

Markus Verne

Begeistert. Musikerfahrung im madagassischen Hochland

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13948>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Verne, Markus: Begeistert. Musikerfahrung im madagassischen Hochland. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Begeisterung und Blasphemie*, Jg. 9 (2015), Nr. 2, S. 145–150. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13948>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2015-14228>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Begeistert. Musikerfahrung im madagassischen Hochland*

Markus Verne

In den letzten Jahrzehnten haben sich die Sozialwissenschaften, aufs Ganze gesehen jedenfalls, wesentlich mit den sozialen Konstruktionen der Wirklichkeit befasst. Seit einer Weile nun interessieren sie sich allerdings zunehmend auch wieder dafür, wie die Welt selbst uns in unserer individuellen Handlungsmacht beschneidet. Theoretischer Wortführer ist dabei die Akteursnetzwerk-Theorie, kurz ANT, in deren Gefolge man sich neu auf die Suche nach Wirkmächten macht, die nicht einer gegebenen individuellen oder sozialen Logik folgen, sondern sich aus Interaktionen mit sozialen oder auch materiellen Entitäten ergeben. Viele der Gedanken, die in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden, sind für die Ethnologie nicht generell neu: Die Idee, dass es verschiedene Ontologien gibt, ist im Grunde die Ursprungsthese der modernen Ethnologie; dass Menschen nicht nur mit Menschen interagieren, haben uns schon vor langem Animismus oder Schamanismus gelehrt; dass Dinge Handlungsmacht haben, wissen wir spätestens seit Marcel Mauss' Analyse von *potlatch* und *hau*; und selbst, dass Kulturen und Gesellschaften nicht an sich gegeben sind, sondern aus Interaktion entstehen, haben wir schon von einer ganzen Weile gelernt (vgl. z.B. Mannheim/Tedlock 1995; Streck 2008: 126f.)

Neu ist nun allerdings die Konsequenz, mit der diese Positionen auch ›unserem‹ westlichen Denken vorgehalten werden, und dass mit ihnen und durch sie ein neues wissenschaftliches Paradigma zu begründen versucht wird. Auch hier sind die ›Akteursnetzwerker‹ nicht die ersten – seit er Ethnologie treibt, hat nicht zuletzt Thomas Hauschild den Unterschied zwischen ›uns‹ und ›ihnen‹ zu verwischen und unsere ›Modernität‹ in Frage zu stellen versucht (vgl. Hauschild/Warneken 2002). Dennoch kommen nicht nur sie, sondern auch ihre kritischen Mitstreiter, allen voran Tim Ingold, genau zur rechten Zeit, um mit angemessener Wucht der Welt selbst wieder ihren angestamm-

* Die Forschung, die dieser Publikation zugrunde liegt, wurde durch Mittel der Europäischen Union (Marie Curie International Outgoing Fellowship within the 7th European Community Framework Programme) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht. Beiden Institutionen möchte ich für ihre großzügige Unterstützung danken.

ten Platz im Weltgeschehen einzuräumen. ›Zur rechten Zeit‹ nicht nur, weil diese Welt kaputt zu gehen droht und von daher dringend neue Beachtung erfahren muss. Sondern auch, um endlich den übersteigerten Konstruktivismus zu relativieren, der die Welt zur schlichten Konsequenz menschlicher Interessen und Perspektiven degradierte. In Thomas Hauschild's Worten (mit denen er an Michael Herzfeld anschließt): Es geht darum, die Reduktion von allem Möglichen auf bloße Politik und Strategie (*politics of mere-ness*) zu überwinden und stattdessen einem »moderaten Konstruktivismus mit materieller Perspektive« zu frönen (Hauschild 2009: 214, 217); einem Ansatz also, den er in seiner großen Monographie *Magie und Macht in Italien* von 2002 selbst so überzeugend eingelöst hat. Auf diese Weise wird es möglich, einen neuen Blick auf Phänomene zu werfen, der diese Phänomene als Gemengelagen begreift, in denen Menschen nicht nur mit Menschen, sondern auch mit Dingen interagieren, wobei alle zum Ergebnis beitragen: die Menschen, die Dinge und das ›mit‹.

Für die Ethnologie populärer Musik bietet dieser Ansatz die Möglichkeit, einen alten Zugang neu zu entdecken und die Musik selbst ins Zentrum ihres Interesses zu stellen, ohne hoffnungslos veraltet, unangemessen essentialistisch oder politisch naiv zu erscheinen. Von Platon bis Adorno ›handelte‹ Musik, drohte im ersten Fall die Jugend zu verderben und transportierte im zweiten eine Form gesellschaftlicher Kritik, der es durch ihre ästhetische Natur gelang, nicht selbst zu verhärten und ›dialektisch‹ wieder ins Diktatorische umzuschlagen (auch wenn Adorno diese Fähigkeit am Ende nur der Kunstmusik zusprach; populäre Musik war für ihn zwar ebenfalls Handelnde, als Bestandteil des ›Verblendungszusammenhangs‹ trug sie allerdings wesentlich zum Bestehen des kapitalistischen Status quo bei).¹ Seit die Ethnologie sich mit populärer Musik befasst, was sie noch nicht allzu lang, inzwischen aber doch seit fast dreißig Jahren tut, versteht sie diese jedoch grundsätzlich nicht als Handelnde, sondern als etwas, wodurch gehandelt wird; typische Felder sind dabei subkulturelle Gestaltungen (wie z.B. Jugendkultur im spätkolonialen Ghana; vgl. Plageman 2012), Praxen politischen Widerstands (wie z.B. Jazz in Sophiatown; vgl. Coplan 2007: 170-223) oder die Konstruktion nationaler Identitäten (vgl. Askew 2002). ANT hat damit, in anderen Worten, das Potenzial, einen vollkommen neuen und dringend notwendigen ethnologischen Zugang zu populärer Musik nicht nur aufzuzeigen, sondern auch zu legitimieren, bei dem im Zentrum steht, dass Musik auf eine sehr spezifische ›ästhetische‹ Weise erfahren wird, wobei die Musik selbst für die Ausgestaltung dieser Erfahrung mit verantwortlich gemacht wird. Auf diese Weise rückt dieser Zugang Musik phänomenal in die Nähe von Geistern, die Menschen in bestimmten Momenten in Besitz nehmen und ihnen erlauben, Dinge zu tun, die sie ohne sie nicht tun könnten; die sie heilen und wahrsagen lassen, und die durch ihr Wirken ganze Weltbilder bestimmen.

Im Folgenden werde ich versuchen, an einer kleinen ethnographischen Sequenz anzudeuten, was es bedeutet, den Geist populärer Musik tatsächlich ernst zu nehmen und Musik derart als Handelnde zu verstehen. Das Beispiel entstammt meiner Forschung zu Heavy Metal in Madagaskar, genau wird es darum gehen, aus der konkreten Beob-

1 Vgl. Platon, *Der Staat*, IX, III, 398-411; Adorno 1970; 2002 [1941]; Adorno/Horkheimer 1988 [1944].

achtung des Wechselspiels von Musik und dem, was sie auslöst, zu begründen, dass sie weit mehr ist als lediglich Mittel zum gesellschaftlichen Zweck; dass sie vielmehr einen Zweck in sich selbst trägt und eine, durchaus sehr intensive, Form der Erfahrung ermöglicht, die direkt mit ihrer spezifischen Gestalt verbunden ist. Auch wenn diese spezifische Gestalt sich nicht leicht interpretieren lässt, weil Musik, um im religionsethnologischen Bild zu bleiben, in Zungen spricht.

Schöner könnte die Szenerie kaum sein: Von vier Seiten fallen leicht bewaldete Hänge ab, hinunter zu dem kleinen See, an dessen Ufer wir sitzen. Die Sonne scheint vom wolkenlosen Himmel, das Wasser – in dem, so will es ein Tabu, Europäer nicht schwimmen dürfen – liegt still und glatt da, irgendwo in der Ferne bellt ein Hund. Schon früh am Vormittag ist die Luft warm, aber nicht stickig, der Frühling im madagassischen Hochland hat gerade erst begonnen. Und weil die Zeit der kalten Nächte und frischen Vormittage noch nicht lange zurückliegt, ist kaum jemand hier, der uns in unserer Ruhe stören könnte. Ein paar Minuten noch sitzen wir am Ufer und genießen den beginnenden Tag, dann findet die andächtige Stille ihr jähes Ende: Ein Generator springt an, in dessen stetes Brummen sich nach Kurzem ein lautes Krachen mischt, das die erfolgreiche Verkabelung einer mittelgroßen Musikanlage verkündet. Einen weiteren Augenblick später erhebt sich, in angemessener Lautstärke, der schwere Sound verzerrter Gitarren, langsam zunächst und getragen, um schon bald ordentlich Fahrt aufzunehmen und gemeinsam mit Schlagzeug und Bass das Thema des Tages vorzugeben: Heavy Metal.

Früh um sechs sind wir aufgebrochen aus Antananarivo, der madagassischen Hauptstadt, um von Anfang an bei diesem Ausflug aufs Land dabei zu sein. Geplant hat ihn *Malagasy Metallian*, eine Gruppe, die sich nur Wochen zuvor mit dem Ziel gegründet hat, die gegen Ende der 2000er Jahre deutlich erkennbare Wiederkehr des Heavy Metal ins madagassische Hochland zu feiern und nach Möglichkeit zu unterstützen: zum einen durch Öffentlichkeitsarbeit und das Organisieren von Konzerten, zum anderen durch kleine Workshops, in denen jüngere Musiker in die Mysterien der Zunft eingeführt werden, in Instrumente und Sounds, Spieltechniken und Technologien, Ästhetiken und Geschichten. Es ist das erste größere Event, das *Malagasy Metallian* organisiert, entsprechend soll es wesentlich darum gehen, dass junge Metalheads sich überhaupt kennen lernen und Gelegenheit zum gegenseitigen Austausch bekommen; wir Älteren sind geladen, um gegen Nachmittag einen kleinen Crashkurs in Gitarrengeschichte zu geben. ›Wir‹ meint dabei vor allem meinen Freund und Forschungspartner Njaka und dessen Kumpel Tina, altgediente Metal-Gitarristen wenn nicht der ersten, dann doch der zweiten Stunde. Beide sind in der Szene für ihre gute Kenntnis von Instrumenten, Verstärkern und allen möglichen Effektgeräten bekannt – der technischen Infrastruktur also, ohne die Heavy Metal schlicht nicht möglich ist. Lova und ich sind uneingeladen dabei, Lova weil er ein Auto hat, und ich, weil ich eben überall dabei sein will, wo es um madagassischen Heavy Metal geht.

Je weiter der Vormittag voranschreitet, desto größer wird die Gruppe der anwesenden Metalheads; gegen Ende sind wir fast fünfzig. Die meisten von uns sind zwischen achtzehn und fünfundzwanzig Jahre alt, das Geschlechterverhältnis ist beinahe ausgeglichen. Viele haben lange Haare und fast alle tragen Jeans und schwarze T-Shirts,

verziert mit dem Logo einer Metal-Band oder sogar eines bestimmten Albums; Klassiker wie *Metallicas* »Master of Puppets« und das Logotype von *Megadeath* sind genauso dabei wie symbolische Verweise auf die letzten Veröffentlichungen von *Nightwish*, *Dimmu Borgir* oder *Children of Bodom*. Von dem Vortrag und einem Metal-Quiz abgesehen, verläuft der Tag recht gleichförmig: Einige der Anwesenden sitzen leicht abseits im Schatten benachbarter Bäume, unterhalten sich oder schauen denjenigen zu, die auf und neben der Tanzfläche stehen, sich ebenfalls unterhalten und je nach Band, Lied oder ästhetischem Moment die Musik körperlich umsetzen, hauptsächlich durch die genretypischen Tanzformen Headbängen, Moshen und das ausdrucksstarke Spielen imaginierter Gitarren. Immer wieder greift einer der Tanzenden nach dem herumliegenden, tatsächlich auch angeschlossenen Mikro und singt, die Augen geschlossen, eine kurze Passage mit; der ekstatische Gestus und vor allem die Synchronizität mit der Musik und ihren Dynamiken zeigt dabei an, dass es hier nicht, oder jedenfalls nicht nur, um soziale Inszenierungen, sondern auch um eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Erklingenden selbst geht. Das helle Licht und die sommerliche Atmosphäre scheinen dabei niemanden zu stören.

Noely ist einer von denen, die den Tag weitgehend auf der Tanzfläche verbringen. Er ist ungefähr Mitte zwanzig, examinierter Deutschlehrer und Sänger einer bisher noch unbekannteren Death Metal Band. Aufgewachsen unter Zeugen Jehovas und geboren, wie der Name verrät, an Weihnachten – was in Madagaskar, wo Astrologen wichtige Rollen spielen, für viele weit mehr als nur ein Zufall ist – spielt er leidenschaftlich mit der düsteren Symbolik extremer Metal-Varianten, wenngleich nicht ohne Ironie; das erste Mal ist er mir aufgefallen, als er mit Spielzeug-Hörnern und an die Hose genähem Tigerschwanz auf einem Metal-Konzert erschien. Auch heute zeigt sich seine Vorliebe für extreme Klänge: Immer wenn der Sound besonders »heavy« wird, lässt er, in musikalisch besonders kraftvollen Momenten, den Kopf zur Musik rotieren, reißt seinen Körper nach vorn und nach hinten, beansprucht das Mikro und singt ein paar Zeilen mit. Als eine langsame, rhythmisch geschlagene Glocke gemeinsam mit einer getragenen, auf einem Synthesizer gespielten Phrase irgendwann am Nachmittag das Lied »Hallowed be thy Name« in der Version von *Cradle of Filth* ankündigt, hebt dies seine Interaktion mit der Musik allerdings noch einmal auf ein völlig neues Niveau.

»Hallowed be thy Name« ist ein Meilenstein der Metal-Historie; meisterhaft gelingt es hier, eine Atmosphäre des Grauens zu erzeugen und sie musikalisch in panische Todesangst zu überführen. Im Original ist es von *Iron Maiden*, einem der unumstrittenen Heroen des Genres. Veröffentlicht im Jahr 1982 schloss es das legendäre Album *The Number of the Beast* ab und setzte Standards in Hinblick auf diejenige epische Form des Metal, die später zum Kennzeichen des »progressiven« Metal wurde und seit Anfang des Jahrtausends die zunehmend beliebten Gattungen Dark Metal und Symphonic Metal charakterisiert – die beiden der zahllosen Metal-Genres, die *Cradle of Filth* wie wenige andere verbindet und repräsentiert.² Wie in der Urversion beginnt auch die neue Aufnahme sehr ruhig, kalt und gespenstisch; zum Klang einer Glocke und einem ständig wiederkehrenden Melodiefragment beschreibt ein Todgeweihter seine ausweglose Si-

2 Zur musikalischen Sprache von *Iron Maiden* vgl. Elflein 2010: 205-242.

tuation. Er sitzt in einer dunklen Zelle, es ist Nacht, er wartet er auf die bevorstehende Hinrichtung am Galgen, die das Schlagen der Glocke soeben einleitet; man spürt mit ihm die Kälte der Nacht, die Einsamkeit, die Angst vor dem Tod. Es ist diese Angst, die das Lied über die folgenden sieben Minuten inszeniert: ihr Anwachsen, ihr Umschlag in Panik, der Versuch, sich ihrer rational zu bemächtigen – *tears fall, but why am I crying / after all I'm not afraid of dying / don't I believe that there never is an end?* – schließlich die titelgebende Hinwendung zu Gott als einzig verbliebenem Ausweg und endlich die Ruhe, die der Tod selbst mit sich bringt.

Das Lied lässt sich Zeit, kostet den Anstieg der Spannung aus, die die ständig wiederkehrende Melodie gemeinsam mit der zusehends nervösen Stimme langsam erzeugt. Dann, mit wachsender Unruhe, fällt das Lied in einen mittleren Galopp, in dem ausge dehnte Gitarrenpassagen sich mit gesungenen Teilen abwechseln; geschickt verbinden die Musiker von *Cradle of Filth* dabei Elemente der ursprünglichen Version, der sie bis hin zum Gitarrensound treu bleiben, mit zeitgemäßen *growled vocals*, dem Einsatz von Keyboards und *double bass drumming*, um die enorme Spannung des Liedes womöglich noch zu steigern. Zusehends verzweifelt beschreibt der Delinquent in diesen Teilen seine Situation und sein Unvermögen, das Unausweichliche zu fassen; die zunehmende Panik kommt erst direkt vor der Hinrichtung selbst zu einem kurzen Ende, wenn der Delinquent wie gelähmt darauf wartet, dass die Falltür sich öffnet. Hier bricht das Lied kurz ab in eine ruhige Passage, wobei die entstehende Ruhe erkennbar die Ruhe vor dem Sturm ist; unisono treiben die Gitarren das Lied sofort wieder an, um nach vier Anläufen im Höhepunkt des Liedes zu kulminieren: die Falltür schlägt auf, der Strick zieht sich zu, und der Todeskampf beginnt. Das langsame Ersticken wird dabei musikalisch durch einen treibenden Rhythmus, schnelle Gitarrenpassagen und virtuose Soli umgesetzt, die den inhaltlichen Kulminationspunkt des Liedes musikästhetisch nachvollziehen und auf diese Weise sinnlich erlebbar machen: Auch Zuhörer*in nimmt diese Stelle den Atem.

Es ist genau dieser Moment der Hinrichtung, in dem die Musik Noely schließlich tatsächlich »packt« (Favret-Saada 1993). Schon vom ersten Läuten der Sterbeglocke an hat er das Lied mitgespielt, meist in der Rolle des Sängers; die Augen geschlossen, das Mikro in der Hand, nahm er sichtbar an der sich entwickelnden Panik teil, die Text und Musik im gekonnten Miteinander inszenieren. Als der Moment kurz bevor steht, in dem die unerträglich gewordene Spannung in den Soloteil explodiert, bereitet Noely, der den Song kennt, sich vor: Direkt vor der großen Lautsprecherbox sinkt er auf die Knie, hebt beide Fäuste zum Himmel – der Zeige- und der kleine Finger zum Teufelskopf abgespreizt, *dem* Symbol des Heavy Metal – und wartet darauf, dass die Musik zuschlägt. Die Gitarren holen Schwung, die Spannung entlädt sich, und Noely reagiert, indem er nicht nur mit dem Kopf, sondern tatsächlich mit dem ganzen Oberkörper im Takt der Musik zu schlagen beginnt. Auch dies reicht jedoch offensichtlich noch nicht aus, um mit der enormen Kraft umzugehen, die die Musik auf ihn ausübt. Schon nach wenigen Augenblicken steht er auf, fällt rückwärts zu Boden und verliert scheinbar vollkommen die Kontrolle. Hektisch wirft er sich im Staub hin und her; die Augen nach wie vor fest geschlossen, reißt er sich dann seinen kleinen Rucksack vom Rücken und beginnt, am ganzen Leib zuckend und sich wechselnd nach vorne und hinten krümmend,

erst die beiden Gitarrensolos auf ihm mitzuspielen, und dann die sich anschließenden schnellen und kraftvollen Melodiebögen, die das abschließend gesungene »Hallowed be thy Name« begleiten. Nach diesem kurzen Gebet bricht das Lied relativ abrupt ab und klingt mit ein paar letzten Akkorden aus, zu denen noch einmal die Melodie erklingt, die die Exekution auch eingeleitet hat; der Tod ist eingetreten, der Kampf ist vorbei. Noly nimmt auch diesen Wechsel auf, liegt still am Boden, wartet, bis da das Lied tatsächlich zu Ende gegangen ist. Dann öffnet er die Augen, steht langsam auf, nimmt seinen Rucksack, und schiebt sich durch die Gruppe derer, die dieses Schauspiel aus nächster Nähe beobachtet haben. Er setzt sich etwas abseits auf eine kleine Mauer, kramt seine Wasserflasche hervor und nimmt einen Schluck.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2002 [1941]): »On Popular Music [With the Assistance of George Simpson]«. In: *Essays on Music*, hg. v. Theodor W. Adorno, Berkeley u.a.: University of California Press, 437-469.
- ASKEW, Kelly (2002): *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago u.a.: University of Chicago Press.
- COPLAN, David (2008 [1985]): *In Township Tonight. Three Centuries of South African Black City Music and Theater*, Chicago: University of Chicago Press.
- ELFLEIN, Dietmar (2010): *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld: transcript.
- FAVRET-SAADA, Jeanne (1993): *Die Wörter, der Zauber, der Tod. Hexenglaube im Hainland von Westfrankreich*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HAUSCHILD, Thomas (2002): *Magie und Macht in Italien*, Gifkendorf: Merlin.
- HAUSCHILD, Thomas (2008): »Image, Trance, and the Other in Mediterranean Folk Religion«. In: *Religion and its Other. Secular and Sacral Concepts and Practices in Interaction*, hg. v. Heike Bock/Jörg Feuchter/Michi Knecht, Frankfurt/Main u.a.: Campus, 212-236.
- HAUSCHILD, Thomas/Warneken, Bernd Jürgen (Hg.) (2002): *Inspecting Germany. Internationale Deutschland-Ethnographie der Gegenwart*, Münster: Lit.
- HORKHEIMER, Max/Adorno, Theodor W. (1988 [1944]): »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«. In: *Dialektik der Aufklärung*, hg. v. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main: Fischer, 128-176.
- PLAGEMAN, Nate (2012): *Highlife Saturday Night. Popular Music and Social Change in Urban Ghana*, Bloomington: Indiana Univ. Press.
- STRECK, Bernhard (2008): »Die Substanz der Aura: Zum anthropologischen Sonderweg der Ethnologie«. In: *Das anthropologische Projekt. Perspektiven aus der Forschungslandschaft Halle/Leipzig*, hg. v. John Eidson, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 111-128.
- TEDLOCK, Dennis/Mannheim, Bruce (1995): »Introduction«. In: *The Dialogic Emergence of Culture*, hg. v. Dennis Tedlock/Bruce Mannheim, Urbana u.a.: University of Illinois Press, 1-32.