
Andreas Kisters (Bremen)

Neues aus dem Land der Troubadoure.

Okzitanische Musikkultur heute

Seit nunmehr gut dreißig Jahren verzeichnet die okzitanische Musikkultur eine bemerkenswerte Renaissance. Im Zuge der Regionalismusbewegung tauchten zu Beginn ein paar Liedermacher auf, dann kam die Folkwelle, und im Laufe der Zeit etablierte sich musikalisch so ziemlich alles vom Chanson über Folk, Pop, Rock, Jazz, Rap, Reggae und Weltmusik inklusive aller möglichen sogenannten Crossover-Experimente. Dabei ist die Entwicklung der zeitgenössischen okzitanischen Musikkultur eng an den sozialgeschichtlichen Kontext gebunden; entsprechend manifestierte sie sich in unterschiedlichen Stilen, die mehr oder weniger lange Bestand hatten, die jeweils bestimmte gesellschaftliche Gruppen betrafen und sich an bestimmten Orten und Räumen mit unterschiedlicher Intensität entfalteten (vgl. Kisters 1997). Tausende von Liedern wurden in diesen drei Jahrzehnten veröffentlicht, Hunderte Musiker und Musikerinnen traten bzw. treten immer noch auf und beziehen sich ausdrücklich auf okzitanische Kultur – sei es eindeutig durch die Verwendung der okzitanischen Sprache in ihren Liedern oder etwas weniger eindeutig durch den Rückgriff auf spezifische, regionale Musiktraditionen. Ihre Beweggründe sind sehr unterschiedlich: den einen geht es um die Aufwertung von in Vergessenheit geratener, missachteter oder verbotener Lieder und Tänze, die anderen möchten ihren Beitrag zu einer 'okzitanistischer' ausgerichteten Zukunftsgesellschaft leisten (ohne dabei zwangsläufig eine politische Autonomie zu fordern), wieder andere scheinen den Mangel einer täglich gesprochenen Sprache kompensieren zu wollen und schließlich benutzen einige die okzitanische Sprache im Sinne einer alternativen Weltanschauung, so wie jede Sprache eine ihr eigene Wahrnehmung dieser Welt transportiert (vgl. Rulhes 2000).

Ein beträchtlicher Anteil der okzitanischen Musikkultur wird mittlerweile mehr oder weniger professionell aufgenommen, produziert und auf den gängigen Tonträgerformaten (Musikkassette, Platte, CD und sogar einige Video-Clips) veröffentlicht, die im gesamten okzitanischen Sprachgebiet und zum Teil darüber hinaus vertrieben werden. Dennoch bleibt die okzitanische im Vergleich zur massenmedial unterstützten französischen und angelsächsischen Musikkultur in der französischen Gesellschaft eine marginale Kultur, auch wenn sie im Vergleich zu anderen okzitanischsprachigen Künsten wie Theater und Literatur durchaus und sehr viel müheloser ihr Nischendasein von Zeit zu Zeit verlässt. Aber trotz der in der südfranzösischen Bevölkerung weitverbreiteten Unkenntnis der okzitanischen Musikkultur lässt sich eine überaus lebendige Musikszene beobachten, deren aktuelle Entwicklung umso bemerkenswerter erscheint, weil die okzitanische Sprache und Kultur schon seit langem und von vielen totgesagt wurde.

Zum besseren Verständnis der besonderen soziolinguistischen Situation scheint zunächst ein kleiner Exkurs sinnvoll:

Okzitanisch ist kein Dialekt der französischen Sprache, sondern eine eigenständige Sprache, die dem Katalanischen sehr nahe steht. Seine Blütezeit lag im Mittelalter zur Zeit der Troubadoure (damals war es *die* europäische Kultursprache). Nach und nach wurde das Okzitanische verdrängt, zunächst durch die französische Krone als Verwaltungssprache untersagt (1539, Edikt von Villers-Cotterêt), seit der französischen Revolution (1789) zum 'patols' degradiert und als "untragbares Hindernis für die Verbreitung revolutionären Gedankengutes" hingestellt, ein "Hindernis", das folglich "auszumerzen" sei (vgl. Wolf 1976; Meisenburg 1985). Aber erst mit Einführung der allgemeinen Schulpflicht in Frankreich (1881) begannen diese Ausgrenzungsprozesse zu greifen, der wesentliche Einbruch der Weitergabe dieser Sprache von Generation zu Generation erfolgte allerdings erst zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Seitdem existiert diese natürliche Sprachvermittlung nur noch in Einzelfällen.

Zur Anzahl der aktuellen Sprecher liegen sehr unterschiedliche Schätzungen vor: zwischen knapp einer Million – was realistisch scheint – und potentiellen 12-14 Millionen, einer eher illusorischen Zahl, die gerne von okzitanistischen Autonomieanhängern ins

Spiel gebracht wird und die Bewohner des (historischen) Sprachgebietes beziffert. Es ist heutzutage keineswegs ungewöhnlich, wenn jemand Südfrankreich bereist und nichts von der Existenz der okzitanischen Sprache bemerkt. Denn der Sprachgebrauch ist in vielen Punkten durchaus dem Plattdeutschen resp. Niederdeutschen vergleichbar: wenn überhaupt, so wird Okzitanisch auf dem Land gesprochen, in traditionell geprägten, eher abgelegenen Dorfgemeinschaften, vor allem von der älteren Generation usw.; die Gesprächspartner sind in der Regel einander vertraut, die Themen entstammen eher dem ländlichen Alltag, bei aktueller Tagespolitik oder städtischen Themen wechseln auch die Primärsprecher leicht ins Französische und in den Massenmedien ist das Okzitanische nach wie vor nur marginal vertreten (vgl. Cichon 1999). Im Rahmen der an ethnischen Minderheiten orientierten französischen Regionalismusbewegung, deren Blütezeit in den 1970er Jahren lag, artikulierte sich auch eine Bewegung zur Wiederbelebung der okzitanischen Sprache und Kultur, nicht zuletzt, um ihrem rapiden Verschwinden aus dem französischen Alltag entgegenzuwirken. So gibt es neuerdings eine wachsende Anzahl von sogenannten Sekundärsprechern, die diese Sprache in Kursen an Schulen, Universitäten oder anderen Bildungseinrichtungen erlernen. Als vielversprechende Ausnahmen des Spracherwerbs und der Sprachkompetenz dürfen die etwa 40 zweisprachigen Schulen gelten, sogenannte 'caïandretas'⁽¹⁾. Das aktuelle Verbreitungsgebiet des Okzitanischen umfasst 32 französische Departements und deckt sich in etwa mit dem südlichen Drittel Frankreichs (vgl. Cichon 1999); hinzu kommen 14 italienische Alpentäler im Piemont, ein paar kalabrische Gemeinden sowie das spanische Pyrenäental Val d'Aran – dort ist übrigens das Okzitanische seit 1990 sogar dritte offizielle Landessprache neben dem Katalanischen und Spanischen⁽²⁾.

Vor diesem soziolinguistischen Hintergrund überrascht hinsichtlich Quantität wie stilistischer Vielfalt die künstlerische Produktivität okzitanischer Musikkultur. Auch lässt sich in den letzten Jahren eine Zunahme an mehr oder weniger hybriden stilistischen Mischformen beobachten, deren Gemeinsamkeit im Rückgriff auf okzitanische Musiktraditionen besteht. Natürlich ist der Antagonismus zwischen Tradition und Moderne aus musikgeschichtlicher

Perspektive nichts Neues. Jede stilistische Entwicklung lässt sich schließlich als Positionierung gegenüber dem Althergebrachten interpretieren. Aber die noch junge Geschichte der zeitgenössischen okzitanischen Musikkultur ist trotzdem ein Sonderfall: Lange Zeit erwies sich die Ablehnung, Verweigerung oder zumindest Verdrängung von allem, was nur irgendwie nach Folklore roch, nicht nur als Konstante, sondern auch als schwere Hypothek des okzitanischen Musikschaffens. Anders gesagt: Von Beginn an war die Abgrenzung von den regionalen musikalischen Traditionen bei gleichzeitiger Orientierung an einer uniform wirkenden, internationalen Protest-Song-Liedermacherkultur eine zentrale Frage für den künstlerischen Schaffensprozess. Die Protagonisten unter den Liedermachern der Nach-1968er-Ära scheinen diese lange Zeit abweisende Haltung gegenüber den eigenen musikalischen Wurzeln begründet zu haben (vgl. Kisters 1997). Erst allmählich konnte die okzitanische Musikkultur dieses Handicap überwinden und zu einer lebendigen Auseinandersetzung mit den eigenen Traditionen finden.

In den letzten Jahren hat sich sogar eine interessante Gegenbewegung herausgebildet: Immer mehr Musiker aus zeitgenössischen Strömungen wie Rock, Rap oder Raggamuffin, die zunächst ja verhältnismäßig wenig Affinitäten zu regionalen Musiktraditionen manifestieren, greifen auf eben diese regionalen Musiktraditionen zurück. Die Lust an der Entdeckung lokaler oder regionaler Musiktraditionen hat schließlich den Willen zur Kultivierung dieser Spezifika hervorgebracht, die sich dann nicht selten als okzitanisch erwiesen. Insofern beziehen sich mittlerweile etliche südfranzösische Musiker direkt oder indirekt auf das Konzept einer kulturellen Identität, in der die okzitanischen Anteile eine wichtige Rolle spielen. Andererseits erfahren die okzitanischen Wurzeln im weltmusikalischen Kontext auch eine Neubewertung und vielfach eine Relativierung, da sich auf der einen Seite zunehmend interkulturelle Allianzen herausbilden, die nicht selten die multikulturelle Zusammensetzung der südfranzösischen Gesellschaft widerspiegeln, und auf der anderen Seite regionale bzw. lokale Partikularismen in den Vordergrund treten, die auch die kulturelle Unterschiedlichkeit und Zersplitterung des recht großen okzitanischen Sprachraums dokumentieren.

Im Folgenden soll anhand ausgewählter Beispiele ein Einblick in aktuelle Strömungen okzitanischer Musik sowie deren Produktions- und Aufführungskontext gegeben werden. Dabei wird insbesondere der Frage nach dem jeweiligen 'Heimatbezug' der Klänge nachgegangen: dem Rückgriff auf und das spezifische Eingebundensein in lokale bzw. regionale Musiktraditionen (vgl. Kisters 2001).

Ein markantes Beispiel solch Rückgriffs auf regionalspezifische Traditionen bietet die mittelalterliche Troubadourlyrik, die nicht nur auf die historische Blütezeit okzitanischer Kultur verweist, sondern bis heute einen wichtigen Bezugspunkt im Schaffen okzitanischer Musiker darstellt. Das gilt nicht nur für Spezialisten aus den klassisch geschulten Ensembles mittelalterlicher Musik, sondern auch für die Barden aus Folk, Jazz, Rock, Pop, Reggae oder Rap. 1996 singen die beiden Frauen des Toulouser Duos LES FEMMOUZES T.:

Parle en français / pour étudier / ou parle anglais / quand il s'agit de monnaie
/ mais si tu veux parler d'amour / ou bien rêver, lis plutôt les / troubadours.

Sprich französisch / um zu studieren / oder englisch / wenn's ums Geld geht /
aber wenn Du von Liebe sprechen willst / oder träumen willst, dann lies lieber
erst / die Troubadoure.

Was sich wie augenzwinkernde, salopp formulierte 'Propaganda' für die Troubadourkultur anhört, hat einen ersten Hintergrund, wenn man bedenkt, dass die Troubadourlyrik nach wie vor aus den Lehrplänen für französische Literatur ausgeblendet wird, obwohl die Schönheit der mittelalterlichen Verse, die poetische, bilderreiche Beschreibung der unerfüllten oder unerfüllbaren Liebesehnsucht ebenso wie die scharfzüngige, zeitkritische Betrachtung gesellschaftlicher Missstände seit langem Weltgeltung genießen. Aber immer wieder inspiriert diese Lyrik okzitanische Musiker, sich mit ihr auseinander zu setzen – z.B. den national und international preisgekrönten Sänger Jan-Maria Carlotti: Seit Mitte der 1970er Jahre hat er sich mit den volksmusikalischen Traditionen der Provence auseinander gesetzt, zunächst in Folkgruppen und dann in diversen Crossover-Ensembles bzw. Solo-Projekten. 1995 veröffentlichte er dann zusammen mit dem Freejazz-Trompeter Michel Marre eine CD, bei der es ausschließlich um eine zeitgemäße Interpretation der mittelalterlichen Troubadourlyrik geht (vgl. Carlotti/Marre 1995).

Oder die seit 15 Jahren aktive, populäre Marsellier Raggamuffin-Formation MASSILIA SOUND SYSTEM, die in allen ihren Plattenveröffentlichungen die Troubadoure sozusagen im Reggaetakt aufgreift. Die Musiker tun dies mehr oder weniger direkt: über Samples, Gimmicks, Anspielungen, Erläuterungen, Widmungen, aber auch über die Vertonung der Troubadourlyrik oder – wie auf ihrer aktuellen CD *3968 CR 13* (2000) – mit *Lei companhs de fin amor* (*Kameraden der Liebesdichtung*), einem Song in okzitanischer Sprache, der den Stadtviertelkids und Jugendlichen troubadoureske Glücksempfindung sowie Biographie und Bedeutung der okzitanischen Minnesänger nahe zu bringen sucht.

Ähnlich ungewohnt tritt die Troubadourlyrik zunehmend in einer anderen südfranzösischen Großstadt in Erscheinung – und zwar in HipHop-Kreisen: Toulouse entwickelte sich spätestens seit dem Ende der 1980er Jahre zur Hochburg einer archaischen Form des Rap, wobei in der Regel Tamburin-Patterns brasilianischer Provenienz okzitanisch improvisierte Verse rhythmisieren. Paradebeispiel ist das Duo LES FABULOUS TROBADORS (Veröffentlichungen z.B. 1992 u. 1995) und in ihrer Folge seit Mitte der 1990er Jahre auch das bereits erwähnte Frauenduo LES FEMMOUZES T., das beispielsweise mit dem Lied *Quan vei los praz verdesir* den Text einer anonymen Troubairitz aus dem 12. Jahrhundert vertonte (LES FEMMOUZES T. 2000). Zuhause sind die Musikerinnen nach wie vor auf der Straße und öffentlichen Plätzen, in der Regel spielen sie vor jugendlichem, dancefloor-gewohntem Publikum, das zu ihrem Sound tanzen will. Begonnen haben Rita Macedo und Françoise Chapuis als Straßenmusikerinnen in Toulouser Altstadtvierteln. Die eine ist aus dem Nordosten Brasiliens in die Großstadt an der Garonne übergesiedelt, im Gepäck ihr Akkordeon sowie Melodien und Tänze aus ihrer Heimat. Die andere kommt aus Toulouse, sie singt und schlägt das Schellentamburin. Für die übrige Percussion, Scratches, Samples und den Mix ihrer Aufnahmen aus dem Jahr 2000 zeichnete u.a. Ange B. verantwortlich; er ist ansonsten die eine Hälfte des renommierten Duos LES FABULOUS TROBADORS und mischt in der Toulouser HipHop-Szene seit Ende der 1980er Jahre mit (vgl. Gaudas 1995). Dass bei der Einspielung von *Quan vei los praz verdesir* mit Bernard Lubat und André Minvielle zwei (unter Jazzern nicht ganz unbekannt) Musiker aus der Gaskogne mitwirkten, ist nur ein weiterer Hinweis

für die enge Vernetzung der an okzitanischer Kultur interessierten Musiker⁽³⁾.

Szenenwechsel, um das Aufgreifen und die Renaissance von instrumentalen volksmusikalischen Traditionen aus der Region zu thematisieren:

Die Schalmei galt lange Zeit als *das* populäre Volksmusikinstrument des Bas-Languedok, also der Gegend entlang der französischen Mittelmeerküste einschließlich des Hinterlandes in Höhe von Nîmes über Montpellier bis Béziers (vgl. Laurence 1993). So jedenfalls im 19. Jahrhundert, im Laufe des 20. Jahrhunderts verlor sich diese Volksmusikpraxis allerdings weitgehend – bis auf einige wenige Bereiche, wo sie bis heute lebendig geblieben ist: Das Musterbeispiel sind die in einigen languedokischen Hafenstädten wie insbesondere Sète und Agde üblichen, an mittelalterliche Reiterspiele erinnernden Schiffswettkämpfe, deren tagelang andauernde Festivitäten bis heute unzertrennbar von Schalmei- und Trommelklängen begleitet werden⁽⁴⁾.

In den 1970er Jahren waren die aktiven Schalmeispieler im Languedok an den Fingern einer Hand abzulesen. Dann griffen zwei Folkmusiker diese Tradition wieder auf und leiteten in der Folge eine bemerkenswerte Renaissance ein. Heute gibt es im Languedok wieder über hundert aktive Schalmeispieler und Schalmeispielerinnen, und vor ein paar Monaten eröffnete bereits die zweite Kreismusikschule eine eigene Schalmeiklasse. Den Anfang ihrer Schalmeispielerkarriere machten Alain Charrié und Laurent Audemard am Ende der 1970er Jahre innerhalb der Folkformation CARDABÈLA⁽⁵⁾. Übrigens gab es zunächst ein technisches Problem der languedokischen Schalmei, das aber mithilfe einiger in der Region ansässiger Instrumentenbauer gelöst werden konnte: diese volkstümliche historische Oboenvariante war nach wie vor nach barockem Register mensuriert und anders eingestimmt, konnte also mit keinem modernen Melodieinstrument zusammen erklingen, das nach dem Kammerton a gestimmt war. Außerdem schienen ein paar zusätzliche Griffklappen sinnvoll, um chromatisches Spiel zu ermöglichen.

Dann kam es zu ein paar Kooperationsversuchen mit einer anderen, bis heute weit verbreiteten Volksmusiktradition aus dem Languedok: den sogenannten 'peñas', Straßenkapellen, die die zahlreichen regionaltypischen karnevalistischen Aktivitäten sowie die Festivitäten rund um die Stierkämpfe begleiten. Im Laufe einiger Auftritte bei diversen Jazz-Festivals schälte sich Mitte der 1980er Jahre eine interessante Besetzung heraus, die schließlich zur Gründung der Gruppe UNE ANCHE PASSE führte, eine atypische Blaskapelle mit drei Tuben und zwei Saxophonen, einem Jazz-Schlagzeuger und zwei languedokischen Schalmeyen, die in ungewohnter Umgebung in eine imaginäre Folklore aufbrachen, beispielsweise den Titel *Never Liviu II* (auf *Serpent d'étoiles* 1997). Die Musik vermittelt einen konzertanten Charakter, wie eine klassische Komposition nebst ausgefeiltem Arrangement, auch wenn immer wieder volksmusikalische Bezüge hörbar bleiben, ganz wie bei Béla Bartók oder Manuel de Falla. Die Namen fallen nicht von ungefähr, da UNE ANCHE PASSE auf ihrer letzten CD u.a. vier Stücke dieser kompositorischen Vorbilder eingespielt haben. Aber sie spielen auch schlicht arrangierte Volklieder aus ihrer Gegend und solche, die sie in diesem Stil komponiert haben, insbesondere Umzugsmärsche. Tatsächlich sind ihre selbstkomponierten Karnevalsmusiken heute in das Repertoire etlicher semi-professioneller languedokischer Straßenkapellen übergegangen, die diese Musik bei Volksfesten und Straßenumzügen wie traditionelle Stücke vortragen⁽⁶⁾. Das professionelle Vorbild UNE ANCHE PASSE hat im Laufe der Jahre einen Sound geschaffen, der sich an lokalen und regionalen Traditionen orientiert und zugleich ständig die Auseinandersetzung mit ihnen sucht, indem er sie z.B. über die Arrangements in einen neuen Zusammenhang stellt. Dieser andere, neue Zusammenhang konkretisiert sich auch in der ständigen Zusammenarbeit mit Musikern benachbarter Regionen, die ebenfalls bevorzugt mit Doppel- oder zumindest Rohrblatt-Instrumenten hantieren. So erweitert sich die Bläserfamilie bei UNE ANCHE PASSE regelmäßig durch einen piemontesischen 'piffero' mit entsprechenden Melodien aus dem Genueser Hinterland und durch verschiedene katalanische Schalmeyen, die u.a. ihr Sardana-Repertoire einbringen. Bei der vierten CD-Veröffentlichung kam es außerdem zu einem intensiven Austausch mit einem rumänischen Taragot-Spieler und zur Zeit arbeitet die Gruppe mit einem griechischen Klarinettenisten zusammen. Als

Resultat schälte sich immer aufs Neue eine Art erfundene Folklore heraus, bei der languedokische bzw. okzitanische Musiktraditionen den Ausgangspunkt darstellen. In Bezug auf kulturelle Identitäten steht hier allerdings die Kommunikation verschiedener, in diesem Falle mediterraner Schalmeyetraditionen im Vordergrund.

Ein letzter Szenenwechsel in die Großstadt:

"Wir versuchen, die verschiedenen Einflüsse und Traditionen, die es in Marseille gibt, also insbesondere italienische, maghrebische und andere, in der Musikpraxis zusammenzubringen, um so eine Art Folklore zu erfinden, die sowohl den hier vertretenen Volksgruppen entspricht als auch bei uns verwurzelt ist." (vgl. Gaudas 1999)

Der das sagt, gilt als einer der vielversprechenden Newcomer in der okzitanischen Weltmusikszene. Manu Théron ist Sänger und Chorleiter von diversen Ensembles. 1998 veröffentlichte er mit der Formation GACHA EMPEGA eine CD, die sich *Polyphonies marseillaises*, also *Marseiller Mehrstimmigkeit* nannte. Nachdem der Weltmusikboom korsische und sardische Polyphonien auf die Bühnen in Frankreich und im Ausland gebracht hatte, wollte das Marseiller Trio dem nicht nachstehen, wohlwissend, dass es keine entsprechende Tradition mehrstimmigen Gesangs in Marseille gab. Also musste diese Tradition erfunden werden: von einem Sänger, der – aus einem Marseiller Vorort stammend – seine Erfahrungen in diversen Rock- und Flamenco-Ensembles gesammelt hatte, einer Sängerin, die aufgrund ihrer familiären Herkunft an korsische Gesänge gewöhnt war, und schließlich Manu Théron, savoyardischer Herkunft, in Marseille aufgewachsen, Liebhaber und Kenner italienischer, insbesondere sardischer Vokalmusik, der außerdem zwei Jahre lang in Bulgarien die dortige Gesangspraxis aus nächster Nähe studiert hatte. Diese drei rauhen, ungeschliffenen Stimmen begannen also provenzalische Volklieder zu singen, die sie in der Regel den gängigen Volksliedsammlungen aus dem letzten Jahrhundert entnahmen. Texte und Melodien wurden übernommen, die harmonischen Strukturen kollektiv entwickelt, so dass sich ein Sammelsurium ihrer persönlichen Einflüsse ergibt. Mal erklingen die im alpinen Raum weit-

verbreiteten Begleitertzen, oder es klingt für unsere Ohren archaischer, wenn sie (wie auf Korsika) eher die Quinten oder (wie in Bulgarien) parallele Quarten und Sekunden betonen. Außerdem kommen die Rhythmusinstrumente Bendhir und Tamburin dazu, schließlich, so sagen sie, "kommen wir aus der Stadt und haben ein städtisches Temperament" (vgl. Kisters 2001). Auf ihrer CD *Polyphonies marseillaises* findet sich mit *Engambi* ein provenzalisches Volkslied, das das Wunder der Auferstehung Christi zum Thema hat (GACHA EMPEGA 1998). Nicht zufällig, denn auf der Suche nach einem besonderen, lokal verankerten Repertoire sind GACHA EMPEGA auf zahlreiche religiöse Lieder gestoßen, die eine tiefe Verwurzelung im Volksglauben widerspiegeln und bis heute in der Provence eine große Popularität genießen, nicht nur im Rahmen der überaus lebendigen Krippenspieltradition. Und auch die Auswahl der religiösen Texte ist bei GACHA EMPEGA keineswegs beliebig, sondern eine bewusste Entscheidung für die Kraft und Brisanz, die in den jeweiligen Versen steckt; Manu Théron formuliert das so:

"Es stimmt ja nicht, dass es keine Armen mehr gibt, nur weil Jesus sich als Armer gekleidet hat, und es stimmt ja nicht, dass dieser Diskurs nicht mehr gültig wäre, weil es damals ein pseudo-religiöser Diskurs war (und vielleicht sein musste). Und all das, was die Liebe oder was soziale Gerechtigkeit betrifft, ist ja keineswegs veraltet und lässt sich meiner Meinung nach mühelos übertragen auf jedes städtische Milieu. [...] Und außerdem wollen wir mit diesen Liedern natürlich auch ein bisschen die Leute ärgern, die behaupten, das seien nur Pfaffengespinnste, und die dabei gar nicht bemerken, wie viel mehr Aufruhr und Subversion in diesen Versen steckt als in den sogenannten linken politischen Liedern." (vgl. Kisters 2001)

Um die Zeitlosigkeit der im CD-Booklet abgedruckten okzitanischen Volksliedtexte zu unterstreichen, finden sich dort dann auch keineswegs wörtliche Übersetzungen, sondern Texte in französischer und englischer Sprache, die im Slang einer großstädtischen Jugendkultur daherkommen. Diese Texte, die die Gruppe im übrigen auch bei ihren Auftritten den Liedern als Einleitung voranstellt, beschreiben eher die Bezüge, die GACHA EMPEGA zwischen dem alten Text und der Gegenwart herzustellen versucht. Ihre Einleitung für das Auferstehungslied *Engambi* (1998) ließe sich etwa wie folgt übersetzen:

"So gegen Mitternacht erscheint so eine Woodstock-Type am Eingang der berühmten Disko 'Macumba Night'. 'Geschlossene Gesellschaft' prallt es ihm entgegen und da beginnt auch schon die Schlägerei, eins auf die Fresse, Kopfnüsse, ziemlich hart das ganze, schließlich hat nur noch der Türsteher seinen Kopf oben, unser Woodstock-Freund liegt ausgebreitet auf dem Pflaster – mausetot. Eins ist klar, die Leiche muss weg, der Boss schlägt vor, ihn kurzerhand in Beton zu gießen und ihn bei den Felsen ins Meer zu schmeißen. Sie kommen an der Klippe an, und als der Türsteher den Kofferraum öffnet, haut's ihn fast aus den Socken: Die Leiche ist weg, und an ihrer Stelle liegt gerade mal ein Kreuz!"

Obwohl GACHA EMPEGA sich dem sogenannten provenzalischen Liedgut verschrieben hat, stellt die Formation das Gegenteil einer kostümierten Folkloregruppe dar. Sie tritt zu unterschiedlichen Gelegenheiten und an allen möglichen Orten auf, inklusive in Gefängnissen und Kathedralen. Vor allem aber ziehen sie ein jugendliches Publikum an, insbesondere aus Rap- und Raggamuffin-Kreisen. Die damit einhergehende musikalische Strömung genießt zur Zeit vor allem im urbanen südfranzösischen Milieu eine große Popularität (vgl. Gasquet-Cyrus u.a. 1999) und entfaltet zugleich eine auf Improvisation fußende, außergewöhnliche künstlerische Produktivität. Kein Wunder, dass dieser Bereich mittlerweile auch massenmedial eine gewisse Berücksichtigung erfährt, zumal ständig neue Formationen entstehen. Bemerkenswert erscheint zudem, dass dadurch nicht wenige Jugendliche zu einer produktiven Auseinandersetzung mit regionalen musikalischen Traditionen finden – Jugendliche, die weder aus okzitanisch sensibilisiertem Milieu stammen noch aus jenen Kreisen, die mit der mehr oder weniger institutionalisierten volksmusikalischen Ausbildung in Kontakt waren oder sind.

Beispielhaft sei kurz eine an Freestyle-Rap erinnernde Situation beschrieben, die ich im Sommer 1998 bei einem 'Konzert' von GACHA EMPEGA auf den Boulevards in Nîmes miterleben konnte: Das Mikrophon ist offen fürs Publikum, in diesem Fall hat es Hocine ergriffen, ein junger maghrebinischer Rapper aus der languedokischen Kleinstadt Mazamet. Sein Sprechgesang ertönt in kabyllischer, französischer und okzitanischer Sprache. Das von GACHA EMPEGA angestimmte Volkslied *Adiu paure Carnavas*, als Karnevalslied nahezu im gesamten okzitanischen Sprachraum be-

kannt, dient hier zunächst lediglich als rhythmischer Rahmen für den Sprechgesang des Rappers. Hocine nutzt die Gelegenheit, um auf seine Heimatstadt Mazamet und die umliegenden Gebirgsformationen hinzuweisen; über einen beschleunigten Rhythmus skandiert er Widmungen an seine Raggamuffin-Mitstreiter, an die Bar gegenüber, wo er gerade noch den Aperitif genossen hat, und außerdem grüßt er mit virtuoser Schnellsprechstotterpraxis alle auf dem Platz anwesenden Leute. Danach folgt ein politischer Diskurs, der Ausbeutung, Ausbürgerung, Vertreibung usw. anklagt, der sich mit den Guerillas dieser Welt solidarisiert, und schließlich wird die in der subkulturellen Szene-Zeitschrift LINHA IMAGINÔT artikulierte, multikulturelle Ideologie glorifiziert, deren Apostel Felix Castan und Claude Sicre gerühmt werden nebst ihrer angeblichen musikalischen Schüler, den Gruppen wie MASSILIA SOUND SYSTEM oder GACHA EMPEGA. Zwischendurch erklingt mal wieder der Refrain des Volksliedes *Adiu paure Carnavas*, bevor auch die einzelnen Mitglieder von GACHA EMPEGA ihre Rap-Verse improvisieren, die vor allem eines im Sinne haben: über Flirt und Anmache zu schwadronieren und gleichzeitig zum Tanz bzw. zur ständigen Bewegung aufzufordern, stets umgeben und unterbrochen von Schreien und irgendwelchen freudigen Geräuschimprovisationen. Die Sängerin des Trios, die als erste den Ansatz einer Melodie durchsetzen will, versucht schließlich über einem nochmals beschleunigten Rhythmus die Verse eines weiteren traditionellen Liedes ins Spiel zu bringen: das weithin bekannte provenzalische Volkslied *Diga Joaneta* mit einer Textstrophe, die erst vor kurzem zur Tradition mutierte, da sie in den 1970er Jahren von der Folk-Gruppe MONT-JÒIA erfunden worden war. Nach einem kleinen Intermezzo über *Carnavas*, in dem der Rhythmus sich wieder dem langsameren Anfangstempo nähert und elektronische Schleifen- und Halleffekte simuliert werden, stimmen die drei noch einmal gemeinsam *Diga Joaneta* an, bevor sie in den ursprünglichen Riddim, die rhythmische Formel von *Adiu paure Carnavas* zurückkehren, um schließlich Hocine erneut Gelegenheit zu geben, die kommenden Treffpunkte der regionalen Ragga-Szene per Sprechgesang anzukündigen.

Die hier geschilderte Musikpraxis verdeutlicht exemplarisch das Vermischen diverser Kulturen, die in der heutigen okzitanischen

Gesellschaft insbesondere im urbanen Milieu wie selbstverständlich aufeinandertreffen. Die musikalischen Traditionen okzitanischer Herkunft werden heute auf vielfältige Weise umgestaltet, reinterpretiert, in einen neuen Kontext gestellt, bisweilen auch verzerrt. Aber sie bleiben erkennbar, wahrnehmbar z.B. über die Verwendung spezifischer Instrumente, Timbres und Klangfarben, oder über den Rückgriff auf ein spezifisches Repertoire (von der Troubadourlyrik bis zu regionaltypischen Volkstänzen und -liedern). Möglicherweise wird sich der neue, undogmatische, verschiedene Kulturen miteinander in Kontakt bringende Umgang mit den okzitanischen Traditionen als zukunftsweisend auch für ein Weiterleben der okzitanischen Kultur herausstellen. In jedem Fall aber trägt dieser Umgang zu einer spezifischen Prägung der südfranzösischen Musiklandschaft bei, die zunehmend Bezugspunkte außerhalb der herkömmlichen, national-französischen Kultur integriert.

Anmerkungen

- (1) Die *calandretas* sind zweisprachige Schulen, die vor rund 20 Jahren (nach dem Vorbild der baskischen *ikastolas*) aus privater Initiative entstanden und zur Zeit allerdings nur etwa 1700 Schüler und Schülerinnen haben (vgl. LA SETMANA n° 274/2000).
- (2) Italien ist letztes Jahr mit einem entsprechenden Gesetz zum Schutz und zur Förderung der Minderheitensprachen nachgezogen, während der französische Staat nach wie vor allein das Französische als Staatssprache zulässt und damit gleichzeitig dem Okzitanischen staatlichen Schutz und Anerkennung verweigert – wie übrigens auch den anderen Regionalsprachen: Baskisch, Bretonisch, Korsisch, Flämisches, Elsässisch oder Katalanisch.
- (3) Gleichsam zur Bestätigung dieser in HipHop-Kreisen durchaus gängigen engen Vernetzung findet sich auf der aktuellen CD 2 des Frauenduos LES FEMMOUZES T. mit *Uzeste Festival* ein Titel, der das von Lubat und Minvielle ins Leben gerufene und seit über 20 Jahren bestehende Avantgarde-Festival von Uzeste feiert.

- (4) Bei den Wettkämpfen fahren zwei Ruderboote aufeinander zu; auf der am Bug befindlichen Plattform steht jeweils ein Kämpfer, der mit seiner Lanze versucht, seinen Kontrahenten ins Wasser zu stoßen. Am Heck des Bootes befinden sich die "Einpeitscher": jeweils ein Schalmey- und ein Trommelspieler. Deren Klang begleitet nicht nur den eigentlichen Wettkampf, sondern auch die übrigen Festivitäten, von der Eröffnungsveranstaltung, über die Straßenumzüge, zwischenzeitliche (Volks-)Tanzgelegenheiten, der Animation in den Bistros, Cafés, Kneipen und Bars bis hin zur Abschlussveranstaltung (vgl. L'ODAC de l'Hérault 1995).
- (5) Diese Musikgruppe verstand sich damals als der kulturelle Zweig der politischen Gruppierung "Lutte occitane" ("okzitanischer Kampf"); sie fühlten sich sozusagen von der Bewegung zu kulturellen Propagandaaktivitäten entsendet, wie mir Alain Charrié im Interview verriet. Von diesem Mandat haben sie sich dann nach und nach befreien und ihre künstlerische Selbständigkeit erlangen können (vgl. Kisters 1998).
- (6) Der Rückgriff auf die languedokischen Schalmeytraditionen manifestiert sich v.a. bei den vielen neugegründeten Blaskapellen im Languedok. Neuerdings prägt er allerdings auch schon mal die Klangfarbe eines regionalspezifischen Chanson. Alain Charrié spielt nämlich außerdem noch zusammen mit einem Musette-Akkordeonisten in einer weiteren Formation: LES SOUFFLEURS DE RÊVES. Ihr tanzmusikalisches Repertoire für den dörflichen Bal-Folk umfasst vor allem die in der Region beliebten Modetänze des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Walzer, Mazurka, Schottisch, Polka und natürlich Bourrées, aber auch Tangos und Pasodobles. Und es werden ein paar okzitanische Volkslieder gesungen oder aber Texte zeitgenössischer okzitanischer Schriftsteller vertont (vgl. LES SOUFFLEURS DE RÊVES 2000).

Literatur

- Cichon, Peter (1999): Einführung in die okzitanische Sprache. Bonn: Romanistischer Verlag.
- Gasquet-Cyrus, Médéric / Kosmicki, Guillaume / Van Den Avenne, Cécile (1999): Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville. Paris: L'Harmattan.
- Gaudas, Jacme (1995): Fabulous stories. Les Fabulous Trobadors présentés par Jacme Gaudas. Aurillac: Ostal del Libre.
- (1999): Gacha Empega [Interview]. In: LINHA IMAGINÔT, Nr. 39, S. 2-3.

- LA SETMANA. Setmanèr occitan d'informacions [okzitanischsprachige Wochenzeitschrift, hg. v. David Grosclaude]. Lescar: Vistedit.
- LINHA IMAGINÔT [vierteljährliche Zeitschrift des Institut d'Estudis Occitans (IEO) – Sector Musica]. Montalban: IEO.
- Kisters, Andreas (1997): Un país que vòl cantar. Okzitanische Musik der Gegenwart als Beispiel für Regionalismus in der populären Musikkultur (Beihefte zu Quo vadis, Romania?, II, hg. v. Georg Kremnitz). Wien: Edition Praesens.
- (1998): Nòva musica occitana. In: Peladan, Jòrgi (Hg.), Actes de l'Université d'Été 1997 (S. 45-69). Nîmes: M.A.R.P.O.C.
- (2001): Contrarier les traditions – A propos des nouvelles expressions occitanes. In: Kremnitz, Georg / Czernilofsky, Barbara / Cichon, Peter / Tanzmeister, Robert (Hg.), Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. Actes du VIème Congrès international de L'Association Internationale d'Etudes Occitanes (A.I.E.O.) (S. 788-796). Wien: Edition Praesens.
- Laurence, Pierre (1993): Variations sur un même instrument, le hautbois en Bas-Languedoc. In: Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie Grenoble (Hg.), Le monde alpin et rhodanien n° 1-2: "L'identité vécue. Discours, rites, emblèmes" (S. 85-126). Grenoble: Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie Grenoble.
- Meisenburg, Trudel (1985): Die soziale Rolle des Okzitanischen in einer kleinen Gemeinde im Languedoc (Lacaune/Tarn). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rulhes, Christophe (2000): Les Occitans imaginés. Ethnicité et prophétisme occitans. Puy-laurens: IEO.
- Wolf, Lothar (1976): Sprachlich-kulturelle Minderheiten in Frankreich. Das Beispiel Okzitanien. In: POLITISCHE STUDIEN (München: Olzog), Nr. 27, S. 581-595.

Diskographie

- CARDABÈLA (ca. 1981): *La joia a près la campanha*. Village 255270 (LP).
- CARLÒTTI, Jan-Maria / MARRE, Michel (1995): *Trobar 1*. Silex/Auvidis Y225050 (CD).
- LES FABULOUS TROBADORS (1992): *Era pas de faire*. Ròker Promocion/Bondage HDCCD9245 (CD).
- (1995). *Ma ville est le plus beau park*. Philips/Mercury 526916-2 (CD).
- LES FEMMOUZES T. (1996): *Femmouzes T*. Willing Productions WG9602 (CD).
- (2000): *2*. Créon Music/Virgin 530104-2 (CD).

- GACHA EMPEGA (1998): *Polyphonies marseillaises*. Empreinte Digitale ED 13080 (CD).
- MASSILIA SOUND SYSTEM (2000): *3968 CR 13*. Adam/Sacem 025682 (CD).
- MONT-JÒIA (1976): *Cants e musica de Provença*. Chant du monde LDX 74590 (LP).
- L'ODAC (Office Départemental d'Action Culturelle) de l'Hérault (Hg.) (1995): *Musiques des joutes nautiques. Hautbois et tambours autour de l'étang de Thau*. Phonothèque de l'ODAC de l'Hérault 01 (CD).
- LES SOUFFLEURS DE RÊVES (2000): *Sòmi vertadier*. Modal Plein Jeu MPJ111014 (CD).
- UNE ANCHE PASSE (1997): *Serpent d'étoiles*. Buda Records 92682-2 (CD).

Abstract

*News from the land of the troubadours.
Today's Occitan music culture*

Contemporary Occitan music appears in the late 1960s within the regionalistic movement of ethnic minorities. 30 years later, although Occitan music lives still on the periphery of the music market in the south of France, the Occitan music scene turns out to be especially vivid and creative and reveals today all kinds of popular music styles. Exploring some contemporary cross-fertilizations between traditional Occitan popular music, and more recent global styles (like freestyle-rap and raggamuffin) the paper sketches the development and production of specific regional music styles and argues its meaning for the construction of cultural identity.