

Werner Graebner (Mörtenbach)

Wie wird man Musiker in Ostafrika? Biographien zeitgenössischer Musiker aus Kenya und Tanzania.

Im vorliegenden Aufsatz möchte ich über einige Erfahrungen bzw. Ergebnisse meiner Beschäftigung mit Lebensläufen ostafrikanischer Musiker berichten. Dieser Bericht ist Teil einer größeren Arbeit zur Geschichte ostafrikanischer Populärmusik und Populärkultur, insbesondere zum Verhältnis zwischen Massenmedien und der Entstehung neuer kultureller Formen. Basis der Ausführungen bildet eine größere Anzahl von Interviews mit Musikern, die ich in den Jahren 1986 und 1987 in Kenya und Tanzania geführt habe. Im Mittelpunkt sollen die Formen moderner Tanzmusik bzw. deren Musiker stehen.

Die Musikgenres, die ich hier behandeln möchte, sind swahilisprachige Populärmusik in Kenya und in Tanzania - Swahili ist die Nationalsprache beider Länder - und populäre Musik in den lokalen Sprachen Kenyas wie z.B. Kikuyu, Luhya und Luo. Letztere wird in Kenya als 'vernacular music' bezeichnet. Alle erwähnten Formen sind ungefähr ab den 30er Jahren dieses Jahrhunderts entstanden. Einige Unterschiede in der Entwicklung sind hier zu erwähnen: Die populäre Musik Kenyas ist geprägt von verschiedenen Solostilen. Seit Ende der 40er Jahre tritt der Sänger/Gitarrist in den Mittelpunkt. Dieser Stil baut vor allem auf westkenyanischen Traditionen von Solomusikern auf, die sich auf Saiteninstrumenten begleiten, ist aber auch bedingt durch die Besonderheiten in der Entwicklung der kenyanischen Musikindustrie. Ein Kennzeichen der Entwicklung in Tanzania sind größere Orchester. Eine der vorherrschenden Organisationsformen ist die in Musik- oder Tanzclubs. Heutige Bands sind vor allem als Teil von staatlichen oder parastaatlichen Organisationen oder als Firmenbands organisiert. Ich möchte auf Einzelheiten hier nicht näher eingehen, da die Entwicklung der populären Musik zu einem großen Teil auch aus den Biographien der Einzelmusiker hervorgeht, die ich unten vorstellen möchte.

Zunächst aber ein paar Bemerkungen zur empirischen Basis dieser Ausführungen und zur Methodik:

Ich habe 60 Interviews mit Musikern ausgewertet. Die musikalischen Aktivitäten der genannten Musiker decken den Zeitraum ab ca. 1930 bis 1987 ab: 12 der Musiker wurden zwischen 1916 und 1936 geboren; 31 zwischen 1937 und 1952; 13 zwischen 1953 und 1960; 4 nach 1960. Unter den 60 Musikern sind 13 Sänger, 28 Sänger/Gitarristen und 7 Gitarristen. Weitere gespielte Instrumente sind Trompete (3), Saxophon (6), Bassgitarre (1), Tumba oder Conga (1), Kambanane (8-saitige Leier,1).

Da populäre Musik in Ostafrika bisher kaum dokumentiert ist, ich also bei Beginn meines Aufenthalts kaum Daten hatte, auf die ich meine Untersuchung hätte aufbauen können, hatte ich vor, die Interviews als Einstieg in die Materie zu benutzen. D.h. ich wollte mit unstrukturierten, un gelenkten Interviews arbeiten, um so zu versuchen, möglichst wenig eigene Vorurteile einzubringen, und den Gegenstand aus eigenen Perzeptionen der Musiker aufzubauen. An den Anfang der Interviews stellte ich deshalb immer die persönliche Biographie des Musikers. Um den Sprechfluß nicht zu unterbrechen, stellte ich Zwischenfragen nur selten und im allgemeinen auch nur, um bestimmte, von den Musikern angesprochene Punkte zu klären.

Direkte Fragen zu verschiedenen mich interessierenden Punkten standen dann am Ende. Auffallend bei vielen Interviews war, daß eine große Zahl der Musiker offensichtlich in der Interviewsituation geübt ist, bzw. genaue Vorstellungen darüber hat, wie diese abzulaufen haben, und welche Themen angesprochen werden sollen. Nachdem ich für einige Zeit die Musikseiten in lokalen Zeitungen und Zeitschriften und Sendungen zur Musik im Radio verfolgt hatte, wurde mir dieser Zusammenhang klarer¹.

Dieser Sachverhalt kann dazu führen, daß einzelne Themen wie z.B. Schule, bzw. deren Einfluß auf die musikalische Sozialisation, überbetont, andere, wie der Einfluß der sogenannten traditionellen musikalischen Sozialisation, vernachlässigt werden.

EXEMPLARISCHE BIOGRAPHIEN VON DREI MUSIKERN

1. FUNDI KONDE (Nairobi, 20.1.1987).

Fundi Konde wurde 1924 in Mombasa geboren. In der katholischen Missionsschule spielt er zunächst die Flöte in der Band und singt auch im Chor. Das war ungefähr 1933. Im Jahre 1936 bekommt die Schule Blasinstrumente. Konde spielt in der Band

die unterschiedlichsten Instrumente (Schlagzeug, Trompete, Euphonium), bevor er zur Klarinette wechselt. Bei ihr bleibt er dann bis zum Ende seiner Schulzeit. In der Band lernt er Noten lesen aber nicht schreiben. Die Band spielt das für Brass Bands der Zeit übliche Repertoire, ergänzt durch Kirchenmusik: "... wir spielten für den Gouverneur, genau wie die Police Band. Wir spielten die klassische Bandmusik. Die Brass Band war ein Übergang zur Tanzmusik: Brass Bands spielten Walzer, Foxtrot, schnellen Walzer und Marsch. Man nennt es Marsch, aber trotzdem konnte man darauf tanzen."

Zu dieser Zeit gibt es noch keine Gitarren an der kenyanischen Küste, nur das Akkordeon. Gitarren sind ab ca. 1939 erhältlich. Konde verläßt 1940 die Schule. Am 24.1.1941 beginnt er Gitarre zu spielen. Bald spielt er auf Hochzeiten, obwohl er noch nicht besonders viel auf der Gitarre gelernt hat: "Zu der Zeit konnte man so stolz sein, wenn man Gitarre spielte. Man weiß, daß Musiker immer hinter Mädchen her sind, und mit der Gitarre konnte man alle(s) frei bekommen. Ich mochte auch das 'feeling' und den Ton der Gitarre. Ich mag sie immer noch."

1944 rekrutiert ihn Peter Comore, ein britischer Offizier, für ein Army Entertainment Unit (Kings African Rifles). Er kommt nach Indien und Burma. Ein britischer Gitarrist in der selben Einheit bringt ihm das Gitarrenspiel bei und gibt ihm auch eine Gitarrenschule, die von einem Mitglied der Glenn Miller Band geschrieben worden war. 1946 ist er zurück in Mombasa. Zusammen mit anderen ehemaligen Angehörigen des Army Entertainment Unit gründet er eine Gruppe, die im Star Club in Mombasa spielt. Es ist eine String Band mit Mandoline, Banjo, Hawaii-Gitarre und Schlagzeug. Seine Gitarre spielt er mit einem Tonabnehmer, ein altes Radio ist der Verstärker.

1947 geht er zusammen mit einigen anderen Kollegen, mit denen er bereits in der Army zusammen war, nach Nairobi und tritt der Peter Colmore African Band bei. Sie spielen für ein fast ausschließlich weißes Publikum. Die Musik, die sie spielen, ist westliche Tanzmusik: Rumba, Foxtrott, Tango. Colmore nimmt in der Nacht die neuesten Nummern von Sendungen der Voice of America auf und spielt sie am nächsten Tag Bandmitgliedern vor. Sie spielen die neuesten Top Twenty Hits. Dank Colmores Einsatz sind sie bald die erfolgreichste Band in Nairobi. Sie haben immer einen Vorsprung vor anderen Bands, die darauf angewiesen sind, auf das Eintreffen von neuen Platten oder neuen Noten zu warten. Die Band, in der Konde spielt, besteht zunächst aus Gitarre, Piano und Schlagzeug, und wird später um Bläser erweitert. 1952 touren sie in Uganda und Ost-Zaire. 1954 tritt Konde dem

ABS (African Broadcasting Service) bei. Später arbeitet er zusammen mit Colmore für Blue Label Records. Er ist der Talent Scout, einer der am häufigsten vertretenen Musiker des Labels und auch Arrangeur für andere Bands.

Ab Ende der 50er Jahre wird es still um ihn. In den 60er und 70er Jahren arbeitet er als Toningenieur und Talent Scout für verschiedene Studios. Seit Anfang der 80er Jahre ist er ohne Arbeit. Fundi Konde war einer der erfolgreichsten Musiker der 50er Jahre. Seine Lieder werden auch heute noch oft im Radio gespielt.

Er lebt nun in Kibera, einem Slumviertel Nairobis. Eine Gitarre hat er schon seit Anfang der 60er Jahre nicht mehr. Trotz all dem ist er immer noch optimistisch und hofft mit neuen Aufnahmen noch einmal einen Durchbruch zu erreichen.

2. JOHN MWALE (Cheptulu, West-Kenya, 20.12.1987).

John Mwale wurde 1936 in einer ländlichen Gegend West Kenyas, wo er auch aufwuchs, geboren. In der Schule hat er es nach eigenen Angaben nicht weit gebracht, da er sich viel mehr für Musik interessierte als für den Unterricht. Seine Begeisterung für Musik kommt vor allem durch Platten mit kubanischer Musik - die 'GV' Serie von HMV -, die damals überall sehr populär sind. Er hat keinen größeren Wunsch als Musiker zu werden.

Eine erste Gitarre baut er sich Anfang der 50er Jahre aus lokalen Materialien selbst. Dann verkauft er heimlich Milch auf dem Markt von Gilgil, um sich eine richtige Gitarre kaufen zu können. Das ist 1953. Um diese Zeit etwa bringt Gallo-tone die ersten Platten der beiden Gitarristen George Sibanda (aus dem damaligen Süd-Rhodesien) und Jean Bosco (aus dem ehemaligen Belgisch Congo) auf den kenyanischen Markt: "Gitarre spielen lernte ich, indem ich ihre Lieder nachzuspielen versuchte. Ich nahm die Gitarre und setzte mich vors Grammophon. Die Geschwindigkeit der Platten reduzierte ich, um besser folgen zu können. Ich kopierte hier ein Stück und da ein Stück, bis ich ungefähr wußte, wie die Musik funktioniert, bis es in meinem Kopf war. Danach komponierte ich meine eigenen Lieder. Ich fing an weiterzukommen ..."

"Ich spielte hier auf dem Land, und es ging mir gut - bis der Sub-chief mich verhaften wollte, da ich angeblich mit meiner Musik einen schlechten Einfluß auf die Schüler der Gegend ausübte. Ich rannte also davon. Nach Mombasa. Dort machte ich

1956 meine erste Plattenaufnahme für Mzuri Records. 1957 kam ich nach Nairobi. Nach einigen Anfangsschwierigkeiten konnte ich auch hier Platten aufnehmen. Zunächst für CMS (Capitol Music Store), dann für AGS (African Gramophon Store)."

Mwale gilt bald als der beste Gitarrist in Nairobi. Bosco selbst ist in jenen Jahren (Ende der 50er Jahre) ebenfalls in Nairobi. Er wurde von einer Werbeagentur nach Nairobi gebracht, um für Sportsman-Zigaretten Werbung zu machen. Es heißt, daß er davongerannt ist, nachdem Mwale sich durchgesetzt hat und einen Hit nach dem anderen landete. Neben den Plattenaufnahmen arbeitet Mwale ebenfalls in der Werbung (zunächst für Aspro, dann für BAT). In diesem Zusammenhang tourt er in ganz Ostafrika (Kenya, Uganda und Tanzania). Mwale wird nie ganz zum Stadtmenschen. 1964 kauft er sich ein Stück Land in West-Kenya. 1968 zieht er sich ganz aus dem Musikgeschäft zurück. Ab und zu wird er zu Feierlichkeiten nach Nairobi eingeladen. 1983 spielt er beim 20-jährigen Jubiläum der Unabhängigkeit Kenyas. Er scheint mit seinem jetzigen Leben zufrieden zu sein. Eine Gitarre besitzt er nicht mehr, fühlt sich aber immer noch als Musiker "mpaka milele" (bis in alle Ewigkeit). In vieler Hinsicht scheint es ihm besser zu gehen als seinen ehemaligen Kollegen, die in Nairobi geblieben sind, und die sich heute mit Studioarbeit eher schlecht als recht ihr Geld verdienen.

3. Mbaraka Mwinshehe²

Mbaraka Mwinshehe wurde 1944 in Kingolwira in der Nähe von Morogoro geboren. Er besuchte zunächst die Primarschule in Mzenga, danach die in Minaki, beide ebenfalls in der Morogoro-Region. In beiden Schulen ist er als Flötist in der Schulband. Angeblich mußte er in Mzenga sogar eine Klasse wiederholen, da die Lehrer ihn in der Schulband nicht missen wollten. In Minaki gründet er zusammen mit anderen Schülern eine kleine Band. Mbaraka spielt Flöte, die anderen auf Trommeln und Büchsen. 1962 schließt er die Grundschule ab und besucht danach die Sekundarschule in Mzombe, ungefähr 4 km von Morogoro-Stadt entfernt. Er besucht oft Tanzveranstaltungen der Cuban Marimba Band und der Morogoro Jazz Band, beides sehr bekannte Bands im Tanzania jener Jahre. Ab und zu darf er eine Nummer auf der Flöte mitspielen, manchmal singt er. In der Schule gründet er eine Gruppe, die sich Bantu Jazz nennt. Sie haben allerdings Schwierigkeiten, sich Instrumente zu beschaffen. Wann immer er aber eine Gitarre bekommen kann, übt er Stücke von Jean Bosco oder John Mwale, die er von Platten her kennt. 1964 hat er Schwierigkeiten an der Schule. Da er nicht einlenken will, verläßt er lieber die Schule. Auf dem Weg nach

Hause kommt er in Morogoro am Clubhaus der Morogoro Jazz Band vorbei. Ein paar Bandmitglieder sehen ihn und laden ihn ein, ein wenig zu bleiben. Später am Abend spielt er mit ihnen. Die Musiker sind begeistert von seinen Fähigkeiten auf der Flöte und bieten ihm an, Mitglied bei ihnen zu werden. Er nimmt an und schläft zunächst im Clubhaus. Später dann, als er eine eigene Unterkunft hat, bittet er darum, eine Gitarre mit nach Hause nehmen zu dürfen. Kuiwa Salum, der Bandleader unterrichtet ihn auch. Er ist bald so gut, daß die Musiker ihn zum Rhythmusgitaristen der Band berufen.

Mbaraka ist aber auch damit bald nicht mehr zufrieden. Er möchte Solo-Gitarrist in der Band werden, denn das ganze Ansehen der Band begründet sich auf den Solisten und den Saxophonisten. Aber nicht nur das ist verlockend. Sie sind auch die Einzigen, die fest bezahlt werden. Seine Chance kommt, als die Band von der Kilwa Jazz Band eingeladen wird, nach Dar Es Salaam zu kommen. Mbaraka weigert sich zunächst, da er ja nicht bezahlt wird. Die Leitung der Band führt von da an ein Gehalt für den Rhythmusspieler ein. Mbaraka bekommt 150/- der Solist 175/-. Kurz vor der Fahrt lehnt der Solist ab, mit nach Dar Es Salaam zu kommen. Mbaraka bekommt daraufhin die Sologitarre zugeteilt. Es ist ein Wagnis für die Band, da Mbaraka noch nie Solo gespielt hat, und der Auftritt in Dar Es Salaam sehr wichtig ist, denn die Band spielt gegen die beste Band in Dar Es Salaam. Zweifel an Mbarakas Fähigkeiten verfliegen aber schnell, und es gelingt der Band dank seinem Solospiel die Kilwa Jazz Band zu schlagen.

Nach der Rückkehr nach Morogoro wird Mbaraka zum festen Sologitarristen der Band ernannt. Von da an sieht man ihn fast den ganzen Tag üben. Montags fährt er regelmäßig nach Dar Es Salaam, um bei Micheal Enoch, dem Sologitarristen der Dar Es Salaam Jazz Band, Unterricht zu nehmen. Mbaraka, der bisher hauptsächlich alleine und über 'trial and error' gelernt hat, möchte insbesondere mehr über Akkorde und ihre Funktion lernen. Er bestellt sich in dieser Zeit auch Gitarrenschulen in England. 1968, nachdem er kurze Zeit für Atomic Jazz in Tanga gespielt hat, wird Mbaraka zum Bandleader von Morogoro Jazz. Er komponiert die meisten Lieder der Band, ist Sänger, Solist und spielt außerdem noch Flöte. 1969 gewinnt die Band eine nationale Ausscheidung, um Tanzania auf der Weltausstellung 1970 in Osaka zu vertreten.

Ende 1972 verläßt er Morogoro Jazz mit dem Ziel, eine eigene Band zu gründen. Das Hauptproblem bei einer Bandgründung sind immer die Instrumente. Es gelingt ihm aber, für einen Exklusivkontrakt bei Philips Kenya einen Kredit für Instrumente zu er-

halten. Im Juni 1973 kehrt er triumphierend nach Morogoro zurück. Der Name der neuen Band ist 'Super Volcanos'. Die Band wird bald als die beste in Ostafrika angesehen. In Kenya ernannt man Mbaraka zum 'Soloist National', Tanzania sendet ihn zur FESTAC nach Lagos. Sein Lied 'Shida' (Probleme) wird zum größten Verkaufserfolg, den es in Ostafrika je für eine Platte gab. Mbaraka kommt 1979 bei einem Autounfall in Kenya ums Leben, als die Band wieder einmal auf Tournee an Kenyas Küste ist, um Geld für neue Instrumente und Verstärker einzuspielen.

Auswertung der Interviews

Bei der Auswertung der insgesamt 60 Interviews beschäftige ich mich zunächst mit dem soziokulturellen Umfeld, d.h. mit der primären Sozialisation, bzw. deren Parameter. Danach soll die direkte musikalische Sozialisation im Mittelpunkt stehen: Die Entwicklung des Interesses an Musik, die frühe musikalische Entwicklung, Einflüsse von Individuen, Gruppen und von sozialen und kulturellen Institutionen; musikalische und stilistische Einflüsse.

1. SOZIOKULTURELLES UMFELD

Zeitgenössische afrikanische Populärmusik wird in der Literatur oft als urbane Musik bezeichnet. Sie soll Ergebnis und Ausdruck städtischer Lebensumstände sein. Seltener wird darauf verwiesen, daß die Musik an eine bestimmte ökonomische Basis, genauer, an industrielle Formen der Verbreitung (Schallplatte und Radio), gebunden ist. Was läßt sich hierzu aus den Interviews ableiten?

Zwei Drittel der Musiker (41 von 60) sind auf dem Land geboren. Im Einzugsbereich einer Stadt oder in einer Kleinstadt 4; in der Stadt 15. Auf dem Land aufgewachsen sind 43; in der Kleinstadt 5; in der Stadt 20; in der Stadt und auf dem Land (Doppelnennung) 8. 39 der 60 haben die Schule auf dem Land besucht; 6 in einer Kleinstadt; 22 in der Stadt. Auf dem Land und in der Stadt 8. Einer hat keine Schule besucht. Insgesamt waren nur 28 Personen dem direkten Einfluß einer Stadt ausgesetzt.

Zusammenfassend sind also mehr als zwei Drittel auf dem Land geboren, mehr als die Hälfte ist auf dem Land aufgewachsen und hat auch dort die Schule besucht. Dieses Ergebnis stützt daher nicht die Argumentation in Richtung urbaner Musik. Bemerkens-

wert erscheint die Tatsache, daß von den 14 Musikern, die im Bereich vernakulärer Musik tätig sind, alle auf dem Land geboren, aufgewachsen und zur Schule gegangen sind.

Religion: Von den 60 Musikern sind 30 Christen und 30 Muslime. Die tanzanischen Musiker sind überwiegend Muslime (29 zu 5); in Kenya ist es umgekehrt (25 zu 1). Alle Musiker der Kategorie 'vernakuläre Musik' sind Christen. Es ist wichtig, hier festzuhalten, daß auch die Musiker des kenyanischen Küstenbereichs aus der christianisierten Bevölkerung des Küstenhinterlands und nicht aus der islamischen Swahili-Bevölkerung kommen. Einschränkend muß gesagt werden, daß die hier interviewten Musiker hauptsächlich Musiker der ersten Generation sind und jüngere Musiker nicht erfaßt wurden. Heute findet man natürlich viele lokale (muslimische) Musiker, die in den Touristenhotels spielen. Dort wird aber nicht kenyanische Tanzmusik gespielt, sondern Kopien internationaler Hits. Daß sich kaum Swahili-Musiker für swahilisprachige Tanzmusik interessieren, hängt auch damit zusammen, daß die Swahili eine eigene Form von Populärmusik haben, den tarabu. Tarabu ist auch in Tanzania, insbesondere in den Küstenregionen und auf den Inseln weit verbreitet.

Für Tanzania kann die These aufgestellt werden, daß moslemische Musiker deshalb ein so großes Kontingent an Musikern stellen, weil die meisten Bands entweder in den großen Städten an der Küste, oder aber in Städten des Landesinneren mit einer langen islamischen Tradition, d.h. dem Kontakt mit der urbanen Küstenkultur, entstanden sind (Morogoro, Tabora, Dodoma, Kigoma, Mwanza, Mtwara, etc.). Das würde also der Urbanisierungsthese entsprechen und auch den Unterschied zwischen Entwicklungen in Kenya und Tanzania erklären helfen: Den Gegensatz zwischen einer Musik, die aus einer bereits längeren urbanen Tradition kommt, und einer Musik, die hauptsächlich in einem ländlich geprägten und erst spät urbanisierten Raum entstanden ist. Die heutige Dominanz der vernakulären Musik in Kenya ergibt sich dann aus der Dominanz Nairobis, sowohl in Bezug auf allgemeine Entwicklungen in Kenya, wie auf die Konzentration der Medien und Plattenindustrie in Nairobi (unter Ausschaltung Mombasas).

Über die Familienverhältnisse (u.a. Einkommensverhältnisse der Eltern) habe ich in den meisten Fällen keine Angaben, die sich in Zahlen ausdrücken ließen. Die meisten Musiker kommen aus eher ärmlichen Verhältnissen. Viele Musiker geben an, daß sie die Schule vorzeitig verlassen mußten, weil kein Geld mehr vorhanden war, um die Ausbildung weiter zu finanzieren. Eine ganze Reihe wächst unter der Obhut

eines Onkels (Bruder der Mutter) auf. D.h., die Mutter kann nicht selbst für die Kinder sorgen, hat entweder keine Zeit oder keinen Platz. Ein anderer Hinweis ist, daß die Kinder oft von der Stadt aufs Land geschickt werden. Ein Grund dafür ist, daß manche Eltern ihre Kinder von den 'schädlichen Einflüssen' der Stadt fernhalten wollen, oft spielen aber auch die beengten städtischen Lebensverhältnisse eine Rolle. Außerdem ist es billiger, die Kinder auf dem Land unterzubringen und zu ernähren.

2. MUSIKALISCHE SOZIALISATION

Die direkte musikalische Sozialisation soll im Mittelpunkt des nun folgenden Abschnitts stehen. Die gesamtgesellschaftlichen Phänomene der Sozialisation, z.B. was der Schulunterricht außerhalb des Bereichs Musik an Einflüssen auf Präferenzen und Entwicklung der Individuen hatte, kann nicht weiter behandelt werden. Wichtig ist hier die Frage, wodurch das Interesse an Musik geweckt wurde.

Ein Drittel der Interviewten nennt Individuen aus der nächsten Umgebung, die den Anstoß gaben, sich für Musik zu interessieren (19 wurden von Verwandten, d.h. dem Vater, einem Onkel oder einem älteren Bruder inspiriert; Je zwei von Nachbarn oder Freunden). Durch staatliche oder religiöse Institutionen wurden 33, also mehr als die Hälfte, motiviert. Ganz allgemein auf die Schule verweisen 5, auf den Schulchor 19, auf die Schulband 8. Den Kirchenchor nennen 7, die Koranschule, insbesondere das Singen von Qasida und Maulidi, 6 der interviewten Musiker. Sechs nennen die Teilnahme an ngoma als wichtiges Erlebnis in ihrer Jugend, 14 das Zusammenspiel mit Gleichaltrigen in einer Straßenband. Live-Musik einer Tanzband löste bei 8 das Interesse an Musik aus. Schallplatten oder Radio nennen 17. (Keine Angaben 5).

3. MUSIKALISCHE AUSBILDUNG/ERLERNEN DES INSTRUMENTS

21 Musiker erlernten ihr Instrument unter Anweisung einer Person aus der näheren Umgebung (10 durch einen Verwandten: Onkel, Vater ; 11 durch einen Freund). 15 wurden in der Band oder im Club unterrichtet, einer in einem Ngoma-Club. 7 erhielten Anleitung durch einen anderen Musiker.

Wir sahen oben zwar einen recht großen Einfluß, wenn auch nicht genau in seiner Bedeutung erfaßbar, durch Institutionen wie die Schule. Eine mehr oder weniger formale Ausbildung erhielten aber insgesamt nur 18 der Musiker (8 davon in der Schule, 6 beim späteren Militärdienst, 2 spielten in einer Brass Band und erhielten dort Unterricht, 2 weitere nennen eine nicht weiter spezifizierte Ausbildung). Einige der Musiker erhielten eine musikalische Ausbildung, als sie während des 2. Weltkriegs in den Entertainment Units der Briten spielten. Die einzige formale Ausbildung im westlichen Sinn kann heute ebenfalls nur bei der Armee erworben werden. Das tanzanische Militär unterhält eine Schule, in der neben praktischem Unterricht auf diversen Instrumenten - in der Hauptsache sind das Blasinstrumente - auch Theorie unterrichtet wird. Neben den für Militärs üblichen Brass Bands unterhält die Armee auch mehrere Tanzbands.

Das Selbststudium ist die am häufigsten vertretene Methode, ein Instrument zu erlernen. 29 Musiker erzählen, daß sie sich ihr Instrumentenspiel selbst beigebracht haben. 15 davon versuchten direkt von Platten zu lernen, wie wir es oben über John Mwale gehört haben. 6 spielten Lieder anderer Musiker oder Bands nach, die sie bei einem Auftritt gehört hatten. In 9 Interviews finden sich keine Angaben hierzu.

4. MUSIKALISCHE/STILISTISCHE EINFLÜSSE

Wenn von zeitgenössischer afrikanischer Musik die Rede ist, dann wird meist auch externer Einfluß unterstellt. Welche Hinweise liefern die Interviews in Bezug auf den Stellenwert externer Einflüsse? Auf einen Einfluß von Musik, die sie auf Schallplatten oder im Radio gehört haben verweisen 33 der Interviewten. Einflüsse durch Live-Musik nennen nur 6.

EINFLÜSSE AUSLÄNDISCHER MUSIK

a) Lateinamerikanische Musik: Ältere Musiker nennen oft die sogenannten 'GV' Platten von His Master's Voice, d.h. lateinamerikanische, insbesondere kubanische Musik, als frühen Einfluß auf ihre musikalische Entwicklung (GV's werden 8 mal genannt).

b) Congoleesische Musik: Congoleesische Musik nennen insgesamt 26 als Einfluß. Am häufigsten genannt wird hier Jean Bosco (10)³. Andere Musiker seiner Generation sind Losta Abelo (2) und Leon Bukasa (2). Spätere congoleesische Musiker, die genannt werden, sind Franco und O.K. Jazz (7), African Jazz (Kalle und Rochereau) (4), jüngere congoleesische Musik im allgemeinen (5).

c) Andere afrikanische Musik: Musik aus dem südlichen Afrika wird insgesamt 3 mal genannt (an Namen: George Sibanda (1) und Miriam Makeba (1); Kwela wird 2 mal erwähnt). Westafrikanische Musik wird 2 mal genannt.

d) Westliche Musik: Westliche Musik als Einfluß wird von 12 Musikern angesprochen. Westliche Musik allgemein wird 5 mal erwähnt. Frühe westliche Tanzmusik (das schließt lateinamerikanische Tänze mit ein): Jimmy Rodgers und Jim Reeves werden je 2 mal genannt, andere englischsprachige Musik weitere 2 mal (Cliff Richard, Elvis Presley). Afro-amerikanische Musik taucht erstaunlicherweise nur 2 mal auf.

EINFLÜSSE LOKALER TANZMUSIK

Tanzanische Musik wird insgesamt 13 mal genannt: Allgemein (7), die Dar Es Salaam Jazz Band (1), Salum Abdallah (4), Mbaraka Mwinshehe (5).

Kenyanische Musik nennen 13 Musiker als Einfluß. Allgemein wird Kenya nur einmal genannt. Erwähnt werden ausschließlich ältere Musiker - Vertreter der frühen akustischen Gitarrenstile: John Mwale (3), George Mukabi (3), Fadhili William und Daudi Kabaka je 2 mal, Fundi Konde, Edward Nandwa, Ben Blastus und Nashil Pichen je 1 mal. Gitarristen des Bereichs vernakulärer Musik werden 2 mal als Einfluß genannt, allerdings anonym.

Tanzanische Musiker erwähnen einen kenyanischen Musiker nur einmal. Das ist Fundi Konde, einer der Musiker, der zuerst Schallplattenaufnahmen gemacht hat. Umgekehrt nennen Kenyaner des öfteren tanzanische Musiker als Einfluß. Das dürfte in der Hauptsache mit der verwendeten Sprache und dem Text der Lieder zusammenhängen. Kenyanische Musik übt auf Tanzanianer kaum eine Anziehung aus.

TRADITIONELLE MUSIK

Eine direkte, an traditionellen Mustern ausgerichtete musikalische Sozialisation durch Teilnahme an Initiationsfeierlichkeiten und Partizipation an ngoma, nennen 5 Musiker. Einen Einfluß über Familienangehörige wie Vater, Großvater, Großmutter erwähnen 4. 4 weitere geben einen nicht weiter spezifizierten Einfluß an. 11 Musiker sprechen von einem Zusammenhang zwischen ngoma und moderner Tanzmusik. Insgesamt geben damit 21 Musiker einen Einfluß traditioneller Muster an.

Es fällt auf, daß ältere Musiker oft einen direkten Zusammenhang zwischen ngoma und Tanzmusik ablehnen. Meist geschieht das kategorisch, ohne Argumente anzuführen. Andere geben eine sachlich präzierte Begründung, so z.B. Fundi Konde, der meint, daß man auf traditionelle Rhythmen nicht solo spielen könne. Jüngere Musiker in Tanzania geben einen Zusammenhang im allgemeinen bereitwillig zu, besonders im Bereich der Rhythmen.

Eigene Beobachtungen sprechen dafür, daß sogenannte 'traditionelle' Bewegungsmuster, Rhythmen, usw., sowohl unbewußt als auch bewußt, eine nicht zu unterschätzende Rolle spielen. Es fällt immer wieder auf, wie in Gesprächen unter Musikern und unter 'Laien' Rhythmen verschiedener ngoma mit viel Sachverstand diskutiert und auch demonstriert werden. In Dar Es Salaam kann beobachtet werden, daß auch Kinder aus Mittelklassefamilien, u.a. in Wohngebieten höheren Standards, aktiv an ngoma teilnehmen (oft gegen den Willen der Eltern) und bei diversen Anlässen damit konfrontiert werden.

Wie die Daten zum musikalisch/stilistischen Einfluß insgesamt zeigen, ist es nicht die westliche Musik, die dominiert, obwohl sie von den internationalen Mediengiganten, die auch in Ostafrika ihre Abhängigkeiten unterhalten, bevorzugt gesponsert wird. Es ist bezeichnend, daß von wenigen Ausnahmen abgesehen, Musik aus anderen Teilen Afrikas, hier insbesondere Zaire, dessen traditionelle Musik Parallelen zur ostafrikanischen aufweist, genannt wird⁴. Die Tatsache, daß bei Einflüssen aus der lokalen Tanzmusik ausschließlich ältere Musiker genannt werden, läßt auf die beginnende Tradierung eines lokalen Stils schließen.

ZUSAMMENFASSUNG

Viele der Musiker nannten frühe Erfahrungen in der Schule - Schulchor und Schulband - als Auslöser dafür, sich für Musik zu interessieren. Wie wir aber sahen,

hat die Institution Schule wenig direkten Einfluß auf die musikalische Sozialisation. Auf eine formelle Ausbildung in der Schule, oder auch in anderen Institutionen können sich nur wenige der Musiker berufen. Eine wichtigere Rolle spielen Eigeninitiative und die musikalische Sozialisation in informellen Gruppen, unter Gleichaltrigen oder in den Musikclubs. Für die moderne Musik gilt, was auch schon über die musikalische Sozialisation in afrikanischen Gesellschaften in vorkolonialer Zeit gesagt wurde:

"Traditional instruction is not generally organized in a formal institutional basis, for it is believed that natural endowment and a person's ability to develop on his own are essentially what is needed. (...) Exposure to musical situations and participation are emphasized more than formal teaching. The organisation of traditional music in social life enables the individual to acquire his musical knowledge in slow stages and to widen his experience of the music of his culture through the social groups into which he is gradually absorbed and through the activities in which he takes part"⁵.

Wichtiger als z.B. der Einfluß der Schule erscheinen mir die Medien Radio und Schallplatte. Wir hatten oben gesehen, wie Musik von Schallplatten oder dem Radio Stimulus für eine musikalische Entwicklung sein können. Subjektiv (aus der Sicht der Musiker) gehen auch in stilistischer Hinsicht Einflüsse von den Medien aus. Wir hatten allerdings festgestellt, daß dieser Einfluß hauptsächlich von Musikarten ausgeht, die eine ähnliche kognitive Basis haben und auf verwandten Traditionen aufbauen.

Medien stellen aber nicht nur einen rein äußerlichen Einfluß dar. Sie können auch einen Wandel in der generellen Konzeption von Musik oder was es heißt Musiker zu sein bewirken: Der Beginn ihres Musikerdaseins fällt in der Einschätzung der Musiker oft mit den ersten Platten- oder Radioaufnahmen zusammen. Daudi Kabaka z.B. sagt, er würde niemals vor Publikum spielen, sondern nur Plattenaufnahmen machen⁶. Der professionelle Status, aber auch der Status des Musikers allgemein, ist eng mit den Möglichkeiten industrieller Reproduktion und Verbreitung verbunden.

Musiker sein bedeutet im Selbstverständnis der interviewten Musiker nicht nur ein Instrument spielen zu können, sondern vor allem auch zu 'komponieren'. Komposition aber bezieht sich in erster Linie auf den verbalen Anteil eines Liedes. Der Text, nicht ein musikalischer Einfall, ist in der Mehrzahl der Fälle der Ausgangspunkt für ein neues Lied. Der Text selbst entspringt der direkten Lebenserfahrung des Komponisten oder bezieht sich auf aktuelle gesellschaftliche oder politische Ereignisse. Die Fähigkeit zu komponieren ist nicht erlernbar. Sie ist wie viele

Musiker es ausdrücken, "damu yangu" (im Blut) oder auch "von Gott gegeben". Auf eine äußere Inspiration oder einen Einfluß wird im allgemeinen nicht verwiesen. Die Fähigkeit einiger bekannter lokaler Musiker (Mbaraka Mwinshehe, Joseph Kamaru), sich ausdrücken zu können, wird aber anerkennend erwähnt.

Ein wichtiger Bestandteil der populären Musik bezieht sich fast ausschließlich auf die persönliche Geschichte und auf lokale Traditionen. Präzedenzen für diese Art sozialen Kommentars findet man in den vorkolonialen Gesellschaften (Ost-) Afrikas und auch in den interethnischen ngoma aus der Zeit vor der Verbreitung fremder Musik durch Medien.

Warum und wozu wird jemand im heutigen Kenya und Tanzania Musiker? Fundi Konde hatte recht freimütig geantwortet, weshalb er Gitarre spielen wollte. Er sagte: Wenn man in jener Zeit Gitarre spielte, waren damit automatisch alle Mädchen hinter einem her. Deshalb wollte ich Gitarre spielen. John Mwale hatte in seiner Heimatregion weniger Glück mit seinem Gitarrespiel. Er sollte wegen angeblich schlechten Einflusses auf die Jugend verhaftet werden.

Diese ambivalente Position Musikern gegenüber bestimmt auch weiterhin das Bild. Sie werden von den Politikern gerne benutzt, wenn es darum geht, Regierungspolitik zu propagieren, ansonsten werden ihnen von derselben Seite nur geringe Rechte eingeräumt. Das soziale Ansehen ist gering. So ist es nicht verwunderlich, wenn sich in den meisten Familien Widerstand regt, wenn ein jugendlicher Musiker werden will. Das gilt auch für die Familien, wo bereits der Vater oder ein anderes Familienmitglied Musiker ist. In den meisten Familien sind Musikinstrumente verpönt. Besonders die Gitarre wird als ein Instrument angesehen, das nur von Landstreichern und Randalierern gespielt wird. In den Interviews tauchen einige Fälle auf, daß die Gitarre von erbosten Vätern zerschlagen oder der Sohn mit dem Instrument aus dem Haus gejagt wird. Daudi Kabaka z.B. macht seine ersten Plattenaufnahmen im Geheimen und unter Pseudonym, da er die Reaktionen seines Vaters fürchtet, der ihm das Gitarrespiel verboten hat.

Die Antworten der Musiker spiegeln diese Situation wieder: Musiker zu werden, heißt einerseits ein besonderes Talent zu haben, etwas, das man im Blut hat, ein inneres Verlangen, dem man folgt. Andererseits ist es eine Arbeit wie jede andere. Sie ist sinnvoll, ernährt die Musiker und andere, die damit zu tun haben. In der Selbsteinschätzung der Musiker ist es besonders wichtig, daß sie mit ihrer Musik andere Menschen lehren und bilden können: Indem sie über alltägliche Vorkommnisse

und Probleme singen und Lösungen anbieten, oder indem sie helfen, Regierungsziele zu propagieren.

Musiker wird man also, weil man quasi von Geburt an ein Talent hat, dem man nicht ausweichen kann. Trotz aller Widrigkeiten und Widerstände, die dem Musiker entgegen geschlagen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seinem Drang zu folgen: Rationalisiert wird für ihn das Problem, indem er für seine Arbeit-wie-jede-andere einen Sinn in gesellschaftlichen Prozessen sucht.

Anmerkungen

- 1 Diese Standardisierung im üblichen Stil ostafrikanischer Presseinterviews, die sehr oft an den Stil der in der internationalen Musikindustrie üblichen Presseveröffentlichungen angelehnt ist, ist gleichzeitig aber auch ein Ergebnis der Untersuchung, insbesondere in Bezug auf die Einbindung afrikanischer Populärmusik in eine transnationale Medien- und Musikordnung. Als Folgerung hieraus, und auch aus der Erfahrung mit der Verlässlichkeit von Data aus Zeitungen/Zeitschriften, Radiosendungen, Presseveröffentlichungen von Schallplattenfirmen, Hüllentexten, Direktinterviews etc. stellt sich natürlich die Frage nach der Stellung bzw. dem Stil der gesamten bisherigen Auseinandersetzung mit populärer afrikanischer Musik, baut doch die Mehrzahl der Veröffentlichungen, seien sie nun wissenschaftlicher oder feuilletonistischer Art, auf diesem Material auf.
- 2 Die Informationen über Mbaraka entstammen zwei kleinen Heftchen, die in Dar Es Salaam und Morogoro erschienen sind: Mbungu, B.O. na S.R. Scotto 1985 Chimbuco la Mbaraka. Dar Es Salaam: Wasaa Publications; Mwakyoma, A.A. na John M.S. Simbanwene 1985 Bado Tunamkumbuka Mbaraka Mwinshehe Mwaruka. Soloist National - Maisha Yake. Morogoro: Jomssi Publications.
- 3 Boscos Einfluß auf die ostafrikanische Szene ist relativ leicht zu erklären: Er war einer der ersten, die das Glück hatten, aufgenommen zu werden und einen guten Vertrieb zu haben (Gallotone). Sein Auftreten fällt mit der weiteren Verbreitung von Grammophon und Schallplatte, insbesondere in ländlichen Gegenden zusammen. Im Gegensatz zu anderen Konkurrenten aus dem Gallotone-Katalog jener Zeit (etwa George Sibanda aus dem damaligen Süd-Rhodesien), hatte Bosco den Vorteil, in Swahili (einer weitverbreiteten Verkehrssprache) zu singen.
- 4 Da nur ältere Musiker interviewt wurden, ist die Präferenzentwicklung in jüngerer Zeit allerdings nicht voll berücksichtigt (Soul, Reggae, Disco).
- 5 Nketia, J.H. Kwabena: The Music of Africa. New York: Norton 1974, S. 58-60.
- 6 Das ist mittlerweile zur traurigen Wahrheit geworden, denn in der Folge des Importstopps für Musikinstrumente sind die meisten Musiker in Kenya gezwungen, von Schallplattenaufnahmen zu leben. Da sie in der Regel auch keine eigenen Instrumente mehr besitzen, um zu üben und zu komponieren, ist der Musikerberuf in der Regel ein Geisteszustand. Die Kunst besteht darin, einen der Schallplattenproduzenten davon zu überzeugen, daß eine ihrer Ideen für ein Lied sich als Platte gut verkaufen würde und die Investition für Proben und Aufnahmesitzung lohne.