

Thomas Ott

„Herr Ott, das dürfen Sie nicht!“

Zur (pädagogischen) Globalisierung westafrikanischer Musik

Die Djembe-Trommel ist aus den Musikräumen unserer Schulen kaum mehr wegzudenken. Ihre Beliebtheit ist Teil eines globalen Phänomens: Von Nord- und Südamerika über Israel und viele europäische Länder (neuerdings auch Polen) bis hin nach China hat sich eine musikalisch-pädagogische Laienbewegung etabliert, die sich mit Engagement an der Repertoire-Pflege westafrikanischer Djembe-Musik beteiligt. Sie orientiert sich an Exponenten dieser Musik wie den Musikern Famoudou Konaté (*1940) und Mamady Keïta (1950-2021) aus Guinea.

Am Beginn der globalen Popularisierung westafrikanischer Musik standen um die Mitte des 20. Jahrhunderts Bühnenshows („Ballette“) aus Mali, Senegal und Guinea. Eine besondere Rolle spielten dabei die *Ballets Africains de la République de Guinée* mit weltweit tausenden von Auftritten. Sie adaptierten Geschichten, Mythen, Tänze und Rituale verschiedener Volksgruppen und verbanden sie zu abendfüllenden Revuen. Den Soundtrack lieferten die typischen hohen Gesangsstimmen und die wichtigsten Instrumente der Region: die 21saitige Stegharfe *Kora*, das Stabspiel *Balafon*, diverse Flöten, vor allem aber die Bechertrommel *Djembe* mit ihren Begleitinstrumenten, drei zylindrischen Basstrommeln verschiedener Größe mit aufgeschnallten Eisenglocken.

Ich möchte in diesem Artikel, wie facettenhaft auch immer, den Weg dieser Popularisierung skizzieren, die für die beschleunigte kulturelle Globalisierung seit Mitte des 20. Jahrhunderts typisch ist, und die unsere musikpädagogische Sicht auf „fremde Kulturen“ in besonderer Weise beeinflusste.¹ Dabei ist zu fragen, ob bestimmte überkommene Begrifflichkeiten (wie Inter- oder

¹ In der folgenden Darstellung stütze ich mich neben der (meist) englischsprachigen Literatur zum Thema auf eigene Erfahrungen, vor allem aus der Zusammenarbeit mit Famoudou Konaté, die 1995 begann und ihren (vorläufigen?) Abschluss darin fand, dass ich nach langjährigen Redaktionsarbeiten seine Lebenserinnerungen herausgab (Konaté 2021; eine französische Übersetzung erscheint Ende 2022 im Verlag L'Harmattan (Paris)). Ein erstes gemeinsames Buch entstand bald nach dem Kennenlernen (Konaté Ott 1997). Ich konzentriere mich in diesem Artikel auf die Geschichte von Konaté's Ensemble, der *Ballets Africains*, und beziehe die Geschichte einer Parallelgründung aus dem Jahre 1966, des *Ballet National Djoliba*, aus dem Mamady Keïta hervorging, nicht ein, auch nicht die Geschichte von Staatsballetten aus Mali und Senegal. Wohl der gründlichste Kenner der westafrikanischen Djembe-Musik ist der deutsche Kollege Rainer Polak, dessen 13 Jahre währende Forschungen zu den Djembe-Szenen in Guineas Nachbarland Mali in seine Dissertation eingingen. Das daraus hervorgegangene Buch (Polak 2004) gilt als Standardwerk zum Thema.

Transkulturalität) diese komplexen Prozesse angemessen klären können. Denn es geht hier weniger um *Kultur* als um eine besondere *kulturelle Praxis*, die man allenfalls als Spitze eines (dahinschmelzenden) kulturellen Eisbergs ansehen kann. Zu fragen ist auch, wie diese Praxis – deren Ursprung im Grenzgebiet zwischen Oberguinea, Sierra Leone und Mali liegt – sich von ihrem kulturellen Eisberg² lösen, beliebig an andere, weit entfernte, andocken und verändert in ihre Entstehungsregion zurückkehren konnte, um von dort aus neue globale Runden zu drehen. Dieser Adaptionsfähigkeit wird man wohl eher mit Begriffen wie *Zirkularität*, *Hybridisierung*, *wechselseitige Spiegelung* o.ä. gerecht. Ich versuche es hier mit dem Denkmodell der Überschreibung von Schichten, wie es im *Palimpsest*-Begriff enthalten ist. Der Gedanke an *Authentizität*, als gäbe es irgendeine „Urform“ der angesprochenen Musik, steht damit in Frage.

Übrigens trägt ein Text wie dieser durch seine (kaum vermeidbaren) eurozentrischen Einfärbungen selbst zur Komplexität des Dargestellten bei.

1

Im Frühjahr 1993 betrat ich einen Fahrstuhl in der Hochschule der Künste Berlin, eine Djembe-Trommel unterm Arm, die ich aus dem westafrikanischen Gambia mitgebracht hatte. Ein auswärtiger Musikethnologe, der gerade zu Gast war, stieg zu und sah mich groß an: „Was machen Sie denn mit dieser Trommel?“ „Ich spiele darauf“, antwortete ich. Seine Augen wurden noch größer: „Herr Ott, das dürfen Sie nicht!“ Er drückte damit, so verstand ich es, das Ethos des Kulturwissenschaftlers aus, der sich seinen Gegenständen in objektivierender, der reinen Beobachtung verpflichteter Distanz zu nähern habe. Seine Mahnung fiel auf keinen fruchtbaren Boden, denn einige Musikpädagogen, so auch ich, waren in diesen Jahren gerade dabei auszuprobieren, ob man sich der Musik anderer Kulturen auch musizierend nähern und welche Erfahrungen – über sich selbst und über die fremde, noch unbekannte Musik – man dabei sammeln konnte. In Bezug auf den pädagogischen Umgang mit der damals oft noch so genannten „außereuropäischen Musik“ ein Paradigmenwechsel.

Der Kollege übersah aber auch – kein Wunder bei dieser kurzen Begegnung –, dass meine Trommel einige Merkmale aufwies, die mit irgendeiner puristischen Sicht auf afrikanische Traditionen des Instrumentenbaus nichts zu tun hatten. Die Bespannung bestand aus „vorgereckter“, mehrfarbiger Nylon-Segelschnur, als Fabrikware eindeutig zu erkennen. Auch die Eisenringe – zwei am oberen Becherrand, die die Trommelmembran umschlossen, und eine am

² Der Autor weiß aus eigener Erfahrung, dass es in Afrika nur metaphorische Eisberge gibt.

Hals des Instruments – hatten nichts mit der überkommenen Bauweise afrikanischer Trommeln zu tun. Die Chemiefaser Nylon wurde erst 1937 patentiert. Die Vorteile ihrer Elastizität und Spannkraft wurde für den Bau afrikanischer Trommeln aber erst nach 1960 genutzt.

Viel spricht dafür, dass die neue Konstruktionsweise von Afroamerikanern erfunden wurde. 1959 und 1960 reiste das Ensemble *Les Ballets Africains de la République de Guinée* zu ersten Gastspielen in die USA. Die französische Kolonie Guinea in Westafrika war gerade unabhängig geworden. Der erste Präsident des Staates, Sékou Touré, schickte die TänzerInnen, Sängerinnen, Akrobaten und Trommler dieses Elite-Ensembles als „kulturelle Botschafter“ und Devisenbringer auf Weltreise. Ihre Auftritte waren weltweit beliebt, so auch in den USA, und dort besonders auch bei einem panafrikanisch gesinnten Schwarzen Publikum, das die afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen als einen Teil der eigenen revolutionären Bestrebungen ansah³ und in den guineischen Darbietungen nach seinen kulturellen Wurzeln suchte. Einzelne Mitglieder der *Ballets Africains* blieben gleich dort, konzertierten und unterrichteten.

Der Musiker Famoudou Konaté, jahrzehntelang Djembe-Solist des Ensembles, berichtet in seiner Autobiografie:

„In meiner Jugend benutzte man für die Bespannung der Djembe noch nicht die synthetische Schnur wie heute, sondern Antilopenleder, in schmale Streifen geschnitten. Aus diesem Leder bestand auch der Gürtel, der rund um den oberen Trommelrand am Fell angebracht war und durch die Bespannung nach unten gezogen wurde, und der zweite Gürtel unter dem Kopf, der die Riemen hielt. Heute hat jede Djembe statt dieser Gürtel bekanntlich Ringe aus Eisen. Bei meinen Konzertreisen mit den Ballets Africains de Guinée durch die USA wurde ich bei den Afroamerikanern schnell bekannt. Viele lernte ich gut kennen, darunter auch exzellente Djembe-Spieler. Einige wurden meine Freunde (...) 1977 trafen wir uns alle beim großen Welt-Festival für Schwarze Kunst in Lagos (Nigeria) wieder, wo die Ballets Africains (...) auftraten. Meine afro-amerikanischen Musikerfreunde betrachteten meine Djembe mit Interesse. Aber die ihren waren viel eindrucksvoller mit ihren geschmiedeten Ringen und der Bespannung mit synthetischer Schnur. Ich fragte sie, wie sie zu dieser Bauweise der Djembe gekommen waren? Sie waren so freundlich, mir das zu erklären. Wieder zu Hause fasste ich mir ein Herz und versuchte, eine Djembe nach ihrer Anleitung zu bauen. Zunächst ohne Erfolg, und ich ruinierte bei meinen vergeblichen Versuchen viele Ziegenfelle (...) Ich glaubte zuerst, meine Freunde hätten Eisendraht benutzt. Aber nein, es waren sehr harte eiserne Ringe. Diese Herstellungsart war in Afrika vollkommen unbekannt. Meine Kollegen

³ Die aus Südafrika stammende Sängerin Miriam Makeba, die in den USA großen Erfolg hatte, wandte sich Mitte der 1960er Jahre der Bürgerrechtsbewegung zu. Sie wurde in der Folge boykottiert und emigrierte mit ihrem Ehemann, dem Black-Panther-Aktivistin Stokely Carmichael, nach Guinea. Sie trat, wie Konaté (2021, S. 60 ff) berichtet, gemeinsam mit den *Ballets Africains* in verschiedenen afrikanischen Ländern auf.

in den Ballets machten sich über mich lustig und sagten, ich würde damit niemals weiterkommen (...) Mit viel trial and error kriegte ich die gewünschte Konstruktion schließlich hin und war stolz auf mich selbst. Nun kamen meine lieben Kollegen und baten mich, ihnen bei der Montage so einer Djembe zu helfen (...) Kurz, ich danke meinen afroamerikanischen Freunden dafür, dass sie mir geholfen haben, die neue Bauweise anzuwenden, denn sie haben sie erfunden. Aber wie oft bei solchen Fortschritten geht auch etwas verloren. Bei unserer traditionellen Bauweise hatten wir meist Antilopenfelle aufgespannt, die unbestritten die schönsten Melodien ergaben. Für mich ist das immer noch der ideale Klang, ich versuche ihm auch auf der modernen Djembe nahezukommen.“ (Konaté 2021, S. 198 f)⁴

Die neue Bauweise – ein Produkt, wenn man so will, „westlicher“ Handwerkserfahrung und Technologie – setzte sich sehr schnell durch, auch in den afrikanischen Herkunftsländern der Djembe. Ohne die neue Konstruktionstechnik hätte die Djembe (ebenso wie ihre drei Bass-Begleit-Trommeln, die analog umgearbeitet wurden) international wohl niemals die Popularität erlangt, die für ursprünglich „ethnische“ Musikinstrumente beispiellos ist. Das Vorgängerinstrument verlor beim Spiel schnell an Spannung und Klang, musste oft und umständlich nachgespannt oder am offenen Feuer aufgeheizt werden, um überhaupt wieder hörbar zu sein. Die heutige Djembe hält ihre Spannung tage- und wochenlang. Die neue Technik hatte aber auch einen deutlichen Einfluss auf die Klangästhetik der Djembe-Musik. Sie bewegt sich seither in früher unbekanntem hohen Klangräumen, die eine neue Art von Virtuosität ermöglichen und zu schnellem Spiel verführen. Konaté schätzt diese Art des Spiels nicht, wie er in vielen Bemerkungen seines Buches betont.

Die Baugeschichte der Djembe mit all ihren Begleiterscheinungen steht paradigmatisch für viele Aspekte der (heute nicht mehr nur) westafrikanischen Djembe-Musik. Die Entwicklung trägt Palimpsest-artige Züge. Auf welches historische Stadium man sich auch konzentriert – es wird transparent für eine darunterliegende Schicht, die aber auch wieder nur eine bestimmte Entwicklungsphase in einem infiniten Prozess repräsentiert. Am Ende sieht man sich dem historisch nicht mehr bestimmbareren Spielfeld der Entstehungsmythen gegenüber (zum Beispiel der Vorstellung, dass die Djembe sich aus den Mörsern entwickelt hat, in denen die Frauen das Getreide stampfen).

⁴ Was Konaté hier berichtet, deckt sich mit den Erfahrungen vieler anderer Djembespieler dieser Zeit. Der Übergang geschah offenbar, auch in anderen afrikanischen Ländern, in wenigen Jahren. S. hierzu Polak 2000, S. 303 ff.

2

Ende der 1980er Jahre gründete unser Kollege Volker Schütz zusammen mit einer Gruppe von Förderern aus Deutschland in Gambia eine Musikschule mit angeschlossenem alternativtouristischem Hotel (dem *Boucarabou Hotel*, benannt nach einer Trommel aus der Region). Musiklehrerinnen und Musiklehrer, Studentinnen und Studenten aus Deutschland konnten dort lokale Musikstile kennenlernen und Instrumental- und Tanzunterricht nehmen. Nach zwei Aufenthalten (1992 und 1994) lernte ich 1995 dort den schon erwähnten Musiker Famoudou Konaté aus Guinea kennen. Ich kam mit einer Studierendengruppe der Hochschule der Künste Berlin, und er unterrichtete uns zwei Wochen lang. Die Gruppe bestand etwa zur Hälfte aus Jazz-Studierenden. Die Annahme, letztere wären eigentlich prädestiniert für das Erlernen afrikanischer Rhythmen, bestätigte sich nicht: Vor den polyphonen Strukturen von Konaté's Repertoire waren alle gleich. Aber seine Methodik erleichterte uns den Zugang zu seiner Musik. Lehrer, die ich vor ihm kennengelernt hatte, arbeiteten nach der Methode *Vormachen – Nachmachen* (Lehrer spielt ein Pattern vor – SchülerIn misslingt es – Lehrer schüttelt den Kopf und spielt erneut vor – und so weiter, bis es vielleicht doch gelingt). Konaté hingegen elementarisierte die komplexen Pattern systematisch, ließ sie uns allmählich auf- und zusammenbauen, in einem ununterbrochenen Fluss, der schon zu Beginn die Züge gemeinsamen Musizierens trug. Wenn es lief, belohnte er uns durch das „Darüberspielen“ einer seiner attraktiven Solo-Improvisationen. Wichtig in seinem Unterricht: Alle mussten sämtliche Instrumentalstimmen der Djembe- und Begleittrommeln erlernen.

So führte er uns auch in die Elemente eines der komplizierteren Rhythmen seines Repertoires ein, des *dunungbè* (auch *Tanz der starken Männer* genannt). Allerdings scheiterten wir alle an einem simplen Dreiton-Pattern der kleinsten Basstrommel, einem Wachtelschlag-Motiv, das nicht auf der ominösen „Eins“, sondern synkopisch dazu erklingen musste. Wenn dies nicht gelang, zerfiel die komplexe Textur sofort. Irgendwann mochte Konaté nicht mehr (wie sonst bei Fehlern) freundlich darüber lachen, ließ uns unter dem Bantaba-Baum allein und ging seiner Wege. Der Moment war dramaturgisch gut gewählt. Auf uns allein gestellt, gelang uns plötzlich das Zusammenspiel, wir spürten den Groove und die Energie dieser Musik, und nach einer Weile kam der Meister zurück, schnallte seine Djembe um und improvisierte seine Soli. Zum Glück drückte jemand rechtzeitig auf den Aufnahmeknopf und hielt diese Viertelstunde fest, die ich mir bis heute immer mal wieder anhöre, weil sie die Energien jenes Moments in sich bewahrt.⁵

⁵ Ich habe diesen Rhythmus kurz darauf genauer beschrieben in: Ott 1998, S. 6–13. Dort findet sich auch eine von mir angefertigte Transkription in traditionell europäischer Notation.

3

Konaté hat in seinen Workshops über viele Jahrzehnte nicht nur seine Rhythmen, sondern auch seine Unterrichtstechniken weitergegeben – auch dies einer der Erfolgsfaktoren bei der Verbreitung der Djembe-Musik. Und auch diese Palimpsest-Schicht kann man abtragen bis hinunter zu einem zeitlich und personell bestimmbareren Moment.

Erwachsene Anfänger zu unterrichten, war Konaté fremd – er selbst kannte nur das Lernen im Vollzug, wie es in afrikanischen Gesellschaften schon Kinder in die Musik hineinzieht, ohne dass von „Unterricht“ in einem formalen Sinne die Rede sein kann (so war es auch in seinem Heimatdorf in Guinea, wo er als Kind in die Rolle des Dorftrommlers – *djembeföla* – hineinwuchs). Mit dem Unterrichten begann er nach seinem Ausstieg aus den *Ballets Africains*, denen er ununterbrochen von 1960 bis 1985 angehörte. Er fand eine neue Lebensperspektive als selbständig konzertierender Musiker und als Lehrer seiner Kunst. Zu seinen ersten Schülern gehörten die beiden Deutschen Silvia Kronewald und Paul Engel, mit denen er bald ein Ensemble bildete. In ihren Workshops begegneten sie immer wieder typischen Lernschwierigkeiten und ertüftelten, wie er erzählt, gemeinsam hilfreiche Methoden. So wie wir sie ein paar Jahre später in Gambia kennenlernten.

Das Jahrzehnt nach unserer Gambia-Erfahrung erbrachte eine weitere Professionalisierung des Djembeworkshop-Wesens (wenn man so will: das Palimpsest wurde erneut überschrieben). Konaté's Kollege Mamady Keïta gründete in Brüssel die Organisation *Tam-Tam-Mandingue* und führte zertifizierte Djembe-Lehrgänge ein. Wie Keïta arbeitete auch Konaté weltweit und bereiste mit seinen Workshops und Konzerten die USA, Kanada, Israel und die meisten europäischen Länder. Das Interesse an der westafrikanischen Djembe-Musik wuchs im Laufe dieser Jahre über viele kulturelle Grenzen hinweg an, und international bürgerte sich der (inzwischen aus der Diskussion weitgehend wieder verschwundene) Begriff *Weltmusik* für solche Phänomene der musikalischen Globalisierung ein.

4

2007 besuchte ich Konaté's alljährlichen Sommerworkshop in Bamberg. Die TeilnehmerInnen kamen aus Deutschland, Schweden, der Schweiz, Österreich, Italien und Frankreich. Das

Instrumentarium war ihnen schon vertraut: Die Mehrzahl von ihnen waren LehrerInnen an Musikschulen oder privaten Trommelschulen mit Erfahrungen in westafrikanischer Djembe-Musik. Ihr Interesse war, neue Rhythmen kennenzulernen, um sie an ihre eigenen SchülerInnen weiterzugeben. Auf besondere Musiziererfahrungen mit einem Meister ihrer Kunst waren sie nicht aus. Der Unterricht war ritualisiert und formalisiert. Pro Tag lehrte Konaté – mit Hilfe seiner inzwischen weiter verfeinerten Methode – zwei neue Rhythmen mit allen Teilpattern. Sobald sie durchgearbeitet waren, durften die Aufnahmegeräte eingeschaltet werden, und Konaté spielte die Elemente des Rhythmus noch einmal vor. Die meisten TeilnehmerInnen notierten sie, noch während der Unterricht lief, auf einer Art Millimeterpapier mit vorbereiteten Linien für die verschiedenen simultan erklingenden Pattern. Es waren immer 8 (Solo- und Begleit-Djembe, die Parts der drei Basstrommeln samt der jeweils aufgeschnallten Eisenglocken). Einige der Lernenden hatten sogar ein angepasstes Notensatzprogramm auf ihren Laptops und produzierten ihre Partituren durch Eintippen jedes einzelnen Patterns über die Leertaste.⁶

Heute ist es kein Problem mehr – Grundkenntnisse vorausgesetzt – sich Elemente des vielfältigen Rhythmus-Repertoires dieser westafrikanischen Musikkultur anzueignen. Sie liegen gedruckt (u. a. Delbanco o. J.) und auf bestimmten Internetseiten (Nas o. J.) in Notationen vor. Einige zentrale Figuren der Djembe-Szene, vor allem Keïta und Konaté, inzwischen auch dessen Söhne, haben darüber hinaus einen Großteil des Repertoires, auch Neukompositionen, auf CDs eingespielt. Es gibt Video-Tutorials und technisch verlässliche Konzertmitschnitte. Von der afrikanischen Heimat der Djembe-Musik her gesehen sind diese Aneignungsmethoden keine Einbahnstraße: Genauso wie die neuen Techniken des Trommelbaus wirken sie in die Herkunftsregionen zurück. Die dortigen Traditionen sind von dem, was auf internationalen Umwegen zurückkommt und -wirkt, nicht mehr zu trennen.

Auf der Verlustseite steht nicht nur, wie schon erwähnt, die „ursprüngliche“ Klangästhetik der Djembe-Musik (vielleicht ist es aber nur eine Frage der Zeit, bis die historische Aufführungspraxis sich auch ihrer annimmt). Verlorengegangen sind vor allem auch die sozialen Bedeutungen und Kontexterfahrungen, mit denen jeder einzelne Rhythmus einmal imprägniert war. Auch vor Ort sorgt die Globalisierung seit langem dafür, dass diese Gehalte und ihre ästhetischen Erfahrungsmodi allmählich verblassen. Dass sie nicht in Vergessenheit geraten, war eine der Hauptmotivationen Konatés, als er sein Buch schrieb. Das Kapitel „Beschreibung meiner Kultur“ nimmt darin den größten Raum ein. Darin berichtet er etwa über die Rhythmen *Kassa*, *Konkoba* und *Dibon*:

⁶ Zu den alles verändernden Auswirkungen von Schriftlichkeit auf bis dahin schriftlose Kulturen siehe Goody et al. 1986. In Bezug auf Musik habe ich selbst mir dazu Gedanken gemacht in: Ott 1999.

„Wenn die Regenperiode vorüber ist, muss der Boden für die Aussaat vorbereitet werden. An einem bestimmten Tag ziehen die Dorfbewohner auf die Felder, um den verklumpten Boden aufzuhacken – schwere Arbeit, die vollen Einsatz erfordert. Solche Arbeitsperioden auf den Feldern werden traditionell wie ein Fest gefeiert: Trommeln und Gesang unterstützen die Arbeit, Rhythmen synchronisieren die Arbeitsbewegungen und geben ihnen gleichmäßiges Tempo, Lieder loben die Arbeitenden und spornen sie an, nicht nachzulassen. Frauen bringen ihnen die Mittagsmahlzeit, und auch auf dem Rückweg und am Abend im Dorf wird getanzt und gesungen. In alldem spiegelt sich: Feldarbeit ist seit eh und je existentiell wichtig für das Wohlergehen der Gemeinschaft, ebenso wie die Jägerei. Einige der berühmtesten Rhythmen und Lieder haben ihren Ursprung in der Arbeit auf den Feldern: kassa, konkoba, dibon. Heute spielt und singt man sie auch bei vielen anderen Gelegenheiten - überall dort, wo Menschen Freude am Tanzen und Musizieren haben. Auch bei meinen WorkshopteilnehmerInnen sind sie seit eh und je sehr beliebt.“ (Konaté 2021, S. 153)

Als ich Konaté vorschlug, einen Katalog der Rhythmen in sein Buch aufzunehmen und diese nach ihren Funktionen und Verwendungssituationen zu ordnen, war er skeptisch: Diese Bindungen gebe es heute nicht mehr. „Alle spielen sie heute nach Lust und Laune, wann und wo sie wollen“. Trotzdem bleibt, wie immer, ein inkommensurabler Rest. Über den Rhythmus *Koba Lama* schreibt Konaté:

„Ein sehr heiliger Rhythmus mit gefährlicher Zauberkraft, der viele Geheimnisse in sich birgt. Er wird nur bei einer Gelegenheit gespielt: beim solibasi-Fest in der Nacht vor der Beschneidung der Jungen. Ich war oft in Versuchung, den koba lama-Rhythmus zu unterrichten, bin dann aber jedes Mal davor zurückgeschreckt. Er führt sehr tief in die geheimnisvollen und tragischen Seiten unserer Kultur hinein.“ (Konaté 2021, S. 266)

5

Geht man auf der Suche nach den Wurzeln der weltweiten Djembe-Bewegung weiter zurück, so kommt man am (schon mehrfach erwähnten) Ensemble *Ballets Africains de la République de Guinée* nicht vorbei. Denn ohne die weltweite theatralische Darbietung westafrikanischer Kulturtraditionen, vor allem auch ihrer Musikinstrumente, hätte es die Neukonstruktion der Trommel in den USA und ihre Popularisierung bis hinein in die Klassenzimmer in Deutschland und anderswo vielleicht nicht gegeben.

Ein früherer Ausgangspunkt des späteren *Ballets*-Konzepts war eine schulpolitische Maßnahme der französischen Kolonialverwaltung in den 1930er Jahren (hierzu und zum Folgenden s. Charry 2000, S. 245 ff., auch Cohen 2012, S. 20 ff.). Man befürchtete, die afrikanischen Schul-Lehrer⁷ – nach europäischen Prinzipien ausgebildet – könnten sich zu einer neuen Klasse von Intellektuellen ohne Kontakt zu den kulturellen Wurzeln der Bevölkerung entwickeln und damit letztlich der kolonialen Ordnung gefährlich werden. Um dem zu begegnen, fügte man schon in den 1930er Jahren ein neues Element in die Ausbildung ein, die *Cahiers* (Notizbücher) – darin sollten die Studenten in den Semesterferien gezielte Beobachtungen der dörflichen Kultur festhalten. Man erhoffte sich, dass die Lehrer und das Schulverwaltungspersonal später als Mediatoren zwischen den Kolonialherren und der Bevölkerungsmehrheit fungieren könnten.

Eine der großen Lehrerausbildungsstätten Westafrikas, die *École Normale Supérieure William Ponty* im Senegal, hatte einen künstlerischen Schwerpunkt (Musik, Tanz, Theater). In den 1940er Jahren studierte hier auch der universell begabte und umtriebige junge Musiker und Dichter Fodéba Keïta (1921-1969). Das *Cahiers*-Konzept brachte ihn offenbar auf die Idee, seine Beobachtungen szenisch umzusetzen. Ein anderes seiner Projekte war eine Band, in der er gemeinsam mit Studienfreunden ein musikalisches Stilgemisch aus afrikanischen, karibischen und europäischen Einflüssen entwickelte. 1948 gründete Keïta zusammen mit dem Gitarristen Facely Kanté das *Théâtre Africain*, aus dem 1952 die *Ballets Africains Fodéba Keïta* hervorgingen. Das von ihnen entwickelte Konzept war in den Grundzügen die eingangs charakterisierte Bühnenshow. Nachdem Keïta mit einem Stipendium zum Jura-Studium nach Paris gegangen war, operierte das Ensemble von dort aus und bereiste bis 1958 Frankreich, Westdeutschland und die DDR, den Balkan, Israel, die Türkei, Westafrika und fünf südamerikanische Staaten – allein in Europa 170 Städte. Der Erfolg der Truppe lässt sich auch daran ablesen, dass sie in Filmen mitwirkte, vor allem die Trommlergruppe (so im Blockbuster *Ben Hur* und im frühen Sophia-Loren-Film *Carosello Napoletano*). Die *Ballets Africains* des Fodéba Keïta dürften in diesen Jahren das Afrika-Bild weltweit mitgeprägt haben.⁸

Die politische Einordnung Keïtas ist nicht ganz einfach und harret der Analyse. Einerseits faszinierte er mit seiner Show unangefochten auch das französische Publikum. Andererseits betrachtete er sich und seine künstlerische Arbeit durchaus als Teil der antikolonialen Bewegung.

⁷ Ich beschränke mich hier auf die männliche Form, weil Frauen in den französischen Kolonien damals noch keinen Zugang zum Lehramtsstudium hatten.

⁸ Ich danke Phil Windever in Liverpool, der mich in seine umfangreiche Sammlung von Dokumenten und Medien zu den *Ballets Africains* Einblick nehmen ließ. Mir wurde bei dieser Gelegenheit erst klar, welche Schlüsselstellung Fodéba Keïta bei der weltweiten Popularisierung der Musik Guineas zukommt.

Er selbst wurde auch so gesehen.⁹ Eines seiner in der Frankophonie sehr populären Gedichte, *Minuit* (Mitternacht) erzählte die Geschichte eines Kolonialoffiziers, der sich in ein Dorfmädchen verliebt. Als sie ihn abweist, tötet der Franzose den Verlobten des Mädchens. Die französische Regierung verbot das Gedicht (nach der Unabhängigkeit wurde eine szenische Version der Geschichte zur beliebten Nummer der *Ballets*). Mit dem späteren Unabhängigkeitspräsidenten, dem guineischen Gewerkschaftsführer Ahmed Sékou Touré, war Keïta befreundet. Eines der ersten Bücher des Antikolonialismus, *Die Verdammten dieser Erde* des aus Martinique stammenden Frantz Fanon, ehrte Fodéba Keïta 1961 mit dem mehrseitigen Abdruck seines Gedichts *Aube Africaine* (Afrikanische Morgendämmerung) aus dem Jahre 1952.¹⁰

6

1958 wurde das Land unabhängig. Unter seinem Präsidenten Sékou Touré ließ es sich auf eine Neuorientierung der Beziehungen zu Frankreich, wie der französische Präsident Charles de Gaulle sie sich vorstellte, nicht ein – als einziges Land in Französisch-Westafrika. Touré (der sich später zum Despoten entwickelte) hatte dezidierte kulturpolitische Ambitionen. Flaggschiff dieser Politik nach innen und außen wurde Fodéba Keïtas Ensemble, das nun als *Les Ballets Africains de la République de Guinée* direkt dem Staat unterstand. Keïta wurde Innenminister, später Sicherheitsminister. Nach einigen Jahren fiel er in Ungnade. Das Leben dieses dynamischen und künstlerisch vielfach begabten und ausgewiesenen Menschen endete im (von ihm selbst gegründeten) Foltergefängnis *Camp Boiro* in Conakry, wo er 1969 erschossen wurde. Die von ihm komponierte Nationalhymne „Liberté“ ist bis heute in Verwendung.

Die Kulturpolitik Tourés¹¹ folgte den Prinzipien Dekolonisierung und De-Mystifizierung. Mit letzterer war die Abwendung von animistischen Traditionen zugunsten der monotheistischen Religion (Islam) gemeint, in der Touré ein einigendes Band der multiethnischen Gesellschaft des Landes aus 26 Sprachgemeinschaften sah, aber auch die Abwendung von allgegenwärtigen Traditionen wie Gerontokratie, Zwangsheirat, Mehrehe, Beschneidung und überhaupt von der

⁹ Phil Windever (siehe Fußnote 8) zeigte mir den Videomitschnitt einer Sendung der „Aktuellen Kamera“ (TV-Nachrichtensendung der DDR) über einen Ost-Berliner Auftritt der *Ballets Africains* im Jahre 1952. Die Veranstalter feierten am Schluss so etwas wie die Internationale der Volkskulturen und holten zu deren Demonstration eine Gruppe deutscher Kinder in Lederhosen auf die Bühne.

¹⁰ Fanon 1961 1981, S. 193 ff. *Aube Africaine* und *Minuit* von Fodéba Keïta wurden zusammen mit anderen Gedichten und einem Vorwort des Autors (aus dem Jahre 1958) wiederveröffentlicht in: Keïta Fodéba: *Aube africaine et autres poèmes africains*. Paris (Présence Africaine) 1994.

¹¹ S. hierzu ausführlich Posthumus 2016, vor allem das Kapitel: Praise and Protest: Inseparable – Music and Politics, S. 171 ff.; Dave 2009, S. 460.

Unterdrückung der Frauen. Ein drittes Leitmotiv war Authentizität (*authenticité*). Die Musikszene, vor allem in der Hauptstadt Conakry, war Ende der 1950er Jahre schon jahrzehntelang geprägt von internationalen Stilrichtungen populärer Musik, mehr sogar als von der traditionellen Musik der verschiedenen Sprachgruppen. Touré hielt die Musiker jeglicher Couleur an, in ihre Dörfer zurückzugehen, sich die „wahren“ Traditionen wieder anzueignen und sie in ihre Musik zu integrieren. Der junge Staat förderte nun die unter solchen Vorzeichen neu entstehenden Formationen wie z. B. *Bembeya Jazz International*, *Balla et ses Balladins* und viele regionale Ensembles, die in summa einen neuen Stil schufen, geprägt unter anderem vom Miteinander moderner und traditioneller Instrumente. Ein neues Plattenlabel (*Syliphone*) produzierte viele Einspielungen dieser Musiker und Musikgruppen.

Für die *Ballets Africains*, das künstlerische Aushängeschild Guineas, organisierte das Land eine Nachwuchs-Rekrutierung mit Hilfe eines Screenings der ländlichen Musikszenen des Landes. Ab 1958 traten begabte junge Musiker in das Ensemble ein, unter anderem auch der kaum zwanzigjährige Famoudou Konaté. Ein Vierteljahrhundert lang reisten die *Ballets Africains* fast ohne Pausen durch die Welt (Europa, USA, Kanada, Südamerika und viele afrikanische Länder). Wie dicht die Auftritte terminiert waren, zeigt z.B. das Programmheft einer Deutschland-Tournee im Oktober 1962. Das Ensemble trat fast jeden Abend an einem anderen Ort auf, bis es dann den ganzen November über *en suite* den Friedrichstadt-Palast in Ost-Berlin bespielte. 1984 starb Touré, der das Land zum Ostblock hin orientiert hatte. Sein Nachfolger strich die Kulturförderung zusammen, Musiker wie Konaté und der schon erwähnte Mamady Keïta verließen ihre Ensembles und fanden neue Betätigungsfelder als selbständige Musiker und Workshop-Lehrer.

7

Als die *Ballets Africains* Ende 1959 und 1960 in den USA auftraten, hatten manche Kritiker den Eindruck einer Performance von fragloser Authentizität – so als seien die Musiker, Sängerinnen und Tänzer*innen „Amateure, die in ein paar Monaten nach Hause zurückkehren und sich mit dem Geld, das sie auf den Bühnen der Welt verdient haben, eine Farm oder eine Viehherde kaufen“ (Cohen 2012, S. 19). Ein Missverständnis, das aber zugleich von der Qualität des Dargebotenen zeugt. Denn die von Fodéba Keïta gestaltete Bühnenshow folgte einer professionellen Dramaturgie. Sie enthielt Reizmomente, die den Ausgangssituationen fremd sind: Bühnenbilder, exotisierende Kostüme, schnellen Szenenwechsel, akrobatisch-virtuose Bewegungsaktionen. Keïta selbst erklärte:

„Da sich die Bühne vom Leben unterscheidet, ist eine gewisse Bühnenanpassung notwendig, damit wir uns beim ausländischen Publikum verständlich machen können. In unserem afrikanischen Dorf kann ein und derselbe Tanz eine ganze Nacht andauern, ohne jemanden zu ermüden. Außerdem werden die Tänze inmitten eines Rings von Zuschauern aufgeführt, die genauso mitmachen wie die Tänzer und Musiker. Auf der Bühne müssen mit verschiedenen Mitteln neue Bedingungen geschaffen werden, um einerseits die Frische und Realität des Tanzes zu erhalten und andererseits die Monotonie zu verhindern, die beim nicht aktiven Publikum schnell entsteht. Aus diesem Grund müssen wir unsere Tänze nur auf ihrem Höhepunkt zeigen, sie kürzen und tausend Details weglassen, die nur im öffentlichen Raum des Dorfes wichtig sind.“ (Keïta 1958, S. 176, zitiert nach Cherry 2000, S. 212, Übersetzung: Th. O.)¹²

Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Nomi Dave formuliert es so:

„Die Stücke wurden in der Weise umstrukturiert, dass sie nun einen klaren Beginn, Mittelteil und Schluss hatten, anders als das traditionelle Ebbe- und Flut-Prinzip beim Singen, Klatschen und den Instrumentalklängen (...) Die Stücke waren viel kürzer, und neue Instrumente wie Gitarren traten hinzu. Für Touré war dieser innovative Mix genau das, was er sich unter einer neuen afrikanischen Kultur vorstellte.“ (Dave 2009, S. 461, Übersetzung: Th. O.)

Auch die folgende Passage aus Famoudou Konaté's Autobiographie kann man hier einordnen:

„In meiner Heimatregion Hamana kennt man bis heute nicht die Art von Arrangements, die wir gerne vor Publikum spielen: mit besonderen unisono-Einleitungen, die sich in der Mitte und am Ende des Stücks wiederholen. Diese Arrangements sind das Produkt unserer Reisen mit den Ballets Africains in andere Länder, wo wir auf der Bühne auftraten. Bei den dörflichen Tanzgelegenheiten ist dazu keine Zeit, denn die Menschen wollen sofort tanzen und nicht die Einleitung abwarten. Außerdem kann man zu diesen Passagen nicht tanzen. Bei Konzerten und in den Workshops mit Anfängern und Fortgeschrittenen aus aller Welt möchte ich sie nicht missen: Sie bereichern die Musik und sind von besonderem Reiz für die Schülerinnen und Schüler.“ (Konaté 2021, S. 217)

Konaté übernahm also diese deutliche Überschreibung der dörflichen Musikstrukturen, wie er selbst sie als Kind erlebt hatte, in seine pädagogische Arbeit. Auch die Rhythmen, die er auf CDs aufnahm, hat er nach diesen Prinzipien durchstrukturiert.

¹² Fodéba Keïta (1958): La danse africaine et la scène / African Dance and the Stage. Le Théâtre dans le Monde / World Theater 7 (3), S. 164–178 (hier: S. 176).

8

Die amerikanische Musikpädagogin Patricia Campbell führte 2014 auf einer Tagung zur Interkulturellen Musikpädagogik in Rostock eine Videoaufnahme Djembe-spielender Grundschulkindern vor. Ihr Kommentar: „It doesn't sound very African, but it works“. Darin lag, so verstand ich es, eine gewisse (zumindest private) Skepsis gegenüber dem hörbaren Ergebnis, aber deutlich auch das Eingeständnis, dass solche Praxis unter pädagogischen Gesichtspunkten gelungen sei und dass man darauf verzichten solle, irgendeinen Anspruch auf Authentizität von außen an sie heranzutragen. Und in der Tat: Authentizität ist eine ästhetische und ethische Kategorie, die der Wandlungsfähigkeit kultureller Praxis prinzipiell nicht gerecht wird – ganz abgesehen davon, dass man im Licht der obigen Darstellung kaum begründen könnte, welche der Palimpsest-Schichten denn nun als authentisch anzusehen wären (zur Vertiefung siehe Kimmerle 2012). Schon die Konzerte der Ballets Africains haben (vermeintliche) Authentizität nur inszeniert: als Darbietungsmusik – ein Prinzip, das den Herkunftskontexten unbekannt war. Wieder Neues entstand in den späteren Workshops Konaté's, Mamady Keïtas und vieler anderer, ebenso in den Grundschulen dieser Welt – eben Djembe-Musik für Kinder. Um zum Anfang zurückzukehren: Das nicht-Dürfen ist ästhetischer Erfahrung und kultureller Praxis wesensfremd.

Literatur

- Cherry, E. (2000). *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. The University of Chicago Press.
- Cohen, J. (2012). Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, 43 (1), S. 11–48. <https://www.jstor.org/stable/23215194> [2.8.2022].
- Dave, N. (2009). Une nouvelle révolution permanente: The making of African Modernity in Sékou Touré's Guinea. *Forum for Modern Language Studies*, 45(4), S. 455–471. <https://academic.oup.com/fmls/article-abstract/45/4/455/629985> [2.8.2022].
- Delbanco, Å. (o.J.). *West African Rhythms*. Seven Hawk Publishing.
- Fanon, F. (1961, deutsch: 1981). *Die Verdammten dieser Erde*. Vorwort von Jean Paul Sartre. Suhrkamp.
- Flaig, V. (2010). *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembe*. Diss. Phil. University of Michigan. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/75801> [2.8.2022].
- Goody, J. et al. (1986). *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Suhrkamp.
- Konaté, F. & Ott, T. (1997). *Rhythmen und Lieder aus Guinea*. Buch und CD. Lugert. (Englische und französische Fassung 2000 und 2003).
- Konaté, F. (2021). *Mein Leben – meine Djembe – meine Kultur*. Aufzeichnungen eines afrikanischen Musikers. Herausgegeben von Thomas Ott. Schott.
- Kimmerle, K. (2012). Authentizität. In: Kirloskar-Steinbach, M.; Dharampal-Frick, G. & Friele, M. (Hg.). *Die Interkulturalitätsdebatte - Leit- und Streitbegriffe*. (S. 67-77). Karl Alber.

- Nas, P. (o.J.). West-African percussion pages for djembe rhythm – notation and information. <https://www.paulnas.nl/en/wap-pages/> [2.8.2022].
- Ott, T. (1998). Rhythmische Vexierspiele. Dununbè – der „Tanz der Starken Männer“ bei den Malinké in Guinea. *Musik und Unterricht*, 50, S. 6–13.
- Ott, T. (1999). Zurück zur Papageienmethode? oder: Was kann unsere Musikpädagogik von einer schriftlosen Musikkultur lernen?. *Diskussion Musikpädagogik*, 4, S. 6–16.
- Polak, R. (2000). Ein Musikinstrument geht um die Welt. Zur Verflechtung lokaler, nationaler und internationaler Kontexte im Bamakoer Jenbe-Spiel. In: Bauer, U.; Egbert, H. & Jäger, F. (Hg.). *Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte* (S. 291–312). Peter Lang.
- Polak, R. (2004). *Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt*. Reimer.
- Posthumus, B. (2016). *Guinea. Masks, Music and Minerals*. Hurst & Company.