

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Olaf Karnik, Helmut Philipps

Reggae in Deutschland

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung
von Text und Bildern, auch auszugsweise,
ist ohne schriftliche Zustimmung des
Verlagsurheberrechtswidrig und strafbar.
Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung,
Übersetzung oder die Verwendung in
elektronischen Systemen.

© Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2017

Inhalt

1	Introduction Round	11
2	Deutscher Reggae international: Gentleman in Casablanca	24
3	Rewind	35
	Play the music from the top (1964–1981)	35
	»The world is not ready for white people with dreadlocks ...« (1982–1989)	44
	»Out of many we are one!« (1990–1999)	60
4	»Wir haben nach Jamaika geguckt, vielleicht guckt die nächste Generation auf uns.« Ein Roundtable-Gespräch zur Sound System-Kultur in Deutschland	88
5	Single-Business: Der Platten-Mailorder Sound Quake	110
6	»Jamaika war immer eine Tankstelle« – Gentleman im Interview	116
7	Seed: »Das Leben will einen ausgeben!«	132
8	»Wenn ich mir keinen Namen geben müsste, würde ich es auch nicht tun« – Patrice im Interview	143
9	Dancehall Schwarz-Rot-Gold – Germaican Records	160
10	Reggae auf Deutsch – zwischen Charts, Dancehallfieber und Rootdown	169

11	Ganjaman + Co – Brandstifter im Namen der Liebe	183
12	Hans Söllner – der bayerische Rebell	199
13	Eine eigene Welt aus Rhythm & Sound	210
14	Ulli Güldner – Worte wie Feuer	225
15	Das Zentralorgan der deutschen Reggae-Szene – ein Gespräch mit der Redaktion des <i>Riddim</i>-Magazins	233
	Diskographie	243
	Auswahl Teil 1 – alle Formate bis 1999	243
	Auswahl Teil 2 – CDs + LPs ab 2000	257
	Glossar	266
	Thanks & Praises	272

Introduction Round

»Reggae in Germany, Reggae in Italy, Reggae in France,
Reggae all over, you do di Reggae, you do di Reggae,
you do it.«

BURNING SPEAR – CIVILIZED REGGAE, 1978

Deutschland, Italien, Frankreich. Selbstverständlich werden zuvor Jamaika, England, Amerika und Kanada genannt. Auch Afrika, sogar China. Alle machen den Reggae. Aus der Perspektive von Burning Spears »Civilized Reggae« war das schon 1978 so. Aber es stimmte nur, solange man »you do di Reggae« nicht als Lobpreisung globaler Reggae-Produktion, sondern als Hinweis auf die internationale Anerkennung der jamaikanischen Pop- und Volksmusik verstand. Die war in der Tat gegeben. Dank Bob Marley, Peter Tosh, Lee Perry, Dennis Brown oder Third World und den kommerziellen Bestrebungen britischer Labels wie Island, Virgin, Trojan oder Greensleeves, die zahlreiche Reggae-LPs produzierten, lizenzierten und vertrieben, ging Roots Reggae Ende der 70er Jahre um die Welt. So auch in Ost- und Westdeutschland. Die Musikmagazine berichteten, es gab vereinzelte Konzerte, im »WDR-Rockpalast« sah man Steel Pulse und Burning Spear neben englischen Punk-Bands und internationalen Rock-Größen. Ab und zu lief Reggae auch in der Disco, in der Kneipe und im Radio. Und zur Promotion von Bob Marleys Live-Album »Babylon By Bus« fuhr ein prall mit Devotionalien gefüllter Reggae-Bus durchs Land. Bei Hippies als entspannte Befreiungs-»Mucke« der Dritten Welt willkommen, bei den Punks als Rebel Music verklärt,

in der breiten Masse als karibischer Exotismus gefeiert – das waren die Pole, zwischen denen Reggae in Deutschland Ende der 70er Jahre oszillierte.

Immerhin war der neue Rhythmus aus Jamaika für Musiker und Produzenten aus den unterschiedlichsten Bereichen interessant. Krautrock-Gruppen wie Faust oder Can hatten schon ein paar Jahre zuvor mit Reggae experimentiert, während die Schlagermusik eher ungenlenk mit dem jamaikanischen Off-Beat kokettierte (»Rivers Of Babylon«, Boney M.). Spuren von Reggae fanden sich auch im Punk Rock von Mittagspause oder S.Y.P.H., und der Nina Hagen Band gelang mit »African Reggae« sogar eine veritable Roots Reggae-Adaption. Aber »Reggae in Germany«? Manifestationen einer eigenen Reggae-Kultur waren nicht vorhanden: keine Artists, keine Produzenten, keine Sound Systems, keine Labels, keine Plattenläden, keine Musik-Magazine und kaum Journalisten, die wirklich Bescheid wussten. Reggae in Deutschland war noch ein reines Rezeptionsphänomen.

Wie hätte es auch anders sein können? Es gab (und gibt) in Deutschland keine nennenswerte karibische Immigrantengemeinde, die Reggae popularisiert hätte und die, wie in England, in Teilen Kanadas und der USA, eine eigene Produktionskultur hätte generieren können. Es waren weiße Mittelstands-Kids, die sich Reggae über Medien, Tonträger und Eigeninterpretation aneigneten und für ihre meist gegenkulturellen Identitätskonstruktionen nutzten. Reggae zu spielen – aktiv als Musiker oder passiv mit Schallplatten – konnte nur aus einer Fan-Haltung heraus geschehen. Und in einer noch Internet-losen Welt bedeutete das, nicht besonders gut informiert zu sein und sich stattdessen selbst auszumalen, wie die fremde Musikkultur funktionierte. Missverständnisse waren dabei unvermeidlich.

Es herrschte Unkenntnis über die genaue Bedeutung einzelner Patois-Vokabeln oder Rastafari-Begriffe, demzufolge sich die lyrischen Qualitäten und Aussagen der Toaster (wie

die Deejaays damals genannt wurden) und Sänger gar nicht richtig beurteilen ließen. Kaum jemandem war klar, dass Rockband-ähnliche Gruppen mit eigenen Songs wie Bob Marley & The Wailers oder Steel Pulse aus Großbritannien im Reggae die absolute Ausnahme sind. Vielmehr bestehen hier die Bands aus (Begleit-)Musikern, die mit vielen unterschiedlichen Artists auftreten und deshalb über ein sehr großes Repertoire verfügen. Nur den wenigsten war bekannt, was Sound System-Kultur bedeutet; dass der DJ im Reggae gar nicht DJ, sondern Selector heißt, während mit Deejay die Person am Mikrofon gemeint ist; dass es neben regulären Dances auch so genannte Sound Clashes gibt, bei denen konkurrierende Sound Systems im Wettstreit gegeneinander antreten; und dass Dancehall Entertainment in Jamaika ein ebenso elaborierter wie manchmal auch gefährlicher Open Air Rave ist. Ebenso war unklar, dass Reggae aus einem Land kommt, in dem man es auf Grund der wirtschaftlichen Situation perfektioniert hat, vorhandene Ressourcen mehrfach zu nutzen. Wo aus ausgedienten Autoreifen Sandalen gefertigt werden und man auch Reggae als Teil dieser Recycling-Kultur verstehen muss. Ein musikalisches Prinzip im $\frac{4}{4}$ -Takt, das alle Urheberrechte außer Acht lässt (deshalb in den seltensten Fällen zu Wohlstand unter den jamaikanischen Artists geführt hat) und immer wieder auf Aufnahmen und kompositorische Einfälle anderer zurückgreift. Zu jedem Song gab es eine Instrumental-Version, Riddim genannt, auf sie folgten zahlreiche weitere Sänger-, Dub- und Deejay-Versionen. Schnell handelte sich Reggae deshalb das Verdikt ein, dass »alles gleich klingt«, Reggae »immer dasselbe« sei. Wem dies negativ auffiel, dem war nicht bewusst, dass hier ein Diskurs mit musikalischen Mitteln geführt wird und dass Riddims und Versions formbares musikalisches Material darstellen, welches im Studio von Produzenten und Engineers sowie in der Dancehall von Sound Systems und Artists geschickt bearbeitet wird. Und dass das alles nicht nur ein gro-

ßer Spaß, sondern auch große Kunst sein kann, vermittelte sich letztlich nur über teilnehmende Beobachtung. Aber die war Ende der 70er Jahre dem deutschen Reggae-Fan ohne Bildungsreise nach Jamaika oder Brixton/London nahezu unmöglich. Denn hier gab es nichts Vergleichbares.

Wo differenziertes Wissen über die Musik, ihre Hintergründe und ihre Regeln nicht vorhanden war, verfestigten sich oberflächliche Urteile: Reggae ist, was nach Reggae klingt. In keinem anderen Land sollte ein dämlicher Disco-Hit des dänischen Duos Laid Back schlimmere Folgen für das Verständnis dieser Musik und Kultur haben als in Deutschland: Sunshine Reggae, Bacardi-Feeling, Sommer-Musik. Selbst das Abziehbild von Reggae galt als Reggae und konnte sogar mit Verballhornungen von Mike Krüger und Thomas Gottschalk oder Werner Müllers »Über so was reggae mi net auf« in den 80er Jahren zu Geld gemacht werden. Eine Linie, die sich bis zu Stefan Raabs 17-minütigem Opus »Wir kiffen« von 2001 durchzieht.

Dennoch hat sich »You do di Reggae« als Prophezeiung erwiesen. 25 Jahre nach Burning Spears Behauptung sind die Verhältnisse auf den Kopf gestellt. Eine fremde Kultur, deren Exponate in Deutschland oft nur als Importware oder Urlaubsmitbringsel wahrgenommen wurden, hat sich im Land ausgebreitet und gilt als Exportschlager mit anerkanntem Qualitätssiegel. Reggae – die Musik und Kultur Jamaikas – ist ein deutsches Erfolgsprodukt. Die Berliner Reggae-Band Sseed spielt im Rahmen der Auftaktfeierlichkeiten zur Fußball-WM vor einem weltweiten Milliardenpublikum. Der Kölner Reggae-Sänger Gentleman verkauft seine Platten europaweit mit Gold- und Platinstatus. Die Leipziger Musiker der Far East Band stellen auf allen Kontinenten die Backing Band für Gentleman. Fast zu jeder bundesdeutschen Postleitzahl gibt es ein Reggae Sound System. Mailorder-Shops wie Sound Quake beliefern von Deutschland aus die halbe Welt mit Reggae-Singles aus Jamaika, und eine nationale Gilde

von Musikern, Sängern, Disc Jockeys, Studios, Produzenten, Verlagen, Labels, Promotern, Veranstaltern, Website-Betreibern und Internet-Foren lebt hierzulande von der und für die Verbreitung der Reggae-Kultur. Die Szene hat mit *Riddim* eine eigene, äußerst erfolgreiche Zeitschrift; sie gilt als das international wichtigste Reggae-Magazin und arbeitet mehrheitlich mit einheimischen Autoren. Ulli Güldner, seit über 25 Jahren als Schreiber aktiv, zählt zu den bestinformierten Reggae-Autoren überhaupt. Auch Europas größtes Reggae-Festival mit einer über 20-jährigen Tradition ist ein deutsches Ereignis und findet am Fühlinger See in Köln statt. In nur zwei Jahrzehnten hat sich Reggae in Deutschland von einer Rezeptionskultur zu einer Produktionskultur entwickelt und neben Japan und den USA einen der größten Reggae-Märkte der Welt geschaffen.

Vielleicht wäre es nie dazu gekommen, hätten sich Ende der 70er Jahre nicht einige Musiker und Journalisten die Mühe gemacht, sich Wissen über diese Kultur aus erster Hand anzueignen – vor Ort in Jamaika oder England und durch Analyse der Tondokumente. Diese Aktivisten sollten in den frühen 80er Jahren dazu beitragen, dass sich erste Ansätze einer Reggae-Kultur in Deutschland etablierten: Band-Projekte und Produktionen, Kollaborationen mit englischen Produzenten, fundierte Berichterstattung, erste Plattenläden. Zuerst waren es nur Bands, keine Einzelinterpreten, keine Sound Systems. Und die hatten ihre liebe Not mit einer Musik, deren rhythmisches Gefühl so gar nicht dem deutschen Naturell entsprach und weit entfernt war von den Arrangement-überladenen Rock-Improvisationen jener Jahre. Es gab auch keine Studios, in denen Techniker arbeiteten, die wussten, wie man Filter und Equalizer einstellen muss, damit es sich nach Reggae anhört. Von digitalen Hilfsmitteln konnte man nur träumen, und so liefern die ersten deutschen Reggae-Platten den unüberhörbaren Nachweis für die prekäre Situation, in der sich die frühen Pioniere befanden. Erst als

Mitte der 80er Jahre einige Musiker wie der ehemalige Moderne Mann-Drummer Fe Wolter oder der Dortmunder H.P. Setter, die beide in der Neuen Deutschen Welle ihr Handwerk erlernt hatten, als Produzenten antraten und mit eigenem Equipment versuchten, dem jamaikanischen Sound auf die Spur zu kommen, begann der deutsche Reggae allmählich, tatsächlich nach Reggae zu klingen.

Angekommen ist er allerdings erst in den 90er Jahren mit der zweiten Generation von Aktivisten und Hörern, die über digitalen Dancehall, HipHop und Jungle zum Fan wurden. Ob Roots oder Dancehall, Patois oder Deutsch, Dreadlocks oder Schirmmütze – solche Fragen wurden zweitrangig. Die Codes und Rituale, Techniken und Styles der Reggae-Kultur mussten erst mal angeeignet, ausprobiert und mühsam kulturell konfiguriert werden. Dabei hat sich das kulturmetrische Aneignungsverfahren (eins zu eins) als das erfolgreichste und international anschlussfähigste erwiesen. Personifiziert wird es von Gentleman, dem größten Star, den die Reggae-Szene im deutschsprachigen Raum hervorgebracht hat. Seine Popularität reicht heute von Europa bis nach Jamaika, von Surinam bis in den Maghreb, wohin wir ihn zu Konzerten in Casablanca begleitet haben.

Neben musikalischem Talent und seiner Beharrlichkeit verdankt sich der erst regionale, bald überregionale, dann nationale und schließlich internationale Erfolg von Gentleman vor allem seinem Streben nach Authentizität. Den »original style« aus Jamaika nicht bloß zu kopieren, sondern zu verinnerlichen, war von Anfang an das Ziel. Neben den deutschsprachigen Adressaten seiner Botschaften behielt Gentleman immer auch die Ghetto Youths in Jamaika im Auge. Auch vor diesem Hintergrund sind seine oft recht simplen Love & Peace-Botschaften zu sehen. Denn sie richten sich ebenfalls an die jamaikanische Öffentlichkeit und positionieren sich dort innerhalb des Wertewettstreits von Meinungsführern wie Sizzla, Bounty Killer, Beenie Man, Buju Banton oder Ca-

pleton. Auffällig und neu ist dabei, dass Gentlemans Stimme akzeptiert wird, obwohl er nicht aus Jamaika stammt. Seine Glaubwürdigkeit beruht auf der perfekten Beherrschung der symbolischen Codes der Reggae-Kultur, die er über mehrere Jahre auf Jamaika verinnerlicht hat. Nur deshalb ist ihm gestattet, sich auch den entsprechenden Issues zu widmen.

Im Gegensatz zu den 70er Jahren, so ließe sich spekulieren, verläuft kulturelle Assimilation heute in umgekehrter Richtung – von der »Ersten« in die »Dritte« Welt. Ging Bob Marleys weltweiter Erfolg noch einher mit einer auf den Rock-Markt zugeschnittenen, produktionstechnischen Verfeinerung seines Sounds, so muss Gentleman heute möglichst originalgetreu klingen. Weder Hautfarbe noch Herkunft sind weiterhin entscheidend für Authentizität, sondern die Hingabe an die Sache. Dieser Authentizitäts-Typus basiert nicht länger auf angestammten Faktoren, die einst »Identität« markierten, sondern auf mimetischen Qualitäten: dem Begehren, einer Sache völlig zu entsprechen, und dem Talent, sie sich zu Eigen zu machen. Diese bedingungslose Identifikation mit der jamaikanischen Musikkultur wurde von den meisten Weggefährten Gentlemans geteilt und schließlich zum Modell für weite Teile der deutschen Reggae-Szene. Artists wie Martin Jondo, Jahcoustix oder Ill Inspecta, Sound System-Generationen von Conquering Sound bis Supersonic, Produzenten wie Pionear oder Ingo Rheinbay haben sich auf den »original style« zwischen Roots und Dancehall eingeschworen. Und nichts bringt dieses Selbstverständnis besser zum Ausdruck als das Kompositum aus German und Jamaican, das Germaican Records aus Leipzig 1999 seinen Namen gab.

Doch auch Individualisten reifen in den späten 90er Jahren zwischen den linientreuen Reihen heran. Der afrodeutsche Artist Patrice kultiviert zuerst einen freigeistigen »Autoren-Reggae«-Stil, um sich im Lauf seiner Karriere immer mehr von den Genre-Konventionen abzugrenzen. Neben Reggae

zählen afrikanische Musik, Soul, Rock und Pop heute gleichermaßen zu den Bausteinen seiner Musik – eher kosmopolitischer Pop als Reggae aus Deutschland. Ähnliches gilt auch für die elfköpfige Dancehall-Kombo Seeed, die sich in nur fünf Jahren zur weltweit eindrucksvollsten Live Band an der Schnittstelle von Dancehall, Reggae, Pop und HipHop entwickelt hat. Ebenso wie bei Patrice geht es bei Seeed nicht mehr darum, die Reggae-Kultur in Deutschland zu etablieren. Sie ist es bereits. Und wo grundsätzliche Akzeptanz vorhanden ist, wächst der Raum für Sonderwege, Fusionierungen, Erweiterungen, Neuansätze.

So gewinnen Seeed und vorübergehend auch Artists wie Jan Delay oder D-Flame um die Jahrtausendwende mit deutschsprachigen Texten, Humor und fettem Sound auch eine neue Generation von Hörern. Reggae auf Deutsch löst vor allem das Verständnisproblem von Patois-Lyrics und bringt spezifische Inhalte zum Vorschein. Weil sie nicht mehr Relevanz für tatsächliche oder imaginierte Ghetto-Öffentlichkeiten zwischen Kingston und Queens beanspruchen müssen, erweitert sich das Spektrum der üblicherweise in Reggae Tunes behandelten Themen. In der Folge von Seeed und Jan Delay reflektieren nun Artists wie Nosliw, Mono & Nikitaman, Lazy Youth, P.R. Kantate, Nattyflo, Ede White-man oder Ronny Trettmann in ihren Texten vor allem deutsche Realitäten und gegenkulturelle Lebensentwürfe. Und nähern sich dabei dem thematischen Spektrum »normaler« Popsongs an, ohne den musikalischen Code von Reggae zu vernachlässigen. Ein Label wie Rootdown Records ist exemplarisch für diese Entwicklung.

Und natürlich sind da genügend Artists, Musiker und Produzenten, die nicht den skizzierten Modellen entsprechen. Etwa Ganjaman, Junior Randy oder Uwe Banton, die das Authentizitätsprinzip auf die Spitze treiben, indem sie messianisch Rastafari-Botschaften auf Deutsch verkünden.

In Süddeutschland findet sich eine ganze Kohorte an

Singer/Songwritern, die einem Bob Marley nacheifern, ohne auch nur annähernd dessen Qualitäten zu erreichen. Der bayerische Rebell Hans Söllner, seit über 20 Jahren aktiv, ragt aus diesem Umfeld immer noch heraus. Wie keinem anderen ist es Söllner gelungen, Reggae-Rhythmen und Rasta-Renitenzen in oppositionellen, bayerischen Folk zu transformieren.

Einzigartig sind auch Rhythm & Sound aus Berlin. Schon seit Jahren arbeitet das Produzenten-Duo mit Reggae-Veteranen und karibischen Gast-Vokalistinnen zusammen, und im Verlauf ihrer 15-jährigen Karriere haben Rhythm & Sound mit ihrer Synthese aus Dub und Techno am Rande der Szene für Innovationen innerhalb der engen musikalischen Parameter des Reggae gesorgt.

In den vergangenen Jahren ist vielfach versucht worden, Reggae in Deutschland in Verbindung mit der hiesigen Ska-Szene zu verstehen. Die Zeit hat jedoch gezeigt, dass es sich dabei um zwei verschiedenartige Strömungen handelt. Der deutsche Ska konnte sich ausgehend vom Erfolg der britischen Two Tone-Bewegung (einer zackigen Verbindung von englischem Punk und jamaikanischem Ska) vergleichsweise schnell und unkompliziert etablieren und respektable bis außerordentliche Verkaufszahlen erreichen. Trotzdem haben Bands wie die Busters, Braces oder The Frits mit ihrer unkaribischen Hau-Ruck-Atmosphäre keinen Einfluss auf die deutsche Reggae-Geschichte gehabt, auch wenn es hier und da Überschneidungen bei einzelnen Musikern gibt. Wir haben sie deshalb ebenso wenig berücksichtigt wie die zahlreichen Experimente mit Reggae-Ingredienzien bei deutschen Punk-, Rock- oder Indie-Bands in den 80er Jahren.

Auch haben wir darauf verzichtet, die deutschen Charts nach internationalen Reggae-Erfolgen oder genreübergreifender Fremdnutzung zu durchforsten, obwohl der jamaikanische Groove dort zum Dauergast geworden ist. Selten kam er dabei aus dem Ursprungsland, eher aus Schweden,

England oder Deutschland: »Mit meiner Ba-la-la-la-laika war ich der König auf Jamaika«, »Bacardi Feeling«, »Girlie Girlie«, »Baby, I Love Your Ways«, »Der Müslimann«, »Don't Turn Around« ... Inner Circle, Beats International, Eagles, Big Mountain, Shaggy, Maxi Priest, Sean Paul ... dieses Buch hat nicht genug Seiten, um all das aufzuzählen, was sich seit Jahr und Tag in der Gute-Laune-Gehirnhälfte der Deutschen in einer Schublade mit der Aufschrift »I Don't Like Reggae, I Love It« ansammelt. Unterschiede werden nicht gemacht. Von Harry Belafonte und Millie Small über Bob Marley bis zu Ace Of Base, der Freizeitgermane tanzt schon viel länger zu jamaikanischen Rhythmen, als es der gegenwärtige Hype vermuten lässt.

Dass Spliff, Nina Hagen oder BAP in der Vergangenheit Erfolg mit Reggae-Songs hatten, spielt heute nur noch in Bierzelten und auf Stadtfesten eine Rolle. Denn was der Mainstream in die Charts kauft oder gekauft hat, war und ist immer unabhängig von der Szene. Diese Szene, in der ein nicht unerheblicher Teil gerade die Reggae/Pop-Überschneldungen mit Argwohn verfolgt und schon bei UB 40 abwinkt, wäre auch entstanden, wenn es hier noch keinen einzigen karibischen Hit gegeben und Nina Hagen nicht »African Reggae« gesungen hätte. Aber: Die permanente Präsenz des Off-Beat, verbunden mit all seinen assoziativen Implikationen von Party, Sex und Palmen, erhöhte kontinuierlich die latente Bereitschaft des Durchschnittsdeutschen, sich privat auf diese Musik einzulassen, ohne jemals eine Dancehall von innen gesehen zu haben oder auf einem Reggae-Konzert gewesen zu sein. Und irgendwann ist es dann kein Wunder mehr, dass auch deutsche Reggae Acts, wenn sie denn den richtigen Ton treffen, davon im großen Stil profitieren. Was wiederum dazu führt, dass sich der unbedarfte Fan auf einmal zu Veranstaltungen begibt, deren Abläufe und Rituale ihm fremd sind. Vor allem wegen der einheimischen Künstler wird Reggae plötzlich zu einem Massenphänomen, bei dem

nicht abzusehen ist, ob es vielleicht doch nur eine temporäre Erscheinung ist. Sollten sich für Seeed und Gentleman keine potenten Nachfolger finden, schaltet die öffentliche Wahrnehmung vermutlich wieder einen Gang runter, und die Szene kehrt zurück zu dem, was sie seit Jahren ist: eine vitale Nische.

Der Weg des Reggae aus dem Nichts in die Öffentlichkeit wird in drei historischen Blöcken nachgezeichnet.¹ Ausgehend vom ersten Gastspiel einer jamaikanischen Ska-Sängerin in Deutschland bis zu dem Zeitpunkt, an dem die deutsche Version ihre Existenzberechtigung erkämpft hat und mit der Veröffentlichung von Gentlemans »Trodin On«-Album unstrittig wurde. In dem Zusammenhang hat es keine Rolle gespielt, dass bereits 1981 zwei Deutsche in Jamaika initiativ wurden: Rainer Epp, Gastdozent an der University Of The West-Indies, hat gegen Ende seines vierjährigen Aufenthalts in Kingston einige Singles produziert und ist Autor einer turbulenten Geschichte in der Buchreihe »Rock Session«²; ein »Martin the White Man« hat in Bob Marleys Tuff-Gong-Studio ein Album mit den Wailers als Backing Band für einen jamaikanischen Straßenmusiker und dessen amerikanische Freundin finanziert und der LP³ ein mehrseitiges Tagebuch über diese ungewöhnliche Produktion beigelegt.

Mitte der 80er Jahre entdecken die Medien den deutschen Reggae. In einem Interview mit dem WDR spricht die englische »One Man Sound System Show« David Rodigan von »dem Gefühl in deiner Seele«, 20 Jahre später betont der

1 Die Geschichte konnte nur von jemandem erzählt werden, der sie miterlebt hat: Der Autor Helmut Philipps war von 1980 bis 2000 unter dem Pseudonym »H.P. Setter« in der Szene aktiv.

2 Rainer Epp: »Reggae in the Making. Was einem so alles passieren kann, wenn man in Kingston Platten produziert«, Rock Session 7, Hamburg 1983.

3 Donald + Lulu with The Wailers: »Beautiful Garden«, Third World Sound Ltd., 1982.

Stuttgarter Konzertveranstalter Klaus Maack das Gemeinschaftsgefühl der Reggae-Gemeinde als alternative Erlebniswelt zur Ellenbogengesellschaft. Zwischen diesen beiden Polen – Gefühl und Erlebnis – hat sich Reggae in Deutschland vom jamaikanischen Vorbild emanzipiert und eigene Sprechweisen entwickelt. Er ist Teil einer Entwicklung, die auf der ganzen Welt, von Japan bis zu den Virgin Islands, zu beobachten ist. Einerseits eine »große Party«, die davon profitiert, dass Konzerte und Live Events seit 2001 einen ungeheuren Boom verzeichnen; andererseits die »Stimme des Volkes«. Unterhaltsam verpackte Unmutsäußerungen von Menschen, die ein ungutes Gefühl eint angesichts mancher Fragwürdigkeiten in der Entwicklung, die die Welt nimmt. Da meint man in den Äußerungen von Sizzla, Junior Kelly oder Gentleman mehr Wahrheit zu vernehmen als in den Worten der telegenen Machtverwalter. Den letzten Hinweis liefert das Genre selbst durch die Übernahme des Formats Protest-Song: Man singt zur Begleitung einer Akustikgitarre. Das gab es schon bei Bob Marley, war da aber noch die Ausnahme. Erst in den letzten Jahren hat sich diese Liedform zunehmend ausgebreitet. Erweitert um die Note »Spiritualität« und unter Verzicht auf die für den Reggae lebensnotwendige Basslinie gehört sie heute zu fast jedem modernen Roots-Album.

Als der Reggae in den 70er Jahren nach Deutschland kam, erhielt er die Etikettierung »Kiffermusik«. In den 80er Jahren kam der Sunshine hinzu, in den 90ern Reportagen über Sex und Tourismus. Richtig daran ist, dass die deutsche Öffentlichkeit Reggae und Jamaika jahrelang so verstanden und interpretiert hat. Die Szene aber hat sich immer gegen diese Stilisierung gewehrt, und am Ende hat Reggae in Deutschland fast alle Klischees besiegt. Heute ist »Sunshine Reggae« nur noch eine Erinnerung an die Konfektionierung eines Feelings, die zum Schmunzeln einlädt. Nichts bringt diesen Prozess der Entklischeeisierung so deutlich zum Ausdruck

wie das Wiederauflebenlassen von ebendiesem »Sunshine Reggae« im Jahr 2007 – als Riddim für zwei seriöse Roots Tunes des Silly Walks Movement aus Hamburg. Was einst eine Farce der Popmusik war, ist schließlich in den Recycling-Kreislauf von Reggae aufgenommen worden.

Olaf Karnik & Helmut Philipps, Juli 2007

Deutscher Reggae international: Gentleman in Casablanca

Von Olaf Karnik

Gentleman sitzt im noblen Foyer des Hyatt Regency International in Casablanca und erzählt von den ersten Jahren seiner Karriere. Die versammelten Musikjournalisten sind sichtbar begeistert von der Eloquenz des größten deutschen Reggae-Künstlers. Gentleman betont, dass er schon immer gern gesungen und zu Beginn so gut wie jede Gelegenheit wahrgenommen habe, um bei Sound System-Shows in Deutschland als MC aufzutreten. Dass es sehr wichtig sei, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein, wie damals in den frühen 90er Jahren in Jamaika. Und dass er dort das Glück hatte, auf viele gute Lehrer und Förderer zu treffen. Wie es denn so sei auf Jamaika, will der junge Moderator wissen, mit dem Gentleman für eine Musiksending des marokkanischen Fernsehens vor der Kamera sitzt. »Jamaika ist sehr kontrovers«, berichtet Gentleman, »es gibt viel Verbrechen, Gewalt und Waffen, aber auch Spiritualität und Kreativität im Überfluss.« Es folgt die obligatorische Frage nach der zentralen Botschaft seiner Musik. »Maybe we cannot change the world, but we can make it sweeter«, singt Gentleman die Antwort ins Mikro, mit Betonung auf den letzten Silben. Eine schöne Überleitung zum letzten Teil des Interviews. Auf Bitte des Moderators liefert Gentleman eine kleine Gesangseinlage samt Huldigung Casablanças für das marokkanische Fernsehpublikum.

Für zwei Konzerte ist Gentleman mit seiner Far East Band

zu Gast beim Festival Casablanca, einer einwöchigen, über mehrere Spielstätten in der Stadt verteilten Open Air-Veranstaltung mitten im Hochsommer, Eintritt frei. Neben Konzerten stehen Filmvorführungen, urbane Kunst im öffentlichen Raum, Breakdance-Wettbewerbe und karnevaleske Straßenspektakel auf dem Programm. Veranstaltet und organisiert wird das alles von der 2004 ins Leben gerufenen L'Association Forum Casablanca, einer Vereinigung von modernistisch gesinnten Kräften aus Kultur, Wirtschaft und Politik. Seine Majestät König Mohammed VI. fungiert als Schirmherr, die Stadt und Region Casablanca leistet Unterstützung, Maroc Telecom, Nokia oder Pepsi Cola zählen zu den Sponsoren. Herzstück des Festivals ist allerdings das umfangreiche Musikprogramm mit traditioneller und moderner Musik aus Marokko, Rai aus Algerien, Rap, Reggae und allerlei World Music-Fusionen. Als Publikumsmagneten hat man Neneh Cherry aus Schweden, Arrested Development und Groundation aus den USA, Babylon Circus aus Frankreich, Cheb Khaled aus Algerien oder marokkanische Superstars wie Daoudi und Najat Atabout eingeladen. Und natürlich Gentleman, der im Programmheft als in Deutschland geborener, ganz großer europäischer Reggae Artist angekündigt wird. Schon fast untertrieben, ist doch Gentleman inzwischen tatsächlich zum Global Player avanciert.

Seine »Confidence«-Tour 2005/2006 führte den Kölner Musiker, der mit bürgerlichem Namen Tilmann Otto heißt, durch ganz Europa und in viele entlegene Ecken der Welt, nur Afrika stand bisher noch nicht auf dem Programm. Wenn überhaupt, sind seine Tonträger hier nur als teure Importe erhältlich. Aber in Marokko kennt man ihn aus dem Musikfernsehen, denn vor ein paar Jahren hat hier VIVA als erster europäischer Musiksender sein Programm ausgestrahlt, in dem immer zahlreiche Gentleman-Clips rotierten. Und dank Internet kursieren »Journey To Jah« oder »Confidence« bei Kindern reicher Eltern und den üblichen

Insidern in Metropolen wie Casablanca als Download oder gebrannte CD. Auch das Kassettenformat lebt noch. Wer sich selbst das nicht leisten kann, hat jetzt die einmalige Gelegenheit, Gentleman umsonst und draußen zu erleben – unter scharfer Aufsicht von Polizei und Militär, eingeschnürt von Menschenmassen.

Der erste Casablanca-Gig auf dem zentral gelegenen Place Rachidi beginnt erst gegen 23.30 Uhr. Als der Kleinbus mit Gentleman, der sechsköpfigen Far East Band samt Licht- und Tontechnikern, Tour-Begleitern und drei Background-Sängerinnen in den Backstage-Bereich einrollt, hat gerade der öffentliche Soundcheck des marokkanischen Sängers Barry mit seiner Band begonnen. Aufmerksam lauscht das junge Publikum auf dem mit 40 000 Leuten restlos überfüllten Platz selbst dem Stimmen der Instrumente. Der Soundcheck geht schließlich nahtlos ins Konzert über – Barry und seine Band spielen eine gewagte Fusion aus Rock, Reggae und marokkanischer Folklore, die so klingt, als stünden Santana, Bob Marley, Pink Floyd und Van Halen alle gleichzeitig auf der Bühne. Beim Publikum kommt das bestens an, scheinbar gelten die Dinosaurier des Rock in Marokko nicht als Oldies, sondern stehen immer noch für Aufbruch und Modernität.

Es hat immer noch 30 Grad und ist so schwül, dass die Kleider am Körper kleben. Außer im Backstage-Bereich ist nirgends auf dem gesamten Areal ein Stand zu entdecken, wo es Getränke gibt. Die feuchtwarm vom Boden aufsteigende Luft riecht streng nach Schweiß und Katzenpisse. Pete Fisher, Gitarrist und mit Anfang 50 dienstältestes Mitglied der Far East Band, erzählt beim Abendessen von seiner Reggae-Sozialisation im England der 70er Jahre und von Gentlemans erster London-Show bei einem Festival im Frühling 2006. »Erstaunlich, dass es überhaupt dazu kam, denn im Gegensatz zu den meisten anderen Teilen der Welt gibt es in England immer noch Vorbehalte gegenüber Reggae aus Deutschland.« Fisher stammt aus Yorkshire, hat lange Zeit

in London gewohnt und lebt seit gut 10 Jahren in Erftstadt nahe Köln. Er hat Reggae über Punk und New Wave kennengelernt, über Bands wie The Clash oder P.I.L. und natürlich über David Rodigans Radiosendungen. Noch bis vor einiger Zeit galt England neben Jamaika quasi als Mutterland des Reggae. Doch schon seit ein paar Jahren, so Fisher, sei es in England vorbei mit der Reggae-Herrlichkeit. Wegen homophober oder gewaltverherrlichender Texte genießen viele jamaikanische Artists Auftrittsverbote im Königreich, und die Reggae-Szenen zwischen Handsworth (Birmingham) und Brixton (London) seien durchdrungen von Gewalt und harten Drogen. »Ein ruff business. Und das hat auch Gentleman in London zu spüren bekommen«, erzählt Fisher. »Gentleman hatte gerade seinen Auftritt beendet und kam von der Bühne runter, da stürzte schon ein Typ, der sich als Produzent ausgab, auf ihn zu und nervte rum, er soll jetzt schnell im Studio ein Stück für ihn einsingen. Gentleman wollte natürlich erst mal seine Ruhe haben und versuchte ihn auf später zu vertrösten. Da zog der Typ eine düstere Miene, legte seinen Zeige- und Mittelfinger wie eine Pistole an Gentlemans Kopf und sagte nur: Boom!«

Pete Fisher muss jetzt seinen Report beenden, die Bühne wartet auf Gentleman und die Far East Band. Ihr Soundcheck dauert nur wenige Minuten, und schon gleitet die Band zusammen mit den drei Background-Sängerinnen ins Intro. In Jeans, weißem Hemd und weißer Kappe betritt schließlich Gentleman unter Beifall die Bühne. Mit »Behold the blessings of Jah« wird das Publikum spirituell eingestimmt. »More love, more energy, more peace« und »peace sign in the air« lauten die ersten Botschaften ans Publikum. Weiter hinten, am Ende des Platzes, ragt der Turm eines Minarets mit poppig gelb-blau beleuchteter Uhr in den Nachthimmel. Einige Stockwerke tiefer weht im Hintergrund die marokkanische Fahne auf einem Gebäude. Zwischen den dichtgedrängten, aber diszipliniert auf ihren Stehplätzen ver-

harrenden Zuschauern und der Bühne ist ein gut 15 Meter breiter V.I.P.-Bereich eingezogen. Ein Metallzaun trennt den braven Mob von den Medienprofis, Sponsorentöchtern, Politikersöhnen und Veranstalterfreunden. Entlang des Zauns und an den hügelig ansteigenden Seitenrändern sind bewaffnete Männer in Uniformen postiert. Gentlemans Manager Stephan Schulmeister findet das »unmöglich«, nur in Jamaika war es schlimmer, da gab es sogar mal einen mauerhohen, elektronisch gesicherten Zaun. »More lighters in the air« und »bury ignorance, bury fascism« kreischt Gentleman ins Mikro. Das erste Drittel ihres Programms bestreiten die Musiker eher mit Midtempo-Nummern als mit Hits, viele Stücke gehen ineinander über. Dann setzt ein besonders schwungvolles Stück ein, die Band legt ein paar Gänge zu, plötzlich ruft Gentleman: »Pull up! Pull up!« Unter tosendem Beifall des Publikums bricht der Song plötzlich ab – und beginnt wieder von vorne. Solche Unterbrechungen kennt man von Dancehall-Partys, wenn der Selector plötzlich die Nadel hochreißt (pull up), um für eine Platte einen forward (frenetischer Jubel vom Publikum) einzufahren. Auch bei Live-Konzerten hat sich dieses dramaturgische Mittel längst bewährt, nicht zuletzt wird auf diese Weise immer wieder der Dancehall-Kultur gehuldigt.

Die Far East Band ist jetzt richtig warmgespielt, auch die Saxophonistin bekommt mal Raum für ein kurzes Solo. Im V.I.P.-Bereich ist die Party nun in vollem Gang. Männer umarmen sich, küssen sich brüderlich und tanzen miteinander im Kreis. Dafür haben die 40000 auf dem Place Rachidi keinen Platz, es reicht nur zum Winken oder Handtuchschwenken. Aber ihre Gesichter strahlen. »Casablanca, very nice vibrations, put your hand in the sky, keep the fire burning«, freut sich Gentleman. Die Minarettuhr zeigt jetzt Mitternacht, Gentleman stimmt eine Ballade an. An »true love« appelliert der Refrain, ein Polizist am Rand der Bühne blickt traurig zur Seite und hält sich den Kopf. Plötzlich eine

neue Botschaft von Gentleman ans Publikum: »There is no V.I.P.-people in this world!« Dann legen die Musiker mit »Runaway« los, Jubel bricht aus. Mit den Gentleman-Hits scheint das Publikum durchaus vertraut. In der V.I.P.-Zone werden jetzt wettkampftartige Männertänze aufgeführt, leere Plastiktüten wehen über den Asphalt, jemand übt Handstand im Reggae-Rhythmus. »Jump up for a better tomorrow« und »everybody get crazy«. Man spürt, dass Gentleman die normalen Leute hinter der Absperrung erreichen will, in der Masse aufgehen und gleichzeitig über ihr schweben möchte. Doch seiner Aufforderung, den Zaun niederzureißen, damit die Leute näher ran können, wird natürlich nicht Folge geleistet. Vielleicht versteht man in Casablanca doch nicht so gut Englisch, wie es die Inszenierung verlangt.

Wurde bislang mit vielen Midtempo-Stücken und Balladen auf Soul und Deepness gesetzt, so rollen im letzten Drittel der Show die Hits förmlich vom Stapel. Der Refrain »I know Jah love it is superior / your devil complex inferior oh yes / worshipping material / bowing to your silver and gold« galoppiert durch die Arena und mit ihm der Gedanke, dass man eigentlich nur Jah durch Allah ersetzen müsste, um die Identitätskrisen marokkanischer Jugendlicher zwischen den eher fernen materiellen Verheißungen des Kapitalismus und der ziemlich nahen religiösen Disziplinierung des Fundamentalismus zu beschreiben. Doch der Song stellt auch Zeilen wie »why dem drop the bombs ina Arabia / why the children bawl and suffer ina Africa / leaders of the world just fighting for superpower / but judgement ago fall upon dem head like rain shower« bereit – und damit den kleinsten gemeinsamen Nenner aller universalistischen Versprechen, nämlich, dass Gerechtigkeit für die Armen und Ausgebeuteten eines Tages kommen wird. So vage dieses Versprechen klingt – oder gerade *weil* es so vage klingt –, so klar scheint in diesem Moment, dass es weder vom multinationalen Konzert am Stadtrand noch vom Imam des Vertrauens eingelöst

wird. Sondern von Gentlemans Musik. Sie propagiert nicht ökonomischen oder religiösen Fundamentalismus, sondern offeriert eine Art spirituellen Humanismus, der sich für die Massen dieser Nacht in Freiheit, Offenheit und Gleichheit übersetzt. So jedenfalls fühlt sich die Atmosphäre auf dem Place Rachidi an. Gentleman scheint das genau zu spüren, immer wieder kommt ihm der Appell »people« über die Lippen.

Während die Musiker »Caan Hold Us Down« anstimmen, hat sich der V.I.P.-Bereich längst in eine autonome Party-Zone verwandelt. Unabhängig vom Geschehen auf der Bühne wird ein spontaner Breakdance-Wettbewerb veranstaltet, man sieht Formationstänze und Paare, die eine kesse Sohle auf den Asphalt legen. »Make a joyful noise unto the lord«, gibt Gentleman die Parole vor, um das Publikum schließlich aufs Finale einzustimmen: »Listen to the lyrics, it's very important!« Massenweise Glanz in den Augen bei »Dem Gone«, so gut es geht wird mitgesungen. Danach frenetischer Jubel. Kaum sind die Musiker von der Bühne, kehren sie schon wieder für die Zugabe zurück. Die Background-Girls Tamika, Mamadee und Blain zeigen nochmal ihr Können, es gibt ein Stück für Mama und dann »Leave Us Alone« in einer überraschenden Heavy Rock-Version. Nochmal johlt das Publikum, als Gentleman »Legalize Marihuana!« fordert – das dürfte auch den Ordnungskräften im Finger jucken. Es folgt die obligatorische Bandvorstellung und als Allerletztes »On We Go« – aus dem Kinofilm »Hui Buh – das Schlossgespenst«. Mit den Worten »Casablanca, last but not least make a joyful noise for yourself!« verabschiedet sich Gentleman von der Bühne.

Freudigen Lärm macht am nächsten Tag erst mal das motorisierte Casablanca in der Innenstadt. Mit Pete Fisher, Johanna Järemo (Saxophon) und André Heyer (Bass) sowie zwei Technikern geht es auf eine kleine Besichtigungstour durch die Drei-Millionen-Stadt. Heyer erwähnt, dass die Far

East Band zu großen Teilen aus der Leipziger Gruppe Messer Banzani hervorgegangen sei, die um 1990 von Leander Topp (heute Produzent und Label-Inhaber von Germaican Records) gegründet wurde und mit einer Mischung aus Ska, Rap und Dancehall in den frühen 90er Jahren als eine der besten Reggae-Bands in Ost und West galt.

Besichtigt wird zuerst die Grande Mosquée Hassan II nahe dem Meeresufer. Wie der Reiseführer verrät, setzte sich der Vater des derzeitigen Königs mit dem Bau dieser Moschee 1993 ein Denkmal als Verfechter eines toleranten Islam. Die Zeit reicht jedoch nicht für eine Begehung, der Blick von außen auf das 200 Meter hohe, beige-grüne Minarett muss genügen. Weiter geht es zu »Rick's Café« – das berühmte Bar-Restaurant aus dem Film »Casablanca« von 1942 mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergman. Das lichtdurchflutete Café ist fein für Touristen hergerichtet, und bei Kaffee und Mineralwasser dudelt im Hintergrund der weltbekannte »Casablanca«-Hit »As Time Goes By« (»You must remember this / a kiss is just a kiss ...«) gleich mehrfach hintereinander. Passend zum Ambiente unterbreitet Pete Fisher die Idee, sein Tour-Tagebuch mit Texten und zahlreichen Fotos aus fünf Jahren irgendwann mal als Coffetable-Buch im Großformat zu veröffentlichen. Aber »Rick's Café« ist natürlich ein einziger Fake. Im Film, der komplett in den USA gedreht wurde, war »Rick's Café Américain« dem Hotel El Minzah in Tanger nachempfunden. Und das real existierende »Rick's Café« in Casablanca wurde 2004 dem Filmlokal einfach nachgebaut, und zwar von der Amerikanerin Kathy Kriger. Kriger hatte zuvor bei der amerikanischen Botschaft in Marokko gearbeitet, entschloss sich aber nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und deren Nachwirkungen, die amerikanische Regierung zu verlassen und etwas auf die Beine zu stellen, was die echten amerikanischen Werte verkörpert. »Come to Casablanca and live the dream«, lautet ihr Motto fürs Café.

Gentleman taucht erst wieder am frühen Abend auf. Tagsüber hatte er sich zurückgezogen, um vor dem zweiten Auftritt etwas Ruhe zu tanken, später sieht man ihn im Hotel alle halbe Stunde mit Journalisten in irgendwelche Konferenzzimmer verschwinden. Interviews für Fernsehen, Radio, Presse – das volle Programm. Auf dem Weg zur zweiten Casablanca-Show zeigt er sich im Kleinbus trotz Stress in guter Laune. Er witzelt mit Sängerin Tamika, lässt gemeinsam mit den Musikern das Konzert vom Vorabend Revue passieren oder schaut aufmerksam aus dem Fenster. Die Fahrt führt weit weg vom Zentrum, durch vorstädtische Hochhausgebiete und vorbei an heruntergekommenen Tankstellen, abbruchreifen Häusern und streunenden Hunden. Mit Tour-Manager Rodney, der beim Kölner Kingstone Sound seit 10 Jahren als MC tätig ist und als Booker und Konzertveranstalter schon seit vielen Jahren jamaikanische Top-Artists für Auftritte nach Deutschland holt, tauscht Gentleman seine Eindrücke aus. »Yard Style!«, bemerkt Gentleman mit einer Miene aus Besorgnis und Begeisterung, als der Bus ein paar ärmliche Behausungen auf nichtasphaltierten Straßen passiert. Rodney stimmt zu: »Ja, sieht ein bisschen so aus wie in den Ghettos von Kingston.«

Nach einer guten halben Stunde erreicht der Bandbus endlich die Sidi Bernoussi. Wieder ein riesiger Platz, diesmal in einem Wohngebiet am Stadtrand. Als Vorgruppe spielen Ganga Vibes, die mit ihrer Fusion aus jamaikanischen Rhythmen und marokkanischen Themen ziemlich populär sind. Doch der Platz ist nur zur Hälfte gefüllt, diesmal sind es wohl nur 10 000 Zuschauer. Der umtriebige Ganga Vibes-Sänger Mahmoud Bassou hatte sich schon am Abend zuvor bei Gentleman vorgestellt und dessen Einfluss auf die eigene Musik erwähnt. Davon kann man sich jetzt live überzeugen – jedes zweite, dritte Stück erinnert irgendwie an Bob Marley oder Gentleman. Als dann endlich das »Original« aus Germaica die Bühne betritt, ist das Publikum

schon etwas müdegespielt und will nicht mehr recht in Stimmung kommen. Hier in der Vorstadt kennt man die Gentleman-Hits noch nicht, und Gentlemans kreolisches Englisch versteht erst recht niemand. So verpuffen viele seiner Ansagen und Publikumsanimationen einfach in der lauen Nachtluft.

Backstage berichtet derweil Nadia, Mitglied im Forum Casablanca und Vor-Ort-Betreuerin von Gentlemans Entourage, wie es überhaupt zu diesem einwöchigen Festival in Casablanca kam. »Außer Festivals mit traditioneller Musik hat vorher nichts Vergleichbares in Marokko stattgefunden. Es gibt noch ein kleines Festival mit Heavy Metal-Bands in Casablanca, aber das ist wirklich sehr, sehr underground. Erst seit letztem Jahr gibt es hier solche Konzerte – so was war unter dem vorherigen, diktatorischen Regime verboten. Mit dem Festival versucht die neue Regierung eine Öffnung herbeizuführen und den Einfluss der Islamisten auf die Jugend zurückzudrängen.« Man merkt Nadia an, dass sie mit den politischen und ökonomischen Verhältnissen im Land sehr unzufrieden ist. »Ungefähr 70 Prozent der marokkanischen Bevölkerung sind unter 30 Jahre alt«, erklärt sie, »aber die ganzen jungen Leute haben hier keine Chance, keine Perspektive. Das nutzen die Islamisten eiskalt aus, indem sie versuchen, die Jugend für ihre Ziele zu gewinnen.« Nadia hat in Paris studiert, immer wieder überkommt sie deshalb der Wunsch, Marokko den Rücken zu kehren. Doch letzten Endes ginge es ihr darum, die Verhältnisse vor Ort zu verbessern und nicht davonzulaufen. »Konzerte wie dieses sind eine absolute Besonderheit«, meint sie und zeigt dabei auf zwei Frauen mit Kopftuch am Rand des Platzes. »Normalerweise sieht man hier um diese Uhrzeit niemals eine Frau auf der Straße. Und jetzt stehen die da nachts um zwölf rum und kriegen das alles mit – großartig!« Dann hält sie einen Moment lang inne und sagt ernst: »Noch zwei oder drei Generationen muss Marokko opfern, noch zwei oder

drei Generationen, die verloren sind, bis es hier so ist wie in Europa.« Was sie damit meine? »Freiheit!«

Immer mehr leere Asphaltflächen sind inzwischen auf der Sidi Bernoussi sichtbar geworden, und es gibt nur noch verhaltenen Jubel auf die Songs. Einzig der abgetrennte V.I.P.-Bereich ist in Feierlaune. Die Far East Band klingt, als sei jedes Bandmitglied von der sich langsam über das gesamte Gelände ausbreitenden Melancholie erfasst worden. In der Sanftheit ihres Spiels leuchtet eine seltene Schönheit auf – man kommt zu sich selbst, anstatt das Set routiniert runterzuspielen. Bezogen auf die Präsenz des Publikums lässt sich »Dem Gone« jetzt fast wörtlich nehmen, und man kommt nicht umhin, anzunehmen, dass die Verlorenheit, die der Song in Zeilen wie »dem gone – so far away ...« thematisiert, das vermeintliche Lebensgefühl der vorstädtischen Jugend Casablanças genau widerspiegelt. Schon bald ist das Konzert zu Ende, der Platz leert sich rasch. Die Musiker versuchen, den Auftritt schnell abzuhaken, und begeben sich zügig ins Hotel. Ein bisschen schlafen, denn nächste Woche geht es nach Bermuda, dann zum Sumfest in Jamaika und schließlich nach Surinam.

Zwei Wochen später wird Gentlemans Manager Stephan Schulmeister berichten, dass Surinam ein »total krasser Erfolg« war. »Mit Polizeieskorte ging es zum Konzert, der Staatspräsident saß auf der V.I.P.-Tribüne, 12 000 Leute sind total abgegangen. So einen Wahnsinn haben Tilmann und ich in 15 Jahren nicht erlebt«, schwärmt er. Und Jamaika? Das sei auch gut gewesen. Zum ersten Mal ist Gentleman dort mit der Far East Band aufgetreten, und das Konzert wurde sogar im jamaikanischen Fernsehen übertragen. Es habe viel Lob von befreundeten Musikern gegeben, auch wenn das Publikum nicht ganz so frenetisch reagiert habe. Fazit Schulmeister: »Na ja, Jamaika ist für Gentleman ja eher ein Heimspiel.«

Rewind I

Play the music from the top (1964–1981)

Von Helmut Philipps

Erst seit dem Deutsch-Jamaikanischen Luftverkehrsabkommen von 1975 gab es eine direkte Verbindung nach Jamaika. Gehört hatte man allerdings schon früher von der Insel in der Karibik. Bereits 1954 berichtete die Schlagersängerin Bibi Jones auf der B-Seite ihrer Single »Bella Bimba«, dass die Matrosen den Mädchen auf Jamaika abends gelbe Rosen reichen, »und die Mädchen schenken bald schon den Matrosen für die Rosen ihre Gunst«. Die »Jamaikafrau'n«, wusste Vico Torriani vier Jahre später zu erzählen, sind »schööön und kaffeebraun«, und die Nachkriegsdeutschen erfuhren von Bananenbar, Palmenstrand, Rum und blauem Meer. Deutsche Schlagermusik und das Spiel mit dem Fernweh. Zu einer Zeit, als in Reiseführern noch zu lesen war, dass es sich bei der jamaikanischen Hauptstadt Kingston um einen sauberen Ort handele, »obwohl [er] zum größten Teil auch von Negern bewohnt wird«⁴. Die Musik, die später Reggae werden sollte, kam zum ersten Mal 1964 ins Land. Mit einem 22-jährigen jamaikanischen »One Hit Fräuleinwunder« namens Millie Small, ihrem halbfrivolen »Lutsch-Boy«-Song und einem Gastspiel auf der Reeperbahn.

4 Jürgen Prellwitz: »Südamerika«, Bertelsmann, Gütersloh 1963, S. 44.

Millies »My Boy Lollipop«, im Original ein R'n'B-Song von Barbie Gaye aus dem Jahr 1958, war der erste jamaikanische Welthit mit Off-Beat.⁵ Ein Ska-Tune mit dem 18-jährigen Rod Stewart an der Mundharmonika, der in der deutschen Hitparade bis auf Platz 5 kletterte. Siggi E. Loch, eine der legendären Gestalten im deutschen Plattenfirmengeschäft und zu der Zeit Manager des Star Club-Labels, wollte Millie für einen Promotionsauftritt nach Hamburg in den Star Club holen. Er überredete seinen Freund Klaus Doldinger, für diesen Anlass eine Band zusammenzustellen. Und so wurde der damals schon recht renommierte Jazzmusiker und spätere Erfinder der *Tatort*-Melodie zum ersten deutschen Musiker, der mit der Musik Jamaikas aktiv in Berührung kam: »Wir haben diesen Live-Auftritt gehabt, aber wenn ich mich da recht erinnere, war das eigentlich eher Chaos«. In den Vorgesprächen hatte Millies Produzent Chris Blackwell, der spätere Island Records-Gründer und so genannte Entdecker von Bob Marley, zugesichert, Arrangements und Noten für das Konzert zu liefern. »Sonst hätte ich das gar nicht gemacht.« Als man sich jedoch im Konferenzraum der Plattenfirma zum Proben traf, hatte Millie noch Probleme mit den Einreisepapieren und wurde am Flughafen festgehalten. Und wie nicht anders zu erwarten, hatte Blackwell »mitnichten Arrangements dabei, meinte aber beschwichtigend, er könne uns die Stücke vorpfeifen. Was natürlich albern war. Es gab also nur die Single und ein paar Ansagen, und dann haben wir nach Gusto geraten, wie das ungefähr gehen könnte.« Doldinger und seine drei Musiker hatten große Sorge, sich abends zu blamieren. Ohne Probe mit einer für sie unbekannten Musik vor eine geladene Pressemeute zu treten, bei der man als Jazzer bereits ein gewisses Renommee hatte, war nicht ohne Risiko. »Man war ja noch nicht so frei

5 Der Song erschien in Deutschland auf Fontana, einem Unter-Label von Philips.