

Thomas Ott

Die Musik der Nyamakala im Fouta Jallon. Ein narratives Puzzle

"Der britische Ethnologe Nigel Barley äußert einmal die Vermutung, der 'wahre Schlüssel der Zukunft' liege darin, dass 'Grundbegriffe wie Kultur aufhören zu existieren'. Wir seien doch, so Barley, 'mehr oder weniger alle Touristen in Hawaiihemden' (Vgl. der Spiegel, 44/2000). Heißt der neue Mensch nach dem Ende der Kultur 'Tourist'? Oder leben wir endlich in einer Kultur, die uns die Freiheit gibt, als fröhliche Touristen in die weite Welt auszuschwärmen? Wie läßt sich dann diese neue Kultur beschreiben?"

Byung-Chul Han: Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung. Berlin (Merve) 2005, S. 9

Im Mai 2000 reisten meine Frau Eva und ich ins westafrikanische Land Guinea¹. Nicht als Touristen in Hawaiihemden, sondern um für drei Jahre ein Bildungsprojekt der deutschen Entwicklungszusammenarbeit (GTZ) zu betreuen. Es ging darum, mit Geld und Beratung die Grundbildung in der Region *Labé* (einer der sechs Verwaltungsregionen des Landes) zu stärken: die fachliche und pädagogische Fortbildung der Lehrer zu verbessern, die Elternarbeit zu intensivieren, muttersprachlichen Unterricht zu fördern, AIDS-Aufklärung zu betreiben und die in der Schule besonders benachteiligten Mädchen zu unterstützen. All das in Zusammenarbeit und in Abstimmung mit der regionalen Schulverwaltung, mit dem nationalen Grundbildungsprogramm und mit den Projekten anderer Geber (USA, Kanada, Frankreich, Weltbank).

Entsprechend der Philosophie der deutschen Entwicklungszusammenarbeit dockte das Projekt "Förderung der Grundbildung in Mittelguinea" bei der präfektoralen Schuldirektion an, um für einige Jahre an deren Aktivitäten teilzunehmen und dann wieder abzudocken - in der Hoffnung auf "Nachhaltigkeit" der gemeinsamen Arbeitsergebnisse. Ich saß mit meiner *équipe* - Sekretärin, Buchhalterin, Experten für Gesundheit, Mädchenbildung und Elternarbeit, Wächtern und Chauffeuren (samt und sonders einheimische, aber von deutscher Seite besoldete Kräfte) - in einem neu errichteten Bungalow der Schulverwaltung.

¹ Meinem Kollegen Reinhard Schneider bin ich bis heute dankbar dafür, dass er Ende 1999 meine Beurlaubung von der Universität zu Köln ermöglichte, indem er davon absah, "entgegenstehende dienstliche Gründe" geltend zu machen. Er nahm damit eine Reihe von Unannehmlichkeiten in Kauf. In ähnlicher Weise verpflichtet fühle ich mich meiner damaligen Assistentin Frauke Heß.

Die Partnerseite, also das Schulamt, stellte einen Koordinator sowie 25 Schulinspektoren und Lehrerfortbildner, die jede Woche auf ihren Motorrädern ins weite Umland auschwärmten, um mit den Dorfschullehrern zu arbeiten. Dieses Partner-Team plante mit mir gemeinsam die Aktivitäten, auch fuhr ich selbst regelmäßig hinaus, um die Arbeit in den Schulen mitzuerleben und mich teilweise dort auch selbst einzubringen. Eva Ott, als erfahrene Grundschullehrerin, erprobte gemeinsam mit einer Lehrerin aus Labé Möglichkeiten, "schulschwache" Mädchen des 5. und 6. Schuljahrs vor einem vorzeitigen Abbruch ihrer Schulkarriere zu bewahren. Einmal im Monat fuhren wir in die - eine Tagesreise entfernte - Hauptstadt Conakry, zu Absprachen im Grundbildungsministerium, im Curriculuminstitut, bei anderen Geberorganisationen und im GTZ-Büro. Letzteres verwaltete außer dem Grundbildungsprojekt auch andere deutsche Aktivitäten in Guinea - in den Bereichen Gesundheit, Landwirtschaft und Forsten, Handwerksförderung, Berufsbildung und Dezentralisierung. Bei dem Vorhaben, das Thema AIDS ins Grundschulcurriculum aufzunehmen, arbeitete unser Schulprojekt mit dem Gesundheitsprojekt zusammen.

Es gab sehr viele Gesprächs- und Arbeitspartnerinnen und -partner, die Ziele waren hoch gesteckt, der Verwaltungsaufwand immens. Die Regelungsdichte der GTZ-Vorgaben, das strenge Berichtswesen und vor allem auch das engmaschige Finanzmanagement verschlangen viel Zeit, die ich lieber auf die inhaltliche Arbeit verwendet hätte. Nach drei Jahren drohte zwar kein *burnout*, aber die Abschiedstrauer hielt sich die Waage mit der Vorfreude auf die Rückkehr an meine vergleichsweise gemütliche Universität zu Köln. Freizeit war während der Guinea-Jahre ein knappes Gut. Ich war auch in der heimlichen Hoffnung dorthin gegangen zu erfahren, was sich kulturell, vor allem musikalisch, in meinem neuen Umfeld so tat. Diese Hoffnung erfüllte sich nur zum Teil. Immerhin reichte das Erfahrene aus, um an ein "Ende der Kultur", wie Barley und Han es im obigen Zitat beschwören, nicht so recht zu glauben. Bevor ich ins Detail gehe, muss ich ein wenig ausholen.

Einiges zur Topo- und Ethnographie

Die Kolonialmächte zogen sich bekanntlich ab der Mitte des vergangenen Jahrhunderts aus Afrika zurück und hinterließen Staatengebilde, deren Grenzen keine Rücksicht auf ethnische Gegebenheiten nahmen. Das westafrikanische Land Guinea (10 Millionen Einwohner, gut zwei Drittel der Fläche Deutschlands) hat vier Großregionen. In der Wald-Region (*Guinée Forestière*) im Südosten leben etliche Sprachgruppen, vorwiegend Christen, in spannungsreichem Miteinander. Die übrigen drei Regionen sind sprachlich und kulturell in sich relativ homogen. In Nieder-Guinea, der Küstenregion, dominieren die *Susu*, im Hochland von Ober-Guinea, im Nordosten, die *Malinké*. In der nordwestlich gelegenen Gebirgsregion von Mittel-Guinea, dem *Fouta Jallon*, leben die *Peulh*. Staatliche Grenzen durchschneiden in Afrika häufig die Siedlungsgebiete einzelner Volksgruppen. So gibt es die

Malinké unter anderen oder ähnlichen Namen (Mandingo, Mandinka, Bambara) auch in benachbarten Ländern, ebenso wie die Peulh, die als Fula oder Fulani einen breiten Gürtel quer über das mittlere Afrika bewohnen - immerhin etwa 30 Millionen Menschen.

In Guinea bestimmen die Differenzen zwischen Malinké und Peulh das politische und kulturelle Geschehen. Beide Gruppen sehen sich in stolzen historischen Traditionen.

Die Malinké sind die Erben des mittelalterlichen Mali-Reiches, das für Jahrhunderte weite Teile Westafrikas umfasste (nicht identisch mit dem gegenwärtigen Staat Mali). Die Rhapsoden und Genealogen der Malinké, die *Griots* oder *Jalis*, besingen bis heute die Geschichte des Reichsgründers *Soundiata Keïta* (1235 - 1255). Bis heute auch ist der Familienname Keïta bei den Malinké Ausweis höchster Nobilität. Die Tanz- und Perkussionsmusik der Malinké gehört zu den weltweit bekanntesten traditionellen Musikstilen Afrikas. Ihr Leitinstrument ist die Djembé-Trommel, die man heute auch in vielen anderen afrikanischen Ländern antrifft. Außerhalb Afrikas hat diese Musik eine neue Spielart des Laienmusizierens begründet. Vielen deutschen Schulkindern ist die Djembé heute so vertraut wie Blockflöte, Klavier und Orff-Instrumentarium.

Die in nomadischer Tradition stehenden Peulh eroberten Ende des 17. Jahrhunderts von Norden und Osten aus das Fouta Jallon in "heiligem Krieg", vertrieben oder versklavten die dort lebenden Völker und gründeten einen theokratischen Feudalstaat, der sich bis ins späte 19. Jahrhundert hinein erhielt und den französischen Kolonisatoren empfindlichen Widerstand leistete. Frömmigkeit und Gelehrsamkeit der Peulh sind bis heute sprichwörtlich. Ihre grammatisch hochkomplexe Sprache, das *Poullar*, verschriftlichten sie schon vor Jahrhunderten mit Hilfe des arabischen Alphabets, das sie aus dem Koran kannten und das sie auch heute noch, in den Koranschulen, an ihre Kinder weitergeben. Glanzpunkte in der kulturellen Peulh-Genealogie sind eine Reihe von Dichter-Theologen mit klangvollen Namen wie *Tierno Aliou Bhoubha Ndian* oder *Tierno Samba Mombéya*. In der staatlichen Verwaltung Guineas sind die Peulh bis heute unverzichtbar, obwohl sie seit der Unabhängigkeit nie die Staatsspitze besetzen konnten. Der erste Präsident und spätere Autokrat *Ahmed Sékou Touré* war Malinké, sein nicht weniger diktatorisch regierender Nachfolger *Lansana Conté* war Susu. In den ersten demokratischen Wahlen 2010 setzte sich der Malinké *Alpha Condé* gegen den Peulh *Cellou Dalein Diallo* durch - ein Ergebnis, das die Peulh bis heute nicht akzeptiert haben.

Ich war "Wanderer zwischen den Welten" der beiden großen Volksgruppen. In den 1990er Jahren lernte ich in Gambia zuerst die Musik der Mandinka-*Griots* mit ihren rhapsodischen Gesängen kennen, die sie auf der Harfe *Kora* oder dem Xylophon *Balo* selbst begleiteten. Später entstand in Zusammenarbeit mit einem Malinké-Musiker, dem *Djembé*-Virtuosen *Famoudou Konaté*, das Buch *Rhythmen und Lieder aus Guinea*. Um die Begleit-CD auf-

zunehmen, wohnte ich damals sogar schon ein paar Wochen in Guineas Hauptstadt Conakry in Konatés Haus, nicht ahnend, wie intensiv ich diese Stadt noch einmal kennenlernen würde. Nun aber, als Berater des Bildungsprojekts, fand ich mich im Zentrum des Peulh-Gebiets wieder: in der Fouta Jallon-Hauptstadt Labé.

Der erste faux-pas

Als wir dort ankamen, wussten wir kaum etwas über die Peulh. In den ersten Kontakten erlebten wir die neuen Kolleginnen und Kollegen als ausgesprochen höflich und ein wenig reserviert - dies blieb so, auch bei näherem Kennenlernen. Sie sprachen ein exzellentes, auf afrikanische Art durchartikulierte Französisch mit eindrucksvoll rollenden R's. Wenn sie sich in ihrer Sprache Poular unterhielten, erinnerte mich das Klangbild an mein vertrautes niedersächsisches Platt. Schon in den Begrüßungsansprachen zeigten sich einige von ihnen als gewandte Rhetoriker, mit denen ich schwer mithalten konnte (auch dies blieb so). Manche trugen das weiße Gewand des Mekka-Pilgers und den ehrenvollen Namenszusatz *El-Hadj*. Ein kollegiales Vertrauensverhältnis entwickelte sich im Laufe der Zeit zu *ElHadj Alsény Baldé*, dem Fortbildner-Chef, der mir oft half, die komplizierte Gedanken- und Gefühlswelt seiner Landsleute zu verstehen.

An einem der ersten Tage im Projektbüro hörte ich von draußen ungewohnte, interessante Klänge. Die Kollegen wussten von meinem Musikinteresse und hatten als Begrüßungs-geste eines der landestypischen Ensembles eingeladen. Es waren 8 Musiker, eher ärmlich aussehend, einige mit etwas skurrilen Filzhütchen, andere in einer Art buntem Harlekins-gewand oder im Festtagshabit, dem *Boubou*. Einer von ihnen war mit einem bunt bemalten und bebänderten Fahrrad chinesischer Bauart gekommen. Ihre Instrumente kannte ich so oder ähnlich schon von anderen Afrika-Besuchen, nicht aber in dieser Kombination. Da waren: die rundbäuchige, viersaitige Krummhals-Bassharfe, die fast überall *Bolon* genannt wird; die Fiedel mit nur einer Saite, aus einem Rosshaarstrang gedreht; die *Djembé*-Trommel, die hier - durch ihre andere Bauweise - nicht annähernd so strahlend klang wie bei den Malinké; das Rasselpaar aus getrockneten, in der Mitte gelochten Scheiben vom langgewachsenen Kürbis, aufgereiht auf zwei leicht gebogenen Stöcken; die Halbkalebasse, vor dem Bauch gehalten und knatternd bespielt mit den metallberingten zehn Fingern. Dann aber: zwei Querflöten, natürlich klappenlos, deren parallel geführte melodische Linien sich variantenreich umspielten - im Wechsel mit dem sehr hohen, vibratolosen, zugleich weichen und durchdringenden Gesang eines Tenors. Ich war sofort fasziniert von dem durchsichtigen Klangbild, der rhythmischen Präzision, der Schönheit der Flötenklänge und des Gesangs. Im Vergleich zur Malinké-Musik wirkte das, was ich hier hörte, gemütlicher und weniger passioniert. Es gab sogar so etwas wie einen Dreivierteltakt. (Drei weitere Facetten der Kunst solcher Ensembles lernte ich erst später kennen: die kleine, zweistimmig und durchdringend näselnde Doppeloboe; clowneske Akrobatik mit Kopfstand, Salti,

Grimassieren, komischen Gängen, Feuerschlucken oder auch Nadeln-durch-die-Haut-Stechen - und eine besondere, hochvirtuose Flötentechnik, die den Flötenton in oft witziger Weise mit Stimmklang untermischt oder rasend schnell mit Sprachlauten alternieren lässt² - was mich an die englische Rock-Gruppe Jethro Tull mit ihrem Flötisten Ian Anderson erinnerte).

Mir unterlief nun ein *faux-pas*, der die interkulturelle Anerkennungsbereitschaft der Projektkollegen auf die Probe stellte. Ich dankte den Musikern und erzählte ihnen (übersetzt von der Sekretärin, denn sie sprachen kein Französisch), dass ich auch Musiker sei. Sie sahen mich ungläubig und leicht amüsiert an, als wollten sie sagen: Wie bitte, was bist Du, ein Musiker...? Dann überschritt ich wohl eine rote Linie. Ich fragte den Trommler, ob ich mal seinen Part (ein Pattern, das ich kannte) übernehmen dürfte. Brav gab er mir die Trommel, und es ging ganz gut. Allerdings wirkten die Musiker ziemlich verwirrt, und die Projektkollegen traten indigniert von einem Fuß auf den anderen. Einige wandten sich ab oder gingen vor Ende der Darbietung zurück in ihre Büros. Deutlich spürte ich, dass etwas nicht stimmte. Später wurde mir klar, dass es nicht an meinem etwas unprofessionellen Djembé-Spiel lag. Vielmehr hatte ich die *feinen Unterschiede* in der Peulh-Kultur nicht respektiert, die manchen wichtig waren: Ein besserer Herr trommelt nicht - er musiziert nicht einmal, jedenfalls nicht so, dass er darüber ins Schwitzen kommen (oder gar die Kontrolle über seinen Körper verlieren) könnte.

Solche kleinen Katastrophen im Spiel der wechselseitigen Erwartungen gab es immer wieder, und ich sah sie mit der Zeit lockerer. Gab es nicht vielleicht auch in Labé Menschen, die Spaß an meinem Übergriff gehabt hätten? Es gab sie. Hätte ich in Gegenwart des deutschen Botschafters zur Trommel gegriffen? Wohl kaum. In deutlicher Erinnerung waren mir die hochgezogenen Brauen mancher Kollegen in der Hochschule der Künste Berlin, als ich dort zuerst mit einer Djembé unter dem Arm in der Cafeteria erschien. Und die Projektpartner und örtlichen Honoratioren in Guinea fanden sich mit meinem "Musikfimmel", wie sie es nannten, bald ab und nahmen es freundlich spottend hin, wenn ich mich bei der einen oder anderen Gelegenheit mit den Musikern auf Augenhöhe unterhielt. Interkultureller Respekt ist, so lernte ich, keine Einbahnstraße.

Der Elefant und die Blinden

Mich interessierte, wer diese Musiker waren, in welchen Traditionen sie standen und welche Rolle sie in der Kultur und Gesellschaft der Peulh im Fouta Jallon spielten. Aber ich

² Ein eindrucksvolles, leicht verfügbares Beispiel dieser Flötenkunst findet sich in einer Aufnahme des guineischen Jazz-Saxophonisten *Momo Wandel Soumah* mit dem Titel "Toko". In dieser Aufnahme spielt der Peulh-Flötist Sadio Diallo ein längeres Solo. *Rêves D'Oasis. Desert Blues 2*. Network Medien, Frankfurt 2002 (Vertrieb: Buchversand 2001), CD 2, track 4

konnte diesen Fragen nicht systematisch nachgehen. Was mir an Erfahrungen und Informationen in den drei Jahren dort zuwuchs, ergibt weniger ein Bild als ein Puzzle mit vielen Leerstellen, auch Widersprüchen. Es ist wie in der (aus buddhistischen und sufischen Traditionen stammenden) Parabel von den Blinden, die herausfinden sollen, was ein Elefant ist. Jeder erstastet nur eine Körperpartie - der eine hält den Elefanten für eine Schlange, ein anderer für einen Baumstamm, der dritte für ein Schwert und so weiter. Ich denke immer an diese Geschichte, wenn beispielsweise in einer Talkshow über Schulprobleme diskutiert wird. Wenn man sich in einer anderen Weltgegend bewegt, muss man aufpassen, dass man das, was man zufällig gerade erlebt oder erfährt, nicht für das Ganze nimmt. Im Falle der Peulh in Guinea kommt erschwerend hinzu, dass es - meines Wissens jedenfalls - keine ethnographische Darstellung ihrer musikalischen Traditionen gibt. Unter den vielen Publikationen zur Geschichte des Fouta Jallon und der Kultur der Peulh, aufgelistet auf der Webseite webfuuta.net/bibliotheque, findet sich - jedenfalls soweit es die Titel erkennen lassen - keine Untersuchung zur Musik³. So bin ich auf meine Erinnerungen angewiesen - an direkte Begegnungen mit den Musikern, an Situationen in Schulen, an Gespräche mit Nachbarn und Projektverantwortlichen und mit der deutschen Flötistin Katharina Lobeck, die damals in Labé Unterricht bei einem virtuosen Peulh-Musiker nahm und umfangreiches Wissen erwarb (das sie in einem längeren, im Internet abrufbaren, Interview zusammenfasste)⁴. Informativ ist ferner der Text von Robert Botte im Beiheft zur (bis heute einzigen) CD-Produktion mit Aufnahmen von Musikgruppen des Fouta Jallon aus dem Jahre 1991⁵. Das booklet enthält zudem eine Reihe von Fotos der Musiker und ihrer Instrumente. Außer auf meine Erinnerungen werde ich mich im Folgenden auch auf diese beiden Texte beziehen.

Abgrenzung, Distanzierung, Marginalisierung

Bemerkenswert war zunächst, wie man diese Musiker nannte: *Nyamakala* - ein mir schon vertrautes Wort. In anderen Gegenden Westafrikas, vor allem bei den Malinké, nennt man so die (erblichen) Handwerksberufe, die mit Metall, Holz, Ton, Leder, mit dem Wort oder

³ Musiker aus Peulh-Kulturen, die es zu weltweiter Berühmtheit gebracht haben, wie *Oumou Sangaré*, *Ali Farka Touré* oder *Baaba Maal*, stammen aus anderen Gegenden Westafrikas. (Weitere berühmte Peulh/Fula sind der malische Philosoph Amadou Hampaté Bah, 1901-1991, der in Paris geborene Schauspieler Oumar Sy - *Ziemlich beste Freunde* - und die aus Labé stammende Nafissatou Diallo, die 2011 in einem New Yorker Hotelzimmer eine folgenreiche Begegnung mit dem Präsidenten des Internationalen Währungsfonds hatte).

⁴ Katharina Lobeck: "The Nyamakala of Fouta-Djallon". An interview with Banning Eyre. <http://www.webfuuta.net/bibliotheque/interviews/katharina-lobeck-banning-eyre.html> (6.9.2013)

⁵ Roger Botte: Les Nyamakala - Un Rappel Historique. In: Guinée: Les Nyamakala du Fouta Djallon. In: *Musique du Monde*. Buda Musique 92530-2, Paris 1992

mit Musik zu tun haben - im Gegensatz zu den sozial über ihnen stehenden, "freien" *Horo-nya*: den Bauern, Soldaten, Verwaltungs- und Regierungsangehörigen⁶. *Nyama* bezeichnet in der Sprache der Malinké die spirituelle Kraft, die man braucht, um mit den genannten Materialien zu arbeiten und ihren Widerstand zu überwinden. Im Gegensatz dazu verstehen die Peulh unter *Nyamakala* ausschließlich die Musiker. Wohl aufgrund von zufälligen Anklängen an bestimmte Wendungen in der Peulh-Sprache Poular übersetzte man mir das Wort *Nyamakala* mit "die, welche alles essen" oder "die, welche bei allen essen" - was eindeutig abwertend gemeint war. Man brauchte sie, wenn es etwas zu feiern gab, wollte aber darüber hinaus nichts mit ihnen zu tun haben und war froh, wenn man sie entlassen konnte - und wenn sie dann tatsächlich auch gingen. Wenn ich sage "man", muss ich wohl vorsichtig sein: Ich spreche hier vor allem von der eher vornehmen Beamtschaft in der Bezirkshauptstadt. Im Äußeren unterschieden sich die meisten *Nyamakala* aber auch deutlich von den einfacheren Menschen. Sie sahen ärmlicher aus, und ihr körperlicher Zustand war oft bemitleidenswert. Wo sie wohnten, wusste man nicht so richtig. Manche meinten, sie kämen "aus dem Wald", andere, sie seien gar keine Peulh, da sie noch nicht einmal Poular sprächen. Mehrfach hörte ich auch, sie seien als Kinder oder Jugendliche ihren Familien entlaufen oder von ihnen verstoßen worden und hätten sich dann einer *Nyamakala*-Gruppe angeschlossen, um halbwegs regelmäßige Einkünfte zu haben. Auf jeden Fall hat ihr Berufsstand etwas Wildwüchsiges - anders als bei den Malinké und anderen afrikanischen Volksgruppen ist ihr Metier nicht familiengenealogisch organisiert. Auch Lobeck erwähnt, dass man aus freier Entscheidung *Nyamakala* wird. Man muss dann aber dazu stehen und musikalisch besonders motiviert sein, denn die Ausbildung ist sehr hart.

Die Vorbehalte meiner Gesprächspartner gegenüber den *Nyamakala* hatten aber auch mit Ängsten zu tun. Mehr oder weniger unverhohlen sprachen sie von *Maraboutage*, also der Anwendung von Zauberkraft, und zwar im schädlichen Sinne, und von Diffamierung und Verleumdung *coram publico*, in der Wirkung verstärkt durch die musikalisch-rhetorischen Mittel, die den Sängern zur Verfügung standen. Wer die Musiker nicht gut bezahlte, so hieß es, musste sich vor ihrer scharfen Zunge, in schlimmeren Fällen vor ihren magischen Machenschaften in Acht nehmen. Lobeck zitiert ein Sprichwort: *Alle haben Angst vor dem Chef und den Nyamakala - der Chef hat nur Angst vor den Nyamakala*. Etwas in dieser Richtung habe ich nur einmal erlebt. Bei der feierlichen Einweihung unseres Mädchen-Zentrums mussten die anwesenden Honoratioren und der Redner, ein Staatssekretär aus dem Bildungsministerium, die lautstarken Zwischenrufe eines offenbar ungebeten erschienen *Nyamakala*-Ensembles über sich ergehen lassen. Niemand verzog eine Miene oder wandte sich den Störenfrieden zu. Schließlich begaben sich zwei hochgewachsene Herren

⁶ Eric Charry: *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago / London (University of Chicago) 2000, S. 48 ff

diskret zu den Musikern und komplimentierten sie erfolgreich hinaus. Was die Nyamakala vorgebracht hatten, wollte mir später niemand erklären.

Begegnungen

Einmal lud man mich zu einer dörflichen Taufe ein. Die dritte Frau eines der Projekt-Fortbildner hatte ihr erstes Kind geboren, ein Mädchen. Die afrikanischen Kollegen des Projekts, allesamt männlich, und ich wurden in das Versammlungshaus der Dorfältesten, etwas außerhalb des Dorfes, geführt. Man trug die Feiertagskleidung, den Boubou, und saß in einem größeren Raum am Boden. Das Baby war nicht anwesend, auch nicht seine Eltern. Die Dorfältesten berieten, wie es ihres Amtes war, über den Namen des Kindes. Als Höflichkeitsgeste beschlossen sie, die Namensfindung uns, ihren Gästen, zu überlassen. Jemand kam auf die Idee, das Kind nach der Mutter unseres Kollegen Monsieur Diallo zu benennen, die vor einigen Tagen gestorben war. Monsieur Diallo weinte vor Rührung, die Dorfältesten dankten und nahmen den Vorschlag an. Auf dem Weg ins Dorf begleitete uns in einigem Abstand eine Gruppe von Nyamakala mit ihren Instrumenten. Jemand erklärte mir, sie warteten darauf, dass man ihnen - wie sonst wohl üblich - den Namen des Kindes sagte, damit sie ihn der Familie und den Dorfbewohnern in feierlich begleitetem, improvisiertem Gesang verkünden könnten. Man würde ihnen den Namen aber nicht sagen, denn bei einer so hochkarätigen Taufgesellschaft wolle man auf ihre Dienste verzichten. Hier hatte niemand Angst vor den Nyamakala - man ignorierte sie einfach. Die Musiker taten mir leid. Ich steckte ihnen heimlich Geld zu, und sie zogen, immer noch sichtlich enttäuscht, von dannen.

Wir Mitarbeiter der GTZ in Labé waren gute Kunden der Nyamakala. Wir luden sie zu privaten Feiern ein und schmückten uns mit ihnen, wenn "Staatsbesuch" kam - zum Beispiel unsere Vorgesetzten aus der Chefetage der GTZ oder aus dem Entwicklungsministerium, meist war auch der deutsche Botschafter dabei. Vorher übten wir mit den Sängern die Namen der Gäste ein, die sie dann - nach dem festlichen Abendessen im Hotel Tata - rhetorisch und musikalisch wirkungsvoll in ihre Lobgesänge einbauten. Ich hatte den Eindruck, dass unsere Wertschätzung der Nyamakala den oft etwas distanziert dabeisitzenden Notablen aus Labé oder Conakry auf die Dauer zu denken gab. Zu uns hatten die Nyamakala großes Vertrauen. An manchen Sonntagnachmittagen erschienen sie vor unserem Haus und machten sich musikalisch bemerkbar. Wir baten sie dann herein, und im Nu war der Hof voller Kinder aus der Nachbarschaft, die singend und tanzend ihren Spaß hatten. Bei diesen Gelegenheiten griff ich dann auch immer mal wieder selbst zur Trommel, ohne dass jemand Anstoß nahm.

Meister der verdeckten Botschaft

Wovon sangen die Nyamakala eigentlich, was waren ihre Botschaften? Anders als im Fall der Malinké-*Griots*⁷ liegen offenbar keine umfänglichen Textdokumentationen vor. Bei ihren Auftritten versuchte ich manchmal, jemanden in meiner Nähe um eine Übersetzung zu bitten, erhielt dann aber eher verwirrende Auskünfte. Immerhin druckt das Beiheft zur CD-Produktion von Botte⁸ die 12 Gesangstexte im Original und in englischer und französischer Übersetzung ab. Es sind Moritaten von Betrug und verschmähter Liebe, praktische Hilfestellungen für das tägliche Leben (das Stück "Petit Mamadou" verrät en détail, wie man ein Mädchen verführt), Reflexionen über gesellschaftliche, politische und religiöse Werte, und natürlich Lobgesänge auf Personen, von denen man sich eine Spende erhofft. Ein Beispiel:

Gepriesen sei Mariama

Gepriesen sei Fatoumata

Gepriesen sei Kadiatou

Wenn ihr mich fragt: Ich mag keine ungehorsamen Frauen

Wenn ihr mich fragt: Ich hasse Leute, die sich um Freundschaft nicht scheren

Lasst uns nach Labé gehen

Denn diese Stadt ist ein Paradies

Selbst Faulpelze finden dort ihren Lebensunterhalt

Dieser Text ist ein Meisterstück der indirekten Ansprache und des durch-die-Blume-Redens, durchsetzt mit einer guten Portion Selbstironie. Insofern ist er typisch für den Kommunikationsstil vieler Peulh, so wie ich ihn auch bei meinen Projektpartnern kennengelernt habe, die meine hermeneutischen Fähigkeiten immer wieder auf harte Proben stellen. Gepriesen werden hier eigentlich nicht die drei Frauen, sondern ihr gemeinsamer Ehemann, der es angeblich versteht, ihr Verhalten in seinem Sinne zu steuern (oft drückt solches Lob eher den Wunsch als die Wirklichkeit aus). Es folgt ein Appell an den Gönner, die Regeln der Freundschaft einzuhalten (sprich: die Musiker gut zu entlohnen). Die letzten drei Zeilen sind eine verdeckte Drohung, andernfalls sofort zu gehen. Das Wort "Faulpelze" übernimmt ironisch die Perspektive derer, die nichts von den Nyamakala halten und ihnen deshalb nichts geben.

⁷ Zum Beispiel: Mandinka Spoken Art. Folk-tales, Griot Accounts and Songs, hrsg. von Katrin Pfeiffer. Köln (Rüdiger Köppe Verlag) 1997. S. auch: Sory Camara: Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké, Paris/Conacry (Karthala) 1992

⁸ s.o. Fußnote 5

Historisches

Vielleicht hat die offenkundige Ausgrenzung und Diskriminierung der Nyamakala durch die tonangebenden Peulh-Schichten historische Ursachen. Botte schreibt, dass sie auf die räumliche und soziale Separierung der siegreichen Peulh und der unterworfenen Fouta-Jallon-Bewohner in der prä-kolonialen Ära zurückgeht und somit Jahrhunderte zurückreicht. Die beiden Gruppen - die Herren und die Sklaven - wohnten in jeweils eigenen Ansiedlungen (wie man mir öfters erzählte: die Herren auf den Anhöhen, die Sklaven in den Tälern⁹). Ursprünglich wollten die Peulh, als djihadistisch gesinnte Fundamentalisten, den Besiegten jede musikalische Betätigung überhaupt verbieten (ähnlich wie es 2012 die islamistischen Eindringlinge in Nord-Mali taten). Es gelang ihnen aber nicht, und schließlich ließ man die Unterworfenen musikalisch gewähren.

Auf die Dauer kam es, so Botte, zu einer Differenzierung der musikalischen Bräuche. Beide Gruppen pflegten abendliche Zusammenkünfte, die man *fidyandaru* (= Spiel, ein Wort für Musik gab es nicht) nannte. In den Herren-Dörfern, wo man die Kontrolle über Körper und Seele behalten und keinesfalls ins Transpirieren geraten wollte, musizierte man im Sitzen. Die bevorzugten Instrumente waren der kaum (oder nur für den Spieler selbst) hörbare *Mundbogen* und ein weiteres Zupfinstrument, die *kewto*, eine kleine, schlanke, bootsförmige Gitarre mit vier Rosshaar-Saiten und einer Decke aus Schlangenhaut. Man musste eigentlich nur ein wenig die Finger bewegen, um diesen Instrumenten Töne zu entlocken. In den Sklaven-Dörfern dagegen musizierte man nicht im Sitzen, sondern stehend oder tanzend: Hier benutzte man die durchdringend klingenden, nur mit vollem Körpereinsatz spielbaren Schlag- und Blasinstrumente, also Trommeln, Rasseln, Kalebassen, Flöten¹⁰ und Oboen.

⁹ Manche Gesprächspartner meinten, man könne diese Berg- und Tal-Verteilung der Bevölkerungsgruppen auch heute noch feststellen: Die Talbewohner seien von eher gedrungenerem Körperbau, die Bewohner der Anhöhen seien, typisch für die Peulh, eher schlank und hochgewachsen. Auch gebe es in den Tal-Ansiedlungen im Gegensatz zu den Bergdörfern auffallend oft keine Moscheen, weil die Peulh mit der Zeit von der Missionierung der Unterworfenen mangels Erfolgsaussichten Abstand nahmen. (Der Leiter des deutschen Brunnenbauprojekts sagte mir einmal, es sei eine Ironie der Geschichte, dass nun vor allem die Talbewohner in den Genuss einer Wasserversorgung kämen, weil die Bohrungen in den unteren Dörfern wesentlich öfter erfolgreich seien als auf den Höhen). Auch in der Verteilung der beiden hauptsächlichen Gruppen von Familiennamen - *Diallo* auf der einen Seite, *Baldé*, *Bah* oder *Barry* auf der anderen Seite - spiegele sich, so erklärte man, diese Zweiteilung. Mir selbst gelang es in den drei Jahren dort nicht, diese Behauptungen mit meinen eigenen Erfahrungen abzugleichen. Zwar gibt es bei den Peulh auffallend viele große und sehr schlanke Personen. Aber ein Zusammenhang mit ihren Familiennamen oder gar Wohngebenden erschloss sich mir nicht. Immerhin habe ich erlebt, dass die *Baldé* meist sehr stolz auf ihren Namen waren und manchmal diejenigen verspotteten, die "bloß" *Diallo* hießen.

¹⁰ Die Behauptung, dass die große Bedeutung der Flöten in der Musikkultur der Peulh etwas mit deren Tradition als Hirten- und Nomadenvolk zu tun hat, widerspricht eigentlich diesem Befund. Denn die Flöte wäre ihm zufolge ursprünglich ein Instrument der Sklaven.

Es fällt nicht schwer, in diesem Katalog das Instrumentarium der Nyamakala wiederzuerkennen, das im Lauf der Zeit, vielleicht durch migrationsbedingte Zugänge aus der Malinké-Kultur (*Djembé*, Bassharfe *Bolon*), angereichert wurde¹¹. Was aber wurde aus der ganz anders gearteten Musikkultur der *upper class*? Ich selbst habe weder den Mundbogen noch die *Kewto*-Gitarre jemals zu Gesicht und zu Gehör bekommen. Lobeck allerdings berichtet, dass in vielen Dörfern sowohl die sitzende als auch die stehende bzw. tanzende Version der abendlichen Musik-Zusammenkünfte gebräuchlich ist, und vergleicht dieses Nebeneinander mit unserer Unterscheidung von E- und U-Musik.

Ländliches Radio

Die Sendezentrale des *Radio Rurale de Labé* mit ihrem hohen Mast befand sich ganz in der Nähe unseres Projektbüros. Es sendete, auf Kurzwelle, fast rund um die Uhr Nachrichten und Reportagen aus der Region, auf Französisch und vor allem auf Poular. Es diente (und dient wahrscheinlich bis heute) auch als Mitteilungsmedium, da weite Gebiete der Region Labé ohne Telefonnetz auskommen müssen. Wenn ich zum Beispiel den Schulrat in einer entfernten Präfektur aufsuchen wollte, ließ ich das - gegen eine Gebühr nach eigenem Ermessen - über den Sender mitteilen und wurde am nächsten Tag erwartet. Da Transistorradios weit verbreitet waren, konnte man davon ausgehen, dass irgendjemand die Nachricht hörte und den Gesprächspartner informierte.

Bemerkenswert war, dass das Musikprogramm des Radio Rurale fast ausschließlich aus Nyamakala-Aufnahmen bestand. Monsieur Dieng, der Chef des Senders, war ein großer Freund und Förderer der Nyamakala. Immer wenn einer seiner Reporter über Land fuhr, wurde er beauftragt, nebenher ein paar Aufnahmen örtlicher Ensembles zu machen. Im Lauf der Zeit war ein riesiges Archiv mit solchen Aufnahmen entstanden (das wahrscheinlich auch heute noch einer Bestandssicherung und Auswertung harret). Freundlicherweise schenkte Monsieur Dieng mir immer mal wieder eine Kassette mit besonders bemerkenswerten Aufnahmen, die ich inzwischen auf CDs überspielt habe.

¹¹ Botte vermutet, dass die Transkulturalität des Instrumentariums auf den ersten Präsidenten Guineas, *Sékou Touré*, zurückgeht, der in den 1960er Jahren so etwas wie eine einheitliche kulturelle Identität des Landes initiierte. Allerdings scheint sich Touré - als Malinké - nicht besonders um das Musikleben der Peulh bemüht zu haben (die er später auch grausam verfolgte und vielfach in die Emigration zwang). Die von ihm zu einem kulturellen Aushängeschild weiterentwickelten *Ballets Africains de Guinée*, die mit einer eindrucksvollen Bühnenshow jahrzehntelang um die Welt zogen und dort das (Klischee-)Bild der "afrikanischen Musik" entscheidend mitprägten, führten vor allem Musik- und Tanzstile der Susu und der Malinké vor. Das Programmheft eines Hamburger Konzerts aus dem Jahre 1962, das ich besitze, führt nur einen einzigen typischen Peulh-Namen auf. Immerhin bestanden die *Ballets* aus ca. 30 Künstlerinnen und Künstlern. Die allermeisten schienen Malinké und Susu zu sein.

Es scheint, dass diese Programmfarbe nicht nur den Musikgeschmack des Senderchefs spiegelte, sondern auch die Beliebtheit der Nyamakala-Musik im ländlichen Raum und in der Stadt Labé. Jedenfalls begegnete ich oft Menschen, die sich ein Transistorradio ans Ohr hielten und Nyamakala-Klängen lauschten. Die Stadtjugend allerdings stand eher auf Afro-Pop aus den Nachbarländern und aus Guinea selbst, in vielen westafrikanischen Sprachen gesungen oder gerappt, auch auf Poular. Es gab ein reichhaltiges Angebot an Kassetten, inzwischen wohl eher CDs, in den kleinen Musikläden auf dem Markt und anderswo. Beliebt waren auch Disco-Abende in städtischen Hotels oder Restaurants, bei denen die Jugendlichen sich nicht viel anders bewegten als ihre Altersgenossen in Berlin oder London. Ich habe nie herausgefunden, welche Auswirkungen diese Präferenzen auf das Verhältnis der Jugendlichen zur traditionellen Musik ihres Landes hatten. Wie standen sie dazu - ähnlich wie, sagen wir, bayrische HipHop-Fans zum Schuhplatteln und zur dörflichen Blasmusik? In Ländern wie Guinea sind Jugendkulturen kein Forschungsgegenstand. Natürlich gibt es auch keine Bildungsforschung, geschweige denn so etwas wie musikpädagogische Forschung.

Auf den Busch¹² geklopft

In den Schulen war der Musikunterricht, oder besser: das Singen, eine triste Angelegenheit. Hier schien die Kolonialzeit stehen geblieben zu sein: Man sang ohne einen Anflug von Begeisterung ausschließlich französische Schullieder. In solchen Situationen baten wir oft darum, uns doch mal ein Lied "auf Poular" vorzusingen. Kinder und Lehrer blickten dann ähnlich erschrocken wie die Nyamakala, als ich mittrommeln wollte. Aber fast immer stimmten die Lehrer zu, und die Kinder taten uns den Gefallen. Schnell kam Leben in die kleinen Körper, sie klatschten und tanzten, der Gesang wurde sicherer, und die Mienen hellten sich auf. Man spürte: Das war ihre musikalische Welt.

Das Singen lokaler Lieder in der Schule war aber ähnlich tabuiert wie die Muttersprache selbst. Vom ersten Schultag an sprach man strikt Französisch. Wer auch nur aus Versehen

¹² Dieses Wort möchte ich hier im Sinne des deutschen Begriffs "Gebüsch" verstanden wissen, und nicht so, wie man im Zusammenhang mit Afrika, politisch unkorrekt, angeblich oft über den "Busch" spricht: "...im Zusammenhang mit der Konstruktion von "B." als undurchdringlichem Gefahrenherd ist die Bedeutungsübertragung von Natur auf die Lebensform der Menschen bedeutsam. So wie "B." als nicht beherrscht und ungeordnet konzipiert wurde, so wird dies durch die Übertragung bis heute auch Gesellschaften in Afrika zugeschrieben. Durch eine unterstellte Verschmelzung mit der Natur wurden und werden den Gesellschaften, die als im "B." lebend konstruiert wurden, "Kulturlosigkeit", "Primitivität" und "Animalität" zugeschrieben. Diese Stereotype sind Zeugnis gängiger ethnozentrisch-rassistischer Konstruktionen und Einstufungen." Stefan Götzel: "Busch". In: Susan Arndt / Antje Hornscheidt (Hrsg.): Afrika und die deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster (Unrast Verlag) 2004, S. 97 - 101, hier: S. 100

"guten Morgen" auf Poular sagte, bekam zur Strafe ein Ochsenhorn umgehängt. Die Ursachen für diesen Sprachfundamentalismus lagen in der Zeit Sékou Tourés, der die Entkolonialisierung zunächst mit einer Radikalität vorantrieb wie kaum eine andere afrikanische Regierung. Dazu gehörte, dass Französisch als Unterrichtssprache verboten und durch die jeweilige Landessprache ersetzt wurde. Das hatte enorme Vorteile für die Unterrichtskommunikation, aber auch entscheidende Nachteile: Auf die Dauer war die *lingua franca* - in einem Land mit mehr als 20 Muttersprachen - ebenso gefährdet wie die internationale Anschlussfähigkeit des Landes. Tourés Nachfolger, der Obrist und spätere General *Lansana Conté*, führte nach seiner Machtübernahme (1984) Französisch als einzig erlaubte Unterrichtssprache wieder ein - Teil eines Politikwechsels, der das Land aus der einseitigen Bindung an den Ostblock löste und wieder mehr auf den Westen orientierte. Wer seither zugunsten muttersprachlichen Unterrichts oder auch nur muttersprachlicher Elemente im Unterricht argumentierte, setzte sich dem Verdacht aus, die schlimmen Zeiten des Despoten Touré verklären oder gar wieder herbeiführen zu wollen. Auch Tourés Kulturpolitik der Förderung und Verbindung regionaler Stile zu einem nationalen Gesamtpanorama geriet nach 1984 unter Druck. Man ließ fortan lieber die Finger von der nationalen oder regionalen Kulturförderung.

Um einmal auf den Busch zu klopfen und zu sehen, was in den Schulen der Region möglich war, schlug ich Anfang 2001 einen Schulwettbewerb zum Thema "Musik, Tanz, Theater" vor. Die Partner stimmten zu, allerdings signalisierten mir meine Fühlhörner bei einigen von ihnen eine gewisse Reserviertheit. Die Beteiligung aber übertraf alle Erwartungen. Es meldeten sich so viele Schulen, dass eine zweite Jury nötig war, um sämtliche Darbietungen (zum Teil in weit entfernten Dörfern) bewerten zu können. Zwei bis drei Wochen lang waren alle Projektfahrzeuge für den Wettbewerb unterwegs. Wir erlebten eine Explosion von Kreativität, ohne Geldzuschüsse an die Schulen und ohne dass sie als Preis mehr erwarten konnten als eine gerahmte Urkunde. Schüler und Lehrer der erstplatzierten Schulen kamen schließlich nach Labé und präsentierten sich einen Vormittag lang vor geladenen Gästen. Wir erlebten kleine Nyamakala-Orchester mit einigen der üblichen Instrumente und witzigen Akrobatik-Shows, viele Tänze, Lieder, kleine Szenen und längere satirische Theaterstücke zu aktuellen Themen (Situation der Mädchen in den Schulen, AIDS, Mehrehen etc.), wobei sich die Kinder, alle zwischen 8 und 14 Jahren, als begnadete Schauspieler zeigten, die ihre farbige und melodiöse Muttersprache virtuos und ausdrucksvoll einsetzten.

Der Ertrag dieses Wettbewerbs, das wurde deutlich, war nur möglich vor dem Hintergrund einer formenreichen und lebendigen Kulturtradition. Es bedürfte schon einiger kulturpolitischer und pädagogischer Anstrengungen, um das, was davon übrig ist, vor den nivellierenden Wellen der kulturellen Globalisierung zu schützen.

Lebensabend als Gebetsrufer

Gelegentlich war in Labé die Rede davon, dass sich die Sänger der Nyamalaka-Ensembles, wenn sie alterten und des Herumwanderns müde waren, in Dörfern und Städten niederließen, um das Amt des *Muezzins* zu übernehmen. Mit ihren strahlenden Tenorstimmen brachten sie gute Voraussetzungen mit, um dieses Amt auch der Tradition entsprechend (also auf dem Minarett und ohne Mikrofon, wenn wieder einmal der Strom wegblieb) auszuüben. Manche sagten auch, dass sie auf diese Weise - nach einem langen Leben als Nyamakala - noch einmal die Chance bekämen, Gott zu gefallen und sich einen Platz im Paradies zu sichern.

Die Nacht vor dem Geburtstag des Propheten Mohammed wurde in den Moscheen bis in den frühen Morgen hinein mit Gebeten und Koran-Rezitationen gefeiert. Zum Schluss, gegen vier Uhr am Morgen, bestiegen die Muezzine die Minarette und beendeten die Feier mit einem besonders langen und melodiosen Gesang. In der Nähe unseres Hauses in Labé befanden sich vier Moscheen. Zweimal während unseres Aufenthaltes hörten wir diesen Gesang - sozusagen in *dolby-surround* - simultan von den vier Muezzinen vorgetragen, deren Stimmen sich zu einem polyphonen und dissonanzenreichen Geflecht verbanden. Ich habe davon leider - oder zum Glück - keine Aufnahme, weil ich beide Male lieber zuhörte, statt im Dunkeln nach Kabeln und Mikrofon zu suchen. In meiner Erinnerung verschmelzen diese Klänge mit dem Beginn eines meiner Lieblingsstücke, nämlich des Concertos *Duo Seraphim clamabant alter ad alterum: Sanctus Dominus Deus Sabaoth*¹³ aus der Marien-Vesper von Claudio Monteverdi, wo zwei Tenöre einander die langgezogenen a-Vokale des Wortes *clamabant* über eine große Distanz, wie es scheint, zusingen. Der Gesang des Muezzin-Quartetts war vielleicht mein stärkster musikalischer Eindruck während des Aufenthalts in Labé.

¹³ Zwei Seraphim riefen einander zu: Heilig ist Gott, der Herr Sabaoth.