

Uprooted: Jungle als kultureller Musik-Hybrid im Black Atlantic

Bachelorarbeit eingereicht von:

Lea Gugger
(lea.gugger@gmx.de)

Erstgutachter: Herr apl. Prof. Dr. Rolf Großmann
Zweitgutachterin: Frau Sarah-Indriyati Hardjowirogo

Lüneburg, den 04.02.2013

Leuphana Universität Lüneburg
Major: Angewandte Kulturwissenschaften
Studiengbiet: „Künste, Kulturkommunikation und –organisation“

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretischer Hintergrund zur postkolonialen Theorie des Black Atlantic	3
2.1 Stuart Hall und kulturelle Identität	3
2.2 Paul Gilroys Black Atlantic	6
3. Musik im afrodiasporischen Raum	9
3.1 „Dubbing It Right“ – Ästhetiken einer Remix-Kultur	9
3.2 Black Electronic – Auflösung stereotyper Vorstellungen „schwarzer Musik“	13
3.3 Das Alien-Diskontinuum	14
4. Jungle als Beispiel einer hybriden Musikkultur	17
4.1 Einführung	17
4.2 Musikalische Einflüsse	18
4.2.1 House/Techno	18
4.2.2 Dub/Reggae	20
4.2.3 Hip Hop	21
4.3 Kommerzialisierung - Jungle vs. Drum & Bass	22
5. Jungle hinsichtlich musikalischer und soziokultureller Einflüsse	24
5.1 Jungle in the (Re)Mix	24
5.2 Jungle - eine „schwarze Musik“?	26
5.3 A British Thing? – Neue Identitäten	29
6. Fazit	32
7. Literaturverzeichnis	36

1. Einleitung

„Jungle is where all the different musics of the African-American/Afro-Caribbean diaspora (...) reconverge. In jungle, all the most African elements (...) from funk, dub reggae, electro, rap, acieed and ragga, are welded together into the ultimate tribal trance-dance.“¹

Jungle ist ein Genre, das in den frühen 1990er Jahren in Großbritannien entsteht und sich aus musikalischen Elementen unterschiedlicher Ursprünge zusammensetzt. Einflüsse aus dem amerikanischen Hip Hop sowie dem jamaikanischen Reggae- und Dub sind darin ebenso zu finden wie westafrikanische Polyrhythmen und Ästhetiken der House- und Techno-Kultur.

Die verschiedenen musikalischen und kulturellen Bestandteile machen Jungle zu dem, was in dieser Arbeit als kultureller Musikhybrid verstanden werden soll. Die Beschäftigung mit hybriden Musikkulturen spielt eine zentrale Rolle in der Theorie des „Black Atlantic“, die der britische Soziologe Paul Gilroy entwirft. Gilroy entwickelt die Idee einer globalen, schwarzen² Kultur, deren Ursprung in der afrikanischen Diaspora liegt. Indem Sklaven verschleppt, ihrer Identitäten beraubt und kulturell entwurzelt wurden, bildeten sich laut Gilroy diverse kulturelle Hybride, die sich von territorialen Zuordnungen lösten. Das transnationale Kulturverständnis des Black Atlantic steht somit der Auffassung einer national verwurzelten Kulturtradition entgegen.

Jungle kann als Beispiel einer solchen schwarz-atlantischen Kultur im Sinne Gilroys gesehen werden. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit hybriden Kulturformen erweist sich als besonders relevant, da es durch sie gelingt, ethnische Kategorisierungen und Zuordnungen in Frage zu stellen. Die Argumentationsstruktur dieser Arbeit folgt daher der zentralen Frage, welche musikalischen Charakteristiken und kulturellen Umstände dem Jungle-Hybrid zugrunde liegen und wie diese dazu beitragen, das Genre von territorialen und ethnischen Bestimmungen zu lösen.

Die vorliegende Arbeit strukturiert sich in vier Hauptteile. Zunächst wird anhand eines Überblicks über die Forschungsgebiete der Soziologen Stuart Hall und Paul Gilroy das theoretische Grundgerüst der Arbeit dargelegt. Auf den Grundlagen von Halls Erkenntnissen wird ein hybrides Identitätsverständnis verdeutlicht und herausgestellt, wie sich dieser Identitätsentwurf zu Fragen der Nation und Herkunft verhält. Dies ist deshalb für diese Ar-

¹ Reynolds, Simon (2012): Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture. (Updated ed.). Berkeley, CA: Soft Skull Press, S. 246.

² In meiner Arbeit werde ich den Begriff des „Schwarzen“ für die Bezeichnung eines dunkelhäutigen Menschen verwenden. Auch wenn dieser Terminus nicht völlig frei von Vorurteilen ist, wird er sowohl in der deutschen als auch englischsprachigen wissenschaftlichen Literatur verwendet und als politisch korrekt angesehen.

beit von Bedeutung, da aufgezeigt werden soll, dass Jungle nicht aus stabilen und verwurzelten Identitäten entsteht, sondern aus Identitäten, die durch verschiedene kulturelle Einflüsse geprägt werden. Paul Gilroy knüpft mit seiner Theorie an die Gedanken Stuart Halls an, konzentriert sich jedoch in seinen Betrachtungen zum Thema Hybridität vermehrt auf Musik als kulturelle Ausdrucksform. Sein hybrides Kulturverständnis verdeutlicht er an dem Sinnbild des Black Atlantic, das schließlich die Grundlage für die Annahme eines kulturellen Musikhybrids bildet. In der vorliegenden Arbeit wird der Kulturbegriff im Sinne der Cultural Studies verwendet und als Ausdrucksform sozialer Gruppierungen und Klassen verstanden. Kultur gründet sich demnach auf geteilte soziale Zusammenhänge und ist Praktik, Repräsentation wie auch Lebensweise einer Gruppierung.³

Der zweite Teil der Arbeit konzentriert sich auf musiktheoretische Grundlagen, die an die hybriden Kultur- sowie Identitätsverständnisse Halls und Gilroys anknüpfen. Zunächst wird dafür das Konzept einer Remix-Kultur vorgestellt, welches durch seine spezielle musikalische Ästhetik zeigt, dass Wurzeln von Musik nicht immer eindeutig sind. Im darauf folgenden Teil wird der „Black Electronic“ als musikalischer Raum im Black Atlantic verortet. Hier gelingt es, sich von Stereotypen einer sogenannten schwarzen Musik zu lösen, die auch dem Jungle oft anhängen. In einem Exkurs über die Theorie des „Afro-Futurismus“ wird zum Schluss dieses Teiles gezeigt, dass die elektronische Musik – zu der Jungle gehört – ein besonderes Potential bietet, sich von Verwurzelungen und Traditionen zu lösen, welche die schwarze Kultur seit der afrikanischen Diaspora begleiten.

Das dritte Kapitel widmet sich der Jungle-Musik und beschreibt in den einzelnen Abschnitten, welche musikalischen Einflüsse maßgeblich dazu beigetragen haben, Jungle zu einem musikalischen Hybridgebilde werden zu lassen.

Im letzten Teil werden schließlich in drei Schritten die einzelnen Erkenntnisse der ersten beiden Kapitel mit der Junglemusik zusammengeführt werden, und es soll herausgestellt werden, welche besondere Rolle Jungle als kultureller Musik-Hybrid im Black Atlantic einnimmt.

³ Vgl. Barker, Chris (2000): Cultural Studies. Theory and Practice. London: SAGE, S. 8.

2. Theoretischer Hintergrund zur postkolonialen Theorie des Black Atlantic

2.1 Stuart Hall und kulturelle Identität

Stuart Hall gilt als einer der einflussreichsten und bedeutendsten Soziologen innerhalb der Cultural Studies. Mit der Übernahme des in Birmingham gegründeten „Centers for Contemporary Cultural Studies“ (CCCS) im Jahr 1968 erweitert er die zuvor vornehmlich auf die Arbeiterklasse beschränkte Beschäftigung der Cultural Studies mit den Aspekten Kultur und Gesellschaft auf eine allgemeinere Minderheitenperspektive.⁴ Der aus Jamaika stammende Brite bringt mit seinem Werk „Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order“ (1978) Themen wie Jugend, Kriminalität, „Rasse“ und die damit verbundenen Kämpfe der Schwarzen in den Fokus der Cultural Studies. In den achtziger Jahren beschäftigt sich Hall vermehrt mit der Internationalisierung und Ausweitung der Cultural Studies auf postkoloniale Fragen.⁵

Autoren, die einen postkolonialen Ansatz verfolgen, ist es ein Anliegen, den Blickwinkel auf das Weltgeschehen zu verschieben, dominierende Modernitätskonzepte zu hinterfragen und neu zu definieren. Der Postkolonialismus lässt sich dabei jedoch nicht als einheitliche Theorie verstehen. Der Kernpunkt dieses Ansatzes ist die Annahme, dass jegliche wissenschaftliche Wissensproduktion der Epoche der westlichen Moderne entspringt und daher alle nicht-westlichen Gesellschaften im Kontext der westlichen Nationalkulturen betrachtet werden. Diese Hierarchien sollen in der postkolonialen Theorie aufgelöst werden, indem kulturelle Grenzen, die sich in der kolonialen Epoche entwickelt haben, hinterfragt werden.⁶

Hall beschäftigt sich vor diesem Hintergrund mit Fragen der Identität und des Rassismus. Im Folgenden soll sein Identitätsverständnis beleuchtet und dessen Bedeutung für moderne Nationalkulturen überprüft werden. Ein zentraler Begriff in seiner Theorie ist die „kulturelle Identität“, die grundlegend als Identität einer Gemeinschaft verstanden werden kann. Hall stellt zunächst heraus, dass kulturelle Identität im herkömmlichen Verständnis eng mit Geschichte, Tradition und Herkunft verknüpft ist. Der Begriff der „Verwurzelung“ spielt hier eine zentrale Rolle. Individuen einer Gemeinschaft, die sich Geschichte und Tradition

⁴ Vgl. Engelmann, Jan (Hg.) (1999): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt [u.a.]: Campus, S. 18.

⁵ Vgl. Bromley, Roger; Göttlich, Udo; Winter, Carsten (Hg.) (1999): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. 1. Aufl. Lüneburg: zu Klampen, S. 18ff.

⁶ Vgl. Costa, Sergio (2007): Vom Nordatlantik zum „Black Atlantic“. Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik. Bielefeld: Transcript, S. 91ff.

teilen, besitzen demnach dieselbe kulturelle Identität. Identität geht nach dieser Ansicht aus einem festen Ursprung hervor und positioniert sich von da aus im Weltgeschehen. Unterschiede subjektiver Identitäten spielen in diesem Verständnis kultureller Identität keine Rolle. Hall weist jedoch darauf hin, dass kulturelle Identität im Besonderen auch unter dem Aspekt der Differenz verstanden werden muss. Identitäten können keineswegs als stabil und kontinuierlich betrachtet werden. Sie beziehen sich nicht immer auf Wurzeln und Traditionen, sondern formen sich durch verschiedene kulturelle Einflüsse ständig neu. Kulturelle Praktiken entwickeln sich somit nicht aus einer fest geformten Identität, sondern aus einer Identität, die sich in der Produktion befindet. Dieser Prozess der Identitätsbildung ist Hall zufolge nie ganz abgeschlossen.⁷

Halls Verständnis der kulturellen Identität lässt sich am Beispiel der britischen Nationalidentität besonders gut aufzeigen. Nach Hall existiert gerade in England eine ganz eigene Form von kultureller Identität, die sich aus der Abgrenzung von dem „Anderen“ und der Platzierung anderer Identitäten im Weltgeschehen konstruiert. Hierzu bemerkt Hall:

„Die Engländer sind nicht deshalb rassistisch, weil sie die Schwarzen hassen, sondern weil sie ohne den Schwarzen nicht wissen, wer sie sind. Sie müssen wissen, wer sie *nicht* [Hervorhebung i.O.] sind, um zu wissen wer sie sind.“⁸

Aus diesem Zitat geht hervor, dass Hall die englische Nationalidentität von vornherein als konstruiert versteht. Das „Englischsein“ ist nicht auf eine biologische Gemeinsamkeit zurückzuführen, sondern besteht aus vielen Differenzen. Das englische Territorium fasst unterschiedliche Regionen, Klassen, Geschlechter und Völker zu einer Nation zusammen. Um dennoch eine vermeintliche Gemeinsamkeit auszumachen, bezieht sich die nationale Kultur auf die Unterscheidung von einem „Anderen“. Eine Eingliederung des „Anderen“ in die nationale Gemeinschaft scheint daher unmöglich, da sie die kollektive Identität grundsätzlich in Frage stellen würde.⁹

Aus besagter Abgrenzung entwickelt sich der britische Rassismus, der sich oft ausschließlich auf Unterschiede in der Hautfarbe bezieht. Durch die stattfindende Ausgrenzung, dem angehängten Etikett „sie sind schwarz, also gehören sie nicht zu uns“, kommt es bei dunkelhäutigen Menschen zu einer gewissen Solidarisierung, welche sich als gemeinsam empfundene Identität äußert. Es bildet sich eine spezifisch „schwarze Identität“, die Hall zufol-

⁷ Vgl. Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Hg. v. Ulrich Mehlum, Britta Grell und Dominique John. Hamburg: Argument-Verlag, S. 26ff.

⁸ Engelmann, Jan (1999): Die kleinen Unterschiede, S. 93.

⁹ Vgl. Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität, S. 45ff.

ge nicht auf kulturellen und ethnischen Gemeinsamkeiten basiert und deswegen auch nicht auf die Hautfarbe oder genetische Eigenschaften zurückzuführen ist.¹⁰

„Es geht hier um die Anerkennung (...) der Tatsache, dass ‚schwarz‘ eine wesentlich politisch und kulturell *konstruierte* [Hervorhebung i.O.] Kategorie ist, die nicht auf einem Ensemble von festen transkulturellen und transzendentalen ‚rassistischen‘ Kategorien gründet und deshalb auch keine Garantien in der Natur findet.“¹¹

Hall bringt die politische und kulturelle Konstruiertheit der „schwarzen Identität“ mit einer schlichten Aussage auf den Punkt: „Es ist nicht wegen ihrer Haut, dass sie in ihren Köpfen schwarz werden.“¹²

Diese kollektive „schwarze Identität“ stützt sich auf die Erfahrung der afrikanischen Diaspora als gemeinschaftsstiftendes Ereignis. Der Bund, der daraus entsteht, führt Menschen aus den USA, der Karibik, Afrika und Großbritannien zusammen, wobei das Zentrum dieses Bundes Afrika darstellt. Diese gemeinsame historische Erfahrung scheint einen Verlust der Identität durch die Deportation unzähliger Sklaven in die Kolonien zu ersetzen. Die Wiederentdeckung gemeinsamer Wurzeln stellt für Hall jedoch einen imaginären Zusammenhang unterschiedlichster Identitäten dar.

Hall betont, dass die kulturelle Identität in ihren Brüchen und Diskontinuitäten verstanden werden muss. Sie geht nicht in einer direkten Linie aus einem fixierten Ursprung, wie Afrika, hervor, sondern ist in ihrer Differenz zu betrachten. So wurden in der Diaspora Menschen aus den unterschiedlichsten Traditionen und Ländern zusammengebracht und zu einer heterogenen „Mischung“ zusammengeführt. In dem Sinne schafft die Diaspora eine Verbindung, kann aber keinen gemeinsamen Ursprung konstituieren. Dementsprechend stellt sich Hall auch gegen eine rückwärtsgewandte kulturelle Identität, die Afrika als „gelobtes Land“ betrachtet.¹³ In einer solchen Vorstellung findet sich das Bild einer ortsgebundenen Identität wieder, das Hall ablehnt:

„Das Verständnis der Diaspora-Erfahrung, um das es mir geht, wird nicht von Essenz oder Reinheit bestimmt, sondern von der Anerkennung notwendiger Heterogenität und Verschiedenheit; von einem Konzept von ‚Identität‘, das mit und von – nicht trotz – der Differenz lebt, das durch Hybridbildung lebendig ist. Die Identitäten der Diaspora produzieren und reproduzieren sich ständig aufs Neue, durch Transformation und Differenz.“¹⁴

¹⁰ Vgl. Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität, S. 15ff.

¹¹ Ebd., S. 18.

¹² Ebd., S. 79.

¹³ Vgl. ebd., S. 28ff.

¹⁴ Ebd., S. 41.

Hall bemerkt, dass erst durch die Globalisierung die Erkenntnis möglich wurde, dass es so etwas wie nationale Einheiten nie gegeben hat. In den Vorstellungen der englischen Nation beginnt sich somit die enge Verbindung zwischen Nationalstaat und kultureller Identität zu lösen.¹⁵ Die kollektiven Identitäten beginnen sich zu fragmentieren, sodass die durch die Moderne geformten Kategorien wie „Rasse“, Klasse oder Geschlecht aufbrechen und sich neue hybride Identitäten bilden.¹⁶ Halls Verständnis von Hybridität wendet sich dabei gegen die Vorstellung, hybride Gebilde könnten nur aus ursprünglich „reinen“ Essenzen entstehen. Nach Hall haben solch homogene Einheiten nie existiert. In diesem Sinne verwendet er Hybridität auch als „unreines Konzept“, mit dem er versucht von der Moderne geprägte Essentialismen zu widerlegen.¹⁷ Hall spricht von Identitäten, die sich als britisch, schwarz und karibisch empfinden. Die Kulturen der Hybridität tragen somit immer mindestens zwei Identitäten in sich und sind das „Produkt mehrerer ineinandergreifender Geschichten und Kulturen“¹⁸. Ursprünge, Geschichte und Tradition spielen bei diesen neuen Identitäten eine zentrale Rolle, allerdings beziehen sie sich in ihrer kulturellen Produktion nicht auf ausschließlich einen Ursprungsort. Die kulturelle Identität ist demzufolge nicht in einer Vergangenheit begründet, welche die Identität für immer fixiert, sondern konstruiert sich ständig neu.¹⁹

2.2 Paul Gilroys Black Atlantic

Auch Paul Gilroy gilt als einer der bekanntesten Vertreter postkolonialer Ansätze innerhalb des soziologischen Feldes der Cultural Studies. Wie Stuart Hall arbeitet er in den frühen 1980er Jahren am CCCS in Birmingham und beschäftigt sich dort mit Fragen des britischen Rassismus.²⁰

In seinem bekanntesten Werk „The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness“ von 1993 entwirft Paul Gilroy vom postkolonialen Ansatz ausgehend ein neues Konzept hybrider Kultur, in dem er versucht, sich von nationalistischen Denkweisen zu trennen. Gilroy kritisiert besonders den in der Moderne geprägten Zusammenhang zwischen Nationalität, Territorium und Kultur, der ihm zufolge bis in die Gegenwart nachwirkt. Hierfür greift er die Grundgedanken Stuart Halls zu Identität und Hybridität auf, wendet sie jedoch speziell auf die kulturellen Ausdrucksformen afrikanischer Diaspora-Angehöriger an. In

¹⁵ Vgl. Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität, S. 47.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷ Vgl. Engelmann, Jan (Hg.) (1999): Die kleinen Unterschiede, S. 107.

¹⁸ Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität, S. 218.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Engelmann, Jan (Hg.) (1999): Die kleinen Unterschiede, S. 316.

diesem Teil werden daher unter anderem die Theorien Halls aufgegriffen und mit Gilroy in Verbindung gebracht.

In seinen Betrachtungen der britischen Nation stellt Gilroy fest, dass der Kulturbegriff der Moderne sehr eng gefasst ist und sich ausschließlich auf das nationale Territorium beschränkt. Die britische Kultur zeichnet sich demnach dadurch aus, dass sie britischem Boden entspringt. Kulturelle Einflüsse anderer Herkunft schließt dieses kulturelle Selbstverständnis aus. Eine solche Haltung, welche die Nation als ethnisch homogenes Konstrukt versteht, bezeichnet Gilroy als kulturelles Insidertum. In dieser Auffassung wird auf ethnischer Differenz beharrt, und kulturelle Eigenarten werden an Merkmalen ethnischer Herkunft festgemacht. Einwanderer aus den ehemaligen Kolonien mit unterschiedlichen Ethnizitäten wurden in Großbritannien in den 1950er Jahren folglich als Gefahr für die Nationalkultur gesehen und mit einer ablehnenden Haltung empfangen.²¹

Die kulturellen Identitäten, die sich aus diesem Weltbild entwickeln, streben nach einer „authentischen“ und örtlich verwurzelten Identität. Dabei beschränkt sich dieses Streben nicht ausschließlich auf die weiße Gemeinschaft. Gilroy betont, dass diese Idee der Moderne auch im schwarzen politischen Diskurs aufgegriffen wird, und auch hier ein Nationalismus vorherrscht, der Afrika als „Vaterland“ begreift. Wie schon bei Hall deutlich wird, entwickelt sich dieser Afrozentrismus vor allem aus der Ablehnung heraus, welche die Schwarzen in Ländern wie Großbritannien erfahren.²²

Hall und Gilroy wenden sich in ihren Werken gegen einen derartigen Nationalismus, der Hautfarbe mit Herkunft gleichsetzt. Sie sprechen sich entschieden dagegen aus, das Verständnis von Identität und Kultur territorial zu binden. Gilroy knüpft zu diesem Zweck an das hybride Identitätsverständnis Halls an und hebt in seiner Betrachtung schwarzer Identität den Begriff der „Double Consciousness“²³ hervor, welcher ursprünglich von dem Bürgerrechtler und Soziologen W. E. B. Du Bois geprägt wurde. Nach dessen Auffassung besitzt jeder schwarze Europäer oder Amerikaner ein doppeltes Bewusstsein in Bezug auf seine kulturelle Identität. Ein schwarzer Brite ist sich dementsprechend seiner „schwarzen“ sowie seiner „britischen“ Identität bewusst.²⁴ Die kulturelle Identität wird somit zu einem hybriden Gefüge, das nicht auf territoriale Bindungen zurückzuführen ist. Ähnlich wie Hall versteht Gilroy Hybridität dabei nicht als ein Gebilde hinter dem zwei reine Essenzen stehen:

²¹ Vgl. Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, S. 1ff.

²² Vgl. ebd., S. 30f.

²³ Ebd., S. 126.

²⁴ Vgl. ebd., S. 126f.

„[M]an [sollte] nicht zu Vorstellungen einer sesshaften Kultur zurückkehren oder in die Annahme zurückfallen, dass es hinter jeder Mischung zwei reine Essenzen geben muss.“²⁵

Die Vorstellung einer ursprünglich reinen Essenz im Zusammenhang mit kultureller Identität widerspricht folglich der Vorstellung einer transnationalen Kultur, um die es Gilroy geht.

Um sein Hybridverständnis zu verdeutlichen, entwirft Gilroy einen Ansatz, der sich gegen die Idee einer Bindung von Kultur an Nation und Territorium wendet. Er gebraucht hierfür das Sinnbild des Black Atlantic, welches zum einen den Ozean einbezieht, über den unzählige afrikanische Sklaven im Rahmen der „Middle Passage“²⁶ in die europäischen Kolonien verschleppt wurden, und zum anderen die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Wandlungen beschreibt, die diese gewaltvolle Verschleppung mit sich brachte. Gilroy bemerkt nachdrücklich, dass die afrikanische Diaspora einen irreversiblen Prozess der Hybridbildung in Gang brachte. So beeinflussten die Sklaven das Leben ihrer Herren ebenso stark wie umgekehrt. Der Sklavenhandel brachte zudem unterschiedlichste Bevölkerungsgruppen zusammen, die ursprünglich nie miteinander konfrontiert worden wären. Dadurch entstanden diverse kulturelle Neuformierungen, welche mit einer bodenständigen Kultur im Sinne der Moderne wenig gemein haben. Der Black Atlantic steht für die fließenden Kulturen, die keinen festen Boden haben, sondern sich ständig neu verflechten und in Bewegung befinden, wie die Wellen eines Ozeans.²⁷ In diesem diasporischen Raum befinden sich die kulturellen Elemente in einem ständigen Austausch, sodass sich hybride Kulturen entwickeln, die nicht mehr nur an einen Standort gebunden sind.

Gilroy bezieht sich in seiner Analyse hybrider Kulturformen explizit auf Großbritannien und stellt fest, dass die britische Kultur afrikanische, karibische sowie amerikanische Elemente enthält. Diese in sich verflochtenen Strukturen widersprechen der Nation als ethnisch homogenes Konstrukt und bestärken die Theorie des Black Atlantic. Dem kulturellen Insidertum wird hier also der Ansatz der Hybridität entgegen gesetzt, der die alten Verständnisse von Nation redigiert. Nach Gilroy gilt es demnach in der gegenwärtigen Gesellschaft

²⁵ Engelmann, Jan (Hg.) (1999): Die kleinen Unterschiede, S. 145.

²⁶ Die Middle Passage ist ein Ausdruck für die Überquerung des atlantischen Ozeans im Zuge des Sklavenhandels. Die an den Küsten Afrikas erworbenen Sklaven wurden wie Waren behandelt und unter unmenschlichen Bedingungen auf Sklavenschiffen nach Amerika transportiert. Dabei kam es zu unzähligen Toten unter den Sklaven. Vgl. Klein, Herbert S. (1999): The Atlantic Slave Trade. New Approaches to the Americas. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, S. 130.

²⁷ Vgl. Düvel, Caroline (2009): Paul Gilroy: Schwarzer Atlantik und Diaspora. In: Andreas Hepp (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 180ff.

den Zusammenhang von Ethnizität und Kultur zu überwinden und die Idee einer „reinen“ Kultur zu verwerfen.²⁸

Führt man die Theorien Stuart Halls und Paul Gilroys zusammen, lässt sich feststellen, dass beide die Auflösung der allgemein postulierten Verbindung von Kultur und Nation fordern. Hall legt seinen Schwerpunkt vor allem auf die Kritik der englischen Nationalidentität, die sich selbst aus der Abgrenzung zu einem „Anderen“ konstituiert. Diese Form kultureller Identität lässt jedoch außer Acht, dass sich selbige immer auch aus Differenzen zusammensetzt. Zwar können gemeinsame Erfahrungen Grundlage kollektiver Identitäten sein, dennoch ist die kulturelle Identität keineswegs als stabiles Konstrukt zu verstehen. Gilroy konzentriert sich anschließend auf den Kulturbegriff und verdeutlicht, dass dieser an keinen Ort gebunden ist. Seit der afrikanischen Diaspora zirkulieren kulturelle Elemente zwischen den wichtigsten Knotenpunkten im Black Atlantic. Diese „Entwurzelung“ der Kultur hat zur Folge, dass sich unterschiedlichste kulturelle Elemente zu neuen transnationalen, hybriden Kulturen verbinden.

3. Musik im afrodiasporischen Raum

3.1 „Dubbing It Right“²⁹ – Ästhetiken einer Remix-Kultur

Die Vernetzung unterschiedlicher Kulturformen im Sinne des Black Atlantic lässt sich besonders gut an der Musik erkennen. An ihr wird deutlich, welche kulturellen Auswirkungen die afrikanische Diaspora mit sich trägt. So findet sich in fast jeder aktuellen Form populärer Musik mindestens ein musikalisches Element, das sich auf die afrodiasporische Erfahrung zurückführen lässt. Dies ist in erster Linie in der Tatsache begründet, dass Musik einen außerordentlich hohen Stellenwert für schwarze Diaspora-Angehörige besaß. Dadurch, dass Sklaven das Erlernen von Schreiben und Lesen verwehrt wurde, verstärkte sich, so Gilroy, die Bedeutung der oralen sowie performativen Kultur. Musik, Tanz, Gesten und Sprache bildeten somit alternative Formen der Kommunikation. Vor allem Musik wurde für Sklaven schnell zu einem Ausgleich für den Ausschluss von der modernen, weißen Gesellschaft. Im Sinne Halls ist sie also als ein Medium zu verstehen, welches zur Schaffung einer eigenen kulturellen Identität beiträgt. Gilroy sieht in dieser subversiven Art der Kommunikation

²⁸ Vgl. Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic*, S. 1ff.

²⁹ Songtitel des Dub-Produzenten „King Tubby“.

einen Ursprung für eine ganz neue Form der Intellektualität, die rückblickend im weltweiten Diskurs über die Moderne in keiner Weise gewürdigt wird.³⁰

Diese Arbeit konzentriert sich speziell auf die Musikrichtung Jungle als ein zeitgenössisches Ausdrucksmittel der afrodiasporischen Erfahrung. Im Sinne Stuart Halls und Paul Gilroys wird dieses Genre als exemplarisch für ein hybrides Kulturkonstrukt verstanden. Ein Hybrid kann als eine kulturelle bzw. soziale Praxis verstanden werden, die sich aus vorher getrennten Strukturen zusammensetzt. Der Begriff des Hybrids stammt ursprünglich aus der Biologie und beschreibt die Mischung aus zwei separaten Arten. Dieser Begriff wird in der Soziologie und den Kulturwissenschaften jedoch auf eine etwas andere Weise gebraucht. Hier kann ein Hybrid auch aus mehr als zwei Essenzen entstehen.³¹ Wie schon im ersten Kapitel bei Hall und Gilroy deutlich wurde, müssen die Ursprünge in diesem Verständnis nicht „rein“ sein, sondern können auch selbst schon hybride Formen darstellen. Auch Jungle entsteht aus mehr als nur zwei musikalischen Einflüssen. Dabei ist zu betonen, dass die den Jungle beeinflussenden Musikstile selbst schon musikalische Hybride sind, wodurch das Genre als musikalischer „Hyper-Hybrid“ gesehen werden kann. Um zu analysieren, wie Jungle zu einem musikalischen Hybridgebilde werden kann, müssen an dieser Stelle daher zunächst die kulturellen Praktiken angeführt werden, die dieses Genre maßgeblich beeinflusst haben. Die konkreten musikalischen Einflüsse, die im Jungle vorhanden sind, werden im anschließenden Kapitel (3) benannt.

Die Rekombination musikalischen Materials wird auch als Remix-Kultur bezeichnet. Exemplarisches Beispiel einer solchen Ästhetik ist die Musikrichtung „Dub“. Dub als Musikstil zeichnet sich dadurch aus, dass existentes musikalisches Material manipuliert und zu einem neuen Werk zusammengeführt wird. Dabei wird das bestehende Material nicht einfach reproduziert, sondern vielmehr in einen eigenständigen Teil einer neuen Produktion transformiert. Dub gilt als Pionier der Remix-Kultur, dessen Ästhetik sich viele kontemporäre Genres, wie eben auch Jungle, bedienen.³² Im Folgenden wird die Musikrichtung Dub als ein Beispiel der Remix-Kultur näher ausgeführt.³³

³⁰ Vgl. Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic*, S. 74ff.

³¹ Vgl. García Canclini, Néstor (2005): *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. XXVff.

³² Vgl. Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, S. 2.

³³ Dabei bin ich mir bewusst, dass ich auch andere Genres wie Hip Hop näher beschreiben könnte, um die spezielle Ästhetik der Remix-Kultur zu verdeutlichen. Die Ausführung mehrerer Beispiele würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Ich habe mich zudem dagegen entschieden, die Remix-Kultur anhand von Jungle zu erläutern, da die speziellen Ästhetiken von Jungle erst im späteren Verlauf der Arbeit aufgezeigt werden sollen.

Dub entsteht in den späten 1960er Jahren in der jamaikanischen Hauptstadt Kingston. Zu der Zeit findet hier besonders der sogenannte „Roots-Reggae“³⁴ großen Anklang.³⁵ Auf den B-Seiten der Roots-Reggae Schallplatten finden sich aus ökonomischen Gründen oft instrumentale Versionen der A-Seiten Tracks.³⁶ Hierfür werden im Tonstudio die Gesangsteile und oft auch einige Instrumente entfernt.³⁷ Dieses „Versioning“ beginnt sich jedoch Anfang der 1970er Jahre dahingehend zu verändern, dass nicht nur Gesang und Instrumente weggelassen, sondern bestimmte Instrumente hervorgehoben werden.³⁸ So beginnen Produzenten Versionen zu komponieren, bei denen die Betonung auf dem Schlagzeug und dem Bass liegt:

„Forget 'bout pretty guitars and all that, people just wanted to hear the basic thing. So, we started making riddims with just bass and drum and people sung on it or the DJ just talk on top of it.“³⁹

Zusätzlich zu der Hervorhebung von Bass und Schlagzeug⁴⁰ beginnt man im Dub die Rhythmus-Versionen mit Effekten wie Echos (Delays) und Hall (Reverbs) zu versehen. So entsteht aus der Bearbeitung einer ursprünglich simplen Instrumental-Version ein ganz neues Genre, das musikalische Ursprünge neu interpretiert.⁴¹

Die Remix-Kultur fragmentiert also – oft auch mehrere – Originale und fügt diese neu zusammen. Aneignung und Rekombination sind somit die vorherrschenden ästhetischen Prinzipien.⁴² Wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch gezeigt werden soll, bildet Jungle durch die Verwendung sogenannter „Samples“⁴³ hierfür ein ebenso exemplarisches Beispiel. Der Soziologe Dick Hebdige bezeichnet diese musikalische Ästhetik in seiner Abhandlung „Cut 'n' Mix. Culture, Identity, and Caribbean Music“ als sogenannten „Cut 'n' Mix“-Prozess. Hier entsteht Musik, die keiner Zurückverfolgung auf Wurzeln bedarf. Denn die Wurzeln von Musik sind nach Hebdige in ständiger Bewegung: „There is no such thing as a pure

³⁴ Der „Roots Reggae“ ist eine jamaikanische Musikrichtung die eng mit der Rastafari Kultur verknüpft ist. Hier verehrt man „Haile Selassie“, den ehemaligen König von Äthiopien, als Heilbringer und Gott. Der Roots Reggae bezieht sich in seinen musikalischen Ausprägungen auf diese Religion und versteht Afrika als „heiliges Land“, in dem die Wurzeln der Rastafaris gründen. Vgl. Hebdige, Dick (2000, c1987): Cut 'n' Mix. Culture, Identity, and Caribbean Music. London; New York: Routledge, S. 50ff.

³⁵ Vgl. Veal, Michael E. (2007): Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae, S. 2.

³⁶ In meiner Arbeit benutze ich das englische Wort „Track“ als Synonym des deutschen Wortes „Lied“ oder „Musikstück“, da mir dessen englische Verwendung in diesem Kontext natürlicher erscheint.

³⁷ Vgl. ebd., S. 54.

³⁸ Vgl. ebd., S. 57f.

³⁹ Smart, Philip. In: Ebd., S. 57.

⁴⁰ Wie sich noch zeigen wird, spielt die Bedeutung von „Drum & Bass“ auch im Jungle eine wichtige Rolle.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 71ff.

⁴² In diesem Teil würde es sich anbieten Walter Benjamin und dessen Begriff der „Aura“ einzuführen, doch aufgrund des eingeschränkten Rahmens der Arbeit wird dieser außen vor gelassen.

⁴³ „Samples“ sind Teilstücke musikalischer Aufnahmen, die durch Kompositionsprozesse in einen neuen musikalischen Kontext gebracht werden.

point of origin, least of all in something as slippery as music, but that doesn't mean there isn't history."⁴⁴

Das Zitat verdeutlicht, dass es nicht darum geht, die Wurzeln von Musik zu vergessen, denn für den Dub spielen die Originale eine wichtige Rolle. Es geht vielmehr darum, sich von dem Verständnis einer sich einheitlich entwickelnden und in ihrer Kontinuität allein stehenden Musik zu lösen. Die Musik der Remix-Kultur bricht mit einer solchen Kontinuität. Sie bedient sich unterschiedlichster musikalischer Einflüsse und löst sich damit von festen Ursprüngen. Dieser nicht-lineare Gestaltungsansatz beinhaltet die Zusammenführung musikalischen Materials aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen und Epochen. Die Remix-Kultur stellt so musikalische Elemente nebeneinander, die zuvor durch soziale oder kulturelle Faktoren voneinander getrennt waren. Nach Gilroy kann demnach auch in einem vermeintlich musikalischen Durcheinander eine neue Einigkeit entdeckt werden.⁴⁵

Auch der Journalist und Autor Erik Davis argumentiert in seiner Arbeit „Roots and Wires. Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic“ gegen die Festlegung auf musikalische Wurzeln: „There is no original, no motherland outside the virtual, no roots that are not at the same time rhizomes⁴⁶ remixed on the fly.“⁴⁷

Die Zitate von Hebdige und Davis bestätigen die Theorie Halls und Gilroys in Bezug auf die Hybridisierung von Kultur. In der Musik der Remix-Kultur wird deutlich, dass die Kultur längst nicht mehr nur einem Standort entspringt. Sie ist ein Hybrid aus mehreren kulturellen Einflüssen, dessen Ursprünge in den unterschiedlichsten Nationen liegen. Hall beschreibt den Prozess des Schneidens und Mixens (Cut 'n' Mix) als die „Seele der schwarzen Musik“⁴⁸. In diesem Gestaltungsprozess werden „Ästhetiken der Diaspora“⁴⁹, wie Fragmentierung und Hybridbildung, aufgegriffen und neu interpretiert.⁵⁰

⁴⁴ Hebdige, Dick (2000, c1987): Cut 'n' Mix, S. 10.

⁴⁵ Vgl. Gilroy, Paul (1993): The Black Atlantic, S. 105.

⁴⁶ Der Begriff des „Rhizoms“ stammt aus der postmodernen Theorie von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Auf ihre Theorie kann jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden.

⁴⁷ Davis, Erik (2008): „Roots and Wires“ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic. In: DJ Spooky That Subliminal Kid (Hg.): Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture. Cambridge, Mass: MIT Press, S. 63.

⁴⁸ Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität, S. 41.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Ebd.

3.2 Black Electronic - Auflösung stereotyper Vorstellungen „schwarzer Musik“

„[A]frikanische Musik ist von unbewussten motorischen Bewegungsgestalten beherrscht, während europäische Musik vom Hören, das heißt der bewussten Reflexion tonaler Beziehungen geleitet wird – afrikanische Musik ist Körper, europäische Musik Geist.“⁵¹

Dieses Zitat bezieht sich auf den Musikethnologen Erich Moritz von Hornbostel, der in seiner Analyse afrikanischer Musik die Unterschiede von europäischer und afrikanischer Musik herauszustellen versucht. Reiseberichte des 19. Jahrhunderts, wie der Hornbostels, beschreiben afrikanische Musik als körperbetont, wohingegen westliche Musik dem Geist zugeordnet wird. Eine Vorstellung, die sich unter anderem auf die kolonialistische Vorstellung „primitiver“ afrikanischer Tänze zurückführen lässt. Primitiv steht in diesem Fall für naturverbunden, animalisch und unkultiviert.⁵²

Ich werde mich im Folgenden auf schwarze, elektronische Musik beziehen, die in der Debatte um Stereotype eine besondere Rolle einnimmt. An dieser Stelle lohnt es sich, den spezifischen Ansatz von Erik Davis vorzustellen, der sich in seiner Theorie gegen stereotype Vorstellungen schwarzer Körperlichkeit ausspricht. In seinem Artikel „Roots and Wires. Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic“ beschreibt Davis den Black Electronic als einen musikalischen Raum im Black Atlantic, der elektronische Klangräume mit der polyrhythmischen Sensibilität West-Afrikas verbindet. Der Black Electronic umfasst dabei die unterschiedlichsten Musikrichtungen. So reicht er von Dub bis Hip Hop, von Trip Hop und Funk bis Techno und Jungle. In diesen Genres lassen sich Verbindungen zu afrikanischer Polyrythmik sowie zu elektronischen Produktionsprozessen ausmachen.

In polyrhythmischer Musik erklingen mehrere unterschiedliche Rhythmen gleichzeitig, sodass es einer beträchtlichen mentalen Leistung bedarf, diese Rhythmen zu verstehen. Die Polyrythmen werden als additiv bezeichnet und stehen damit im Gegensatz zu westlicher Musik, welche einzelne Rhythmen in unterschiedliche Zeitabschnitte trennt. Die afrikanische Polyrythmik unterstützt Davis' Argument, dass die komplexen Trommel-Rhythmen westafrikanischer Musik den Hörer vor allem mental aktiv werden lassen und somit schwarze Musik nicht ausschließlich mit dem Körper in Verbindung gebracht werden kann. Davis argumentiert, dass die elektronische Musik des Black Electronic diese polyrhythmische Ästhetik aufgreift. Er betont, dass elektronische Musik, die sich „schwarzer Einflüsse“ bedient, nicht die Vorstellungen einer primitiven Körperlichkeit bestätigt.⁵³

⁵¹ Carl, Florian (2004): Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Münster: Lit, S. 143.

⁵² Vgl. Carl, Florian (2004): Was bedeutet uns Afrika?, S. 142ff.

⁵³ Vgl. Davis, Erik (2008): „Roots and Wires“ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic, S. 56ff.

Eine weitere Perspektive, welche die Beziehung zwischen Körper und elektronischer Musik betrachtet, stammt von dem kulturkritischen Autor und Journalisten Kodwo Eshun. Eshun spricht in seinem Buch „Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction“ von einer „Hyperverkörperlichung“⁵⁴ in der elektronischen Musik. Hiermit trennt sich Eshun von dem alten primitiven Verständnis von Körperlichkeit. Er entwirft das Konzept der „Kinästhesie“ in dem Körper und Geist in einem ständigen Austausch stehen. Eshun geht davon aus, dass Maschinenmusik bzw. elektronische Musik eine neue Körperlichkeit hervorruft, in der die Sinne auf eine ganz neue Art angesprochen werden.⁵⁵ Diese neue Körperlichkeit steht dem Geistigen nicht einfach gegenüber, sondern verschmilzt mit ihm:

„Der Körper denkt in unbekanntem Bahnen körperlicher Intelligenz, weil er ein großes Hirn ist, weil das Hirn über die gesamte Körperoberfläche verteilt ist. Rhythmische Psychedelik aktiviert daher neue Arten des Haut-Denkens, des Hörens mit dem dritten Ohr, der transsensorischen Kapazitäten des Körperdenkens.“⁵⁶

Basierend auf einer polyrhythmisch und elektronisch erzeugten Musik findet im Black Electronic somit eine Umkehrung stereotyper Körperbilder statt, die an einer sogenannten schwarzen Musik haften. Es wird gezeigt, dass auch Musik, die sich an schwarzen Musikelementen wie der Polyrhythmik orientiert, geistige Prozesse beinhaltet. In der schwarzen Maschinenmusik ist der Körper kein Gegensatz des Geistes. Es geht also darum anzuerkennen, dass sich Musik nicht einfach in die Kategorien Körper- und Geistesmusik aufteilen lässt. Denn diese Kategorisierungen implizieren Stereotype, von denen es sich zu lösen gilt.

3.3 Das Alien-Diskontinuum

Ein theoretischer Ansatz, in dem die „Entwurzelung“ schwarzer Musik und die Umkehrung stereotyper Körperbilder eine besonders große Rolle einnehmen, ist der Afro-Futurismus.

Der bereits im vorigen Unterkapitel eingeführte Autor Kodwo Eshun gilt als einer der Vorreiter auf diesem Gebiet. In seiner Auseinandersetzung mit der Thematik konzentriert er sich speziell auf elektronische Musik, daher wird seiner Theorie an dieser Stelle besondere Beachtung geschenkt.

Im Afro-Futurismus wird die Musik des Black Electronic mit Science Fiction in Verbindung gebracht und somit von jeglicher territorialer Bindung gelöst. Es werden stereotype Bilder schwarzer Musik eingetauscht gegen einen Futurismus, der sich mit dem Weltraum und Technologien beschäftigt, die bisher vor allem mit einer weißen Kultur in Verbindung

⁵⁴ Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. -003.

⁵⁵ Vgl. Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 218f.

⁵⁶ Ebd., S. 84.

gebracht wurden. Nach dem Science Fiction Autor Samuel R. Delany sind die Maschinen und neuen Technologien in der herkömmlichen Science Fiction Literatur, weißen, mittelständischen Männern vorbehalten.⁵⁷ Science Fiction gilt als Sinnbild moderner Industrienationen, während Afrika in stereotypen Auffassungen als primitiv und naturverbunden dargestellt wird. Die „Blackness“, also das „Schwarzsein“, steht somit in Opposition zu Fortschritt und Technologie und findet in der Welt der Science Fiction keinen Platz.⁵⁸

Dabei halten einige Autoren dieses Genres, wie Delany, gerade Science Fiction für besonders passend in Bezug auf die schwarze Geschichte. Zum einen wird die Science Fiction Literatur in der literarischen Welt meist nicht als sonderlich respektabel befunden, was sich mit der Stellung der Schwarzen in der heutigen westlichen Gesellschaft vergleichen lässt, zum anderen kann eine Verbindung zwischen der Verschleppung unzähliger Sklaven in die Kolonien mit der Entführung durch Außerirdische hergestellt werden.⁵⁹ Die Sklaven wurden in der Diaspora ihrer Wurzeln und Identitäten beraubt und an einen Ort gebracht, der ihnen fremd war und in dem sie fremd waren – sie wurden selbst zu einer Art Alien in einer neuen Kultur.

Der Weltraum symbolisiert dabei einen rassistisch unbesetzten Raum, in dem die tragische Geschichte der Sklaverei ihre Bedeutung verliert. Künstler wie der Jazzkomponist *Sun Ra* oder die Funk-Legende *George „Starchild“ Clinton*, sind nicht allein durch ihre Künstlernamen exemplarische Charaktere dieser Theorie. In ihrem Auftreten und ihrer Musik beziehen sie sich eindeutig auf die Weltraumästhetik und verstehen sich selbst als Aliens auf einem fremden Planeten. In dem Film „Space is the Place“ erscheint *Sun Ra* als Botschafter einer außerirdischen Nation vor einer Gruppe schwarzer Jugendlicher und antwortet auf die Frage, ob er „for real“ sei:

„How do you know I’m real? I’m not real, I’m just like you. You don’t exist in the society. If you did, your people wouldn’t be seeking equal rights. You are not real. If you were you would have some status among the nations of the world. So we are both myths. I do not come to you as a reality. I come to you as the myth. Because that’s what black people are: Myths.“⁶⁰

In diesem Sinne prangert er den Zustand der amerikanischen Gesellschaft an, in dem Schwarze immer noch keine gleichberechtigte Behandlung erfahren und somit so unmenschlich wie Aliens behandelt werden.

⁵⁷ Vgl. Dery, Mark (1995): *Flame Wars. Discovery of Cyberculture*. 2. Aufl. Durham: Duke University Press, S. 188.

⁵⁸ Vgl. Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, S. 213f.

⁵⁹ Vgl. Dery, Mark (1998): *Black to the Future: Afro-Futurismus*. In: Diedrich Diederichsen (Hg.): *Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. 1. Aufl. Berlin: ID Verlag, S. 17f.

⁶⁰ Sun Ra. In: Coney, John (1974): *Space is the Place*. USA, TC 0:24:53-0:25:24.

Ebenso wie Delany betont auch Eshun, dass die afrodiasporische Geschichte nichts Menschliches beinhaltet. In der schwarzen Popmusik wird jedoch krampfhaft an einer nicht-existenten Menschlichkeit festgehalten. Sei es im Blues, Gospel oder im Hip Hop – der „Kampf um die Zulassung zur Spezies Mensch“⁶¹ ist Eshun zufolge allgegenwärtig. Diese Art der „Blackness“ zeugt nach Eshun für das Verlangen nach einer Menschlichkeit, die jedoch im Zuge der afrikanischen Diaspora für immer verloren ging.⁶²

Eshun ist der Auffassung, dass es nur durch artifizielle Mittel wie den Maschinen möglich ist, diese falsche Menschlichkeit und das fehlgeleitete Verlangen nach einer nie wieder erreichbaren Menschlichkeit zu entlarven. „Der AfroDiasporische Futurismus hat sich auf inhumanen Routen zusammengebaut, und es bedarf des artifiziellen Denkens, um das zu erkennen.“⁶³ Die Technologien bzw. die Maschinen sind somit das Werkzeug, um sich von einer nicht existierenden Menschlichkeit zu lösen.

Eshun beschreibt den Prozess der Entmenschlichung als „Alien-Diskontinuum“, das vor allem in der elektronischen Musik zu hören ist. Hier wird mit festen Kategorien und Zuschreibungen wie „Blackness“ gebrochen: „Alien Music ist in all den Breaks und Brüchen.“⁶⁴ Alien Musik zeichnet sich also dadurch aus, dass sie sich nicht in stereotype Vorstellungen schwarzer Musik eingliedern lässt. Sie bezieht sich nicht auf „Erbschaftslinien“ schwarzer Musik, sondern schafft durch das „Sonische eigene Identitäten“⁶⁵. Der Aspekt der sonischen Identitätsbildung soll in Bezug auf Jungle im weiteren Verlauf der Arbeit noch näher ausgeführt werden.

Ein exemplarischer Charakter einer solchen Alien-Musik ist der schon genannte Musiker *George Clinton*. In seiner Musik bedient er sich der elektronischen Klangerzeugung durch den Synthesizer. Diese Maschine, die künstliche Sounds erzeugt, ist ein Beispiel einer Technologie, durch die es gelingt, sich von der von Eshun als falsch identifizierten Menschlichkeit zu trennen. So wird der Synthesizer in diversen Darstellungen mit dem Außerirdischen in Zusammenhang gebracht. Techno-Pionier *Juan Atkins* äußert sich dazu wie folgt:

„[T]he synthesizer represented the ability to make all these futuristic sounds and space sounds and UFO sounds (...) and implement them in the music and over the tracks because I wanted to land an UFO on top of the track.“⁶⁶

⁶¹ Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne. S. -007.

⁶² Vgl. Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 231.

⁶³ Ebd., S. -003.

⁶⁴ Ebd., S. -002.

⁶⁵ Ebd., S. 221.

⁶⁶ Atkins, Juan. In: Akomfrah, John (1996): Last Angel of History. Großbritannien, Deutschland, TC 00:16:23-00:16:38.

Die futuristische Maschinenmusik ist somit „unschwarz“ und produziert Audio-Objekte ohne Wurzeln und Traditionen.⁶⁷ Hier wird sich nicht mehr auf das menschliche Leid als Folge der afrikanischen Diaspora bezogen, sondern mit elektronischen Klängen versucht, der leidvollen Erinnerung zu entkommen und ihr einen futuristischen Ansatz entgegenzusetzen. Dieser Ansatz wird in der folgenden Auseinandersetzung mit Jungle erneut aufgegriffen.

4. Jungle als Beispiel einer hybriden Musikkultur

4.1 Einführung

Zwischen 1992 und 1994 entwickelt sich aus der Rave-Szene in Großbritannien die Musikrichtung Jungle. Woher die ursprüngliche Genrebezeichnung „Jungle“ stammt, lässt sich nicht mehr vollends rekonstruieren. Fest steht, dass es im jamaikanischen Kingston ein Viertel gibt, das sich „Tivoli Gardens“ nennt, welches von vielen nur als „Jungle“ bezeichnet wird. Menschen aus diesem Viertel werden demzufolge „Junglists“ genannt. Da Jungle viele Berührungspunkte mit der jamaikanischen Kultur besitzt, ist es nicht verwunderlich, dass das Wort Junglist in vielen Samples wiederzufinden ist und demnach auch bei Tanzveranstaltungen von MCs, den Masters of Ceremony, verwendet wird.⁶⁸ Zu der Schwierigkeit, den Begriff „Jungle“ zeitlich einzuordnen, trägt auch die Auffassung von Jungle-Anhängern bei, derzufolge die Entstehung ganz plötzlich passierte: „[I]t just came to us. Original Hardcore Jungle. Like you was in Africa. Like something Tribal. It just came.“⁶⁹

Der Kulturjournalist Simon Reynolds bezieht die Namensgebung auf das Gefühl, sich beim Tanzen zu Jungle in einem musikalischen „Dschungel“ zu befinden: „When you’re on the dancefloor, it feels like you’re *inside a jungle* [Hervorhebung i.O.] of seething polyrhythms, a sensation at once thrilling and scary.“⁷⁰

Jungle ist ein direkter Nachkomme des Hardcore Stils, welcher sich durch die sogenannten Breakbeats auszeichnet, in denen Perkussionseinlagen eines Funk oder Disco Tracks gesampelt werden. Wenn Reynolds wie im obigen Zitat von einem Dschungel aus „kochenden Polyrythmen“ spricht, bezieht er sich auf eben diese polyrythmische Ästhetik der

⁶⁷ Vgl. Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne*, S. -001.

⁶⁸ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 245.

⁶⁹ Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 15.

⁷⁰ Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 247.

⁷² Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 239f.

Breakbeats. Breakbeats musikalisch in einen neuen Kontext zu bringen, ist jedoch keine dem Hardcore oder Jungle eigene Ästhetik. Schon Mitte der 1970er Jahre entsteht in der Bronx in New York die Musikrichtung Hip Hop. Hier werden die perkussiven Teile eines Funk-Tracks mit Hilfe zweier Plattenspieler immer wieder aneinander gehängt, sodass wiederholende Rhythmus-Schleifen, sogenannte „Loops“, entstehen. So wird eine rein perkussive musikalische Grundlage gebildet, über die von einem MC rhythmisch gesprochen bzw. „gerappt“ wird. In den 1990er Jahren adaptieren Produzenten elektronischer Musikrichtungen wie Techno, House oder Jungle die Nutzung der Breakbeats, da diese ein besonderes rhythmisches Perkussionselement einbringen, das so kaum maschinell, also mit „Drummachines“, zu produzieren wäre.⁷²

Im Folgenden möchte ich zeigen, aus welchen musikalischen Einflüssen sich das Musikgenre Jungle zusammensetzt. Hierfür werde ich mich nicht an dessen chronologischer Entwicklung orientieren, sondern die drei mir am wichtigsten erscheinenden musikalischen Einflüsse einzeln beleuchten. Ich konzentriere mich dabei auf die Genres House/Techno, Reggae/Dub und Hip Hop. Abgesehen von diesen Musikrichtungen lassen sich auch andere musikalische Einflüsse wie zum Beispiel Jazz oder Soul ausmachen, die in dieser Arbeit jedoch nicht weiter ausgeführt werden.

4.2 Musikalische Einflüsse

4.2.1 House/Techno

Elektronische Musik wird in Großbritannien in den 1980er Jahren populär, als House, Acid und Techno den Ozean überqueren. Die Musik findet besonders großen Anklang in der Clublandschaft der Großstädte. Die zugehörigen Tanzveranstaltungen, die sogenannten „Raves“, zeichnen sich im Besonderen durch ein ausgeprägtes Gefühl des Zusammenhalts aller Beteiligten aus, sind aber auch eng verknüpft mit Drogenkonsum.⁷³

Für viele schwarze Briten bleibt die Rave-Szene vorerst eine weiße Kultur, da zunächst die belgische und deutsche Musikrichtung Euro-House großen Anklang findet. Während sich der ursprüngliche House noch am schwarzen Disco-Sound orientiert und auch Techno in Detroit mit der schwarzen Kultur in Zusammenhang steht, wird mit dem Euro-House eine vornehmlich weiße Kultur verbunden.⁷⁴ In dieser Szene fühlen sich schwarze Briten weniger willkommen. Hinzu kommt, dass in vielen Londoner Clubs zu der Zeit ein unterschwel-

⁷³ Vgl. Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar (2001): Urban Breakbeat Culture. Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom. In: Tony Mitchell (Hg.): Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, S. 98.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 98.

liger Rassismus herrscht, der es Schwarzen schwer macht, an den Raves teilzunehmen: „Being black uptown in the west end meant that even if you did get in, it was like being tolerated.“⁷⁵

Mit der Verbreitung von House und Techno in Großbritannien, kommt es in einer bestimmten Clubszene zu einer Beschleunigung des Tempos der Musik von 120 bpm auf 150 bpm. Diese schnellere Version des House und Techno nennt sich „Speed-House“.⁷⁶ In einer anderen Szene konzentriert man sich hingegen auf elektronische Musik in Verbindung mit schwarzen Stilmitteln wie dem Breakbeat. Die Fusion von Breakbeats mit der Schnelligkeit von Speed-House lässt schließlich eine neue Form des Techno bzw. House entstehen: Hardcore.⁷⁷ Im Hardcore werden die Percussionselemente der Breakbeats in einer Dauerschleife konstant wiederholt und beschleunigt. Hardcore steht vor allem mit der Droge Ecstasy in enger Verbindung und gilt als „fröhliche Musik“. So werden hier zum Beispiel häufig Samples aus Kindersendungen verwendet.⁷⁸

Jungle übernimmt vom Hardcore schließlich die beschleunigten Breakbeats, unterscheidet sich jedoch in einem zentralen Merkmal. So fällt die für den Rave-Sound typische Kickdrum, die auf den Zählzeiten des 4/4 Takts basiert, weg. Viele „Raver“ werden dadurch abgeschreckt, da die Musik für sie nicht mehr tanzbar erscheint.

Weiterhin findet im Jungle eine noch eindeutigeren Hervorhebung des Rhythmus statt. Die Betonung der perkussiven Elemente bricht mit jeder Hierarchie westlicher Musik, in welcher der Rhythmus stets von der Melodie dominiert wird. Jungle schafft somit eine neue Ästhetik, die sich eher an Elementen westafrikanischer Musik zu orientieren scheint.

Eine weitere Besonderheit im Jungle stellt die Bassspur dar. Während sich Techno durch einen pulsierenden Bass auszeichnet und die Bassspur im Hardcore bei 140 bpm liegt, verlangsamt sich der Bass im Jungle zunehmend, bis er mit 70 bpm eher an eine Dub- oder Reggae-Bassspur erinnert.⁷⁹ So entsteht ein Kontrastspiel zwischen den sehr schnellen Percussionselementen und der halb so schnellen Bassspur:

„[W]hile jungle's programmed percussive samples are thickly layered, sped-up, and hyper-syncopated, in most jungle tracks they stumble across downtempo dub lines that ultimately anchor the madness.“⁸⁰

⁷⁵ Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews. Journeys through Jungle / Drum & Bass Culture*. London: Vision Publishing, S. 12.

⁷⁶ Vgl. Noys, Benjamin (1995): *Into the Jungle*. In: *Popular Music* (14/3), S. 321–332. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/853128> (Stand 31.01.2013), S. 322.

⁷⁷ Vgl. Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar (2001): *Urban Breakbeat Culture*, S. 98.

⁷⁸ Vgl. Noys, Benjamin (1995): *Into the „Jungle“*, S. 321ff.

⁷⁹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 241ff.

⁸⁰ Davis, Erik (2008): *„Roots and Wires“ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic*, S. 68.

4.2.2 Reggae/Dub

Abgesehen von den Einflüssen der Rave-Szene besitzt Jungle offensichtliche Ursprünge in der jamaikanischen Musikkultur. Wie im vorigen Unterkapitel 4.2.1 beschrieben, spielt im Jungle wie auch im Reggae und Dub der Bass eine zentrale Rolle. Dies lässt sich auch an regelmäßig neu erscheinenden Jungle-Songtiteln wie zum Beispiel „Dread Bass“ von Dead Dred erkennen.⁸¹ Darüber hinaus teilen sich Dub und Jungle den geschickten Einsatz von Pausen und Stille-Momenten: „Jungle shares with dub the visceral root of the bass, as well as the deft deployment of gaps and silences that stretch and rend space-time.“⁸²

Die Verbindung zur jamaikanischen Kultur zeigt sich im Jungle aber nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch an diversen Stilelementen. So adaptiert die Jungle-Szene beispielsweise die Verwendung sogenannter Dubplates:

„A dubplate is a one-off single pressed on acetate (rather than vinyl), usually with bespoke lyrics mentioning the sound system that commissioned it. They are vital ammunition in a sound clash.“⁸³

In den 1970er Jahren gibt es in Jamaika Konkurrenzkämpfe der einzelnen Sound-Systems um die seltensten Tracks und die besten Sounds.⁸⁴ So beginnen viele DJs ihre eigenen Dubplates zu pressen, um durch die exklusiven Tracks ihre Rivalen zu übertrumpfen. Der exklusive Charakter der Dubplate lässt sich zum einen auf ihre geringe Haltbarkeit zurückführen, denn sie lässt sich nur 25-40 Mal spielen. Zum anderen eignen sich diese Pressungen besonders, um neue Tracks beim Tanzpublikum auf ihre Wirkung zu testen. Bis zur eigentlichen Veröffentlichung in den Plattenläden ist der Track im Normalfall bereits veraltet. Auch im Jungle werden von den DJs hauptsächlich Dubplates verwendet. Die einzige Möglichkeit der Jungle-Fans, an die populärsten Hits heranzukommen, bleibt somit oft die Aufnahme aus dem Radio.⁸⁵

Ein weiteres musikalisches und gleichzeitig kulturelles Element aus der jamaikanischen Musikkultur sind die ab Ende 1992 auf Jungle-Raves verwendeten „Patois Shouts“. Dies sind Ausrufe im jamaikanischen Slang, die von MCs über die Tracks gesprochen werden. In der jamaikanischen Sound-System Kultur ist es schon seit den späten 50er Jahren üblich, bei Veranstaltungen live über die Musik zu improvisieren bzw. zu „toasten“.⁸⁶ Dieses Element wird später von der amerikanischen Hip Hop-Kultur und schließlich auch vom Jungle

⁸¹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 243.

⁸² Davis, Erik (2008): *Roots and Wires*“ *Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic*, S. 69.

⁸³ Henriques, Julian (2011): *Sonic Bodies*, S. 167.

⁸⁴ Vgl. Hebdige, Dick (2000, c1987): *Cut 'n' Mix*, S. 63.

⁸⁵ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 252.

⁸⁶ Vgl. Hebdige, Dick (2000, c1987): *Cut 'n' Mix*, S. 65.

wieder aufgegriffen. Beliebt sind hier Ausrufe wie „Big it Up“, „Brock out“ oder „Booyacka“.⁸⁷ Besonders bei den Raves nimmt der MC im Jungle eine zentrale Rolle ein, um mit dem Publikum zu kommunizieren: „MCs fill the gap between DJs, music and the audience. Interacting with the crowd, an accomplished MC turns a flat audience into a good one, a good audience into a hyper one.“⁸⁸ Im Jungle entwickeln sich die vokalen Beiträge der MCs mit der Zeit zu einem musikalischen Element, indem die Wörter vor allem der rhythmischen Gestaltung dienen, während die Aussage in den Hintergrund tritt.⁸⁹

Berühmte MCs wie *MC 5ive'O*, *GQ* oder auch die *Ragga-Twins* tragen dazu bei, den Bedarf nach vokaler Unterstützung der Jungle-Musik zu steigern, und so kommt es seit 1993/1994 zur Verwendung von Ragga-Samples in Jungle Aufnahmen. Ragga bzw. Raggamuffin ist eine Form des Dancehall,⁹⁰ die vor allem bei der schwarzen britischen Jugend von 1978 bis 1990 sehr beliebt ist. Er orientiert sich am Reggae, ist jedoch etwas schneller, ausschließlich digital produziert und zeichnet sich durch seine gewaltverherrlichenden, homophoben und sexistischen Texte aus. Die Ragga-Samples im Jungle werden für einige aus der Szene zum Problem, denn sie bringen negative Stereotypen mit sich und sprechen Themen an, mit denen sich die Szene nicht identifizieren kann.⁹¹

4.2.3 Hip Hop

Wie bereits in der Einführung dieses Kapitels deutlich wird, basiert Jungle auf der Verwendung von Breakbeats. Dieser Aspekt hat zur Folge, dass sich vermehrt Jugendliche aus der Breakdance-Szene, die eng mit der Hip Hop-Kultur verknüpft ist, für Hardcore und später auch Jungle zu interessieren beginnen. Produzenten wie *DJ Hype* oder *Danny Breaks*, die zunächst nur in der Breakdance-Szene aktiv sind, schließen sich schnell der neuen Ästhetik des Jungle an.

Jungle wird bald zum britischen Äquivalent des US-Hip Hop erkoren. Britischer Hip Hop genießt zur damaligen Zeit einen eher schlechten Ruf, da er als schlechte Kopie des amerikanischen Originals gilt. Doch auch mit dem US-Hip Hop kann sich die britische Jugend wenig identifizieren, denn die politische Aussagekraft der Texte lässt sich nicht auf die britischen Lebensumstände übertragen. So gibt es in den britischen Arbeitervierteln beispielsweise keine so absolute Trennung von schwarz und weiß wie in den Ghettos der USA. Das

⁸⁷ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 245.

⁸⁸ Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 148.

⁸⁹ Vgl. Noys, Benjamin (1995): *Into the „Jungle“*, S. 323.

⁹⁰ Vgl. Barrow, Steve; Dalton, Peter; Duane, Orla (2001): *Reggae. The Rough Guide*. 2. Aufl. London: Rough Guides, S. 451.

⁹¹ Vgl. Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 14ff.

Verlangen nach etwas „Eigenem“ ist dementsprechend groß. Da die britische Jugend sich weniger mit den Texten des US-Hip Hop identifizieren kann, interessiert sie sich mehr für dessen Sound als für die Aussage.⁹² Als Jungle aufkommt und wichtige Elemente des Hip Hop beibehält, sich aber weniger auf textliche Mittel konzentriert, sehen sich viele Hip Hop Fans in dieser neuen Szene besser repräsentiert.⁹³

Hip Hop-Elemente finden sich im Jungle jedoch nicht nur in musikalischer Hinsicht in Form von Breakbeats wieder. Da viele Jungle-Anhänger aus der britischen Hip Hop-Szene kommen, werden auch viele stilistische Elemente wie Graffiti oder Kleidung aus der Hip Hop Subkultur übernommen.⁹⁴ Auch Scratch-Elemente und Bass bleiben dieser Kultur treu.⁹⁵

Darüber hinaus beginnt sich Jungle, ähnlich wie Hip Hop, an kriminellen Elementen zu orientieren. Oft werden Zitate aus Horror- oder Gangsterfilmen verwendet, die die schlechten Lebensumstände in den britischen Arbeitervierteln reflektieren. Wie im Hip Hop orientiert sich die Jungle-Szene vermehrt an einem „Gangster-Image“, in dem Waffen und Drogenhandel glorifiziert werden. Polizeisirenen und Schüsse finden Einzug in die Musik. Songtitel wie „Gangsta Kid“ oder „Organized Crime“ sind ebenso beliebt wie Künstlernamen, die sich auf Waffen beziehen. Jungle spiegelt durch die Musik die „düstere“, von Armut geprägte Realität wider und stellt sich damit gegen die „Happy-Rave“ Kultur.⁹⁶

Vielen aus der ursprünglichen Rave-Szene gefällt diese Düsterei nicht, sodass sich die Szene mit dem Aufkommen von Jungle zu spalten beginnt:

„As the music progressed into Jungle, the scene changed. Everyone who was on the House scene moved away from Roast.⁹⁷ They left us. They said, ‘You’re not gonna do nothing, you’re just promoting darkness.’“⁹⁸

4.3 Kommerzialisierung - Jungle vs. Drum & Bass

Während die Jungle-Szene zu Beginn im Untergrund bleibt und sich vornehmlich selbst organisiert, steigt ab 1994 das Interesse der Medien und der Öffentlichkeit. Vor allem im Zuge der Ragga-Samples kommt es zum kommerziellen Erfolg des Jungle. Viele sehen hierfür unter anderem den Hit „Incredible“ von *General Levy* und *M-Beat* verantwortlich, der zum ersten Jungle Top Ten Hit wird. In der Szene wird „Incredible“ jedoch weniger gut

⁹² Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 240ff.

⁹³ Vgl. Noys, Benjamin (1995): *Into the „Jungle“*, S. 322.

⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁹⁵ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 244.

⁹⁶ Vgl. Noys, Benjamin (1995): *Into the „Jungle“*, S. 321ff.

⁹⁷ „Roast“ ist ein zwischen 1991 und 1992 gegründetes Veranstalterkollektiv. Mitbegründer waren Kingsley, Everton, Wayne und Paul Roast. Vgl. *All Crews*, S. 109.

⁹⁸ Roast, Paul. In: *Belle-Fortune*, Brian (2004): *All Crews*, S. 16.

aufgenommen, vor allem bedingt durch ein Interview, das *Levy* mit dem Magazin „The Face“ führt, indem er betont: „I’m runnin’ jungle“. Die eigentlichen Junglists fühlen sich dadurch in ihrer Ehre verletzt und boykottieren den Track.⁹⁹ Die Medien stellen Jungle zudem oft als schwarzes Phänomen dar, sodass sich weiße oder auch asiatische Jungle-Fans nicht richtig repräsentiert sehen. Der plötzliche Erfolg reißt die Szene sprichwörtlich auseinander.¹⁰⁰ Während einige lieber im Untergrund bleiben wollen und befürchten, der Erfolg würde zum Ausverkauf der Szene führen, spüren andere den Wunsch nach Anerkennung und passen sich dem Mainstream an.¹⁰¹

Ab 1993 beginnt sich die Jungle-Szene auch in musikalischer Hinsicht zu spalten. Während die einen an der basslastigen, perkussiv orientierten Jungle Musik mit Ragga-Einflüssen festhalten, orientieren sich andere eher am melodischen Jazz und „Ambient“-Sound. Diese neue Richtung wird in den meisten Kreisen als „Intelligent“ bezeichnet und versteht sich viel weniger als Tanz- bzw. Rave-Musik als der Ragga „Jump-Up“-Stil. Künstler wie *Goldie*, *4Hero*, *LTJ Bukem* und *A Guy Called Gerald* sind bekannte Künstler dieser Sparte. Hinter der Bezeichnung „Intelligent“ verbirgt sich jedoch eine gewisse Arroganz, die den ursprünglichen Jungle laut Simon Reynolds als unkultiviert degradiert. Reynolds versucht dieser Arroganz entgegenzuwirken, indem er deutlich macht, dass der alleinige Unterschied der beiden Stilrichtungen im Sound liegt: „The majority of ‚intelligent jungle‘ tracks were no smarter in their construction than the ruff ragga-jungle anthems. ‚Intelligence‘ merely indicated a preference for certain sounds“¹⁰². Er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er Jungle Produzenten lobt, die der Essenz des Jungle – „breakbeat-science, bass-mutation, sampladelia“¹⁰³ – treu geblieben sind: „Their work proved that the true *intellect* [Hervorhebung i.O.] in jungle resided in the percussive rather than the melodic.“¹⁰⁴

1995 hat die musikalische Spaltung der Szene ihren Höhepunkt erreicht. Im Zuge dessen wird viel über die Namensgebung des Genres diskutiert, denn Jungle wird in der allgemeinen Wahrnehmung ausschließlich mit den gewaltverherrlichenden Ragga-Samples in Verbindung gebracht. Dadurch, dass die Ragga-Samples textlich oft anzüglich sind und von Waffen und Drogen die Rede ist, wird Jungle in der Öffentlichkeit zu einem negativ besetzten Wort. Einige DJs beginnen sich in der Folge von der Genrebezeichnung „Jungle“ zu

⁹⁹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 253.

¹⁰⁰ Vgl. Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 17.

¹⁰¹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 253ff.

¹⁰² Ebd., S. 346.

¹⁰³ Ebd., S. 350.

¹⁰⁴ Ebd.

lösen und ihren Stil aus Marketinggründen fortan „Drum & Bass“ zu nennen¹⁰⁵: „Drum & Bass wasn't any more real than Jungle but it became subtly important in marketing terms. Drum & Bass = Good, Jungle = Bad.“¹⁰⁶

Mit den neuen Terminologien „Drum & Bass“ und „Intelligent“ beginnt sich die Musikszene auch nach Klassenstrukturen zu ordnen. Drum & Bass und Intelligent stehen dabei für eine gebildete, kultivierte Klasse, während Jungle mit seinen Ragga-Samples auch innerhalb der Szene als ungebildet und uninnovativ gilt.¹⁰⁷ Gleichzeitig findet damit auch eine Trennung nach Hautfarben statt, denn die schwarzen bzw. afrikanischen Elemente des Jungle sind auf einmal negativ konnotiert: „[T]here was a subtext with Drum & Bass meaning white, friendly, middle-class. Jungle meaning ‚A bad boy ting‘.“¹⁰⁸

Im Kern der Szene spielt die Namensgebung jedoch eine eher zweitrangige Rolle. Stattdessen wird versucht, die Spaltung der Musik durch die Verwendung beider Terminologien zu umgehen: Jungle / Drum & Bass, JDB. Die Musik an sich bleibt der größte Indikator für die Bezeichnung des Genres: „The beats will continue to speak for themselves.“¹⁰⁹

5. Jungle hinsichtlich musikalischer und soziokultureller Einflüsse

5.1 Jungle in the (Re)Mix

Jungle ist, wie in den vorhergehenden Abschnitten festgestellt, eine Musikrichtung, die sich aus den unterschiedlichsten musikalischen Einflüssen zusammensetzt. Die Rave-Szene bietet den kulturellen Hintergrund der britischen Clublandschaft, in denen House und Techno schließlich zu Jungle mutieren. Dub und Reggae steuern den Bass, die Einbindung von MCs und die Ragga-Samples bei, wohingegen Hip Hop dem Jungle schließlich zu der Verwendung der Breakbeats, der Scratch-Elemente und einer gewissen „Düsterheit“ verhilft. Techno, House, Reggae, Dub und Hip Hop sind somit die musikalischen Einflüsse, die Jungle zu einem musikalischen Hybridgebilde werden lassen.

Wie es im Folgenden zu zeigen gilt, bedient sich Jungle in seiner musikalischen Produktion einer Remix-Ästhetik, die den hybriden Charakter des Genres noch bestärkt. Als Teil einer Remix-Kultur wird im Jungle, ähnlich wie im Dub, bereits existierendes musikalisches Ma-

¹⁰⁵ Vgl. Belle-Fortune, Brian (2004): All Crews, S. 20.

¹⁰⁶ Ebd., S. 21.

¹⁰⁷ Reynolds, Simon (2012): Energy Flash, S. 352.

¹⁰⁸ Bret. In: Belle-Fortune, Brian (2004): All Crews, S. 21.

¹⁰⁹ Ebd.

terial umgewandelt. So bedient sich das Genre der Ragga-Samples und der Breakbeats, schafft jedoch durch eine Neu-Kontextualisierung dieser musikalischen Elemente eine ganz eigene Ästhetik. Als Beispiel eines Jungle Tracks, der sich unterschiedlichster Samples bedient, ist der berühmte Track „Original Nuttah“ von *UK Apachi* und *Shy FX* zu nennen. Aus diesem Track lassen sich mindestens vier Samples heraushören: *Anthony Red Roses* „Fat Thing“, *Anthony Red Roses* „Tempo“, *Cypress Hills* „I Wanna Get High“ und schließlich das im Jungle am meisten verwendete Sample „Amen, Brother“ der US-amerikanischen Funk- und Soulband *The Winstons*, von dem die perkussiven Elemente stammen.¹¹⁰ Der sogenannte „Amen Break“ ist ein Paradebeispiel dafür, dass fast alle Jungle Tracks auf Samples beruhen. Dieser gesamplete Breakbeat liegt mehreren tausend Tracks zugrunde und wird auch heute noch vielfach neu zusammengesetzt. Simon Reynolds bezeichnet die Produktion eines Jungle Tracks als regelrechte „Breakbeat Science“, in der perkussive Rhythmen bis in das kleinste Detail bearbeitet werden. Dieser Prozess stellt sich als besonders langwierig und kompliziert heraus, da selbst einzelne Trommelschläge eines Breakbeats mit unterschiedlichen Hall- und Echoeffekten belegt werden.¹¹¹ Die Kreativität des Jungle liegt somit, wie auch bei anderen Musikrichtungen der Remix-Kultur, darin, sich musikalische Versatzstücke anzueignen und neu zu kombinieren.¹¹² Julian Henriques vergleicht diese Form der Musikproduktion mit den Identitäten der afrikanischen Diaspora. Er bezieht sich hierfür vor allem auf Dub und stellt fest, dass die Ästhetik der Rekombination, die der Remix-Kultur zugrunde liegt, dazu beiträgt die „Blackness“ als kulturelle Identität neu zu definieren.¹¹³ Die Dub-Mixe zersetzen die Vorstellungen einer in Afrika verwurzelten schwarzen Geschichte, wie sie im Reggae und der Rastafari-Kultur zu finden sind, und lösen sich somit von einem schwarzen Nationalismus.¹¹⁴ Henriques betont, dass im Dub durch die ständige Rekombination musikalischen Materials die eigentlichen Ursprünge verschwimmen. Dies lässt sich auch auf Afrika als Ursprungsland der Diaspora-Angehörigen übertragen. Der Ursprung ist zwar von unabdingbarer Wichtigkeit für den Entstehungsprozess, doch durch stets neue kulturelle Einflüsse entfernt sich das Musikstück bzw. die Person immer weiter von seinen Wurzeln:

¹¹⁰ Original und Sample zu Hören unter <http://www.whosampled.com/artist/UK%20Apachi/>. (Stand 01.02.2013)

¹¹¹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 240f.

¹¹² Vgl. Davis, Erik (2008): „Roots and Wires“ *Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic*, S. 70.

¹¹³ Vgl. Henriques, Julian (2011): *Sonic Bodies*, S. 217.

¹¹⁴ Vgl. Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, S. 217.

„Like ‘home’, the original of originals, so to say, this is something long left behind and irrevocably lost, we can only ever ‘know’ through imaginative approximation – of the kind equally appropriate for utopias such as ‘Africa’.“¹¹⁵

Auch Kodwo Eshun betont, dass durch diese Rekombination musikalischen Materials etwas Eigenständiges entsteht, das keiner Rückbeziehung auf musikalische Traditionen bedarf. Er plädiert dafür, Zukunftsvisionen in der Musik zu erkennen, und empört sich aus diesem Grund über Meinungen, die den Breakbeat als „amerikanische Trommel, die Rückkehr des afrikanischen Trommelklangs“¹¹⁶ verstehen.

Festzuhalten bleibt, dass Jungle auch im Sinne einer Remix-Kultur als hybride Musikrichtung gesehen werden kann. Wie am Musik-Beispiel „Original Nuttah“ deutlich wurde, wird diese Hybridität durch die Verwendung von Samples und Breakbeats noch hervorgehoben, da hier musikalische Versatzstücke aus den unterschiedlichsten kulturellen und epochalen Kontexten zusammengewürfelt werden. In diesem Sinne löst sich Jungle von einer linearen Musikentwicklung. Wie schon in Kapitel 3.1 angedeutet wurde, gelingt es der Remix-Kultur und damit auch Jungle dennoch aus diesem „vermeintlichen musikalischen Durcheinander“ eine neue Einheit zu schaffen. Im Jungle wird durch diesen Cut 'n' Mix-Prozess eine eigenständige Ästhetik geschaffen, die sich jeglicher Kategorisierung entzieht: „Jungle has crafted its own particular sound which does not fit in with the norms of either the dance scene or those of ‘pop’.“¹¹⁷

5.2 Jungle – eine „schwarze Musik“?

Die Hautfarbe ist in weiten Teilen unserer heutigen Welt immer noch identitätskonstituierendes Merkmal. Nach Hall entwickelt sich durch die Ablehnung, welche dunkelhäutige Menschen in der Gesellschaft erfahren, eine spezifisch „schwarze Identität“. Dabei ist diese „Blackness“ Hall zufolge eine vollends konstruierte Kategorie, die nicht dazu dienen kann, einer Gemeinschaft feste Eigenschaften zuzuordnen. Dennoch findet man auch in der Musik häufig ein Beharren auf Kategorien wie „schwarze Musik“ und damit einhergehenden stereotypen Vorstellungen. Im Folgenden soll mit Bezug auf Kodwo Eshun aufgezeigt werden, wie Jungle als elektronische Musik mit Stereotypen schwarzer Musik bricht.

Im Jungle wird in vielen Darstellungen von der ersten schwarzen Musik Großbritanniens gesprochen.¹¹⁸ Diese Annahme lässt sich darauf zurückführen, dass Jungle im Gegensatz zu anderen elektronischen Musikrichtungen in den 1990er Jahren viele schwarze Anhänger

¹¹⁵ Henriques, Julian (2011): *Sonic Bodies*, S. 157.

¹¹⁶ Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne*, S. 218.

¹¹⁷ Noys, Benjamin (1995): *Into the „Jungle“*, S. 325.

¹¹⁸ Vgl. Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar (2001): *Urban Breakbeat Culture*, S. 101.

hat. Darüber hinaus ist Jungle in musikalischer Hinsicht eine der ersten elektronischen Musikrichtungen Großbritanniens, die sich an polyrhythmischen Elementen westafrikanischer Musik orientiert und somit als Teil des Black Electronic gesehen werden kann:

„Though a multicultural scene, jungle was essentially the first homegrown dance music to spring directly from Britain's black population, making it perhaps the most significant mutation of the Black Electronic since techno originator Derrick May read Toffler's *The Third Wave* [Hervorhebung i.O.] or hip hop producers began to build tracks with samplers as well as turntables.“¹¹⁹

Die fortschreitende Erschwinglichkeit elektronischer Musikgeräte und Musikproduktions-Software in den 1990er Jahren trug dazu bei, dass neue Musikrichtungen wie Jungle oder Hip Hop entstehen konnten. Musikproduktionsprogramme wie „Cubase“ machten es möglich, mit Hilfe komplexer Verarbeitung von Samples, auch zu Hause und ohne professionelles Equipment Musik zu produzieren. Die technologische Entwicklung revolutionierte somit die Musik in der Hinsicht, dass nun auch Produzenten ohne viel Geld oder Musikverträge ihre Tracks produzieren und damit Erfolg haben konnten. Jungle ist somit ein Genre, das in erster Linie im Studio oder größtenteils sogar zu Hause am Computer produziert wird. Wie andere Musikrichtungen, die als Teil des Black Electronic gelten können, ist Jungle eine Musik, die nicht in einer Live-Session und einem Zusammenspiel verschiedener Musiker entsteht.¹²⁰ Der Produktionsprozess im Jungle trennt sich demnach von der Vorstellung eines „schwitzenden“ Musikers:

„Der Breakbeatwissenschaftler schwitzt niemals: Rhythmik dreht sich nicht mehr ums Üben, mehr ums ‚Denken und Hören‘, wie Kraftwerk gesagt haben. Es geht darum, den Möglichkeitsraum des Hyperrhythmus zu betreten, des posthumanen Rhythmus, der in einem Ursache-Wirkung-Kontinuum unmöglich gespielt oder gehört werden kann.“¹²¹

Durch die maschinell produzierten Rhythmen gerät der Körper des Produzenten nicht mehr ins Schwitzen. Hiermit möchte Eshun den futuristischen Charakter der Maschinenmusik betonen. Er möchte aufzeigen, dass sich die elektronische Musik von stereotypen Körperbildern löst, die oft mit dem primitiven Schwarzen verbunden sind. Eine Trennung von einer primitiven Körperlichkeit impliziert für Eshun jedoch nicht, dass Jungle nicht auch körperlich wahrnehmbar sein kann. Die Betonung des Basses und der Breakbeats wie auch die ausgeprägte Rave-Kultur in der Jungle-Szene machen Jungle eindeutig zur Tanzmusik: „In ungeheurer Gespanntheit aufgewickelt, federn Breaks die Reflexe ab, bis man eine

¹¹⁹ Davis, Erik (2008): „Roots and Wires“ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic, S. 67.

¹²⁰ Vgl. Belle-Fortune, Brian (2004): All Crews, S. 33ff.

¹²¹ Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 80.

Körperkanone wird, die sich danach sehnt abgefeuert zu werden.¹²² Eshun möchte somit ein neues Verständnis von Körperlichkeit verdeutlichen, das nicht im Gegensatz zum Geistigen steht. Er versteht die Körperlichkeit nicht als primitive Reaktion, sondern eher als komplexen Prozess der Wahrnehmung. Wie bereits unter Punkt 3.2 beschrieben, spricht Eshun in diesem Zusammenhang von einer „Hyperverkörperlichung“.

„Während die Beats dich in der parallelen Komplexität des verstärkten Junglesounds gefangen nehmen, beginnt deine Haut das zu empfinden, was deine Ohren nicht mitbekommen.“¹²³

Die detailreichen Perkussionen und komplexen elektronischen Rhythmen im Jungle rufen somit eine neue Form der Körperlichkeit hervor. Diese hängt eng zusammen mit Eshuns Anspruch, sich von einer nicht-existenten Menschlichkeit zu trennen. Die mit Hilfe des Computers produzierten Jungle Tracks lösen die Musik von einer verkörperlichten Menschlichkeit: „Jungle demands extravagant, impossible, posthuman responses.“¹²⁴ Die Maschinenmusik im Jungle bietet somit eine Möglichkeit sich von geschichtsgeprägten Gebilden wie der „Blackness“ zu lösen. Wie bereits im dritten Kapitel deutlich wurde, entwickelt Eshun hierfür das Bild einer „Alien-Musik“, in der Hautfarbe oder Herkunft keine Rolle mehr spielen. Der Autor betont, dass Maschinenmusik „Identitäten auf Knopfdruck durcheinanderbringt“.¹²⁵ Ein Zitat des Jungle-Produzenten *Goldie* bringt es auf den Punkt: „Technologie nimmt die Farbe aus der Musik. Sie macht die Musik transparent.“¹²⁶ Jungle als elektronischer Musik gelingt es somit allein durch die Musik, neue Identitäten zu schaffen, die sich von biologischen Klassifikationen trennen. Diese neuen Identitäten beziehen sich nicht mehr auf Erbschaftslinien schwarzer Musik, sondern lösen sich von jeglichen stereotypen Zuordnungen. Sie sind nicht rückwärtsgewandt, sondern blicken in die Zukunft. Eshun äußert sich hierzu wie folgt:

„Das Notsignal des Black-Atlantic-Futurismus ist, dass er nicht erkannt werden kann, weder als ‚schwarz‘ noch als Musik. Der sonische Futurismus verortet einen nicht in der Tradition; stattdessen wird man von seinen Ursprüngen isoliert. Man wird entwurzelt, erlebt eine Golfkrise, einen Wahrnehmungsschleier, der das sonische Diskontinuum unserer Zeit augenblicklich hörbar werden lässt.“¹²⁷

Im Jungle selbst lassen sich einige Hinweise auf den futuristischen Charakter der Musik ausmachen. Jungle-Künstler wie *Photek* oder *LTJ Bukem* nennen ihre Alben „Rings Around

¹²² Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 82.

¹²³ Ebd., S. 90.

¹²⁴ Reynolds, Simon (2012): Energy Flash, S. 242.

¹²⁵ Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 145.

¹²⁶ Goldie. In: Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne, S. 145.

¹²⁷ Ebd., S. -001.

Saturn“ oder „Earth“.¹²⁸ 4 Heros Albumtitel „Parallel Universe“ bezieht sich explizit auf den Weltraum als Ort, an dem irdische Repressalien keine Rolle spielen, während *A Guy Called Gerald* in „Black Secret Technology“ den engen Zusammenhang von Jungle und Technologie thematisiert.

Mit Hilfe von Eshuns Theorie bezüglich elektronischer Musik lässt sich somit im Jungle eine neue Form der Körperlichkeit feststellen, die stereotype Vorstellungen einer primitiven „Blackness“ widerlegt.

5.3 A British Thing? – Neue Identitäten

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt wurde, wird Jungle oft als die erste „schwarze Musik Großbritanniens“ wahrgenommen. Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde diesbezüglich gezeigt, wie sich Jungle durch musikalische Ästhetiken von stereotypen Vorstellungen löst, die fälschlicherweise einer schwarzen Musik anhängen. In diesem Kapitel soll nun anhand sozialer Zusammenhänge und hybrider Identitätsverständnisse von Hall und Gilroy verdeutlicht werden, inwiefern Jungle nicht als Musik einer „schwarzen Kultur“ gelten kann. Unter Punkt 4.2 wird herausgestellt, dass im Jungle Einflüsse aus der elektronischen Rave-Kultur, die bis dahin hauptsächlich weiße Anhänger hat, mit Dub oder Hip Hop Elementen verbunden werden. So werden bereits auf musikalischer Ebene Elemente vereint, die als „typisch weiß“ und „typisch schwarz“ gelten.

Die Jungle-Szene zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass sich ihre Mitglieder nicht auf eine Hautfarbe festlegen lassen. So gibt es hier ebenso weiße DJs, Produzenten und Fans wie schwarze. Während die Szene also weniger durch eine schwarze Identität zusammengehalten wird, teilen viele ihrer Anhänger die Erfahrung der englischen Arbeiterklasse. Statt die „Blackness“ in der Musik hervorzuheben, wie es im Hip Hop oder auch Reggae geschieht, betont Jungle daher die „Britishness“.¹²⁹ Großbritannien als Ursprungsland des Jungle ist für die Subkultur von unabdingbarer Wichtigkeit. Diese besondere Form des britischen Patriotismus spiegelt sich in Songtiteln wie „London Sumtin“ von Code 071 wider. Ein solcher Bezug auf die nationale Zugehörigkeit könnte zunächst als Widerspruch der transkulturellen bzw. transnationalen Eigenschaft des Jungle gesehen werden. Bei genauem Hinschauen stellt sich jedoch heraus, dass Jungle gerade wegen seines britischen Ursprungs eine solch hybride Musikrichtung ist. Da sich das Genre aus diversen kulturellen Einflüssen zusammensetzt, konnte es nur an einem Ort entstehen, an dem eine möglichst große kulturelle Vielfalt herrschte. Simon Reynolds betont deshalb, dass Jungle nur in einer

¹²⁸ Vgl. Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, S. 234.

¹²⁹ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 247f.

Großstadt wie London entstehen konnte. Nur hier kommen die unterschiedlichsten kulturellen Einflüsse zusammen, die London zu einem Knotenpunkt des Black Atlantic werden lassen.¹³⁰

Die kulturelle Vielfalt in Großbritannien ist vor allem durch die Kolonialgeschichte des Landes begründet. Ein Großteil der schwarzen Bevölkerung Großbritanniens stammt aus den früheren britischen Kolonien. Als es nach dem zweiten Weltkrieg im vereinten Königreich einen erheblichen Arbeitskräftemangel gibt, wird dieser durch Arbeiter aus der Karibik, in einer Art neuen Diaspora, ausgeglichen. Bewohner der britischen Kolonien, die den afrikanischen Sklaven abstammen, werden nun aufs Neue von ihren Wurzeln getrennt und zum Arbeiten in die alte Kolonialmacht gebracht – diesmal unter nicht ganz so gewaltsamen Umständen, doch die wirtschaftlichen Bedingungen in den karibischen Kolonien lassen den Menschen keine große Wahl.¹³¹ Wie Gilroy beschreibt, spielt die orale und performative Kultur in den Ländern ehemaliger europäischer Kolonien eine außerordentlich wichtige Rolle. Die kulturellen Ausdrucksformen, in diesem Fall die Musik, werden von den vornehmlich jamaikanischen Einwanderern nach Großbritannien importiert, treffen auf Formen einer in Großbritannien verankerten Kulturtradition und eröffnen so einen Raum für diverse kulturelle Hybride. Nach Hall und Gilroy bedingt die kulturelle Vielfalt an Orten wie London, dass sich hybride Identitäten entwickeln, die mehr als nur *ein* „Bewusstsein“ in sich tragen. Sie empfinden sich zum Beispiel als schwarz und als britisch.

Diese Migrationsprozesse bewirken allerdings nicht nur die zunehmende Hybridisierung „schwarzer Identitäten“, sondern auch eine Fragmentierung der britischen Nationalidentität im Allgemeinen. Vor allem in den nächsten Generationen karibischer Einwanderer bilden sich neue kulturelle Identitäten, die sich nicht mehr auf gemeinschaftliche Traditionen und Geschichten gründen. Diese neuen kulturellen Identitäten sind nicht mehr durch ethnische Homogenität geprägt, sondern werden von Weißen und Schwarzen geteilt.

Am Beispiel von Jungle wird besonders deutlich, inwiefern sich die Nationalidentität in der postkolonialen Welt neu konstituiert. Viele Jugendliche der 1990er Jahre gehören einer Generation an, die in Großbritannien geboren wurde, jedoch Eltern aus anderen kulturellen Hintergründen hat. So wuchsen sie einerseits unter dem Einfluss der „britischen Kultur“ auf, andererseits wurden sie durch die verschiedensten kulturellen Einflüsse ihres Elternhauses geprägt. Besonders in den englischen Arbeitervierteln fand sich eine große kulturelle Vielfalt, in der die unterschiedlichsten Hautfarben und Ethnizitäten nebeneinander aufwuchsen. In einer solch kulturell hybriden Jugendkultur formte sich der Wunsch nach einer

¹³⁰ Vgl. Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash*, S. 251.

¹³¹ Vgl. Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar (2001): *Urban Breakbeat Culture*, S. 88.

kulturellen Repräsentationsform, die die eigene kulturelle Identität widerspiegeln würde. Im Jungle gelang es schließlich die Verschmelzung unterschiedlichster Einflüsse zum Ausdruck zu bringen. Der Jungle-Musiker *A Guy Called Gerald* bringt diesen Wunsch nach einer eigenen Identität auf den Punkt:

„I could see the whole picture, I wanted to do a British thing with Rave Jungle Techno, learning from the mistakes that I'd seen. It wasn't important that it was a British thing, more that it was a home thing. Keep it real, supporting pirate radio stations, the clubs, the Jungle Fevers and everything. I liked the community working together. It's about our generation, we were the kids who watched Grange Hill, it's our era. We finally have an identity. This is us.“¹³²

Es entsteht also eine neue „lokale“ Identität, die verschiedene Ethnizitäten vereint. Von einer Nationalidentität, die sich aus einer gemeinsamen Geschichte und geteilten Traditionen zusammensetzt, kann nicht mehr gesprochen werden. Zwar entsteht Jungle auf britischem Boden, und die Anhänger der Szene betonen ihre „Britishness“. Dennoch beweisen allein die unterschiedlichen musikalischen Einflüsse des Jungle, dass von keiner „verwurzelten“ Kultur die Rede sein kann. Hier werden keine geschichtlich im britischen Boden verankerten Traditionen fortgesetzt. Denn Jungle ist die erste Musikrichtung Großbritanniens, die sich nicht ausschließlich an Stilmitteln aus entweder Großbritannien, Jamaika oder den USA orientiert, sondern sich aus den gesamten Elementen afrodiasporischer Kultur bedient: „JDB¹³³ is British music arising from a unique mix of energy and culture.“¹³⁴ Das Verständnis einer Nation als ethnisch homogenes Konstrukt, das auch Gilroy kritisiert, wird somit durch kulturelle Praktiken wie Jungle widerlegt. Es beginnen sich kulturelle Identitäten zu entwickeln, die sich endgültig von einer Trennung nach Hautfarbe oder Ethnizität entfernen. Kulturelle Ausdrucksformen müssen demnach nicht aus stabilen und verwurzelten Identitäten erwachsen. Paul Gilroy beschreibt in seinem Buch „*There Ain't No Black in the Union Jack*“ das Zusammenspiel von kultureller Praktik und kultureller Identität wie folgt:

„The syncretic cultures of Black Britain exemplify this. They have been able to detach cultural practices from their origins and use them to found and extend the new patterns of metacommunication which give their community substance and collective identity.“¹³⁵

So entstehen aus den hybriden Kulturen Großbritanniens kulturelle Ausdrucksformen, die in ihren Eigenarten genauso entwurzelt sind wie die kulturellen Identitäten selbst.¹³⁶ Die

¹³² *A Guy Called Gerald*. In: Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 31.

¹³³ JDB = Zusammenfassung der Terminologien Jungle und Drum & Bass.

¹³⁴ Belle-Fortune, Brian (2004): *All Crews*, S. 30.

¹³⁵ Gilroy, Paul (2002): *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*. London [etc.]: Routledge, S. 217.

durch die Moderne geprägte Verbindung von Nation und Kultur, die Hall und Gilroy kritisieren, wird somit sowohl in der Musik, als auch in den neuen hybriden Identitäten aufgelöst.

Das Resultat eines Zusammentreffens postkolonialer Kulturen ist demnach zum einen die Rekonstitution „britischer Identität“ und zum anderen die daraus resultierende Neuformierung kultureller Ausdrucksformen. Jungle als hybride Musikrichtung, die sich aus mehreren Ursprüngen speist, löst sich auch in Bezug auf die Subkultur selbst von Kategorisierungen einer schwarzen Musik. Der Musiksoziologe Michael E. Veal bringt den Zusammenhang von hybrider Musik und Identität abschließend wie folgt zum Ausdruck:

„The house-techno-dub and hip-hop-dub fusions at the root of jungle and trip-hop, for example, reflect broader class strategies within english society, and the same can be said for more recent genre mutations such as dubstep and grime. In this sense, dub's more paranoid moods born of the violent Kingston climate have been recast in urban England as the hybrid electronic music of an embattled pan-ethnic working-class/cosmopolitan youth subculture.“¹³⁷

6. Fazit

Der Hybridbegriff wurde in der vorliegenden Arbeit anhand der Musikrichtung Jungle aus zwei Perspektiven betrachtet. Zunächst wurden mit Hilfe der Soziologen Stuart Hall und Paul Gilroy hybride Identitätsverständnisse und Kulturbegriffe erläutert. So wurde die Grundlage für die soziokulturelle Betrachtungsweise des Jungle-Hybrids geliefert. Anschließend wurden im dritten und vierten Kapitel musikalische Ästhetiken und Besonderheiten hybrider Musik herausgearbeitet. Die in Kapitel 2 bis 4 gewonnenen Erkenntnisse wurden im fünften Kapitel schließlich auf Jungle angewendet und auf ihre soziale Bedeutung untersucht. Hier wurde festgestellt, dass sich der hybride Charakter des Genres aus soziokulturellen wie musikalischen Einflüssen zusammensetzt, die sich jedoch gegenseitig bedingen. Nun soll mittels dieser zwei Hybriditätsverständnisse noch einmal zusammengefasst werden, wie es durch sie gelingt sich von territorialen und ethnischen Bestimmungen zu lösen.

Die Musikrichtungen, die Jungle maßgeblich beeinflussen, sind Techno, House, Reggae, Dub und Hip Hop. Diese Musikrichtungen sind selbst schon musikalische Hybride, die sich aus unterschiedlichen musikalischen Elementen aus dem Raum des Black Atlantic bedie-

¹³⁶ Vgl. Gilroy, Paul (2002): *There Ain't No Black in the Union Jack*, S. 218.

¹³⁷ Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, S. 239.

nen, sodass Jungle zu einem musikalischen „Hyper-Hybrid“ wird. Die musikalische Hybridität des Jungle lässt sich zudem durch die musikalische Ästhetik des „Schneidens und Mixens“ verdeutlichen. Die Aneignung von Samples aus Hip Hop, Reggae und anderen Stilrichtungen sowie deren anschließende Rekombination mit den für Jungle typischen musikalischen Merkmalen wie schneller Perkussion, machen Jungle zum exemplarischen Modell der Remix-Kultur. Aus den diversen musikalischen Versatzstücken entsteht ein eigenständiges Genre, das keiner einheitlich linearen Musikentwicklung bzw. Musiktradition folgt. Trotz dieser eigenen Ästhetik wird oft versucht, Jungle zu kategorisieren. Es ist die Rede von „schwarzer Musik“, da sich Jungle an polyrhythmischen und perkussiven westafrikanischen Elementen orientiert und Einflüsse aus „typisch schwarzen“ Musikrichtungen wie Hip Hop oder Reggae in sich vereint. Betrachtet man die musikalischen Ästhetiken des Jungle jedoch genauer, wird deutlich, dass Jungle als elektronische Musik mit Stereotypen schwarzer Musik bricht und damit ethnische Bestimmungen relativiert. Hierfür wurde in der Arbeit der Stereotyp primitiver Körperlichkeit widerlegt, der häufig mit schwarzer Musik verbunden wird. Kodwo Eshun – Vertreter der afrofuturistischen Theorie, die durch Science Fiction-Bezüge versucht, sich von der belasteten schwarzen Geschichte zu lösen – stellt fest, dass in der elektronischen Musik eine neue Form von Körperlichkeit zum Ausdruck gebracht wird, die wenig mit einer animalischen oder primitiven schwarzen Körperlichkeit zu tun hat. Durch die Maschinenmusik gelingt es, sich daher von einer „schwarzen Identität“, einer „Blackness“ und somit auch einer falschen Menschlichkeit zu lösen. Die elektronische Musik eröffnet einen Raum, in dem Hautfarbe und Herkunft keine Rolle mehr spielen, in dem man sich vom „Schwarzsein“ lösen und neue Identitäten annehmen kann. Im Jungle findet sich dieser Ansatz anhand elektronischer Produktionstechniken und Bezüge auf Weltraum und Technologie wieder. An Albtiteln wie „Black Secret Technology“ wird deutlich, dass den Jungle-Künstlern daran gelegen ist, sich nicht auf „schwarze Musiktraditionen“ zu beziehen. Im Gegensatz dazu wird durch den Bezug auf Technik, die eigentlich mit dem „fortgeschrittenen, weißen Mann“ verbunden wird, mit stereotypen Zuordnungen und Kategorisierungen gebrochen. So findet auch eine gewisse „Entwurzelung“ der Musik statt, und es wird indirekt auf den hybriden Charakter des Jungle hingewiesen.

Diese musikalische Entwurzelung bedingt sich aus den soziokulturellen Umständen die Hall und Gilroy im ersten Kapitel darlegen. Erst aus hybriden kulturellen Identitäten können solch synkretische Musikstile wie Jungle erwachsen. Wie Gilroy betont, brachte die afrikanische Diaspora einen unumkehrbaren Prozess der Hybridbildung mit sich. Am Bei-

spiel Großbritanniens wird dies besonders deutlich, da es hier in den späten 1940er Jahren durch die Einwanderung karibischer Arbeitskräfte zu einer veränderten Wahrnehmung britischer Nationalidentität kommt. Die neuen kulturellen Einflüsse beginnen die britische Kultur zu verändern. Die Ankunft der „Anderen“ wird nicht selten als Bedrohung der „reinen“ britischen Kultur empfunden. Wie Hall zeigt, konnte sich die britische Nationalidentität nur aus einer Abgrenzung zum „Anderen“ konstituieren. Das „Andere“ beginnt sich jedoch vor allem in den Folgegenerationen der ersten Einwanderer in die britische Gesellschaft einzugliedern, sodass neue hybride Identitäten entstehen, die sich als karibisch, schwarz und britisch empfinden. Diese Identitäten entwickeln besonders in den britischen Arbeitervierteln auch unter Einbezug „verwurzelter“ britischer Identitäten neue kulturelle Identitäten, die nicht mehr auf eine „reine“ Ethnizität zurückzuführen sind. Diese neuen kulturellen Identitäten können so weder als „schwarz“ noch als „weiß“ bezeichnet werden. Jungle ist eine kulturelle Ausdrucksform, die eine solche hybride „britische Identität“ repräsentiert. Hier gibt es ebenso weiße Fans und Produzenten wie schwarze. In der Musik wird die britische Herkunft betont. Man bezieht sich also auf die lokale Kultur. Diese stellt jedoch keinen Widerspruch zur translokalen Eigenschaft des Jungle als Teil des Black Atlantic dar, denn das Lokale ist in diesem Fall selbst ein Hybrid aus unterschiedlichen kulturellen Einflüssen. Spricht man im Jungle von „British“, orientiert man sich also nicht an einer nationalen Identität, die fest im britischen Boden verwurzelt ist, sondern an einer lokalen aber auch hybriden Kultur.

Das Besondere an der Musikrichtung Jungle liegt nun vor allem darin, dass die Hybridität, die bereits für die Identitätsbildung charakteristisch ist, auch auf musikalischer Ebene in einer hybriden Form repräsentiert wird. Wie Hall deutlich macht, finden sich in der musikalischen Ästhetik des Jungle die „Ästhetiken der Diaspora“ wieder. So sind sowohl die Identitäten als auch die Musik bestimmt durch den hybriden Charakter, der keinem einzelnen Ursprung zuzuordnen ist. Jungle ist nicht von einer „verwurzelten“ Musiktradition Englands geprägt, sondern in erster Linie durch verschiedene Musikstile des Black Atlantic, die selbst auch bereits hybride Konstrukte sind. Die kulturelle Ausdrucksform Jungle ist also genauso entwurzelt wie die Identitäten, aus denen sie entstammt, und lässt sich deshalb nicht auf ethnische oder territoriale Bestimmungen festlegen.

Ich habe mich in meiner Arbeit auf die Musikrichtung Jungle konzentriert, da ich in ihr den Beginn einer musikalischen Praktik sehe, in der Clubmusik, wie House oder Techno mit karibischen, amerikanischen und afrikanischen Elementen verbunden wird. Weitere Bei-

spiele eines solchen Ansatzes bieten die britischen Musikrichtungen „UK Garage“, „Grime“, „Funky House“ oder auch „Dubstep“. Diese Genres lösen sich durch ihre Eigenarten von territorialen Zuordnungen und Vorurteilen, sie lösen sich als kulturelle Elemente vom britischen Boden und schwimmen als entwurzelte Einzelteile im diasporischen Raum des Black Atlantic. Man kann an ihnen gewissermaßen ein neues Verständnis von „britischer Musik“ ausmachen, das ich hier bereits versucht habe anzudeuten. Es würde sich daher anbieten in einer weiterführenden Beschäftigung mit diesem Themengebiet auch diese Musikrichtungen aufzugreifen und in kultureller wie musikalischer Hinsicht zu untersuchen. So ließe sich eine Theorie einer globalen, doch zugleich auch nationalen britischen Musikkultur noch etwas allgemeiner formulieren. Bis dahin bringt Dick Hebdige die Kernaussage dieser Untersuchung wie folgt auf den Punkt:

„Perhaps there is another nation being formed for the future beyond the boundaries of race. If that nation can't be yet visualised, then it can perhaps be heard in the rhythms of the air waves, in the beat that bind together histories, cultures, new identities. The future is as blurred and as uncertain as the roots. It is as shapeless and colourless as music itself.“¹³⁸

¹³⁸ Hebdige, Dick (2000, c1987): Cut 'n' Mix, S. 158.

7. Literaturverzeichnis

Barker, Chris (2000): Cultural Studies. Theory and Practice. London: SAGE.

Barrow, Steve; Dalton, Peter; Duane, Orla (2001): Reggae. The Rough Guide. 2. Aufl. London: Rough Guides

Belle-Fortune, Brian (2004): All Crews. Journeys through Jungle / Drum & Bass Culture. London: Vision Publishing.

Bromley, Roger; Ang, Ien (Hg.) (1999): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. 1. Aufl. Lüneburg: zu Klampen.

Carl, Florian (2004): Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Münster: Lit Verlag.

Costa, Sergio (2007): Vom Nordatlantik zum "Black Atlantic". Postkoloniale Konfigurationen und Paradoxien transnationaler Politik. Bielefeld: Transcript.

Davis, Erik (2008): „Roots and Wires“ Remix: Polyrhythmic Tricks and the Black Electronic. In: DJ Spooky That Subliminal Kid (Hg.): Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture. Cambridge, Mass: MIT Press. S. 53–72.

Dery, Mark (1995): Flame Wars. Discovery of Cyberculture. 2. Aufl. Durham: Duke University Press.

Diederichsen, Diedrich (Hg.) (1998): Loving the Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur. 1. Aufl. Berlin: ID Verlag.

Düvel, Caroline (2009): Paul Gilroy: Schwarzer Atlantik und Diaspora. In: Andreas Hepp (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften, S. 176–188.

Eshun, Kodwo (1999): Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. 1. Aufl. Berlin: ID-Verlag.

Engelmann, Jan (Hg.) (1999): Die kleinen Unterschiede. Der Cultural-studies-Reader. Frankfurt [u.a.]: Campus-Verlag.

García Canclini, Néstor (2005): Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gilroy, Paul (2002): There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation. London: Routledge.

Gilroy, Paul (1993): The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Hg. v. Ulrich Mehlem, Britta Grell und Dominique John. Hamburg: Argument-Verlag.

Hebdige, Dick (2000, c1987): *Cut'n'Mix. Culture, Identity, and Caribbean Music*. London; New York: Routledge.

Henriques, Julian (2011): *Sonic Bodies. Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. New York: Continuum.

Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar (2001): *Urban Breakbeat Culture. Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom*. In: Tony Mitchell (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, S. 86–110.

Klein, Herbert S. (1999): *The Atlantic Slave Trade. New Approaches to the Americas*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Noys, Benjamin (1995): Into the „Jungle“. In: *Popular Music* (14/3), S. 321–332. Online verfügbar unter <http://www.jstor.org/stable/853128> (Stand 31.01.2013).

Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash. A Journey through Rave Music and Dance Culture*. (Updated ed.). Berkeley, CA: Soft Skull Press.

Veal, Michael E. (2007): *Dub. Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

Verwendete Medien:

Akomfrah, John (1996): *Last Angel of History*. Großbritannien, Deutschland.

Coney, John (1974): *Space is the Place*. USA.

Who Sampled. <http://www.whosampled.com/artist/UK%20Apachi/> (Stand 01.02.2013)