

Thomas Ott

## Metamorphosen

Über Famoudou Konaté's autobiographische Aufzeichnungen

### Abstract

West African djembé-drum has become omnipresent in German schools and universities – which does not necessarily mean that teachers and students are knowing too much about the origins of the instrument and about the cultural and musical contexts that have brought it forth. A new autobiography may help to close information gaps. Famoudou Konaté, born 1940 near Kouroussa/Guinée (West Africa) is one of the well-known protagonists of West African djembé music. In 1997 – after 20 years as a village drummer, 25 years as a member of the representative stage ensemble “Ballets Africains de Guinée”, and 10 years as an independent concert musician and workshop teacher – he began to take autobiographical notes. The author of this article resumes the notes' contents which inter alia give a vivid impression of African village life, culture and music during the colonial era. After travelling the world for a quarter of a century, Konaté began to reconstruct the music of his early years, to describe and to record it, while he taught it to a growing circle of musicians and music lovers from all over the world.

### Die Djembé-Trommel aus Westafrika und ihre Weltkarriere

„Die Djembé ist wohl inzwischen ein deutsches Volksinstrument“, wunderte sich Famoudou Konaté, nachdem er einige Schulen besucht und sein ureigenes Instrument überall in Klassensätzen vorgefunden hatte. „Nicht nur ein deutsches“, sagte ich. Die Djembé-Trommel gilt seit 25 Jahren weltweit als *das* afrikanische Musikinstrument par excellence und befestigt damit die Klischeevorstellung, Afrika sei ein trommelnder Kontinent – als gäbe es nicht auch dort überall das ganze Spektrum musikalischer Instrumente in wichtigen kulturellen Funktionen. Und warum unter den vielen tausend Trommeln des Riesenkontinents ausgerechnet die Djembé? Ihre Herkunftsregion Hamana in Oberguinea ist nicht größer als der Landkreis Fallingbommel, sie ist vergleichsweise schwer zu spielen, und sie entwickelt – aus den Savannen und Dörfern Westafrikas in unsere Musiksäle, Schulaulen und Gymnastiksäle verpflanzt – geradezu gesundheitsschädliche Lautstärken.

Es scheint, dass sich ihr Erfolg einer Laune des musikalischen Globalisierungsprozesses verdankt. Denn in der postkolonialen Welt der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war kein afrikanisches Land in der weltweiten Vermarktung der eigenen Musikkultur so erfolgreich

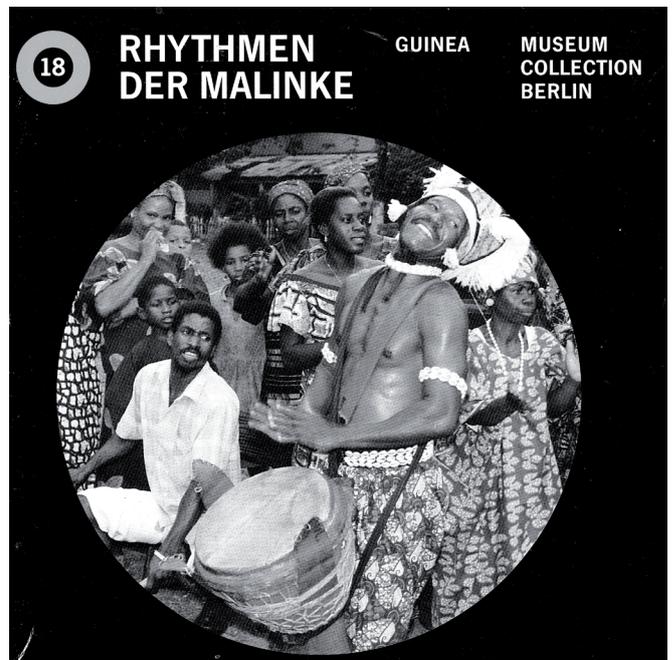


Abb. 1: Famoudou Konaté 1990. Quelle: Booklet zu CD 18 der Abteilung Musikethnologie im Museum für Völkerkunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Editor Artur Simon

wie Guinea. Der Djembé-Meister Famoudou Konaté, groß geworden in der dörflichen Malinké-Kultur seiner Heimat Hamana, hatte an diesem Distributionsprozess entscheidenden Anteil.

### Lebensweg und Autobiographie Konaté's

Konaté – von dessen voraussichtlich 2018 als Buch erscheinenden autobiographischen Aufzeichnungen hier berichtet werden soll – wurde 1940 im damaligen Französisch-Westafrika in der Nähe der Stadt Kouroussa, Hauptstadt von Oberguinea, geboren. Die ersten beiden Jahrzehnte seines Lebens verbrachte er als Feldarbeiter, Jäger und Musiker im Dorf Sangbaralla am Oberlauf des Niger. Schon als junger Mann war er als virtuoser *Djembé*-Spieler über seine Heimatregion hinaus bekannt. Seine nationale und internationale Karriere als Berufsmusiker begann in den ersten Jahren der Unabhängigkeit Guineas unter dem Präsidenten Sékou Touré (Amtszeit: 1958 – 1984), der sich um eine Aufwertung der künstlerischen Traditionen des Landes bemühte. 1960 wurde Famoudou Konaté Mitglied des neu geschaffenen regionalen Musikensembles in Kouroussa, 1962 dann Erster Solist der *Ballets Africains de Guinée* – einer 1947

in Paris gegründeten Truppe, die nationale Musik- und Tanzstile zu wirksamen Bühnen-Shows verband. Sékou Touré machte die *Ballets* zum offiziellen Nationalensemble, das etwa bei Staatsbesuchen in der Hauptstadt Conakry auftrat, nach Tourés Willen aber hauptsächlich die Aufgabe hatte, das Land international bekannt zu machen und künstlerisch-kulturell zu repräsentieren. Die Truppe wurde zu einem der wichtigsten Devisenbringer Guineas. Sie prägte weltweit die Vorstellung von afrikanischer Musik, vor allem durch die äußerst wirksame Kombination der ekstatischen, körper- und akrobatiknahen Perkussionsmusik aus Oberguinea (*Haute Guinée*) mit den zu Bühnenerzählungen und Großchoreographien weiterentwickelten regionalen Musik- und Tanzstilen des Landes, und bereitete die spätere Karriere der Djembé-Trommel in vielen Ländern der Welt vor. Zuvor schon hatten afro-amerikanische Musiker, auf der Suche nach ihren kulturellen afrikanischen Wurzeln, die Djembé entdeckt. Sie gaben ihr auch ihre heutige Bauform, bei der das Fell mit Eisenringen und vorgereckter Segelschnur am hölzernen Korpus befestigt wird – eine Konstruktion, die die guineischen Musiker erst in den 1970er Jahren übernahmen. So wie wir sie heute kennen, ist die Djembé also schon ein Hybridprodukt der Globalisierung und kein ur-afrikanisches Instrument.

Famoudou Konaté verließ die *Ballets Africains de Guinée*, nach unzähligen Konzertreisen und Auftritten, im Jahre 1987. Er begründete eine Musikschule auf seinem Anwesen in Conakry, wo er seither in jedem Jahr zwischen Dezember und Februar Workshops abhält. In den nunmehr 30 Jahren seit dem Ende seiner *Ballets*-Zeit lehrte und konzertierte er regelmäßig u.a. in Deutschland, Frankreich, Italien, der Schweiz, Spanien, Israel, den USA, Kanada, Japan, Taiwan, Guinea und Gambia. In dieser Zeit kam es zur Internationalisierung und Professionalisierung einer *Scene*, die sich schon früh um die *Djembé*-Musik herum gebildet hatte. Famoudou Konaté wurde zu einer ihrer Leitfiguren. 1991 dokumentierte die Abteilung Musikethnologie der Staatlichen Museen

zu Berlin Preußischer Kulturbesitz seine Musik in einer CD-Produktion („Rhythmen der Malinké“). Es folgten bis heute 8 weitere, größtenteils von Konaté selbst edierte CDs mit Beispielen aus seinem Repertoire. 1996 wurde er Honorarprofessor für „Didaktik afrikanischer Musikpraxis“ an der Berliner Hochschule (heute Universität) der Künste. Im Jahre 2000 ehrte ihn das Berliner Phonogramm-Archiv, das aus Anlass seines hundertjährigen Bestehens von der UNESCO den Weltkulturerbestatus erhielt, mit einem Auftritt beim Festakt.

Um 1997 begann Famoudou Konaté damit, seine Erinnerungen aufzuschreiben. Dies nicht in systematischer Weise, sondern so, wie sie ihm gerade einfielen. Bis 2013 entstanden mehrere hundert maschinen- oder handschriftliche Notate, in der Länge zwischen einer halben und anderthalb Seiten, in französischer Sprache. Mehrfach gab Konaté im Lauf dieser Jahre das jeweils fertiggestellte Material oder Teile davon an Personen seines Vertrauens weiter, die die Notate überarbeiteten und ordneten, unter ihnen seine Tochter Diaka, sein Sohn Diarra und ein aus Konaté's Region stammender Bruder des Schriftstellers Camara Laye (letzterer der Autor des international beachteten Romans „L'enfant noir“, deutsch: „Einer aus Kurussa“, 1953 bzw. 1954). Ab 2006 bearbeitete die Musikethnologin Dr. Barbara Wrenger einen Teil des Materials und kompilierte daraus in deutscher Sprache einen zusammenhängenden Text über bestimmte musikkulturelle Gegebenheiten in Famoudou Konaté's Heimatdorf während seiner Kindheit und Jugend. 2011 bat mich Famoudou Konaté, das gesamte Material zu sichten und im Blick auf eine mögliche Publikation zu überarbeiten. Bis 2014 erreichten mich aus aller Welt, von verschiedenen Absendern und von Konaté selbst, eine große Zahl seiner Notate im Original oder in Gestalt von Überarbeitungen und Kompilationen. Währenddessen stellte Famoudou Konaté sein autobiographisches Schreiben nicht ein, sondern lieferte ca. 100 weitere Erinnerungstexte. Zugleich inszenierte er in Guinea verschiedene typische Situationen (z.B. Auf-

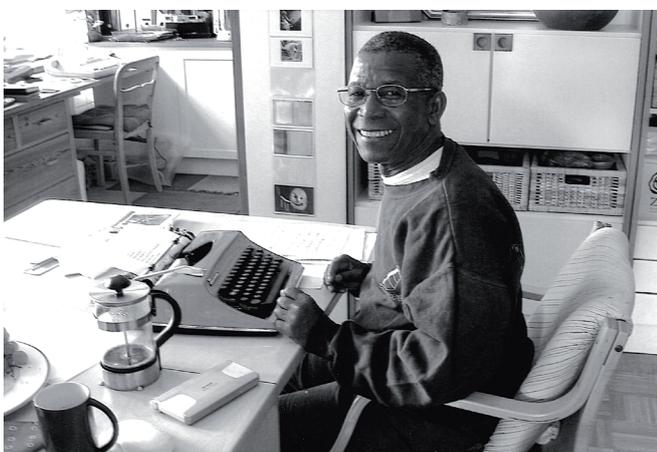


Abb. 2: Famoudou Konaté 2009. Foto: Thomas Ott



Abb. 3: Das Trommelensemble: v.l. Dununba, Kenkeni, Sangban, Djembé. Foto: Thomas Ott

Notenbeispiel/Transcription 1: *balakulaniã* (2)

Abb. 4: Rhythmus *balakulaniã* in der Transkription von Johannes Beer (Ausschnitt). Die oberen drei Linien stehen für die drei Grundklänge der Djembé, die drei Linien darunter für die Basstrommeln Kenkeni, Sangban und Dununba. Quelle: Booklet zu CD 18 der Abteilung Musikethnologie im Museum für Völkerkunde Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Editor Artur Simon

tritte einzelner Masken in besonderen Tanz- und Musizierkonstellationen) und ließ sie von Workshop-Teilnehmern foto- oder videografieren. Bis 2017 ergänzte er in einer Reihe von mehrtägigen Sitzungen in Deutschland viele Informationen und erläuterte mir schwer verständliche Textpassagen. Inzwischen liegt die systematisch gegliederte Rohfassung eines Buches vor, das mit Illustrationen und Apparat ca. 300 Druckseiten umfassen wird.

### Was Konaté zu erzählen hat

Ungewöhnlich an Konaté's Biographieprojekt ist, dass hier ein afrikanischer Musiker das, was Ethnologen sonst in Feldstudien und Interviewserien zusammentragen, ohne Anstoß von außen selbst präsentiert hat. Konaté's Aufzeichnungen sind zu einem großen Anteil Erinnerungen an die ersten 20 Jahre seiner Biographie. Sie schildern detailreich das Leben und Erleben eines Jungen, der – unter den Bedingungen eines westafrikanischen Dorfes zur Kolonialzeit – allmählich in die Rolle des Musikers hineinwächst. Die Erinnerungen an die Zeit nach 1960 sind auch deshalb interessant, weil sie das Phänomen „musikalische Globalisierung“ in all seiner Komplexität aus der Perspektive eines ihrer Akteure illustrieren und Anschauungsmaterial für eine postkoloniale Musikgeschichte Afrikas anbieten.

Die Malinké-Hamana in Oberguinea – Famoudou Konaté's engere Herkunftsgesellschaft – gehören einer Kultur- und Sprachgemeinschaft an, die unter verschiedenen Bezeichnungen (Mandinka, Mandingo, Maninka, Malinké, Bambara) in den meisten Ländern Westafrikas,

von der gambischen und senegalesischen Atlantikküste bis ins südwestliche Mali, anzutreffen ist. Eric Charry hat die vielfach ausdifferenzierte Musikkultur dieser *Mande*-Gesellschaften in seinem umfangreichen Werk „Mande Music – Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa“ dargestellt, und damit auch den größeren kulturellen Kontext dessen, was Konaté beschreibt. Die beiden Zugangsweisen sind komplementär: Hier die (westliche) Außenperspektive einer Disziplin, die das Wissen über die musikkulturellen Invarianten und Varianten einer ganzen Region objektivierend zusammenträgt, dort die Innenperspektive eines Angehörigen dieser Kultur, der nichts anderes kannte als eben diese Kultur, die für ihn identisch war mit dem Leben selbst in all seinen Facetten. Vieles in seiner Schilderung findet in der Betrachtung der überregionalen Äquivalente überhaupt erst seine Erklärung. Umgekehrt lässt dieser Hintergrund die regionalen Besonderheiten in Konaté's Herkunftskultur plastischer hervortreten. Eine dieser Besonderheiten steht im Zentrum seiner Darstellung: die rhythmische Polyphonie, die die *Djembé*-Musik der Malinké-Hamana zu einem weltweiten Faszinosum werden ließ, und das besondere Instrumentarium, auf dem sie hervorgebracht wird.

Konaté erzählt, wie sein Großvater aus der Bezirkshauptstadt Kouroussa ins Dorf *Sangbaralla* am Niger zog, wo man ihm – als erfahrenem Voodoo-Meister – eine verrufene Brache überließ, die niemand zu betreten wagte. Er kultivierte das Land mit Hilfe von Sklaven aus dem Besitz seiner Familie (er war Gefolgsmann des im 19. Jh. weite Teile des Landes beherrschenden Militärführers *Almamy Samory Touré* gewesen, der später den französischen Kolonisatoren erheblichen Widerstand entgegengesetzte). Famoudou Konaté's Vater wurde der reichste Grundbesitzer in Sangbaralla und Umgebung, zugleich Chef der mächtigen Jäger-Kaste, und heiratete 12 Frauen, mit denen er 45 Kinder hatte. Er starb, als sein jüngster Sohn Famoudou 10 Jahre alt war. Konaté erinnert sich in allen Details an das Totenfest für seinen Vater, bei dem der Rhythmus *Sofa* gespielt und getanzt wurde. Bis heute spielt er diesen Rhythmus vor, wenn man ihn um ein Djembé-Solo bittet, und erzählt dazu die Geschichte vom Tod seines Vaters.

Famoudou trommelte früh auf Kalebassen und Blechbüchsen und zeigte, wie wir sagen würden, musikalische Begabung – die der Vater förderte, obwohl seine Familie nicht den Musiker-Kasten der *Griots* (Barden, Genealogen) und Schmiede angehörte. Er ließ ihm eine Djembé bauen, und Famoudou durfte schon als Kind oft bei Familien- und anderen Festen auftreten. Seine „berufliche“ Sozialisation verlief dann zweigleisig: Er wurde, in der Familientradition, Bauer und Jäger, zugleich aber wuchs er allmählich in das Trommelensemble hinein und lernte dabei das umfangreiche Repertoire der Rhythmen, Lieder und Tänze kennen, denen im Ablauf der vielen Feste und Rituale im Jahreslauf und bei vielen anderen formellen und informellen Gelegenheiten eine Schlüs-

selffunktion zukam. Früh wurde er ein geachteter und beehrter *Djembéfol* (Solotrommler) – seine Reputation und seine besonderen Qualitäten als Musiker waren ein paar Jahre später ausschlaggebend für seine Berufung in die *Ballets Africains de Guinée*.

Es gibt in Konatés Aufzeichnungen viele narrative, oft anekdotische Texte, die wie in einem Mosaik das dörfliche Leben und seine Bedingungen plastisch werden lassen: die Allgegenwart von Magie und *fétichisme*, die Rolle des Islams, die Geschlechterbeziehungen vom Kindesalter bis hin zu Partnerwahl und Eheschließung, die Probleme der Mehrehe, die Erziehung der Kinder durch ihre Familien und durch die Dorfgemeinschaft, den Umgang mit der Natur und die Prinzipien von Landwirtschaft, Jagd und Fischfang unter den Bedingungen der tropischen Jahreszeiten (Trocken- und Regenperiode), das Regiment der französischen Kolonialverwaltung (drastisch: die Erinnerungen an Zwangsarbeit, Gerichtsbarkeit, Ausbeutung der lokalen Ressourcen, Kriegsdienst und traumatisierte Veteranen). Andere Texte referieren Märchen, Sagen und historische Ereignisse, so wie sie ins kollektive Gedächtnis Eingang fanden. Wieder andere sind eher explikativ formuliert und erläutern die kulturellen Strukturen: die großen Feste im Jahresablauf (Ende des Ramadan, Opferfest, die Feste zur Hirse- und Reisernte, und eine lokale Besonderheit: die Feste zur Befischung der heiligen Dorfseen); Initiations- und Beschneidungsfeste; die wichtigsten Masken und ihre Bedeutungen. Schließlich alles, was mit den Hierarchien der Jugend-Altersgruppen zu tun hat: Jedes Kind, jede(r) Jugendliche bis hinauf ins frühe Erwachsenenalter gehört einer von acht *générations* an, die meist auch ihre eigenen Tänze, Lieder, Masken, Rituale und gesellschaftlichen Aufgaben haben. So sind z.B. die *Barati*, die älteste Generation der männlichen Jugendlichen und "Herrscher des Tanzplatzes" (*Bara*) u.a. für den korrekten Ablauf der größeren und kleineren Feste zuständig. Ihr spezifischer Tanz ist die *danse des hommes forts*, ein eindrucksvoller Gruppentanz, mit einer musikalischen Grundstruktur, die in einer großen Zahl komplexer Varianten (je nach dem speziellen Anlass des Tanzes) von den Trommlern beherrscht werden muss. Die vielen kulturellen Anlässe sind ohne Musik nicht denkbar, sie sind in ihrer Vielfalt mit den Rhythmen-, Lied- und Tanzrepertoires verwoben.

Als Trommler von Rang stellt Konaté in seinen Aufzeichnungen die Perkussionsmusik in den Vordergrund – die allerdings auch das insgesamt wichtigste Repertoire der Malinké-Hamana-Musik in sich enthält. Diese Trommelmusik ist die wohl komplexeste aller mit den Malinké verwandten Mande-Gesellschaften. Sie arbeitet in der Regel mit zwei *Djembé*-Trommeln und mindestens drei verschieden großen, doppelfelligen Bass-Trommeln mit aufgeschnallten Eisenglocken, die mit Stöcken bzw. Metallringen oder –stäben bespielt werden. Jedes dieser Instrumente, auch jede der drei Glocken, trägt zu einem *Gesamt-Rhythmus* ein eigenes Pattern bei, woraus sich



Abb. 5: Famoudou Konaté mit Ensemble in Bonn 2017. Foto: Thomas Ott

ein charakterisches und komplexes, mit bloßem Ohr kaum zu dechiffrierendes melorhythmisches Geschehen ergibt. Darüber entfalten sich die Improvisationen des Solo-Trommlers (*Djembéfol*) in Interaktion mit den Schritten und Figuren der Tänzerinnen oder Tänzer. Jeder dieser *Gesamt-Rhythmen* hat einen eigenen Namen und ist einer bestimmten Tanzsituation zugeordnet, meist auch in Kombination mit bestimmten Liedern. Konaté befasst sich auch mit den Details des Trommelbaus (von der Auswahl des Holzes und der Felle bis hin zur Stimmung), mit den Spieltechniken, den musikalischen Gestaltungsprinzipien und mit der sozialen Rolle des *Djembéfol*. Er vernachlässigt allerdings auch die übrigen Instrumente nicht (die er allesamt spielen kann): die jeweils speziellen Harfen der *Griots*, der Jäger, der Magier; die Wassertrommel der Frauen, den Erdbogen (ein Kinderinstrument), die hölzernen Schlitztrommeln, die Flöten und Tierhorn-Instrumente etc., die immer bestimmten sozialen Gruppen zugeordnet sind und nur bei bestimmten Gelegenheiten gespielt werden.

Was Famoudou Konaté – in der Regel im "ethnographischen Präsens" – beschreibt, beruht auf Erlebnissen, die oft 6 bis 7 Jahrzehnte zurückliegen. Vielfach wird die Perspektive dessen deutlich, der danach die übrige Welt kennengelernt und sich mit dieser Erfahrung verändert hat. So vergleicht er das Damals mit dem Jetzt, registriert das Dahinschwinden der alten Strukturen, die zerstörerischen Auswirkungen der Globalisierung auf die Ökologie (so haben z.B. die Jäger in seinem Heimatdorf ihre frühere soziale Bedeutung eingebüßt, weil es nicht mehr viel zu jagen gibt), die Verkarstung der Böden, das Austrocknen der Wasserläufe, die wachsende Armut. Er reflektiert aber auch die allmähliche Überwindung der Unmenschlichkeit vieler Bräuche, der autoritären Erziehung, der sozialen Kontrolle aller Lebensregungen. Die auch in Afrika voranschreitende Emanzipation der Mädchen und Frauen findet er zu zaghaft – so wünscht er sich etwa, dass mehr Mädchen als bisher auch Instrumente spielen lernen, die früher strikt den Männern vorbehalten waren. Die Beschneidung der Jungen und

Mädchen, die er in seiner Jugend als selbstverständlich hinnahm, kritisiert er heute scharf und bekämpft sie, wo immer er damit konfrontiert ist.

### Funktionswandel der Musik in drei Lebensphasen

Interessant ist es, den allmählichen Funktionswandel der Musik für Famoudou Konaté selbst im Verlauf seiner Biographie zu verfolgen.

In seiner ersten Lebensphase (als Dorfmusiker) lernte er die Musik als unmittelbar Beteiligter in ihren Strukturen und in ihren rituellen und sozialen Funktionen kennen, wobei die musikalische Vielfalt die mehr oder weniger standardisierten Situationen widerspiegelte, in denen Musik zum Einsatz kam.

In den *Ballets Africains de Guinée*, denen er ein Vierteljahrhundert lang als Solist angehörte, erlebte er Musik und Tanz als Bühnenshow, die zwar auch bestimmte typische Situationen aus dem dörflichen Leben vorführte, diese aber choreographisch und kompositorisch transformierte und überhöhte. Das Moment von *performance composition* (der permanenten Anpassung von Spiel und Tanz an den Verlauf des festlichen oder rituellen Geschehens) entfiel hier, ebenso der fließende Übergang von Musikern, Tänzern und mitvollziehender Gemeinschaft. Stattdessen passte sich die Musik, die ganz anderen sozialen Settings entstammte, dem (westlichen) Modell einer strikten Trennung von Ausführenden und Publikum an. Den vorgeführten Elementen einer dem Publikum meist fremden Welt wurden die Sinnstrukturen des westlichen Konzertlebens unterlegt. Was das Publikum interessierte, war die faszinierende Körperlichkeit und mitreißende Rhythmik afrikanischen Musizierens und Tanzens – das exotistisch-projektive Gegenmodell zum Eigenen, Bekannten. Es wäre ein sinnvolles Forschungsthema, im Detail zu beschreiben, was hier geschah und nach welchen Prinzipien die Choreographen und Komponisten der *Ballets* die Elemente der Ausgangssituationen umgestalteten und welche Rolle dabei die „Erwartungs-Erwartungen“ gegenüber dem internationalen Publikum spielten. Famoudou Konaté's Aufzeichnungen über seine Zeit in den *Ballets* sind vor allem Berichte darüber, wie er und seine Kolleginnen und Kollegen die Welt erlebten (sie kamen alle aus den ländlichen Regionen Guineas und fanden sich nun in der hochtechnisierten Welt des Jetsets, der Flughäfen und Bahnhöfe mit ihren Rolltreppen und Einkaufsmeilen, der großen Hotels und des internationalen Konzertlebens wieder, was besonders in der Anfangszeit zu vielen interkulturellen Missverständnissen und komischen Situationen führte). Er beschreibt die strenge Disziplinierung der Truppe durch das Aufsichtspersonal und die Direktoren, die oft komplizierten Beziehungen der Ensemblemitglieder untereinander, die Trainings- und Übesituationen, die Alphabetisierungs- und Grundbildungskurse (er selbst, in dessen Dorf es keine Schule gab, hat hier erst Lesen

und Schreiben gelernt). Es kam zu interessanten Begegnungen mit bekannten Musikern (z.B. mit den Beatles, die einmal am gleichen Tag wie die Ballets in London auftraten), mit Berühmtheiten wie Marlon Brando, der die Afrikaner einmal in seine Villa in Hollywood einlud, mit der südafrikanischen Sängerin Miriam Makeba, die in der Zeit ihres guineischen Exils oft zusammen mit den *Ballets* auftrat. Wie viel ihm diese Zeit immer noch bedeutet, wurde mir 2013 klar, als ich mit ihm vor dem Friedrichstadt-Palast stand und er mir sichtlich bewegt von seinen Berliner Aufenthalten und Auftritten in den 1960er bis 1980er Jahren erzählte.

In Famoudou Konaté's dritter Lebensphase – der Zeit seit seinem Abschied von den *Ballets Africains de Guinée* im Jahre 1987 – wurden zwei neue Tendenzen in seinem Verhältnis zur eigenen Musik und bei ihrer Weiterentwicklung wichtig. Zum einen lernte er immer mehr – meist jüngere – Menschen kennen, die sich für seine Musik nicht nur als Publikum interessierten, sondern sie aktiv erlernen wollten. Famoudou Konaté begann also damit, Workshops abzuhalten. Oft hatten die Teilnehmer(innen) keine musikalischen Vorkenntnisse, keine Erfahrungen im Erlernen von Instrumenten und keine Notenkenntnisse (wobei sich bald herausstellte, dass gerade sie oft besser mit der afrikanischen Musik zurechtkamen als Menschen mit musikalischer Vorbildung). Auf jeden Fall befanden sie sich in einer ganz anderen Situation als ein afrikanisches Kind, das in eher informeller und funktionaler Weise allmählich in die Musik hineinfindet, indem es zunächst imitatorisch „mitmacht“, bis es irgendwann die Musikerrolle ausfüllt. Famoudou Konaté entwickelte also für die neue Zielgruppe eine besondere Methodik des Unterrichts seiner Musik, die vom Einfachen zum Komplizierten, von den elementaren zu den komplexeren Strukturen und Spieltechniken führte, und die zugleich die Schwierigkeiten der für uns ungewohnten, für seine Musik aber basalen Polymetrik zu bewältigen half. Um komplizierte Rhythmen wie etwa die schon erwähnten Varianten der *danse des hommes forts* in dieser Weise unterrichten zu können, musste er sie als idealtypische Modelle rekonstruieren – sozusagen als Musikstücke, wie es sie in den situationsangepassten Aktionen der Musiker, beispielsweise bei dörflichen Festen, so nicht gibt. Die Workshopteilnehmer sollen sich eigentlich nach dem Erlernen dieser modellhaften Grundstruktur wieder freispielen, indem sie improvisatorische Momente in die Musik zurückholen (was außerordentlich schwierig ist). Der Unterschied wird sofort sinnfällig, wenn man beispielsweise die Aufnahmen des Rhythmus *Bala Kulandjan* miteinander vergleicht, die Konaté zu verschiedenen Zeiten eingespielt hat: die beiden „freien“ Versionen (balakulania) auf der CD „Rhythmen der Malinké“ (1990) und die „modellhafte“ Version auf der Begleit-CD zum Buch „Rhythmen und Lieder aus Guinea“ (1997).

Die zweite Tendenz in Famoudou Konaté's Schaffen nach 1987 hängt mit der ersten eng zusammen. Bis heu-

te arbeitet er daran, die Musik seiner Zeit als dörflicher *Djembéfol*, die während der vielen Jahre in den *Ballets* allmählich in seiner Erinnerung verblasst war, so exakt wie möglich zu rekonstruieren, und zwar in quasi-philologischer Absicht: um ein Repertoire der Nachwelt zu erhalten, das sonst in Vergessenheit geraten könnte. Die 120 sorgfältig vorbereiteten Aufnahmen, die er inzwischen auf CDs vorgelegt hat, sind in der Mehrzahl Rekonstruktionen der traditionellen Rhythmen (neben eigenen Neukompositionen und Begleitarrangements zu einer Reihe von Liedern), darunter immerhin 24 Aufnahmen von Varianten des Kernrepertoires, der *danses des hommes forts*. Alle diese Rhythmen – und zusätzlich weitere, die er bisher nicht aufgenommen hat – erfasst er in seinen autobiographischen Aufzeichnungen und charakterisiert sie in ihren sozialen und kulturellen Funktionen. Die rekonstruierten Rhythmen vermittelt er afrikanischen Musikern in seiner Dorfgemeinde und in der Hauptstadt Conakry (Familienmitglieder sind dabei wichtige Multiplikatoren), aber auch dem stets wachsenden Kreis seiner Schülerinnen und Schüler aus vielen westlichen und inzwischen auch asiatischen Ländern. Viele von ihnen haben sich inzwischen quasi-professionalisiert, vermitteln das Gelernte in eigenen Musikschulen oder in Tanz- und Trommelzirkeln. Sie wissen von Konaté's Arbeit an seiner Autobiographie und versprechen sich davon die bisher fehlenden Hintergrundinformationen zu der Musik, die sie so sehr beschäftigt.

Diese *Scene* – wenn man so will, eine Art Laienmusikbewegung, ähnlich wie seinerzeit die Jugendmusikbewegung in Deutschland – beteiligt sich auch selbst in gewisser Weise an der Sicherung und Verbreitung des Repertoires. Famoudou Konaté hat seine Musik nie notiert – sobald es etwas festzuhalten gilt, arbeitet er bis heute mit einem Kassettenrecorder. Einige seiner Schüler haben aber Aufschreibesysteme entwickelt, die – z.T. mit Hilfe von Computerprogrammen – schriftlich fixieren, was man sonst leicht vergisst. In Internetforen findet ein reger Austausch solcher Notationen statt. Vor einigen Jahren erschien zudem das Buch *West African Rhythms*, in dem der Musiker Âge Delbanco 100 solcher komplexen Rhythmen in einer speziellen Tabulaturenschrift veröffentlichte, darunter eine große Anzahl aus Famoudou Konaté's Repertoire. Die systematische Sicherung und wissenschaftliche Analyse dieses Bestands steht allerdings aus. Ein größeres Forschungsvorhaben hierzu wäre ein bedeutsames und lohnendes Unternehmen.

## Literatur

- Charry, Eric: Mande Music. Traditional and Modern Music of the Mankina and Mandinka of Western Africa. Chicago (University of Chicago Press) 2000
- Delbanco, Âge: West African Rhythms. New Edition. Santa Cruz/USA (Seven Hawk Publishing) o.J.
- Flaig, Vera: The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembé. Diss. PhD (Musicology). University of Michigan 2010
- Konaté, Famoudou / Ott, Thomas: Rhythmen und Lieder aus Guinea. Mit Begleit-CD. Oldershausen (Lugert-Verlag) 1997. Englische Ausgabe 2000, französische Ausgabe 2003
- Ott, Thomas: Rhythmische Vexierspiele. Dununbè – der "Tanz der starken Männer" bei den Malinké in Guinea. In: Musik und Unterricht – Zeitschrift für Musikpädagogik 50, Oldershausen (Lugert Verlag) 1998, S. 4-13
- Polak, Rainer: A Musical Instrument Travels Around the World. Jenbe Playing in Bamako, West Africa, and beyond. In: Ethnomusicology. A Contemporary Reader. New York (Taylor and Francis Group) 2006, S. 161-186
- Polak, Rainer: Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt. O.O. (Reimer Verlag) 2004
- Wrenger, Barbara: "Schwarzer Springer, weißer Turm" – zum Wechselspiel der (Welt-)Musikkulturen in der Republik Guinea. In: "Weltmusik" – ein Missverständnis? Eine Tagungsdokumentation. Kulturhandbücher NRW, Band 12, hrsg. vom NRW KULTURsekretariat (2006), S. 93-100