser Stelle im Kapitel „Performative Räume“ fortgeführt. Der durch die instrumentalen Bestandteile des Tracks erzeugte Performative Raum ist der Dancefloor.

Die instrumentalen Spuren – die Drums, der Bass, die Synthesizersounds – erfüllen in ihrer Pattern-Struktur, ihrem Klang, in dem einfach gehaltenen Arrangement diverse klangliche Klischees der Genres Disco und House, wie sie zum Zeitpunkt der Produktion schon lange verbreitet und bekannt waren. *Ata Kak* verwendete grundlegendste Mittel elektronischer Musikproduktion. Er komponierte eine geringe Anzahl an MIDI-Patterns mit einem Sequencer und ließ diese durch Synthesizer und Drum-Machines erklingen. Die Musik und sein Gebrauch der Technik lässt sich gar als anachronistisch bezeichnen, was durch einen Vergleich mit einem achtzehn Jahre zuvor produzierten Track dargestellt werden kann: 1976 produzierte *Giorgio Moroder* mit der Sängerin *Donna Summer* den Track *I Feel Love*, welcher als einer der einflussreichsten Tracks elektronischer Musik gilt.¹¹⁴ Herausstechend für die Zeit war, dass der Track bis auf den Gesang ausschließlich mit synthetischen Klangerzeugern produziert wurde. Damit stand er „[...] symptomatisch für die zunehmende Technisierung der Musikproduktion innerhalb der Disco Music.“¹¹⁵ Für den Vergleich mit *Ata Kak* ist jedoch interessant, dass sich diverse Stilmittel, die in dieser Analyse herausgearbeitet wurden, auch schon bei *I Feel Love* finden lassen: Ein statisches, Patter-basiertes Arrangement; ausschließlich synthetische Klangerzeugung; Four-to-the-Floor-Kick, Offbeat-Phrasierungen, elektronische Drum-Patterns; Tempo um die 130 BPM; Fokussierung auf die rhythmischen Elemente, nicht auf die harmonischen.¹¹⁶ Er bediente sich also Stilelementen und bewegte sich in Produktionsmustern, die bereits lange bekannt und verbreitet waren. Das wird an dieser Stelle besonders hervorgehoben, da es sich bei Tracks wie *I Feel Love* nicht um ein musikalisches Nischenphänomenen, sondern als Teil der Disco- und später Housebewegung um seit Mitte/Ende der 70er Jahre global erfolgreiche Musikgenres handelt.

In dieser technisierten, von Maschinen produzierten synthetischen Musikkultur fungiert der Dancefloor als ein substanzieller Ort, an dem die Musik zelebriert wird und sich im Ursprung auch entwickelte. Der Dancefloor wird in diesem Sinne als ein kulturell und

¹¹⁴ Vgl. z.B.: Simon Reynolds, „Song from the Future: The Story of Donna Summer and Giorgio Moroder’s ‘I Feel Love’“, *Pitchfork*, 2017, <https://pitchfork.com/features/article/song-from-the-future-the-story-of-donna-summer-and-giorgio-moroders-i-feel-love/>.

¹¹⁵ Pfeleiderer 2006, S. 311.

¹¹⁶ Vgl. Pfeleiderer 2006, S.311ff für eine detaillierte Analyse der musikalischen Stilmittel in *I Feel Love*.

musikhistorisch aufgeladener ästhetischer Raum verstanden, in dem *Ata Kaks* Musik verortet werden kann. Dabei geht es nicht um eine topo- oder kartografische Einordnung, denn – soviel sei aus dem Teil „Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten“ vorweggenommen – der Dancefloor lässt sich nicht an geografische Orte, an territoriale Grenzen binden, er ist in seiner Gestalt als Austragungsort global erfolgreicher Musikgenres topophob.

Die eben erläuterte Verortung bezieht sich auf die rein instrumentalen Bestandteile von *Obaa Sima*. Anders verhält es sich mit den Vocals des Tracks, die sich mit meinem europäisch musiksozialisiertem Gehör schwieriger in Bekanntes einordnen lassen. Es sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass jemand, der oder die z.B. mit ghanaischer Highlifemusik und der Sprache Twi vertraut ist, die Musik und insbesondere die Vocals wohl anders rezipieren würde.¹¹⁷ Es wird aber auch davon ausgegangen, dass ein Großteil der Rezipienten und Rezipientinnen von *Awesome Tapes From Africa* eine solche europäische Musiksozialisation erfahren haben.¹¹⁸

„Ich hörte diesen Typen aus New York und dachte mir, was für ein Flow?! Ich wünschte, das könnte ich auch!“¹¹⁹ – *Ata Kak* gibt in verschiedenen Interviews an, dass Fernsehaufnahmen von *Grandmaster Flash* ihn zum Rappen inspirierten. Er war von dem Rap so beeindruckt, dass er probierte diesen, ebenfalls auf Englisch, zu imitieren, was ihm nach eigenen Angaben jedoch nicht gelang.¹²⁰ Stattdessen rappte er auf Twi und entwickelte durch spezielle Rhythmisierung, Akzentuierung und Intensität seinen eigenen Stil, den ich in meinem persönlichen Höreindruck als das beschreibe, was den *Dancefloor* zum Abheben bringt, also von dem mir Bekannten und Vertrauten löst. Der andere Performative Raum, der in meinem Fall das „Fremde“ verkörpert, sind also die Vocals. Zwar scheint *Ata Kak* unter anderem von *Grandmaster Flash* beeinflusst gewesen zu sein, sein Stil repräsentiert jedoch etwas, was sich mit meinem europäisch musiksozialisiertem Gehör nicht wirklich in Strukturen einordnen lässt, die mir bekannt sind. *Ata Kaks* Rap und Gesang erscheint enorm frei und organisch, besonders im Kontrast zu der sonst so statischen und synthetischen Maschinenmusik. Nach meinem Gehör trifft er beim Singen die Töne nicht ganz korrekt, er hat ein ungewohntes Timing, er scheint die Worte zu „biegen“ und „ruft“ und „schreit“ dabei. Es wirkt ungezwungen und unkonventionell. Unterwandert wird das ästhetisch „Fremde“ in diesem Fall auch noch durch die erwähnten Schwächen in der Soundqualität, die sich ja insbesondere an der Gesangsstimme offenbaren – der so

¹¹⁷ Vgl. Ismaiel-Wendt 2011, S. 78.

¹¹⁸ Die unter 3.2.2. gespielten Konzerte legen das beispielsweise nahe.

¹¹⁹ „Ata Kak - Fame durch Awesome Tapes From Africa“ (Arte TRACKS, 2017), <https://www.youtube.com/watch?v=KrdPZFyCIHw>.

¹²⁰ Ebd.

scheinbar frei und ungezwungenem Gesang wirkt so, als hätte er sich, z.B. auf einer Party, das Mikrofon genommen und angefangen zu singen und zu rappen, nicht aber als hätte er den Gesang professionell in einem Studio aufgenommen.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass der Track *Obaa Sima* zwei Performative Räume erzeugt: Auf der einen Seite steht der des *Dancefloors* als Metapher für Musikgenres und -kulturen, die technisiert und synthetisch sind, und global erfolgreich waren. Auf der anderen Seite stehen die Vocals, die *Ata Kak* so frei und ungezwungen, so unstatisch und organisch vorträgt und die mit mangelnder Soundqualität aufgenommen sind. An dieser Stelle muss auch die Betitelung von *Obaa Sima* mit *Awesome Tapes From Africa* berücksichtigt und die Frage gestellt werden, welche Assoziationen von Afrika denn dann in diesem Fall geweckt werden? Welche imaginierten Geografien werden konstruiert und welche postkolonialen Wirklichkeiten enthalten diese?

3.2.5 Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten

Ata Kak verließ sein Geburtsland Ghana, ging über Deutschland nach Kanada und entwickelte seine von diversen Stilen beeinflusste Musik. Dabei entsteht jedoch keine „Synthese“ im Sinne von Christian Utz' Kategorien interkultureller Rezeption, in der vom Komponisten versucht wird, prinzipiell alle rezipierten interkulturellen Einflüsse auf eine gemeinsame und gleichberechtigte Ebene zu stellen.¹²¹ Stattdessen bewegt sich *Obaa Sima* – durch die klar zu erkennende Bezugnahme auf Produktionstechniken und Gestaltungsmittel aus elektronischen Musikgenres sowie durch die offensichtlich durch Rapmusik beeinflussten Vocals – in einem Produktions- und Kompositionsrahmen, der sich in der Kultur des Dancefloors verorten lässt. In diesem Sinne ist auch die Party in den „audiotreks/audioscapes“ beschrieben: *Ata Kak* bewegt sich auf einem Dancefloor, der mit Discokugeln und buntem Licht in dieser Form auch in einem New Yorker Club der 80er Jahre hätte sein können, was hier als ikonisierte Metapher für die Discoära gemeint ist. Durch seinen Gesang, der in seiner Eigenheit mit dem Klischee vom Disco bricht, lässt er den Dancefloor abheben. Er bewegt sich dabei zeitgleich jedoch immer noch in Mustern und Gestaltungsmitteln, die gesamt betrachtet in der Kultur des Dancefloors zu verorten sind und was ihn wieder landen lässt.

Es muss kein Stammbaum der hier erwähnten musikalischen Kulturen gezeichnet werden, um die Ursprünge von z.B. Disco und House als „schwarze“ Musiken darzustellen. Johannes Ismaiel-Wendt belegt in seiner Kritik an der „(Pop)MusikEthnoLogik“, dass eine solche Suche nach idealtypischen, essentialistischen Charakteristika zur Definition eines

¹²¹ Christian. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun* (Stuttgart: Steiner, 2002), S. 68.

Genres aussichtslos sind. Alle Einflüsse der hier genannten, in einzelnen Begriffen zusammengefassten Musikkulturen, seien sie durch Ortsverweise oder andere Kategorien benannt, lassen sich nicht eindeutig anhand fester Grenzen voneinander trennen und einordnen. Zu verorten sind lediglich einige grobe Charakteristika, wie z.B. eine Four-to-the-Floor-Kick als ein typisches Stilmerkmal elektronischer Musik, jedoch haben sie dabei keine universalistische Funktionalität. Daher sind die Begriffe House, Disco und Dancefloor hier vor allen Dingen transkulturell und hybride, aber auch flüchtig zu verstehen. Sie konnten sich erst durch den Kolonialismus verursachte Paradigmen wie Flucht, Migration und Diaspora zu dem entwickeln, was sie sind. Musik von *Ata Kak*, in dieser Arbeit an dem Beispiel von *Obaa Sima* erläutert, kann als ein Exempel betrachtet werden, wie transkulturell und hybrid populäre Musik sein kann – aus ihr „[...] wuchern kulturelle Vermischungsmetaphern [...]“¹²² Dies belegen die bis zu diesem Zeitpunkt durchgeführten Analyseschritte anhand des musikalischen Materials. Aber auch *Ata Kaks* eigene Migrationsgeschichte verdeutlicht und erklärt die topophobe Gestalt seiner Musik nur zu deutlich.

Die Diskrepanz, die in dieser Analyse unter anderem aufgezeigt wird, entsteht durch die Betitelung und geografische Verortung des Albums *Obaa Sima* mit „tolle Kassetten aus Afrika.“ Die Topophilie, die diesem Titel eingeschrieben ist, muss an dieser Stelle nicht mehr ausführlich erklärt werden. Der Titel suggeriert die von Ismaiel-Wendt kritisierte kartografische Verortung von Musik und es lässt sich unterstellen, dass konstruierte monokulturelle Vorstellungen eines afrikanischen Musikidioms gestützt werden. Doch ist die Suche nach einem homogenen, afrikanischen Musikidiom, nach einer essentialistischen afrikanischen Musik, zum Scheitern verurteilt, denn kein Zeitpunkt in der Weltgeschichte, kann als „[...] originäres Ausgangsdatum irgendeines eines musikalischen Ausdrucksmittels festgelegt werden.“¹²³ Allgemein ist populäre Musik „[...] so stark von verschiedensten Musiken durchsetzt, dass die unterschiedlichen Einflüsse gar nicht mehr zu separieren sind.“¹²⁴ – was sich auch an *Obaa Sima* zeigen lässt. Die Betitelung mit „tolle Kassetten aus Afrika“ erzeugt darüber hinaus verschiedene Konstruktionen und Assoziationen, die im Folgenden erläutert werden.

Jessica Thompson, die Audioengineerin, die das Audiomaterial auf einer Kassette basierend restaurierte und neu masterte, argumentiert in ihrem Essay über ihre Arbeit an *Obaa Sima*, dass die durch Abnutzung und Hochpitchen entstandenen Störgeräusche und Anomalien im Audiomaterial für die Historizität und die Geschichte der Kassette stehen. Sie hätte beim Mastering probieren können, diese Geräusche nachträglich künstlich

¹²² Ismaiel-Wendt 2011, S. 10

¹²³ Ebd., S. 46.

¹²⁴ Ebd., S. 50.

verschwinden zu lassen, sah es jedoch als ihre Aufgabe als Audiorestaurateurin, den Sound der Musik aktuellen Standards anzupassen, ohne dabei „[...] Obaa Sima's historical and cultural context.“ zu verwischen.¹²⁵ Die Geschichte und das Alter des Tapes, welches in Kanada produziert, dann nach Ghana geschickt, dort gespielt oder nicht gespielt, dann vermutlich jahrelang in Vergessenheit geraten und schließlich von Brian Shimkovitz entdeckt wurde, ist auch dem Audiomaterial eingeschrieben – und auch den im Rahmen der Wiederveröffentlichung produzierten Vervielfältigungen, da diese auch Kopien der einen Kassette von Shimkovitz sind. Das, was in der „Spurensicherung“ als Schwächen in der Soundqualität und -ästhetik beschrieben wurde, ist auch ein Bestandteil des kulturellen und historischen Kontexts der Aufnahme.

Das Historische, das Bild der verstaubten Kassette, ist auch ein Romantizismus, mit dem *Awesome Tapes From Africa* spielt. „This is *music you won't easily find anywhere else* – except, perhaps in its region of origin.“¹²⁶ Die auf dem Blog präsentierte Musik wird als exklusiv beschrieben, da sie sonst nirgendwo zu finden sei, außer in den Ursprungsregionen, was eine Verortung auf dem afrikanischen Kontinent impliziert, was bei *Ata Kak* ironischerweise gar nicht der Fall ist. In diesem beschreibenden Satz von dem Blog befindet sich jedoch auch noch eine Gegenüberstellung. Die Musik Afrikas, finde man nirgendwo, außer am Ursprungsort selber. Dies entspricht einer Romantisierung, Exotisierung und Stilisierung afrikanischer Kultur als etwas Unberührtes, das noch nicht gänzlich, wie sonst die westliche Welt, von der vollkommenen Technisierung, in diesem Fall z.B. die digitale Archivierung und Bereitstellung von Musik, eingenommen sei. Doch durch das Archäologische eines Reissuelabels wie *Awesome Tapes From Africa* könne diese sonst vermeintlich unentdeckte Musik wiederentdeckt werden.

Die Gegenüberstellung zwischen dem „Westen“ und dem „Fremden“ findet sich auch in den aus dem musikalischen Material ermittelten Performativen Räumen. Auf der einen Seite verkörpert das Maschinelle, das Technisierte, metrisch Perfekte die mir bekannten musikalischen Strukturen, während das „Fremde“ durch das Nichttreffen der Töne, das Biegen der Worte, durch Schwächen in der Audioqualität „spontan“ wirkenden Aufnahme repräsentiert wird. Interessanterweise wird das „Fremde“ für einen europäisch musiksozialisierten Rezipienten wie mich, erst durch die Wiederveröffentlichung durch *Awesome Tapes From Africa* in Afrika verortet. Es ließe sich zwar spekulieren, ob aufgrund konstruierten, imaginativen Geografien die Musik auch ohne das Reissue in Afrika verortet worden wäre, auf der symbolischen Ebene geschieht dies jedoch erst durch die Wiederveröffentlichung und der entsprechenden Betitelung. In diesem Sinne werden – statt das Album *Obaa Sima*

¹²⁵ Thompson 2014, S. 6.

¹²⁶ „Awesome Tapes From Africa“, <https://www.awesometapes.com/> (Hervorhebungen im Original).

beispielsweise als ein hybride und transkulturelle Musik zu betrachten, die durch Migrations-, Diaspora- und Durchmischungsmetaphern heraussticht – idealtypische Konstruktionen von imaginierten Geografien unterstützt und bestärkt. Insbesondere dadurch, dass die instrumentalen Bestandteile des Tracks sich so eindeutig dem Dancefloor zuordnen lassen, sind es letztendlich alleine die Vocals, die hier das „afrikanisch“ assoziierte repräsentieren. Sie wirken aus einer europäischen Perspektive unberührt, frei, organisch und „terribly distorted“ und entsprechen durch diese Verortung genau der Repräsentationslogik, die im theoretischen Teil dieser Arbeit erläutert wurde. Durch die Verortung des ästhetisch „Fremden“ in Afrika, werden Konstruktionen als etwas „anderes“, was vor allen Dingen im starken Gegensatz zu dem maschinellen Bekanntem steht, bestärkt.

4. Ist populäre Musik postkolonial? Eine kritische Reflexion

Nachdem die TRX-Analyse anhand *Ata Kaks Obaa Sima* durchgeführt wurde, soll es nun zu einer kritischen Reflexion der Methode und der zentralen Aussage von *tracks'n'treks* kommen.

In der Einleitung dieser Arbeit wurde bereits erwähnt, dass sich aus der subjektiven Perspektive des Verfassers *Awesome Tapes From Africa* in einen Trend einreicht, der sich in einem steigende Interesse an alter Musik aus ehemals kolonisierten Ländern ausdrückt. Auf Partys mit Namen wie *African Acid is the Future*, *RE:boot*, *Kala Kuta Sounds* oder *African Funk*¹²⁷ wird musikalische Diversität von Reissuelabels mit Namen wie *Analog Africa*, *Sahel Sounds*, *Mr. Bongo* oder *Habibi Funk* zelebriert. Das Zelebrieren von kultureller Hybridität ist auch ein Thema, das der Kultur- und Politikwissenschaftler Kiên Nghị Hà in *Hype um Hybridität. Popkulturelle Verwertungen und die Warenförmigkeit von Otherness* auf allgemeinerer Ebene beschreibt. Demnach ist

„[...] die spätkapitalistische Kulturindustrie heute zur verschärften Integration von *Blackness* und anderen konstruierten Formen ethnisierte Andersheit (*Othering*) in die transnationale Ökonomie übergegangen.“¹²⁸

Hà kritisiert darin das Zelebrieren von Hybridität, das insbesondere in der Popmusik zu einem „[...] Schlüsselement zur Herstellung und Veredelung von kulturellen Konsumprodukten [...]“¹²⁹ wird. Zwar erkennt er auch die integrative Kraft der Hybridisierung von Kultur als Chance, zielt seine Argumentation jedoch darauf ab, die kulturindustrielle Vermarktung eines solchen Konzeptes als ein „[...] wichtiges Mittel der Produktdiversifizierung

¹²⁷ Es wurden hier nur in Deutschland stattfindende Partys genannt.

¹²⁸ Kiên Nghị Hà, *Hype um Hybridität: kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus* (Bielefeld: Transcript, 2005), S. 71.

¹²⁹ Ebd., S. 76. (Hervorhebungen im Original)

und Marktausweitung [...]“¹³⁰ zu enttarnen. Demnach werden migrantische Akteure und Akteurinnen zwar auf der symbolischen Ebene integriert, jedoch haben sie in der Regel keinen Einfluss und Macht in der Auswahl oder in der Definition der Qualitätskriterien im kulturellen Produktionsprozess. Noch seltener führe die Repräsentation der Marginalisierten dazu, bestehende Macht- und Verteilungsfragen offenzulegen.¹³¹ Den Zwiespalt zwischen Hochjubeeln von Hybridität und gleichzeitigem Ignorieren von strukturellen Unterschieden thematisiert auch der Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek sehr treffend:

„Es fällt leicht, die Hybridität des postmodernen Migrantensubjekts zu feiern, das nicht länger von seinen spezifischen ethnischen Wurzeln abhängig ist und frei zwischen den unterschiedlichen Kulturkreisen flottiert. Unglücklicherweise werden dabei zwei gänzlich unterschiedliche gesellschaftspolitische Ebenen zusammengefasst. Einerseits die des kosmopolitischen Akademikers aus der Oberklasse oder der gehobenen Mittelklasse, [...] andererseits die des mittellosen (im-)migrierenden Arbeiters, der von seinem Zuhause durch die Mächte der (ethnisch, religiösen) Gewalt vertrieben wurde, für den die hochgejubelte ‚Hybridität‘ eine schwer greifbare traumatische Erfahrung darstellt, nämlich eine Erfahrung niemals in der Lage zu sein, sich wahrhaft niederzulassen und seinen Status zu legalisieren [...]“¹³²

Die Kritik am Einzug der Hybridisierung als kulturindustrielle Technik zur Profitmaximierung bei gleichzeitigem Nichtkenntlichmachen von strukturellen Ungleichheiten ließe sich als eine These verwenden, anhand derer die Arbeit eines Reissuelabels wie *Awesome Tapes From Africa* diskutiert werden kann. Vor allen Dingen offenbaren Häs und Žižeks Äußerungen aber eine Perspektive, die Ismaiel-Wendt ausklammert. So fassen auch Castro Varela und Dhawan in ihrer kritischen Einführung zu postkolonialer Theorie unter Bezugnahme auf Bände wie *Marxism. Modernity and Postcolonial Studies* von Crystal Bartolovich und Neil Lazarus¹³³ zusammen, dass es problematisch sei „[...] die ökonomischen Faktoren bei der Analyse von Ungleichheitsverhältnissen, neokolonialen und neoimperialistischen globalen Strukturen außen vor zu lassen.“¹³⁴ Ismaiel-Wendts Fokus in der Popmusik hingegen liegt, wie bereits dargestellt, gänzlich in ihrer „Weltgewaltig-“ und „Welthaltigkeit“. Neben seiner bereits erläuterten Argumentation verdeutlicht folgendes Zitat das von ihm als das Signifikante populärer Musik identifizierte:

„Das Populäre in der Musik ist nicht einfach ein Massenphänomen, sondern die Masse gibt es unter anderem durch die kolonialen Verstrickungen. Es ist kein Zufall, dass sich gerade

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 81.

¹³² Slavoj Žižek, *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. (Wien: Passagen Verlag, 1998), S. 80f. Zitiert nach Utz 2002, S. 21f

¹³³ Crystal Bartolovich und Neil Lazarus, *Marxism. Modernity and Postcolonial Studies* (Cambridge [u.a.]: University Press, 2009)

¹³⁴ Castro Varela; Dhawan 2015, S. 33.

englisch- oder spanischsprachige Aufnahmen auf dem internationalen Musikmarkt einer solch großen Beliebtheit erfreuen.“¹³⁵

Dieses Verständnis populärer Musik, sie im Wesentlichen auf ihre (post)kolonialen Verstrickungen zu beschränken, lässt jegliche ökonomischen Faktoren außer Acht. Zwar kann und muss es nicht Anspruch einer (Pop)Musikanalyse sein, universalistisch sämtliche Perspektiven mit einzubeziehen und dient die Argumentation dieser Reflexion auch nicht, um Ismaiel-Wendts Thesen – z.B. dass die inflationäre Verortung populärer Musik Folge kolonialistischen Denkens ist – zu verneinen und hier für eine rein materialistische Analyse populärer zu plädieren. Doch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass aus der Perspektive des Verfassers, die postkolonialen Wirklichkeiten – wie z.B. Fragen der Repräsentationslogik, für dessen Beantwortung Kiên Nghị Hà eine andere Perspektive offenbart – populärer Musik nicht allein auf ihre kolonialen Verstrickungen reduziert werden sollten. Als ein weiteres Beispiel lässt sich die Topophilie populärer Musik nennen. Hà folgend, ließe sich diese auch als eine Technik der Profitmaximierung betrachten – und nicht nur als Folge kolonialistischen Denkens.

So bietet *tracks'n'treks* ein geeignetes Instrument, um *Ata Kaks* Musik mit einem postkolonialen Gehör zu analysieren. Es wird eine Methode geliefert, die subjektive Höreindrücke mit kritischen postkolonialen Analysen kombiniert und verbreitete populärmusikalische Repräsentationslogiken offenlegt. Doch soll hier darauf hingewiesen werden, dass sich die symbolischen Repräsentationen musikalischer Diversität nicht allein durch ihre Postkolonialität begründen lassen. Wenn beispielsweise die Symbolik eines kommerziell agierenden Reissuelabels für „afrikanische“ Musik analysiert wird, gilt es eben auch ökonomische Fragen zu diskutieren. Werden bei Darstellung der (post)kolonialer Subjekte beispielsweise ökonomische Unterschiede offengelegt oder verschleiert? Und sind es ökonomisch-strukturelle Machtverhältnisse, die für die Art und Weise der Repräsentation, für die Festlegung von Qualitätskriterien verantwortlich sind? Kiên Nghị Hà zeigt dazu eine mögliche Diskussionsgrundlage auf.

Populäre Musik ist postkoloniale Musik – doch sie ist auch noch viel mehr. Sie konstituiert sich aus einer Vielzahl von Strängen – einer davon wird von den TRX-Studies erfasst.

5. Fazit

In der vorliegenden Arbeit wurde die auf Johannes Ismaiel-Wendt beruhende Synchronisation populärer Musik mit postkolonialer Theorie auf *Ata Kaks Track Obaa Sima*

¹³⁵ Ismaiel-Wendt 2011, S. 35f.

angewendet. Eingangs wurden wesentliche Aspekte postkolonialer Theorie erläutert – anhand Said, Hall und Welsch konnten Begriffe wie „Imaginative Geografien“, „Repräsentationslogiken“ und „Transkulturalität“ erklärt werden. Diese Konzepte bildeten das theoretische Instrumentarium für die symbiotische Synchronisation mit populärer Musik. In der TRX-Analyse wurde zunächst der persönliche Höreindruck des Verfassers beschrieben. Dabei kam es bewusst zu musikkulturellen Verweisen, dessen Gestaltungsmittel in der „Spurensicherung“ offengelegt wurden, um in den „Performativen Räumen“ eingeordnet zu werden. Dabei ergab sich, dass sich *Obaa Sima* ganz wesentlich aus musikalischen Stilmitteln speist, die in dieser Arbeit so bezeichneten Kultur des Dancefloors zu verorten sind. Der Dancefloor wird hier als Sinnbild für transkulturelle und hybride Musikkulturen verstanden, der zwar einen Raum des Zelebrierens von Musik beschreibt, nicht jedoch eine kartografische Verortung impliziert. Dem stehen jedoch die Vocals des Tracks gegenüber, die in diesem Falle das „Fremde“, beziehungsweise – durch *Awesome Tapes From Africa* so kategorisiert – das „Afrikanische“ präsentieren. In diese beiden Performativen Räume ließen sich die musikalischen Elemente des Tracks eindeutig aufteilen. Der Dancefloor wird durch die technisierte, maschinelle, metrisch perfekte synthetische Musik präsentiert, während das „Fremde“ durch *Ata Kaks* Vocals dargestellt wird, die die Töne nicht treffen, die Worte zu biegen scheinen und „terribly distorted“ sind.

Es lässt sich also zunächst festhalten, dass einer der Widersprüche, die sich aus dem musikalischen Material und der Verortung ergeben, ist, dass sich die Musik größtenteils sehr eindeutig in der beschriebenen Kultur des Dancefloors verorten lässt. Es wird an dieser Stelle davon ausgegangen, dass dieser performative Raum auch in keiner Weise als typisch afrikanisch assoziiert wird,¹³⁶ denn seine Gestaltungsmittel waren zum Zeitraum der Produktion von *Obaa Sima*, und erst recht bei der heutigen Rezeption von *Awesome Tapes From Africa*, lange als globale und transkulturelle Phänomene bekannt.

Das bedeutet im Umkehrschluss, dass der andere performative Raum der Vocals, eben jene imaginativen Geografien darstellt, die durch die besagte Betitelung über afrikanische Musik erzeugt werden. Diese erscheinen gerade im Kontrast zum technisierten Rest des Tracks als organisch, unberührt und unkonventionell. Dies entspricht einer Repräsentationslogik von binären Konstruktionen des „Fremden“ als etwas, das in starker Differenz zum Westlichen oder Europäischem steht. Es soll an dieser Stelle gar die provokante These geäußert werden, dass der Track ohne *Ata Kaks* Vocals als „afrikanisch“ betiteltes Reissue gar nicht so einen Erfolg hätte – oder auch gar nicht erst in Frage gekommen wäre –, da es keinerlei musikalische Charakteristika enthalten würde, die afrikanische Assoziationen

¹³⁶ Selbstverständlich geht es hier nicht darum, zu beschreiben, was „afrikanisch“ sein soll, und was nicht – es geht hier darum, zu interpretieren, was hier als das Afrikanische assoziiert wird.

bestätigen würden. Die Assoziationen des Afrikanischen werden überhaupt erst durch *Awesome Tape From Africa* entsprechend kartiert. Wäre die Musik nicht unter diesem Titel veröffentlicht worden, wären den Rezipierenden eine solche Verortung gar nicht auferlegt – ob sie durch die Rezipierenden selbst getätigt würde, sei dahingestellt.

Die in den „audiotreks/audioscapes“ erwähnte Unvorhersehbarkeit des musikalischen Zusammenspiels zwischen *Ata Kak* und seiner Maschinenband beschreibt genau das, was die Musik so besonders macht und was dem Verfasser dieser Arbeit beim erstmaligen Hören von *Obaa Sima* durch den Kopf ging und bereits in der Einleitung erwähnt wurde: „Was ist das denn? Und woher kommt das?“ Die Musik ist so außergewöhnlich, da sie Elemente zusammenbringt, die so gegensätzlich und vermeintlich widersprüchlich sind. Die Vocals von *Ata Kak* erscheinen für einen europäisch musiksozialisiertem Hörer unbekannt und erzeugen gerade dadurch Spannung bei der Gegenüberstellung zur maschinellen, vertrauten Pattern-Musik.

„Wenn musikalische Gestalten [...] als typische afroamerikanische Gestalten vorgestellt, inszeniert und gehört werden, sollten sie eben als solche Inszenierungen und Positionierungen wahrgenommen werden.“¹³⁷

Die postkoloniale Wirklichkeit von *Obaa Sima*, die in dieser Arbeit mit Hilfe von *tracks'n'treks* herausgearbeitet wurde, lässt sich jedoch auch als Chance betrachten: Diese Arbeit hat aufgezeigt, dass die Topophilie – *Awesome Tapes From Africa* – als Inszenierung und Positionierung herausgestellt, durch die musikalische Gestalt dekonstruiert werden kann. Anders formuliert: *Obaa Sima* ließ sich als ein hervorragendes Beispiel betrachten, wie transkulturelle und hybride Musik klingen kann. Sie ist postkoloniale Musik, denn *Ata Kaks* Migrationserfahrung, welche nur eine von unzählbaren Beispielen darstellt, wird hör- und erlebbar gemacht. Die Defragmentierungen und Diskontinuitäten der Moderne und der postkolonialen Welt lassen sich in ihr erkennen. Sie kann als eine Dekonstruktion imaginativer Geografien betrachtet werden – ihre Analyse offenbart, wie unterschiedliche Musikkulturen im transkulturellen Sinne verschmelzen und dadurch konservative monokulturelle Vorstellungen zerstören. Mit der Argumentation von *tracks'n'treks* wird die Möglichkeit geschaffen, diese Bewegungsmetaphern zu erfassen und sie als genau solche postkoloniale, populäre Musik zu betrachten, die als Kritik an starren, fixen, an „Verwurzelung“ orientierten Kulturkonzeptionen geäußert werden kann – sofern die Betitelung mit „Afrika“ eben als eine solche Inszenierung wahrgenommen wird.

Diese Arbeit soll einen kleinen Beitrag dazu leisten, das vom Verfasser wahrgenommene wachsende Interesse von Musik aus ehemals kolonisierten Regionen kritisch zu

¹³⁷ Ismaiel Wendt 2011, S. 50.

diskutieren. Die entsprechenden Labels und Agenten populärer Musik „Musizierende, Produzierende, Rezipierende [...] Forschende [...]“¹³⁸ – und DJs –, müssen mit der kritischen Frage konfrontiert werden, ob sie postkoloniale Realitäten offenlegen, dekonstruieren und kritisch hinterfragen oder diese unreflektiert reproduzieren.

¹³⁸ Ebd, S. 41f.

Quellenverzeichnis

Literatur:

- Berry, Michael. *Listening to Rap. An Introduction*. New York: Routledge, 2018.
- Bonz, Jochen. *Subjekte des Tracks: Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2008.
- Castro Varela, María do Mar, und Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie : eine kritische Einführung*. Cultural studies 12. Bielefeld: Transcript, 2015.
- Düvel, Caroline. „Paul Gilroy: Schwarzer Atlantik und Diaspora“. In *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, herausgegeben von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, und Tanja Thomas, 176–88. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.
- Ha, Kien Nghi. *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Cultural Studies 11. Bielefeld: Transcript, 2005.
- Hall, Stuart. „Das Spektakel des ‚Anderen‘“. In *Ideologie, Identität, Repräsentation*, herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merkens, 108–166. Hamburg: Argument-Verlag, 2004.
- Hall, Stuart. „Kulturelle Identität und Diaspora“. In *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, herausgegeben von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche, Matthias Oberg, und Dominik Schrage, 26–44. Hamburg: Argument-Verlag, 1994a.
- Hall, Stuart. „Die Frage der kulturellen Identität“. In *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, herausgegeben von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche, Matthias Oberg, und Dominik Schrage, 180–222. Hamburg: Argument-Verlag, 1994b.
- Ismail-Wendt, Johannes. *tracks'n'treks - Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster: UNRAST-Verlag, 2011.
- Langenohl, Andreas, Ralph J. Poole, und Manfred Weinberg. „Vorwort“. In *Transkulturalität. Klassische Texte*, herausgegeben von Andreas Langenohl, Ralph J. Poole, und Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Pfleiderer, Martin. *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

Thompson, Jessica. „The Art and Aesthetics of Audio Restoration“. *Pink Noise*, 2014. Die Plattform *Pink Noise* ist mittlerweile offline und der Artikel nicht mehr im Internet zu finden. Die Autorin ließ mir die Arbeit auf Anfrage hin zukommen.

Utz, Christian. *Neue Musik und Interkulturalität: von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Steiner, 2002.

Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität“. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 45, Nr. 1 (1995): 39–44.

Im Internet verfügbare Quellen: (Alle zuletzt am 10.5.2019 auf Aktualität geprüft)

„7 Scale Essentials - Phrygisch“, *Bonedo*, <https://www.bonedo.de/artikel/einzelansicht/7-scale-essentials-phrygisch.html>;

Ahmia, Tarik. „30 Jahre Atari ST - MIDI - Die Technik für Techno“. *Deutschlandfunk Kultur* 2015. https://www.deutschlandfunkkultur.de/30-jahre-atari-st-midi-die-technik-fuer-techno.2177.de.html?dram:article_id=327976

Annis, Matt. „The Atari ST and the Computer Music Revolution“. *Red Bull Music Academy*, 2017. <http://daily.redbullmusicacademy.com/2017/10/atari-st-instrumental-instruments>

„Ata Kak—,Obaa Sima“. *Noisey*, 2015. <https://noisey.vice.com/de/article/ryg4nk/ata-kak-obaoa-sima-542>

„Ata Kak: Konzert. Kamnagel 10.8.2016“. *Kampnagel*. <https://www.kampnagel.de/de/programm/ata-kak/>

„Ata Kak - Fame durch Awesome Tapes From Africa“. *Arte TRACKS*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=KrdPZFYCIHw>

„Ata Kak — Obaa Sima" *Awesome Tapes From Africa*. <https://www.awesometapes.com/ata-kak-obaoa-sima-2/>

„Ata Kak Tour Dates 2019 & Concert Tickets“. *Bandsintown*. <https://www.bandsintown.com/a/1413938-ata-kak>

„*Awesome Tapes From Africa*“ <https://www.awesometapes.com/>

„C-Lab Creator/Notator Sequencer-Software“. *Uni Regensburg*. <https://homepages.uni-regensburg.de/~hep09515/keyboards/1197/texte/0000014.html>

Corbin, Nathan, Tony Lowe, und Brian Shimkovitz. „Ata Kak - Time Bomb“. *Red Bull Music*

- Academy*, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=pn0_s9gJ6Cl
- „Die Kirchentonarten – Skalen & Tonleitern“. *keyboards.de*.
<https://www.keyboards.de/tutorials/die-kirchentonarten-skalen-tonleitern/>
- Friedrich, Alexandra. „Musiker Ata Kak - Spätzünder aus Ghana“. *Deutschlandfunk*, 2016.
https://www.deutschlandfunk.de/musiker-ata-kak-spaetzuender-aus-ghana.807.de.html?dram:article_id=363000
- Hendrickson, Tad. „Q&A: Awesome Tapes From Africa’s Brian Shimkovitz On Cassette DJing, His New Label, And His Overflowing Mailbox“. *The Village Voice*, 2011.
<https://www.villagevoice.com/2011/09/28/qa-awesome-tapes-from-africas-brian-shimkovitz-on-cassette-djing-his-new-label-and-his-overflowing-mailbox/>
- Jones, Mikey IQ. „The incredible story of Ata Kak’s Obaa Sima, the original Awesome Tape From Africa“. *Factmag*, 2015. <https://www.factmag.com/2015/03/10/the-incredible-story-of-ata-kaks-obaoa-sima-the-original-awesome-tape-from-africa/>
- „Obaa Sima - Ata Kak“. *Bandcamp*. <https://atakak.bandcamp.com/>
- „Phrygischer Modus“. *Wikipedia*. 2019. https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygischer_Modus
- Reynolds, Simon. „Song from the Future: The Story of Donna Summer and Giorgio Moroder’s ‚I Feel Love‘“. *Pitchfork*, 2017. <https://pitchfork.com/features/article/song-from-the-future-the-story-of-donna-summer-and-georgio-moroders-i-feel-love/>
- Russ, Martin. „C-Lab Creator“. *Sound On Sound*, November 1987. Verfügbar unter:
<http://www.muzines.co.uk/articles/c-lab-creator/2538>