

Viola Walter

Musik in Ghana - eine Schnitzeljagd

Ghana vom 15. 10. bis 25. 11. 1997,
betreut von der Friedrich-Ebert-Stiftung

Inhalt

Zur Person	448
Musik zwischen Mystik, Mythos, Glauben	448
Festival of Gold	452
Neue Kirchen und Musik - Accra	454
Katholische Kirche und Musik - Kumasi	456
Beerdigungsfeiern und Musik	458
Afrikanische Musik ist anders	461
Tradition unter dem Druck der Moderne	465
Frauen erobern sich die Trommeln	467
Zurück zu den Wurzeln	469
Free Jazz auf Afrikanisch	472
Highlife-Connection	474
Abschied von Ghana	476



Viola Walter, geboren 1964 in Düsseldorf, lebt und arbeitet als freie Journalistin in Bonn. Prägung durch Kindheit im Rheinland mit preußischen Eltern. Studium der Geographie, Politischen Wissenschaften und Entwicklungssoziologie in Bonn. Monate-, manchmal auch jahrelange Exkursionen in die weite Welt mit entwicklungspolitischer Perspektive. Mit Abschluß des Studiums Perspektivwechsel. Volontärin, später Redakteurin beim Zweiwochendienst-Verlag.

Musik zwischen Mystik, Mythos, Glauben

Brütende Hitze. Ich trotte hinter einer kleinen Gruppe von Ghanaerinnen durch Kakao-Plantagen. Alle sind in Gedanken versunken und schweigen. Wir sind auf dem Weg zu einer Kultstätte des Antoa-Schreins. Antoa ist einer der mächtigeren Götter in Ghanas traditioneller Religion. Dort hoffe ich, die enge Verbindung zwischen Musik und Kult erleben zu können. Denn alle Ghanaerinnen hatten mir auf meine Frage nach der Bedeutung von Musik übereinstimmend erklärt: „Unsere Götter lieben Musik. Wir müssen für sie trommeln und tanzen, sonst hören sie unsere Bitten und Fragen nicht.“ Einige hatten mir auch geantwortet: „Wenn ich spreche, lebe ich; wenn ich singe, feiere ich; wenn ich singe und tanze, dann bete ich an.“

Der Pfad weitet sich zu einer kleinen Lichtung unter turmhohen Urwaldbäumen. Das Laub dämpft die Nachmittagssonne, die Luft riecht süß-modrig, erinnert an Verwesung. Hinter einem Zaun herrscht reger Betrieb. Barfuß betreten wir die Einfriedung. Ich sehe weder Trommler noch amulettbehängene Priesterinnen. Im Gegenteil, bis auf das Gemurmel der Besucher ist es still. Und den Priester erkenne ich erst auf den dritten Blick. Es muß der Mann mit dem ausgebleichten grünen T-Shirt und den Shorts sein. Er hält eine Frau und einen Mann an der Hand und stimmt vor einem großen runden Stein Gebete an. Die drei stehen bis zu den Waden in trübem Wasser eines Tümpels am Rande der Lichtung. Mann und Frau waten zurück ans Ufer. Ein Helfer wirft dem Priester eines der angepflockten Hühner zu. Ein letztes ängstliches Gackern. Dann blitzt das Messer auf, und der Kopf des Huhns fällt nach hinten. Der Priester sprenkelt etwas von dem Blut über den Stein, springt an Land und wirft das Huhn ins Wasser. Dort flattert es einige Male panisch, dann bleiben die Flügel im Schlamm stecken. Das Huhn ist tot.

Akokoo due oo due, due, duee!
Akokoo due oo due, due, duee!

Huhn, mein Beileid, armes, armes, armes Huhn!
Huhn, mein Beileid, armes, armes, armes Huhn!

Während der Priester das Geschehen vom Rande verfolgt hat, paddeln die Frau und der Mann mit den Händen im Wasser und bitten unter Anleitung einer Helferin den Geist der Kultstätte Antoa Nyaama, ihr Opfer anzunehmen. Als das Huhn keinen Mucks mehr tut, hören sie auf zu beten. Der Priester steigt wieder ins Wasser und zerlegt das Huhn mit raschen Schnitten auf dem Stein: Erst der Kopf, dann, zack, Flügel und Beine, mit einem Knacks den Rumpf aufgebrochen; die Gedärme kritisch gemustert und weggeworfen. Sie landen auf dem Hosenbein des Hühnerzuwerfers, der sie in einem Reflex abkratzt und in die Rinne am Zaun weiterbefördert. Dort liegen bereits die Gedärme der Hühneropfer eines langen Vormittags. Der Geier oben in den Bäumen ist nicht mehr interessiert. Das Huhn selber wandert zu seinen toten Genossinnen unter eine Plastikplane am Rande des Tümpels.

*Wenn ein Kind krank ist,
 gehe ich ein Huhn kaufen.*

Auch meine Begleiterinnen beabsichtigen ein Huhn zu opfern, doch noch sind sie in der Warteschleife. Der Priester kommt auf mich zu, streckt mir eine 50 Cedi-Münze entgegen. Ich schaue ihn verständnislos an, worauf er in Twi auf mich einredet. Nach und nach scharen sich alle Anwesenden um mich und den Priester und versuchen zu übersetzen: Die Münze sei ein Geschenk, weil ich „anders“ sei. Mit einer Geste bietet mir der Priester von den Hühnerteilen an, ich könne doch ein Huhn mitnehmen und zu Hause braten. Da überfällt mich allerdings eine gewisse Geisterfurcht. Ich lehne ab: „Ich koche nie.“ Das versteht niemand so recht. Verwunderte Fragen: „Wer kocht denn für dich? Du mußt doch essen.“ Ich hätte hier in Ghana keinen Herd. Nun, wenn das so ist ... Der Priester drückt mir daraufhin einen 1000 Cedi Schein in die Hand. Das sind 80 Pfennig, immerhin die Hälfte des gesetzlichen Mindestlohns für einen Tag.

*Wenn ein alter Mensch krank ist,
 gehe ich ein Huhn kaufen.*

Mittlerweile taut Peter, einer der beiden Männer, mit denen ich gekommen bin, mir gegenüber auf. In immer flüssigerem Englisch erzählt er mir, daß er seinen Bruder und dessen Frau begleitet: „Es ist gut, daß ich mitgekommen bin. Mein Bruder wollte nämlich gleich wieder umkehren, als er den Platz gesehen hat. Er hat gesagt, hier stinkt es, das ist doch sowieso nur Mumpitz. Ich konnte ihn mit Mühe überreden zu bleiben.“ Peter war schon einmal mit seiner Schwägerin hier: Damals hat sie Antoa um ein Kind gebeten, und es hat geholfen. „Jetzt muß sie zum Dank mit meinem

Bruder ein Huhn opfern. Sonst tötet Antoa das Kind wieder. Das machen die meisten Frauen, die hier sind. Sie bitten um ein Kind oder sie bedanken sich, weil sie eines bekommen haben." Ob er daran glaube? Nein, nicht wirklich. Andererseits, „ausprobieren schadet nicht. Vielleicht klappt es ja mit dem Kinderkriegen". Und im Fall seiner Schwägerin sei es doch besser, das Leben des Kindes nicht zu riskieren. „Mein Bruder muß doch nur dieses eine Mal die Zähne zusammenbeißen." Noch sind einige Bittstellerinnen vor ihm, aber dann muß er durch das aufgewühlte Wasser waten.

*Wenn meine Frau krank ist,
gehe ich ein Huhn kaufen.*

Für kinderlose Frauen ist Antoa oft die letzte Hoffnung. Schließlich ist ihre wahre Bestimmung, eine gute Ehefrau und Mutter zu werden. Bekommen sie keine Kinder, ist die Gefahr groß, daß sie auch den Ehemann verlieren. Der sucht sich dann eine andere Frau. Für eine unfruchtbare Frau ist es schwer, erneut zu heiraten. Noch dazu, wo Unfruchtbarkeit als „Strafe" der Götter zählt - wenn auch für die Missetaten der Vorfahren: Die Götter bestimmen schon vor der Geburt den Charakter eines jeden Menschen, dabei gehen sie von den Taten der Ahnen aus. Und weil die eigenen Taten über das Wohl der Kinder und Kindeskinde entscheiden, ist es trotz der Vorbestimmung wichtig, sich so gut wie möglich zu verhalten.

*Wenn mein Bruder l Schwester krank ist,
gehe ich ein Huhn kaufen.*

Dennoch würde nicht jede kinderlose Frau ein Kind von Antoa erbitten. Akosua und Yaa, zwei junge Frauen, sind überzeugt, daß sich Antoa-Kinder zu Störenfrieden entwickeln. „Wenn sie älter werden, klauen sie oder sind aggressiv und unleidlich. Viele kommen mißgebildet auf die Welt. Die Köpfe sind ganz klein, die Gesichter entstellt. Antoa ist ein Geist, der zerstört. Er hilft nur ganz selten." Deshalb rufen die Menschen ihn meistens an, um ihren Feinden zu schaden. Er bläht deren Bäuche so auf, daß sie sterben müssen. „Warum gehen dann so viele Frauen zu Antoa, um schwanger zu werden?“, will ich wissen. Das verstehen die beiden Frauen auch nicht. „Also, ich würde nicht hingehen“, antwortet Yaa, und ihre Freundin Akosua schüttelt energisch den Kopf: „Nein, niemals!"

*Huhn, mein Beileid, armes, armes, armes Huhn!
Akokoo due oo due, due, duee!*

*(ghanaischer Highlife-Song aus den 60er Jahren
über die viel geopfert Hühner. Hühner sind billig,
und die Henne ist das Sinnbild für Schutz und Fürsorge,
die man sich von den Göttern erhofft.)*

Peters Bruder hat das Ritual hinter sich gebracht. Wir brechen auf. Der Priester will noch irgendetwas von mir. Ich tippe auf eine Spende für den Schrein. Peter zieht mich weg. So scheitert der Priester an meiner „Sprachlosigkeit“, so wie ich vorher an der seinigen gescheitert bin, als ich wissen wollte, warum es hier keine Musik, kein Trommeln, kein Tanzen gibt. Der Priester war zu keinem Zeitpunkt von einem Geist besessen. Und selbst die Gebete waren weder rhythmisch noch melodisch. Das hatte mich sehr überrascht, denn bevor ich zur Kultstätte aufgebrochen war, hatte ich mit Papa Ghana, dem Oberhaupt des Antoa-Schreins, gesprochen. Ich hatte ihm erklärt, daß es mir um die Musik in der traditionellen Religion ginge. Irgendetwas mußte bei der Übersetzung vom Englischen ins Twi verloren gegangen sein.

Dummerweise hatte ich an diesem Tag niemanden dabei, der wirklich gut Englisch und Twi sprach, denn die Begegnung mit Antoa Nyaama hatte eher zufällig morgens am Busbahnhof von Kumasi ihren Anfang genommen. Kumasi ist die Hauptstadt der Ashanti, einer Volksgruppe, die im Landesinnern Ghanas lebt. Dort war ich mit zwei Männern über einer Cola ins Gespräch gekommen. Ob der Antoa-Schrein tatsächlich der bedeutendste in dieser Region sei, wollte ich wissen. Ja, doch. Und wie ich dort hinkäme. Da sei es sicher besser, wenn ich vorher Papa Ghana aufsuchte. Der sei schließlich das Oberhaupt des Antoa-Schreins. Eine Wegbeschreibung gaben sie mir auch an die Hand: „Du nimmst ein Taxi, fährst nach Kumasi-Neustadt, dort gibt es eine Kreuzung, an der steht genauso eine Bar wie die, in der wir gerade sitzen. Da findest du Papa Ghana.“ Nun ist Kumasi fast eine Millionenstadt mit vielen Kreuzungen und zahllosen Bars. Das sei gar kein Problem, beteuerten die beiden. In der Neustadt kenne jeder Papa Ghana. Ich brauchte nur zu fragen. Das ganze erinnert mich an die Schnitzeljagden meiner Kindheit, nur daß ich diesmal als Journalistin für die Heinz-Kühn-Stiftung unterwegs bin.

Als erstes frage ich den Taxifahrer. Er schwört hoch und heilig, Papa Ghana zu kennen. Ein Meineid, wie sich später herausstellt. Doch ein Passant weiß Bescheid, steigt ins Taxi und dirigiert uns hin. Wir halten vor einem rosafarbenen Haus - der „Chopbar Ghana“. Chopbars sind bei Arbeitern und kleinen Angestellten beliebte Kantinen. Trotz Mittagszeit ist in der Chopbar nichts los. Im dunklen Gastraum schläft eine Frau auf dem Boden, ihr Baby saugt träge an ihrer Brust. Ein paar Schritte weiter döst ein Mann. Und hier soll Papa Ghana residieren?

John winkt mich weiter. Wir betreten einen schmucklosen Hinterhof. Tatsächlich sitzt dort ein kleiner Mann mit rundem Bauch. Sein Alter ist schwer zu schätzen. Irgendetwas zwischen 60 und 70 Jahren. Der kahle Schädel widerspricht dem faltenlosen Gesicht und dem verschmitzten, jungenhaften Lächeln. Um die Hüften hat er ein gestreiftes Badelaken geschlungen. Dazu trägt er rote Shorts, Badelatschen und eine Sonnenbrille. Papa Ghana ist der erste Fetisch-Priester, dem ich im Arbeitsalltag begegne. Bereits bei dieser ersten Begegnung geraten meine europäischen Abenteuer-Vorstellungen von afrikanischer Religion ins Wanken.

Von Magie, Mystik oder gar Musik - keine Spur. Hier hat sich bleierne Mittagsmüdigkeit ausgebreitet und sonst gar nichts. Die Chopbar macht nicht den Eindruck, als sei sie Zentrum des Antoa-Schreins. Ich erzähle Papa Ghana von meinem angelesenen Wissen über den engen Zusammenhang zwischen traditioneller Religion und Musik. Vielleicht sei es möglich, daß ich dies vor Ort erleben könne. John, der nach einem hilfeschreitenden Blick von mir dageblieben ist, versucht mit seinen paar Brocken Englisch zu übersetzen. Papa Ghana hat die Sonnenbrille in die Stirn geschoben und hört aufmerksam zu. John und Papa Ghana sprechen lange miteinander. John beruhigt mich zwischendurch: „Alles in Ordnung. Mach dir keine Sorgen.“ Auch Papa Ghana lächelt mir ab und an aufmunternd zu. Dann werde ich mit anderen Besucherinnen von Papa Ghana in ein Taxi verfrachtet. Wohin die Reise gehen würde, wußte ich nicht. Aber Ghana ist kein Land, in dem ich mich vor den bösen Absichten fremder Menschen fürchten müßte. So begann die Reise vor die Stadttore Kumasis zum Antoa-Schrein, mitten hinein in den Arbeitsalltag eines Priesters.

Festival of Gold

Auf dem großen Platz vor dem Palast des Königs von Offinso wogt die Zuschauermenge. Die Attraktion des einwöchigen „Festival of Gold“ sind an diesem Tag die traditionellen Priesterinnen, die sich mit ihren Musikensembles und Gehilfinnen eingefunden haben. Die Menschenmenge wird von wild aussehenden Wächtern mit rostigen Säbeln zurückgehalten. Sie tragen weite Gewänder über kurzen Hosen und Hüte aus Filz, deren Form an ein Fischmaul erinnert. Alles starrt vor Dreck. Wahrscheinlich ist es ein Tabu, die Festkleidung zu waschen. Sie rollen mit den Augen und schneiden fürchterliche Grimassen. Die Zuschauerinnen lachen sie aus, weichen aber doch vor ihnen zurück.

Kleine Gruppen von Priesterinnen und Priestern ziehen kreuz und quer über den Platz, erweisen den anderen Priesterinnen und Schreinen die Ehre. Dazu tanzen sie eine Runde oder stäuben als Symbol der Reinheit weiße Kreide vor die Füße der anderen Priesterinnen. Ihre Gehilfinnen folgen ihnen dabei auf Schritt und Tritt und halten die Schale mit Kreide bereit. Die Körper und Gewänder der Priesterinnen sind mit Kaurimuscheln, Amuletten und Symbolen geschmückt. Ein Priester in Shorts und Bastrock schwingt den Kopf bedächtig vor und zurück zu den dröhnenden Rhythmen seines Trommelensembles. Sein Diener nutzt den ruhigen Moment und reibt ihm Nacken und Arme mit weißer Kreide ein. Die alte Schicht ist von Schweißströmen zerfurcht.

Unvermittelt beginnt der Priester von links nach rechts zu springen. Die Trommler haben den Priester ständig im Auge. Blitzschnell wechselt der Meistertrommler den Rhythmus, stoppt die begleitenden Trommeln, baut den neuen Rhythmus auf. Die begleitenden Trommeln steigen nach und

nach mit ihren Rhythmen ein. Sie wiederholen die Grundrhythmen immer schneller und kraftvoller. Der Meistertrommler löst sich, improvisiert zu den begleitenden Trommeln, kehrt wieder zum Grundrhythmus zurück, löst sich erneut. Gemeinsam weben die Trommler aus den verschiedenen Rhythmen ein dichtes, hypnotisches Netz. Der Tanz des Priesters wird immer ekstatischer. Seine Füße fügen den Trommeln einen weiteren Rhythmus hinzu.

Das „Festival of Gold“ findet zu Ehren des ersten Königs von Offinso statt. Offinso ist eine ehemals reiche Kakaostadt nördlich von Kumasi. Den Grundstein zu diesem Reichtum legte eben dieser König vor fast dreihundert Jahren. Nach einem siegreichen Feldzug verzichtete er auf seinen Anteil am erbeuteten Gold. Er wollte Land anstelle vergänglichen Reichtums. Diese ausgedehnten Ländereien bilden den heutigen Distrikt von Offinso. Die Weisheit ihres ersten Königs feiern die Bürgerinnen jedes Jahr mit einem großen Fest.

Der Priester mit dem Bastrock springt schneller und schneller. Schmiert sich staubige Erde ins Gesicht. Mit dem Schweiß vermischt sie sich zu einer lehmigen Paste. Jetzt dreht er sich wie ein Kreisel. Der Bastrock fliegt. Jäh stoppt der Priester seine Sprünge, schaut suchend in die Zuschauermenge. Sein Gehilfe eilt herbei. Die Schnapsflasche soll es sein. Der Priester nimmt einen Schluck und spuckt ihn prustend auf den Boden. Ein Opfer für die Götter. Seine Augen sind bereits blutunterlaufen von den vielen Schnapsopfern.

Die Sprünge gehen in ein Zucken über. Er wirft sich zu Boden und schlängelt sich durch den Staub. Zuckend bleibt er einen Moment vor den Trommeln liegen. Die Frauen schlagen den Grundrhythmus auf der Glocke heftiger, stacheln die Trommler zu rasenden Rhythmen an, klatschen und singen frenetisch. Der Priester schnell hoch. Wirbelt wie ein Derwisch herum, kommt schlagartig zum Stehen und erblickt mich. Er redet auf den Assistenten ein. Der versteht ihn nicht sofort. Schließlich schlurft er auf mich zu. Mit viel Gestik und wenig Englisch übermittelt er mir die Botschaft: „Der Priester hat Hunger. Er braucht Geld, um zu essen.“ „Ich soll euch also Geld geben?“, frage ich zurück. „Der Priester hat Hunger . . .“ Der Gehilfe freut sich über meinen „Beitrag“, der Priester will bei den Göttern ein gutes Wort für mich einlegen.

Ist der Priester doch noch in dieser Welt anwesend? Nach den Vorstellungen der traditionellen Religion könnte die Bitte um Geld eine Eingebung der Götter gewesen sein. Denn: „Wenn der Priester tanzt, ist er von einem Geist besessen, und alles, was er tut oder sagt, ist Ausdruck dieses Geistes“, klärt mich Kwasi Asare auf. Er ist im Akonedi-Schrein großgeworden und war dort einige Jahre Meistertrommler des Musikensembles. Beim Tanzen kommt bei den Tänzerinnen sehr bald das Gefühl auf, außer sich zu geraten, mit einer göttlichen Macht zu verschmelzen. Oft sprechen die Priesterinnen, wenn sie besessen sind, auch in der Sprache der Ahnen. Die Aufgabe der Assistentinnen ist es dann, diese Sprache für die Laien zu übersetzen. Aber auch die Priesterinnen müssen die Sprache der Geister

und Ahnen erst erlernen. Eine zwei- bis dreijährige Lehre in einem Schrein ist üblich.

„Zum Lernprogramm gehören auch die Tänze. Die Bewegungen sind nicht beliebig. Es gehören bestimmte Sprünge, Drehungen, Zuckungen dazu. So ahmt das schnelle Drehen um die eigene Achse, das Tanzen im Kreis den Wirbelwind nach. Damit sagt der Tänzer: Ich bin von einem Gott besessen.“ Was zunächst unkontrolliert wirkt, folgt einer inneren Dramaturgie. „Es hängt auch von der Musik ab, wie lange der Priester die Kontrolle über seine Person an die Geister verliert. Manchmal währt der Kontrollverlust nur wenige Augenblicke, manchmal verliert der Priester das Bewußtsein.“

Nicht jeder, der möchte, kann eine Lehre machen und Priesterin werden. „Priesterinnen werden entweder Verwandte, die von den Geistern ausgewählt werden oder Außenstehende, denen ein Geist den Auftrag gibt, Priesterin zu werden. In der Lehre lernen sie die Regeln und Rituale des Schreins kennen und anwenden. Es gibt auch Tabus, die sie nicht brechen dürfen. Sonst verlängert sich die Lehrzeit. Schlimmstenfalls muß der Kandidat von vorne anfangen.“ Die Tabus beziehen sich meist auf Essen und Trinken. So kann es sein, daß in einem Schrein die angehenden Priesterinnen kein Hefengebäck essen dürfen, in einem anderen ist vielleicht Zucker verboten. Alkohol ist immer Tabu. Das sei recht einsichtig, meint Kwasi Asare: „Die Rituale verbrauchen viel Schnaps oder Gin. Die Priester würden Alkoholiker. Ihr Leben wäre ruiniert.“

Am späten Nachmittag packen die ersten Priesterinnen ihre Sachen. Die Gehilfinnen räumen Stühle, Namensschilder und Baldachine zusammen, verstauen sie mit den Trommeln in japanischen Minibussen, und ab geht's nach Hause. Die Zuschauerinnen zerstreuen sich, und bald liegt der Platz still in der Dunkelheit. Als hätte sich der Vorhang vor einem Schauspiel geschlossen.

Neue Kirchen und Musik — Accra

*Baby, don't hu . . . ACCRAAA-cra-cra-cr . . . Love me, sweet dar . . .
ACCRAAA!*

*IIIccced, IIcced - Eiskaltes Wasser, Eiskaltes . . . Baby, don't . . .
ACCRAAAcra . . . Orangen . . .*

Busbahnhof von Kumasi: Pop-Musik scheppert aus den Lautsprechern der Musikstände, mischt sich mit der Endloslitanei der Fahrtziele und dem schrillen Singsang der Mädchen, die kleine Plastiktüten gekühlten Trinkwassers verkaufen. Der Duft von Orangen weht vorbei und überlagert für einen Moment den fauligen Gestank des Abfalls . . .

Ich fahre mit dem Bus zurück nach Kumasi und weiter nach Accra, der Hauptstadt Ghanas. Diesmal hat es mich erwischt: Ich muß vorne sitzen.

Bei der landesüblichen Fahrweise fühle ich mich dort Gott näher als mir lieb ist. Lange kann ich mich um meine Angst jedoch nicht kümmern: Die Straße wird schlecht, und ich muß irgendwie die Schlaglöcher abfedern. Funktionierende Stoßdämpfer sind in Ghana eine Rarität.

In Accra schmettern die gesammelten Kirchenchöre der Stadt um die Wette. Mittwoch scheint der Tag der Kirchenchöre zu sein. Auf Twi, Ga und Englisch preisen sie Gott, Jesus und Maria in lautstarken Chorälen. Während die traditionelle Religion eher im Verborgenen lebt, sind die Kirchen und Moscheen im Straßenbild unübersehbar. Jedes noch so kleine Dorf im Süden Ghanas hat mehrere Kirchen: eine adventistische, eine methodistische und eine katholische. Dazu kommen häufig die Zeugen Jehovas und die Pfingstkirche sowie die neuen, charismatischen Kirchen. An Sonntagvormittagen ziehen die Kirchen so viele Menschen an, daß sich der immerwährende Stau in Ghanas Städten für einige Stunden auflöst.

*God is a good guy, yes, he is!
God is a good guy, that I know!*

Die Frauen - und ein paar Männer - zittern vor Anstrengung. In der Word Miracle Church International ist Kampfbeten angesagt. Eine solch intensive Hingabe im Gebet kenne ich nur aus Fatima oder Lourdes. Hier geht es ums Ganze . . . um die Heilung . . . Heilung von Krebs, Kopfschmerzen oder Grippe . . . Die Frau im cremefarbenen Plisseekleid ist schon auf allen Vieren. Auch die Vorbeter auf der Bühne gehen jetzt in die Knie, auf alle Viere, auf den Bauch. Dabei wird natürlich weiter gebetet, daß Jesus kommen möge, daß alle ganz sicher sind, daß er kommen wird . . . „O. K., setzt euch wieder hin.“ Alle setzen sich, als wäre nichts gewesen. Dann machen die Vorbeter ein paar Ansagen: „Am Mittwoch, 17 Uhr, setzt sich die Kommission zur Verwaltung der neuen Mitglieder zusammen . . . Halleluja!“ Alle: „Amen!“ Dann gibt es eine von vielen Kollekten, und die Menschen geben viel Geld. Bis zu 10 000 Cedis - zusätzlich zu den zehn Prozent ihres Einkommens, die sie ohnehin an die Word Miracle Church abführen. Alle sind zur Kollekte nach vorne getanz. „Laßt uns singen! Halleluja!“ „Amen!“

*God is a good guy, yes, he is!
God is a good guy, that I know!*

Frauen und Männer fangen an, zwischen den Stuhlreihen und vor der Bühne, eigentlich dem Altar, zu tanzen. Text und Melodie sind einfach, aber das ist nicht entscheidend. Singen und Tanzen sind Symbole der geistigen, der eigentlichen Welt, stehen für die Anbetung Gottes. Eine Frau tanzt auf mich zu, will mich mit nach vorne ziehen, ihre Freude mit mir teilen. So überzeugt bin ich dann doch nicht von dem Heilungsgottesdienst. Ich bleibe in meiner Reihe.

*God is a good guy, yes, he is!
God is a good guy, that I know!*

„Setzt euch bitte wieder!“ Alle sitzen, es kommen weitere Ansagen. Halleluja!“ „Amen!“ Eine Frau wird unruhig und stimmt „Victory is mine!“ an, das Lied, das die Gemeinde abwechselnd mit „God is a good guy!“ unzählige Male in diesem vierstündigen Gottesdienst singt. Text und Melodie sind noch einfacher als bei „God is a good guy!“. Die Leute singen enthusiastisch:

*Victory is mine! Today, victory is mine!
Victory is mine! Today, victory is mine!*

Dann bereiten sich alle auf das letzte entscheidende Beten vor. „Are you Ready? - Seid ihr fertig?“ „Ja! Amen!!!“ „Gott wird zu euch kommen, Gott ist ein heilender Gott!“ Die Menschen ächzen vor Anstrengung und Konzentration. Dann die erlösende Frage vom selbsternannten Bischof: „Wer merkt eine Veränderung? Wessen blinde Augen sind jetzt geöffnet?“ Ein gutes dutzend Menschen sammelt sich vorne auf der Bühne und berichtet, wie Bauchschmerzen verschwunden sind, wie sie das erste Mal vor einer Woche in diese Kirche gekommen sind und endlich keine Kopfschmerzen mehr haben. Die charismatischen Kirchen, wie die Word Miracle Church International, ersetzen die traditionelle Religion für Teile der Mittel- und Oberschicht, so ein katholischer Priester: Durch längere Schulzeiten in christlichen (Privat-)Schulen sind sie den vorchristlichen Ritualen weiter entfremdet. Keine matschigen Tümpel. Keine sterbenden Hühner. Gleichwohl knüpfen die neuen Kirchen hinsichtlich des Angebots an Musik, Gesang, Tanz und Heilung stärker am religiösen Brauchtum an als die Kirchen. Am nächsten Sonntag werde ich es mit einer klassischen, katholischen Messe in Kumasi versuchen.

Katholische Kirche und Musik - Kumasi

Die vier Frauen tanzen mit kleinen, langsamen Schritten in die Kirche. Die Oberkörper in den blauweißen Batiktüchern sind weit vorgeneigt. Die Hände folgen mit kreisenden Bewegungen dem Rhythmus des Keté-Trommelns. Der Kete ist ein traditioneller Tanz, der nur für Könige gespielt wird. Er startet mit einem Rhythmus, der an die unermeßliche Größe des obersten Gottes im traditionellen ghanaischen Götterhimmel, Onyame, erinnert. Doch trifft dies die christliche Vorstellung von Gott ebenso gut:

*Der Weg kreuzt den Fluß,
der Fluß kreuzt den Weg,
wer von beiden ist älter?*

*Wir haben den Weg gebaut und fanden den Fluß.
Der Fluß ist aus sehr alter Zeit,
vom uralten Schöpfer des Universums.*

*Wer ist größer:
Derjenige, der sehr, sehr weit wegging?
Derjenige, der vor langer, langer Zeit wegging?
Derjenige, der vor allen anderen kam?*

Jede der Frauen interpretiert die Tanzschritte auf ihre Art und Weise: Die Bewegungen gleichen sich und sind doch charakteristisch für die einzelne Tänzerin. Formationstanz mit völlig synchronen Bewegungen ist in Ghana unbekannt. Auch bei Gemeinschaftstänzen bleibt das Individuum deutlich sichtbar. Hinter den Tänzerinnen zieht der Bischof von Kumasi, Peter Sarpong, in die Kirche ein. Ihm folgt der Trommler mit der Apentemma-Trommel. Diese Trommeln haben das Format von Regentonnen, deshalb werden sie bei solchen Prozessionen in einem Kraft- und Balanceakt auf dem Kopf getragen. Der Trommler geht dahinter und schlägt sie mit hakenförmigen Stöcken. Die Trommeln dröhnen so durchdringend, daß Mark und Bein vibrieren.

*One bread, one body, one Lord of all
one cup of blessing which we all bless.*

*And we, though many throughout the earth,
we are one body in this one Lord.*

Der Chor stimmt das Lied „Ein Brot, ein Leib, ein Gebieter über alle“ an. Wenn Gott Musik liebt, wird er jetzt zuhören. Die gesamte Gemeinde stimmt ein. Jetzt muß Gott zuhören, denn jeder hier meint es ernst mit dem Preisen des Herrn. Es folgen noch viele Lieder in der dreistündigen Messe. Zur Kollekte tanzen alle Bank für Bank nach vorne zum Altar. Auf dem Rückweg schwingen sie aus Freude ein weißes Taschentuch.

*One bread, one body, one Lord of all,
one cup of blessing which we all bless.*

So viel Musik ist erst in jüngerer Zeit in den ghanaischen Kirchen zu hören. Die ersten Missionare verbannten die Musik aus den Kirchen. Es war ihnen zu nah an der heidnischen Götterverehrung. Davon sollten sich die frisch Bekehrten deutlich lösen. Ruhe und Ordnung herrschten in den Kirchen. Das änderte sich erst in den 50er Jahren: Zum einen machten mehr Afrikaner Karriere in der kirchlichen Hierarchie und vergrößerten ihren Einfluß auf liturgische Formen. Zum anderen bekamen die alteingesessenen Kirchen ernstzunehmende Konkurrenz von den charismatischen Kirchen, die unvermindert wie Pilze aus dem Boden

schießen und mit Gospelgesang oder Trommelrhythmen Anhängerinnen gewinnen.

*We are one people, we have one Lord,
we form one body in this one Lord.*

Bischof Sarpong - er wurde 1970 zum ersten schwarzen Bischof von Kumasi ernannt - vertritt entschieden die Afrikanisierung der Liturgie. Er hat neben den europäischen Chorälen, die traditionellen Trommeln und Tänze in die Kirche eingeführt. Zwar trainiert das bischöfliche Musik- und Tanzensemble alle traditionellen Tänze, aber für die Messe kommen nur ausgewählte Tänze in Frage: Keté und Adowa. Sie sind im tänzerischen Ausdruck an die Bedingungen der Kirche angepaßt: Die Bewegungen sind würdevoll und überaus dezent. Diese Anpassung entspricht durchaus ghanaischer Musiktradition. Eine musikalische Darbietung gilt erst dann als gelungen, wenn sie die jeweilige Situation berücksichtigen. „Nein, nicht alle Tänze und nicht alle Arten zu tanzen sind für die Kirche geeignet“, sagt Bischof Sarpong. „Aber, warum, das kann ich jetzt nicht vormachen . . .“ Er läßt sein tiefes Lachen leise glucksen.

Beerdigungsfeiern und Musik

Später auf einer Beerdigungsfeier verstehe ich, was Bischof Sarpong mit Eignung gemeint hat. Dort tanzen Frauen und Männer, Alt und Jung zur Musik einer Adowa-Band. Die Adowa-Band war Mercy - sie hat mich zu dieser Beerdigungsfeier, dem Funeral ihres Großonkels mitgenommen - sehr wichtig. Adowa ist nämlich die traditionelle Beerdigungs-Musik. Nach Mercys Ansicht ist „eine Beerdigungsfeier nur mit Adowa-Band eine richtige Beerdigungsfeier. Aber leider feiern immer mehr Familien die Funerals mit Gospel-Bands“. Anders als diese konservative Einstellung vermuten läßt, ist Mercy keine alte Frau, sondern um die dreißig Jahre jung.

Zwei Frauen in schwarzen Gewändern tanzen um einen Mann in Rot. Ihre Füße wirbeln den Staub des Dorfplatzes auf. Die schnellen, kleinen, graziösen Bewegungen erinnern an das Trippeln japanischer Geishas. Selbst die Kleidung, eng gewickelte Stoffe in mehreren Bahnen, erinnern entfernt an deren Kimonos. Die Tänzerinnen lächeln, schauen aber weder die anderen Tänzerinnen, die Zuschauerinnen noch die Trommler an. Dennoch sprechen ihre Füße mit den Trommlern und den anderen Fußpaaren. Ebenso reagieren die Hände aufeinander. Wenn das Gespräch von Füßen und Händen gelingt, leuchten die Gesichter der Tänzerinnen auf. Der Mann in Rot entscheidet sich für eine Frau, tanzt ihr hinterher. Hände und Füße der beiden ergänzen sich perfekt. Ein glückliches Lachen. Zum Schluß tanzen die beiden einen Moment Becken an Hinterteil, lösen

sich wieder voneinander. So schnell und erotisch kann der Tanz also auch aussehen. Nur wenig erinnert an den Adowa in der Messe von Bischof Sarpong.

Wie beim Keté kommt es beim Adowa auf die Bein- und Armbewegungen an. Der Rumpf bleibt ruhig. Er ist nach vorne abgeknickt. Arme und Beine bewegen sich scheinbar unabhängig voneinander und in einem je eigenen Rhythmus. Der Rhythmus der Arme oder Beine fällt nur manchmal mit dem Beat der Trommeln zusammen. Trotz des Tempos wirkt auch bei den drei Tänzerinnen der ganze Körper entspannt. Ganz anders als bei den klassischen europäischen Tänzen, wo die Körper der Tänzerinnen gespannt wie Flitzebogen sind.

Mercy ruft mich, damit ich ihre Verwandten begrüße. Dann könne ich auch den Tänzerinnen weiter zuschauen. Grüßen und Händeschütteln ist das A und O guten Benehmens. Um den Dorfplatz sitzen sämtliche Dorfbewohnerinnen, Verwandte und Freundinnen des Verstorbenen - insgesamt vielleicht 300 Menschen - in roten und schwarzen Gewändern. Mercy als entfernte Nichte des Toten trägt schwarz. Schwarz ist das Symbol für die Ahnen. Nur nahe Verwandte tragen rot. Rot steht für Gemeinschaft. Bei aller Begeisterung für das Grüßen beschränkt sich das Händeschütteln auf die rund 100 Menschen in der ersten Reihe. Wir grüßen alle streng der Reihe nach von rechts nach links. Unterschiede nach Alter, Geschlecht oder Hierarchie zu machen, ist verpönt. Auch den Chief vom Dorf grüßen wir erst, als er an die Reihe kommt. Er ist leicht an dem schweren, lackledernen Helm zu erkennen, an dem Schirmträger, der den rotgelben Schirm hält und an dem Hornbläser, der von Zeit zu Zeit hinter dem Chief in ein Horn bläst.

Ein alter Mann strahlt mich an: „Akwaaba, Willkommen!“ Ich setze mich neben ihn in die zweite Reihe. Er erzählt mir, daß der Name Adowa Antilope bedeutet. Der Tanz imitiere die Bewegungen einer Antilope. Und das sei so gekommen: „Vor langer Zeit lebte in Ashanti die Königinmutter Abrewa Tutuwa. Plötzlich wurde sie krank. Der Priester befragte die Götter, was zu tun sei. Die Götter verlangten eine lebende Antilope. Diese Antilope sollte der Priester zugunsten der Königinmutter den Göttern opfern. Sofort wurden die Jäger in den Wald geschickt, um eine Antilope zu fangen. Tatsächlich fanden sie eine Antilope und brachten sie zum Palast der Königinmutter. Aber die Antilope hüpfte und sprang zur Verwunderung der Leute sehr merkwürdig. Als die Königinmutter geheilt war, ahmten die Menschen die Bewegungen der Antilope nach. So kam es zum Adowa-Tanz.“

*Woman of wealth that knew no poverty
but on Akwasi's last Sunday.*

Wir gehen in die Dorfkneipe, um etwas zu trinken. Dort treffen wir auch Mercy mit Mutter, Geschwistern, Tanten und Onkeln. Zu jeder Beerdigungsfeier gibt die Familie des Verstorbenen Getränke aus. Das ist relativ

kostspielig, denn Funerals werden am achten, 40sten und 80sten Tag sowie ein Jahr nach dem Todestag abgehalten - zumindest in Ashanti - und die Familien- und Freundeskreise sind groß. Doch Geldgeschenke der Gäste mildern die Kosten. Wieviel jeder gibt, wird zwischen den Musikstücken öffentlich vorgelesen. Die Vorliebe der Ashantis für Beerdigungsfeiern ist sprichwörtlich. Die Fantès, eine benachbarte Volksgruppe, witzeln darüber: Kaum sei ein Ashanti ins Krankenhaus eingeliefert, werde schon gefragt: „Und, wann ist die Beerdigungsfeier?“

*Obiragowaa, beautifuland rich
but on Akwasi's last Sunday.*

*Obiragowaa, schön und reich,
außer an Akwas' letztem Sonntag.*

In der Bar herrscht reges Treiben. Nur ein Mann sitzt apathisch am Rand. Ein Freund redet energisch auf ihn ein: „Warum trinkst du so viel? Die Leute werden schlecht über uns reden.“ Er wendet sich an den alten Mann: „Sag ihm, daß er nicht mehr trinken soll. Das ist kein gutes Benehmen.“ Der Alte redet mit dem Betrunkenen, der beteuert, nicht weiter trinken zu wollen. Beide schütteln sich die Hände.

*O, that Sunday, Akwasi, my father,
Grand-daughter of wealth,
Sunday is forme a memorable day.*

*Oh, dieser Sonntag, Akwasi, mein Vater,
Enkelin des Reichtums,
Sonntag ist ein denkwürdiger Tag für mich.*

Mercy erklärt mir, daß sich der ganze Clan einschaltet, wenn jemand auf die schiefe Bahn gerät. Das fängt beim Rauchen an. „Es ist wichtig, das eigene Verhalten genau abzuwägen und sich richtig zu verhalten. Auch wegen der Beerdigungsfeier. Da denken die Menschen an einen. Und wie stehe ich da, wenn ich mich schlecht benommen habe?“ Ich will wissen, ob der Verstorbene ein guter Mensch gewesen sei. „Ja“, meint Mercy, die Leute seien sehr traurig gewesen, ihn zu verlieren. „Und trotzdem tanzen sie?“, frage ich. „Wir tanzen aus zwei Gründen. Wir sind froh für meinen Onkel, daß er zu den Ahnen gehen konnte, denn der unsichtbare Teil der Welt ist der bessere. Und wir freuen uns, daß wir noch leben. Es gibt ein Sprichwort: Was passiert mit einem trockenen Blatt? Es fällt vom Baum und wird zu Erde. So geht es auch mit den Menschen. Wir müssen alle sterben. In einem Lied heißt es: Er ist ins Krankenhaus gegangen, alle denken, morgen kommt er gesund nach Hause, aber nein, er kommt nicht wieder - er ist tot. Das kann jedem passieren. Wenn die Leute das denken, freuen sie sich zu leben und fangen an zu tanzen.“

*Be quick and let us depart: No place is safe.
No one reigns forever on the throne of time.*

*Sei schnell, und laß uns aufbrechen: Kein Ort ist sicher.
Niemand regiert für immer auf dem Thron der Zeit.*

*(Beerdigungs-Lied für den Herrscher Akwasi,
das aber auf jedem beliebigen Funeral
gesungen werden kann.)*

Das Lied geht zu Ende. Die Frau am Mikrofon stimmt ein neues an. Zum ersten Mal sehe ich eine Frau den Ton in der Musik angeben. Normalerweise bestimmen die Männer, wo es langgeht. Doch Adowa-Bands werden von der sogenannten Adowahemma angeführt. Sie singt eine Zeile, und der Chor antwortet. So geht es immer fort. Die Stimmen von Chor und Vorsängerin verzahnen sich. Obwohl die Adowahemma zunächst alleine singt, ist sie doch nie alleingelassen. Der Chor reagiert prompt und zuverlässig. Allerdings sitzen auch beim Adowa nur Männer an den Trommeln. Die Frauen spielen meistens die Glocken und in Ausnahmen auch die Donno-Trommeln. Das sind eieruhrförmige Trommeln, die sich Mann oder Frau unter den Arm klemmt und mit dem Trommelstock in der anderen Hand schlägt. Ursprünglich haben die Jäger den Adowa-Tanz aufgeführt. Aber weil - nach der Legende - die Antilope für die Königinmutter bestimmt war, übernahmen die älteren Frauen den Tanz. Heutzutage tanzen beide Geschlechter Adowa, wobei die Frauen auf der Tanzfläche überwiegen.

Afrikanische Musik ist anders

Krawum, tack, tack, Krawum, tack, tack . . .

Die drei Männer schwitzen unter dem Wellblechdach. Mit Äxten, Beilen und Meißeln rücken sie monströsen Baumstämmen zu Leibe. Als ob Zwerge die Malefiz-Spielsteine von Riesen bearbeiten. Alle sind muskulös, ich schaue wehmütig an meinem Schreibtisch-eingefallenen Körper herab. Das Holz stammt vom Tweneboa-Baum. Es ist außen sehr hart und innen weich, so daß der weiche Teil gut auszuhöhlen ist und der harte weder durch Klima noch Insekten Schaden nimmt - eine Seltenheit in den Tropen.

Krawum, tack, tack, Krawum, tack, tack . . .

„M'aakye! Guten Morgen!“, brülle ich mehrfach durch den Lärm, bevor mich Ekow hört. Ekow ist der Besitzer der Trommelwerkstatt. Gerade haut er mit der Axt die Form einer faßgroßen Atumpan-Trommel aus einem

Baumstamm. Die Form der Atumpan erinnert an einen Blütenkelch mit Stielansatz. Ekow erzählt mir, daß sie früher dem Tweneboa-Baum Trankopfer dargebracht haben. Erst dann wurde er gefällt und zu Trommeln verarbeitet. „Früher glaubten die Menschen, daß sich die Wurzeln des Tweneboa in tödliche Giftschlangen verwandeln konnten, um sich vor den Holzfällern zu schützen. Außerdem konnte sich der Tweneboa unsichtbar machen, wenn er Gefahr witterte“, - zweifelsohne die angenehmere Variante für die Holzfäller. Doch auch nach dem Trankopfer mußten die Holzfäller vorsichtig arbeiten: „Der Schatten eines Menschen durfte nicht auf den Stamm fallen, während er gefällt wurde. Wenn die Axt in den Schatten traf, hat man sich an der gleichen Stelle in den eigenen Körper gehackt. Aber heute glauben wir das nicht mehr. Heute nehmen wir einfach die Motorsäge.“

Atumpan sind die berühmten „talking drums“, die Sprechtrommeln. Sie werden paarweise mit Stöcken gespielt, eine Trommel ist tief gestimmt, also männlich, und eine ist höher gestimmt und damit weiblich. „Wir können mit den Trommeln sprechen, wenn wir die Länge der Töne und die Tonhöhe der Worte nachahmen.“ Ekow macht mir das für verschiedene Twi-Worte vor. Dann soll ich raten. Doch ich verstehe nichts. „Das war: Thank you. Du bist eben nicht so geübt darin.“

In einem Gespräch mit Dr. Simeon Asiamah vom Institute of African Studies der Universität von Ghana komme ich dem Geheimnis der sprechenden Trommeln noch etwas näher. Geduldig spricht mir Dr. Asiamah Twi-Worte immer wieder vor, und ich übe mich im Nachsprechen. Die fallenden und steigenden Töne enden bei mir in einem Singsang. Nicht so bei Dr. Asiamah, bei ihm hört sich das Twi sehr rhythmisch an - ganz wie das Trommeln. Tonale Sprachen wie das Twi eignen sich besonders gut für die Übersetzung in Trommelrhythmen. Das liegt daran, daß sie verschiedene Tonhöhen benutzen. So können gleich geschriebene Worte, je nach Aussprache etwas ganz anderes bedeuten. Inpaboa kann Schuh, aber auch Bettwanze heißen. Doch längst nicht alle Ghanaerinnen verstehen die Sprache der Trommeln. Die wenigsten sind darin geübt. Selbst Meistertrommler, die ich nach der Übersetzung bestimmter Trommelrhythmen fragte, mußten passen.

*„O bruni! O bruni! How are you?“ (Weiße Frau! Wie geht es dir?)
 „I'm fine, thank you. How are you?“ (Mir geht es gut. Und euch?)
 Verlegenes Gekicher bei den Kindern*

Die Kinder des Viertels schauen ab und an in Ekows Trommelwerkstatt vorbei und probieren ihr Englisch an mir aus: „O bruni“, heißt in etwa Andersfarbige und meint mich, „wie geht es dir?“ oder „wie heißt du?“, „wo kommst du her?“ Sobald ich antworte, brechen sie in Kichern und Lachen aus, Hüpfen vor Freude. Jedes Mädchen und jeder Junge will es dann noch einmal selber probieren. Freundinnen werden gerufen, um mich ebenfalls zu bestaunen. Während ich die Kinder zu bändigen versuche,

haben Ekow und seine beiden Arbeiter begonnen, das Fell auf die Trommeln aufzuziehen. Aus einer riesigen Kuhhaut, die steif an der Wand lehnt, haben sie passende Quadrate ausgeschnitten und in Wasser eingeweicht. Mit einer kräftigen Nadel bohren sie Löcher in das nasse Fell, spannen es über die Trommel und ziehen Draht durch. So wird es im Grunde festgenäht und über sechs Stöcke gespannt, die aussehen wie klobige Häkelnadeln und seitlich im Trommelkörper stecken.

„O bruni! O bruni! Whatis your name?“

Sobald das Fell trocken ist, rasiert Ekow mit einem Messer das Haar ab. Bis auf einige Verschönerungsmaßnahmen wie Schnitzereien, Stoffverkleidungen oder Lackierungen sind die Trommeln fertig. Im Vergleich zum europäischen Schlagzeug wirken die Trommeln archaisch. Aber auch die vielen anderen Instrumente - Flöten, Lauten, Xylophone - erscheinen von der Bauart einfacher und ursprünglicher. Spielen und Warten der Instrumente ist weniger kompliziert und frustrierend. Schon mit kleinen Rhythmen kann jeder in einem Ensemble mitspielen. Damit ist er natürlich kein Meistertrommler.

Die Instrumente sind für den Menschen da und nicht anders herum. So gibt es die Rumbabox, die aus einem großen Holzkasten als Resonanzkörper und drei Metallzungen als Klaviertasten besteht. Der Spieler setzt sich auf den Holzkasten, spielt mit einer Hand die Metallzungen und klopft mit der anderen Hand einen Rhythmus auf den Kasten. Wer würde sich in Deutschland wagen, ein Instrument auf den staubigen Dorfplatz zu stellen und sich dann auch noch draufzusetzen?

„O bruni, how is life?“ - „Where are you going?“

Die Zurufe der Kinder, das schabende Geräusch des Rasiermessers, die Gespräche der Arbeiter und das Gedudel des Radios im Hintergrund verschmelzen zu einer Musik des Zufalls. Alles antwortet mit dem eigenen Rhythmus, mit der eigenen Melodie auf die Stimmen der anderen - wie ein bunter Flickenteppich aus Rhythmen. Das funktioniert, weil der Ansatz der ghanaischen Musik in erster Linie rhythmisch ist und Melodien oder Harmonien eine nachgeordnete Rolle spielen - anders als in der klassischen europäischen Musik. Ekow erklärt mir das Prinzip der ghanaischen Trommelkunst: „Wenn ein Trommelensemble einen Tanz wie den Adowa aufführt, spielt jede Trommel einen bestimmten Rhythmus. Die Glocke gibt den Grundrhythmus und die Zeit vor. Danach müssen sich alle anderen Instrumente richten. Die Glocke ist eigentlich der Chef des Ensembles.“ An der Glocke konnte ich auch immer heraushören, welchen Tanz eine Gruppe spielte. Denn es gibt zahlreiche Variationen eines einzelnen Tanzes. Musik wird nicht aufgeschrieben, sondern von einer Generation an die nächste überliefert. So gibt es je nach Region oder Musikensemble unterschiedliche Interpretationen des gleichen Tanzes.

„*O bruni, wo ho te sen — wie geht es dir?*“
 „*Me ho ye pa - mir geht es sehr gut!*“

„Die Glocke beginnt. Nur manchmal spielt zuerst der Meistertrommler den Glockenrhythmus und gibt ihn an die Glocke weiter. Dann steigen die anderen Instrumente ein. Die einzelnen Rhythmen sind einfach. Erst im Zusammenspiel werden sie komplex. Dann verlierst du die Orientierung.“ Damit meint er mich als rhythmisch vergleichsweise ungeschulte Europäerin mit klassisch-musikalischer Hörtradition. „Wenn du trommelst, mußt du immer auf deinen Part achten. Als Anfängerin darfst du nicht auf die anderen Trommeln hören. Dann kommst du raus, weil du ihren Rhythmus spielen willst. Das ist die Schwierigkeit: Beim Eigenen zu bleiben und trotzdem mit den anderen zusammenzuspielen. Erst später ist es leichter, den eigenen Rhythmus zu spielen, während du auf die anderen Trommeln hörst. Dann hörst du, wie sich dein Rhythmus mit dem der anderen Trommeln verzahnt und ihnen antwortet.“

Um die einzelnen Rhythmen besser hören zu können, kontrastieren die Tonhöhen der einzelnen Trommeln. Die Tonhöhe hängt zum einen vom Instrument ab, zum anderen von der Schlagtechnik - Hand oder Stock, hohle oder flache geschlossene Hand, ganze Hand, nur Finger, Trommelmitte oder -rand . . .

„Das Trommeln ist also wie ein Gespräch“, fährt Ekow fort, „deshalb muß es auch für alle verständlich bleiben: die Musiker, die Zuhörerinnen und die Tänzerinnen. Deshalb wiederholen wir die einzelnen Rhythmen auch so oft. Ihr Europäer findet das manchmal langweilig. Aber wir versichern uns, daß alle den Rhythmus verstanden haben. Erst dann variiert der Meistertrommler sein Spiel. Aber die Änderungen sind nur zart. Sonst stört es die Kommunikation. Deshalb dürfen die unterstützenden Trommeln ihren Teil auch nur in Abstimmung mit dem Meistertrommler verändern. Improvisieren dürfen sie gar nicht.“

Tatsächlich ist der Meistertrommler nicht dann besonders virtuos, wenn er hochfliegend improvisiert. Vielmehr drückt sich seine Genialität darin aus, daß er die Musiker und die Tänzerinnen als Choreograph und Dirigent zusammenhält und gleichzeitig die Musik der Aufführungssituation entsprechend neu interpretiert. Der Meistertrommler braucht ein Gespür für die Stimmung vor Ort und muß diese in angemessene Musik umsetzen können. Seine Improvisationen bewegen sich auf dem schmalen Grad der Verständlichkeit. Darin zeigt sich auch die besondere Qualität eines Meistertrommlers. Das bedingt eine ganz andere Aufführungskultur. Alle Beteiligten - und dazu zählt auch das Publikum - haben zumindest Blickkontakt und reagieren aufeinander. Ein Musiker, der selbst- und weltvergessen vor einem Publikum spielt, ist in der ghanaischen Musiktradition undenkbar.

Die Jungs an den Trommeln jubeln. Die beiden Arbeiter von Ekow lachen zufrieden, und Ekow nickt zustimmend. Immerhin habe ich allen anderen Trommeln getrotzt und meinen Rhythmus durchgehalten. Mehr

noch, einige Minuten ist es mir gelungen, genau die zeitlichen Verzögerungen und Nicht-Betonungen einzuhalten, die das ghanaische Trommeln dynamisch und spannend machen. Denn so, wie die Schläge der einzelnen Instrumente nur selten zusammenfallen, so umspielen sie auch den Beat. Zusätzlich betont die ghanaische Musik nicht den ersten Schlag, sondern den letzten. Dadurch verlängert sich der Spannungsbogen, die Musik spielt den Schwerpunkt vor sich her.

Meine Sternstunde ist jedoch beendet, obwohl mich die Kinder unermüdlich anfeuern, den Rhythmus auf den Holzkörper meiner Trommel schlagen und mit den Augen rollen, um mir meinen Einsatz anzuzeigen. Auch Robert, einer der beiden Arbeiter, hält es nicht mehr aus. Mit einer Zange schlägt er im Hintergrund der Werkstatt den Rhythmus gegen eine halbfertige Trommel. Aber es ist nichts zu machen. Die Kinder trösten mich: „Du bist hier, um es zu lernen. Du mußt Geduld haben.“ Habe ich aber nicht. Ich will alles und das sofort.

„Du mußt Fufu stampfen. Das ist gut für den Rhythmus“, raten mir Freunde. Fufu ist das Nationalgericht der Ghanaerinnen. Am frühen Abend stehen Frauen und Männer vor ihren Häusern und zerstampfen mit der rhythmischen Präzision eines Uhrwerks Kochbananen und Yam in schweren Holzmörsern. Wobei die Frauen ihren familiären Pflichten nachkommen, während die Männer angeheuerte Arbeiter aus dem Norden sind und die Arbeit für die kleinen Garküchen erledigen. Die Fufu-StampferInnen arbeiten immer zu zweit: EineR stampft und eineR wendet den zähen Brei unten im Mörser - ohne Blutvergießen und blaue Flecken. Genau darin liegt die Kunst und ein wesentlicher musikalischer Unterschied zwischen Europäerinnen und Ghanaerinnen. Nach Dr. John Collins, Dozent an der musikwissenschaftlichen Fakultät der Universität von Ghana, funktioniert das so: „Die Ghanaer erachten in der Musik Töne und die Pausen zwischen den Tönen als gleich wichtig. Anders die Europäer, denen geht es vor allem um die Töne. Deshalb versuchen die Europäer beim Fufu-Stampfen den Brei nur da zu wenden, wo der Stößel nicht hinkommt. Also gucken sie nach dem Stößel - wo wird er wohl niedersausen? - verlieren dadurch wertvolle Sekunden und versuchen dann, hastig zu wenden. Eine Taktik, die fast immer zu gequetschen Fingern führt. Dagegen wenden die Ghanaer den Kochbananenknödel mit rhythmischer Genauigkeit in der Mitte des Mörsers. Sie haben das Gefühl für die Pausen erlernt.“

Tradition unter dem Druck der Moderne

Klatsch, klatsch, klatsch - „Go! Los!“

„Alle meine Entchen schwimmen auf dem See, schwimmen auf dem See.“

Ohrenbetäubend schallt mir „Alle meine Entchen“ entgegen. Die dreißig Kinder der Klasse 5 B scharren ungeduldig mit den Füßen, bis sie endlich

auf „Go!“ loslegen dürfen. O. K. Das klappt hervorragend. Die Lehrerin, Mrs. Comfort, hält die Kinder mit energischem Klatschen im Takt. Und noch einmal: „Go!“ Die Kinder sind nicht mehr zu bremsen, singen sich die Lunge aus dem Hals. Zum einen singen sie wirklich gerne, zum anderen bleibt ihnen, weil ich da bin und ihnen ein „typisches“ deutsches Lied beibringe, englische Grammatik erspart. Der Gesang schwillt zum Orkan an. Mrs. Comfort gibt die Erlaubnis zur Bewegung: „Move! Bewegt euch!“ Das große Zappeln, Springen, Rütteln und Schütteln geht los. Mittlerweile kommen schon andere Lehrerinnen vorbei. Das sei aber prima, ob ich nicht auch zu ihnen in den Unterricht kommen wolle.

Köpfchen unter Wasser, Schwänzchen in die Höh.

Nun werde ich mit einer kleinen Darbietung traditioneller, ghanaischer Musik belohnt. Dreißig Zeigefinger schnellen nach oben. „Ich“, „ich“, „ich“. Die ersten Kinder hält es nicht mehr auf den Stühlen. „Madam, ich!“ Ein kleiner Aufstand. Aber Mrs. Comfort ist energisch: „Nein, ich will diesmal nur die Besten! Peter, komm du nach vorn. Und . . . Mary.“ Es geht darum, wer vortanzen und trommeln darf. Langsam kehrt angespannte Ruhe ein. Mrs. Comfort und ich schlagen je eine Trommel, Peter die Glocke und Mary tanzt dazu Keté. Endlich erlöst Mrs. Comfort den Rest der Klasse, und mehr Kinder dürfen vorne mittanzen. Die anderen tanzen zwischen den Reihen.

Seit 1989 erlernen die Kinder die traditionellen Tänze in der Schule als Teil des damals eingeführten Unterrichtsfachs „cultural studies“, einer Art weiterentwickelten Heimatkunde, und im Fach Musik. Professor Kwabena Nketia, Direktor des Internationalen Zentrums für Afrikanische Musik und Tanz, nennt zwei zentrale Gründe für die Einführung der „cultural studies“: Einerseits ist das Bewußtsein und der Stolz auf die afrikanische Identität nach der Unabhängigkeit Ghanas gewachsen. Andererseits wachsen viele Kinder in den Städten ohne Kontakt zu den ghanaischen Traditionen auf. Soweit es die traditionelle Musik betrifft, schwinden die Kenntnisse der Instrumente, der Tänze, sowie der Lieder. „Die Klangwelt vieler Kinder in den Städten besteht aus Radio, Fernsehen, Kassettenrekordern, CDs, Kirchen, Schulen, Theatern. Entsprechend entwickeln die Kinder Vorlieben für nicht-traditionelle Musik. Noch dazu ist Pop-Musik in Form von Kassetten und Auftritten in Clubs auf dem Musikmarkt sehr gut vertreten. Dagegen ist es schwierig, lokale, traditionelle Musik zu kaufen.“ Viele der jungen Musiker glauben mittlerweile, nur dann zu Ruhm und Geld zu kommen, wenn sie wie Michael Jackson singen - mit dem entsprechenden Aufgebot an Synthesizern und High-Tech-Equipment. Selten treffen die Musiker diese Entscheidung bewußt - sie wird vielmehr durch Radioprogramme und Videoclips im Fernsehen suggeriert.

Infolge dieser Entwicklung driften auch Stadt und Land auseinander. Denn auf dem Land sind die Traditionen noch lebendig und Radio oder Fernsehen eine Seltenheit. So könnten in der Zukunft Stadt und Land als

einander fremde, unverständliche Welten gegenüberstehen. Darüber hinaus verlieren die Städter nicht nur das Wissen um die Traditionen. Sie laufen Gefahr, deren integrative und identitätsstiftende Funktion zu verlieren. Die traditionellen Künste stärken die Identifikation und das Gefühl der Zusammengehörigkeit des einzelnen mit der Gemeinschaft. Dr. Asiamama vom Institute of African Studies fürchtet, daß dieser Prozeß in zehn oder 20 Jahren den nationalen Zusammenhalt schwächen könnte.

Nicht zuletzt war es die Sorge um die nationale Identität und Einheit, die bereits 1962 zur Gründung des Instituts of African Studies an der Universität von Ghana geführt hat. Da es in diesem Institut um die Theorie von Tanz, Musik, Religion, Literatur, Geschichte sowie sozialer und politischer Systeme geht, können die Studentinnen dieses Instituts nicht notwendigerweise tanzen, trommeln, oder Xylophon spielen. Oder wie Dr. Asiamama sagte: „Das sind alles postgraduierte Studentinnen, die mit ihren Nasen den ganzen Tag in den Büchern stecken.“ Seit fünf Jahren widmet sich deshalb das International Centre for African Music and Dance der praktischen Seite der traditionellen Musik. Professor Nketia eröffnete es im Januar 1993. Seitdem zieht es Studentinnen aus aller Welt an, zu neunzig Prozent aber aus Ghana, die für ein oder zwei Monate - manchmal auch länger - Tanz- und Musikunterricht nehmen.

Frauen erobern sich die Trommeln

pata pata pintin pirin, pata pa . . . „Nein, nicht so, sondern so - hört gut zu!“ pata pata pintin pirin . . . „Also, von vorn . . .“

Die kräftige Frau hat die Djembe-Trommel fest zwischen die Knie geklemmt. In Feldwebelmanier kommandiert sie ihr Trommelensemble und zwei Trommelschülerinnen. Mir bleibt die Spucke weg. Eine schwarze Frau an der Trommel! Das habe ich in fünf Wochen Ghana noch nie gesehen. Die trommelnden Männer waren überzeugt, „das ist zu anstrengend für Frauen“, Oder: „Frauen sind nicht so musikalisch. Sie können nur einfache Rhythmen auf der Glocke spielen. Sie können auch Klatschen, Singen und Tanzen. Aber zum richtigen Trommeln reicht es bei ihnen nicht.“ So sind Frauen bisher auf die Randfunktionen in den Trommelensembles beschränkt gewesen. Die zentrale Position des Meistertrommlers war unangefochten männlich besetzt. Doch der gesellschaftliche Umbruch mit all seinen Risiken und kulturellen Verunsicherungen eröffnet den Frauen neue Möglichkeiten gesellschaftlicher Teilhabe: Frauen können sich die Trommeln erobern und ein tief verankertes Tabu aufbrechen.

Antoinette hat mit 13 Jahren angefangen zu trommeln. Das war Anfang der achtziger Jahre in Cape Coast, einer Küstenstadt Ghanas. „Meine Eltern waren strikt dagegen. Wer wird dich heiraten? Du wirst keine Kinder bekommen. Auch später noch, als ich Preise gewann - meine Mutter wollte

nichts davon wissen." Verantwortlich für den Familienzweist war die Schulleiterin. Sie war eine der ersten, die gesagt haben: „Weg mit dem Tabu!" Natürlich mußte sie noch mit einigen Autoritäten des öffentlichen Erziehungssystems verhandeln. Und die Mädchen mußten ihrerseits den elterlichen Widerstand überwinden. Aber dann konnte die Revolution stattfinden. Die Trommellehrer kamen und unterrichteten die Mädchen. Antoinette wurde schon ein Jahr später Meistertrommlerin der Schule.

„Ich liebe trommeln und drei Jahre lang, bis zum Ende meiner Schulzeit, war ich Meistertrommlerin. Die Direktorin ließ uns auch das Hornblasen beibringen. Das ist vielleicht ein noch größeres Tabu als Trommeln. Die Hörner werden nur von Männern für den Chief gespielt. Da haben Frauen gar nichts zu suchen." Die Abneigung von Antoinettes Eltern hat sich längst gelegt. Der Fernsehauftritt von Antoinette und ihrem Frauen-Trommelensemble hat selbst ihre Mutter in eine überzeugte Anhängerin verwandelt. Hinzu kommt, daß sich die Befürchtungen der Eltern nicht eingestellt haben: Bis auf Antoinette sind alle acht Frauen des Ensembles verheiratet. Alle haben Kinder. Antoinettes achtjährige Tochter soll in einem Jahr mit dem Trommeln anfangen.

Misonu Amu lehrt Musik in traditionellen Gesellschaften an der Universität von Ghana. Sie führt das Trommel-Tabu auf die Menstruation zurück: „In der traditionellen Religion galt das Menstruationsblut als unrein. Das Instrument, das mit Menstruationsblut in Berührung kommt, ist entsprechend verunreinigt. Damit können weder Götter noch Könige verehrt werden. Nun ist aber genau das die zentrale Aufgabe der Hörner und einiger Trommeln. Um einen Mißbrauch auszuschließen, setzte die traditionelle Religion das Tabu ein." Allerdings sterbe dieses Tabu in der Folge gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Entwicklung langsam aus. „Tabus sind eine Frage des Bildungsstandards. Die traditionelle Religion ist sehr einfach strukturiert: Wenn du das tust, dann wird jenes passieren. Für das Leben trommelnder Frauen heißt das, wenn sich die Frau wie ein Mann verhält, wird sie kein Mann heiraten wollen. Sie wird allein bleiben und keine Kinder bekommen. Ein großes Unglück für Frauen in traditioneller Umgebung, wo es keine Alternative zu Heirat und Kinderkriegen gibt."

Für mich bleibt das Bild der ghanaischen Frauen in Musik und Gesellschaft widersprüchlich. Auf der einen Seite Tabus in der Musik, die erst langsam aufbrechen. Auf der anderen Seite eine matrilinear organisierte Gesellschaft, die den Frauen - zumindest denen der Akan-Völker - eine herausragende Stellung in Familie und Gesellschaft einräumt. Doch dann gilt wiederum: Gute Ehefrauen widersprechen ihrem Ehemann nicht. Genausowenig exponieren sie sich in der Öffentlichkeit. Sie bleiben, wenn Männer zugegen sind, im Hintergrund. Aber: Als Marktfrauen stehen sie - wie es auf Deutsch so schön heißt - ihren Mann. Und: Noch nie habe ich Frauen mit einem so unverkrampften Selbstbewußtsein erlebt. Da ermogelt sich keine mit Längsstreifen eine schmale Figur oder macht sich mit rundem Rücken kleiner. Mit aufrechtem Gang und geraden Schultern tragen sie am liebsten wuchtige Puffärmel in lustigen Farben. Zum Pinkeln hockt

sich frau nicht verschämt hinter Büsche. Nein! Aufrechtstehend pinkelt sie treffsicher in Gräben oder an Hauswände.

Zurück zu den Wurzeln

Druck erzeugt Gegendruck. Der Druck der westlichen Musik hat bei vielen Musikern zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der westlichen Musik und zur besonderen Wertschätzung der afrikanischen Wurzeln geführt. Einer dieser Musiker ist Koo Nimo.

Koo Nimo geht mit seiner Gitarre gemessenen Schrittes zum Mikrofon. Anders ist es in dem traditionellen, einer römischen Toga ähnelnden Kente-Gewand der Ashanti auch nicht denkbar. Mit seinem runden, freundlichen Gesicht und dem weißen Bart sieht er aus wie der Gottvater, den ich in der Grundschule auf der Wolke sitzend gemalt habe. Ich bin sehr gespannt, denn John Collins hat Koo Nimo als „homerischen Barden der westafrikanischen Palmwein-Gitarre“ und „King of Up-Up-Up“ bezeichnet. „Up-Up-Up“ steht für eine pulsierende Mischung aus Gitarrenakkorden, harmonischem Gesang und magnetisierender Percussion. Meine Umfrage zu Koo Nimo unter Freundinnen, Bekannten und Taxi-Fahrern hatte Antworten zwischen Verzückung und großer Hochachtung ergeben. Seine Auftritte in den USA, England, der Karibik, sein Mitwirken in verschiedenen Musik-Dokumentationen haben ihm internationale Verehrung eingebracht.

*An old, old man dug in Ms garden, working hard to plant a tree.
His grandson said: „I beg your pardon. What you are doing puzzles me.“*

Ein alter, alter Mann grub in seinem Garten, arbeitete hart um einen Baum zu pflanzen. Sein Enkel sagte: „Entschuldige. Was du tust, verwundert mich.“

Das letzte Flüstern im Publikum verstummt. Mit sanfter Stimme singt er ein ruhiges, bedächtiges Lied. Der junge Mann neben mir summt leise mit. Andere klatschen sacht im Rhythmus. Der Genuß ist kurz. Koo Nimo ist überzeugt, daß es besser ist, nur kurz zu unterhalten, „dann wollen die Leute mehr hören“. Aus einem ähnlichen Grund liebt er seine Gitarre so sehr: „Der Klang ist leicht, er verfliegt schnell. Du wirst süchtig und möchtest mehr davon.“ Koo Nimos Gitarrenakkorde klingen überraschend melodisch und neuartig. Dabei spielt er einen alten Palmwein-Song. Doch er hat neue Harmonien in die relativ einfachen Palmwein- und Highlife-Akkorde eingeführt.

*„You’re ninety now. Have no fears of dying while your tree takes root?
A coconut takes many years beforeit ripens and bearsfruit.“*

„Du bist nun neunzig Jahre. Hast du keine Angst zu sterben, während der Baum wurzelt? Eine Kokosnuß braucht viele Jahre, bevor sie ein Baum ist und Früchte trägt.“

Palmwein ist die ländliche Version des ghanaischen Highlifes. Der Highlife entstand Anfang diesen Jahrhunderts in den Städten. Dort spielten Big Bands mit europäischen Instrumenten für die Reichen zum Tanz auf. Ohne Frack und Zylinder - kein Einlaß. Daher der Name „High-Life“. Die Musik war eine Mischung aus traditionellen, ghanaischen Rhythmen sowie Rumba, Foxtrott, Walzer-Musik, die Seefahrer und Kolonialbeamte mitbrachten. Die Bauern und Handwerker der Dörfer konnten sich diese Tanzvergnügen nicht leisten. Sie saßen vor den Tanzsälen, hörten sich die neuen Rhythmen und Melodien ab und spielten sie auf ihren Instrumenten nach. Das waren meist Trommeln und die Seprewa, eine Laute mit sechs Saiten, oder die Gitarre.

„Myboy, I'm thinking of tomorrow, and you must learn to do the same. This land of ours is what we borrow from those to come, who bear our name.“

„Mein Sohn, ich denke an die Zukunft, und du mußt lernen, es genauso zu tun. Unser Land leihen wir von denen, die noch kommen, die unseren Namen tragen werden.“

„Früher saßen die Dorfleute mittags und abends im Schatten eines Baumes und machten Pause. Reisende kamen vorbei, und es wurden Geschichten erzählt. Dazu tranken sie Palmwein und sangen Lieder zur Gitarre. So entstand die Palmwein-Musik“, erzählt Koo Nimo. „Ich habe noch die Lieder der alten Leuten gelernt. Ich bin auf dem Dorf aufgewachsen. Dort habe ich die Alten singen hören. Es ist ein Teil von mir geworden. Ich habe Geschichten gehört, selber welche erfunden und erzählt. Später spürte ich, daß die alten Lieder vergessen und den jungen Leuten fehlen würden. Deshalb spiele ich diese Musik. Ein Professor fragte mich: Koo Nimo, du trinkst doch gar nicht, warum spielst du Palmwein-Musik? Aber, daß ich diese Musik spiele, heißt nicht, daß ich trinke. Der Name bezieht sich auf die Art der Musik und ihr Umfeld.“

„I leave a legacy behind me from which, myself, I will not gain. There should be no need to remind me, my labour may have been in vain.“

„Ich hinterlasse eine Erbschaft, von der ich selbst nicht profitiere. Vielleicht besteht kein Grund sich meiner zu erinnern, meine Arbeit kann umsonst sein.“

Bevor Koo Nimo weiterspricht, bietet er mir ein Malzbier an. Er hat es extra für mich besorgt und im Kühlschrank seines Büros kalt gestellt. Koo

Nimo ist Chief Technician am Lehrstuhl für Biochemie der Universität von Kumasi. Sein Büro ist sehr leer. Es stehen nur ein paar eingestaubte Laborgeräte in den hohen Regalen. Es sei so warm, da sei ein kaltes Getränk genau richtig. Er läuft barfuß zum Kühlschrank. Schuhe und Socken stehen ordentlich unter dem Schreibtisch. Geboren wurde er 1934 als Daniel Amponsah in Foase. „Ich war 19 oder 20, als ich den Namen Koo Nimo annahm. Zu der Zeit spielte ich mit einer Blaskapelle. Als der Leiter ging, übernahm ich seinen Namen.“ Koo ist die Kurzform von Kofi - Freitags-Kind. Nimo bedeutet, die Schuld für etwas übernehmen, das jemand anderes getan hat.

If a man of ninety's growing trees that he will never see. The youth should work to be sowing the seeds of our prosperity.

Wenn ein Mann von neunzig Jahren Bäume pflanzt, die er niemals sehen wird. Sollte die Jugend arbeiten, um die Samen unseres Wohlstandes auszusäen.

Für die traditionelle Musik entschied sich Koo Nimo erst bei einem Studienaufenthalt in England Anfang der 60er Jahre. In der Schule lernte er Harmonium, Orgel und Piano spielen. „Ich bin auf eine Presbyterianische Schule gegangen. Diese Schulen werden von der Baseler Mission betrieben. Deshalb brachten uns die Lehrer dort Mozart und Bach bei. Ich lernte alles über Harmonien.“ Über einen Mitschüler entdeckte er zu dieser Zeit die Gitarre: „Wir waren Freunde und Rivalen. Deshalb sagte ich mir, wenn er Gitarre spielen kann, kann ich das auch. Ich brachte es mir selber bei. Erst später in England nahm ich Unterricht in klassischer Gitarre am Len Williams Guitar Centre in London. Ich spielte Tonleitern rauf und runter, übte Arpeggios.“

Doch er entschied, Koo Nimo zu bleiben: „Ich wollte kein Segovia werden. Zuerst bin ich Afrikaner: Ich habe mein eigenes kulturelles Erbe, meine eigenen Lieder. Ich verstehe meine Traditionen besser als irgendjemand von außen. Ich bin im Dorf geboren und am Hof des Königs von Ashanti, dem Ashantihene, aufgewachsen, denn meine Schwester hat den Bruder des Ashantihene geheiratet.“ Dort hat er die Hofmusik, das Trommeln, die Rituale und die vielen ghanaischen Sprichwörter kennengelernt. „Die Sprichwörter enthalten unsere Philosophie. Aus ihnen sind viele meiner Lieder entstanden. Aber ich lerne auch von Goethe, Spinoza oder Kant. Wenn ich vom Tod singe, zitiere ich fast immer Goethe. Meine Balladen handeln vom guten, vom moralischen Leben.“ Genau wie die traditionellen Lieder. Die Highlife-MusikerInnen haben diese Tradition fortgesetzt. Es geht in ihren Texten um das gute Benehmen, sehr oft um den Glauben an Gott und die Liebe.

Um dem wachsenden Druck der westlichen Pop-Kultur zu begegnen, gründete Koo Nimo bereits Anfang der 70er Jahre die Adadam Agofomma Group, die „Zurück zu den Wurzeln“-Gruppe. Mit dieser Gruppe spielt

er nicht nur Palmwein-Musik, sondern das ganze Repertoire an traditioneller Musik, Trommeln und Tänzern. Doch auch als „afrikanischer Gitarrist“ lehnt er die klassische, europäische Art, die Gitarre zu spielen, nicht ab. Genauso gut finden sich Einflüsse aus der europäischen Harmonielehre oder aus dem Jazz. „Wenn es meiner Musik hilft? Ich benutze auch moderne Technik bei Plattenaufnahmen oder Instrumenten. Aber es muß meiner Musik helfen. Ich benutze keine Baß-Gitarre. Meine Rumbabox liefert mir genau die tiefen Töne, die ich brauche. Wozu also viele hundert Dollar ausgeben? Und ich bekomme nicht einmal den menschlich-akkustischen Klang hin. Die Rumbabox kostet dagegen nur 15 oder 20 Dollar.“

Die Musik nimmt sich sehr viel Platz in seinem Leben. Manche Nacht schläft er nicht. Berauscht von der Musik sitzt er neben dem Plattenspieler, hört Thelonius Monk. Da hat auch das besorgte Schimpfen seiner Frau keine Chance. „Die Musik hat mir beigebracht, das Leben zu verstehen.“ Und trotzdem ist er Biochemiker geworden? „Es ist eine ganz andere Welt. Aber die Architektur chemischer Verbindungen - das ist wie gefrorene Musik. In der Schule war ich in Mathematik am besten. Mir liegt diese Arbeit. Und ich kann mit der Arbeit im Labor helfen, Menschen gesund zu machen. Das ist eine große Freude. Das ist genauso, wie im Konzert aufzutreten. Ich singe auch über Krankheiten, um die Leute in den Dörfern aufzuklären, wie sie Krankheiten vorbeugen und heilen können. Es erweitert den Horizont, so gegensätzliche Seiten zu leben.“

Koo Nimo will mir die Übersetzung einiger seiner Balladen besorgen. Die meisten singt er in Twi. Er hat eine Kopie zu Hause, zehn Minuten von der Uni. Während er seine Füße unter dem Tisch in die Strümpfe quält, stützt er sein Kinn auf die Tischplatte, lächelt entschuldigend: „Es ist zu warm, wir brauchen eigentlich Sandalen.“ Zuhause öffnet uns niemand. Unverrichteter Dinge ziehen wir ab. Koo Nimo schlägt vor, im Senior Staff Club der Universität Mittag zu essen. Auf dem Markt gegenüber der Uni besorgen wir gegrillte Bananen und Erdnüsse, eine von Koo Nimos Leibspeisen. Die heißen Bananen verstaubt Koo Nimo in seinem Kongreßtäschchen. Das Beste an den Bananen sei ja, daß sie so gut zu Erdnüssen und Bier paßten. Wie er sich so auf die Bananen freut, sieht er sehr jung aus. „Oh, ja. Meine 63 Jahre sieht man mir nicht an. Ich habe meinen Körper immer wieder mit Musik aufgefüllt.“

Free Jazz auf Afrikanisch

Think big! (Werbekampagne für Guinness). Vor der fußballtorgroßen Werbewand in Braun und Beige schrumpft der Verkaufsstand mit Ananas auf Spielzeuggröße.

Broouuumm, brumm, brum, Broouuumm . . .

Der Bus röhrt Richtung Anyaa, einem der vielen zementgrauen Vororte von Accra. Wie Meilensteine tauchen die knallbunten Reklametafeln am Straßenrand auf. Selbst unter der tropischen Sonne bleichen sie nicht aus. Die meisten Bungalows von Anyaa sind noch unverputzt. Der Stadtteil ist erst in den letzten zehn bis 15 Jahren entstanden.

Star - the brighter way of life (Werbung für Pils aus Kumasi). Der azurblaue Plakatgrund geht in den Himmel über, die grüne Bierflasche weckt die Sehnsucht nach einem frischen Getränk, endlich mal etwas anderes als literweise Wasser gegen den Durst.

Broouummm, Broouummm . . .

Ein kräftiger Wind wirbelt Sand und Staub auf. Anyaa wirkt provisorisch. Wie ganz Accra hat es den Charme des Zufälligen, des Unfertigen. Zwischen den Häusern immer wieder Bananenstauden und scharrende Hühner im hohen Gras. Hinter einer rosafarbenen Mauer verbirgt sich Anyaa's Arts Library. Hier könnten die Bewohnerinnen von Anyaa Material zur Musik und Geschichte Afrikas finden - wenn sie danach suchten. Der Musiker Nii Noynortey hat sie 1990 in einem Anbau seines Hauses eröffnet. Doch das Projekt einer Gemeindebibliothek dümpelt vor sich hin. Anyaa ist nicht das Pflaster von Kulturbeflissenen. Den meisten fehlt das Geld und die Zeit dazu.

Liebevoll sind Wände und Eingangstüren mit den Schallplattencovern von John Coltrane, McCoy Tyner, Thelonius Monk geschmückt. Informationstafeln klären über Herkunft und Entwicklung traditioneller Instrumente auf. Aus Trommeln, Kalebassen, Flöten hat Nii Noynortey Skulpturen gebaut. Eine ist Bob Marley. „Ich wollte die Instrumente ordnen, so daß man sie sehen und leicht finden kann. Früher haben wir sie in einen Raum gelegt, alle durcheinander. Beim Suchen nach den Instrumenten kam mir die Idee mit den Statuen.“ Wir, das ist das Quintett „Mau Mau Muziki“. Die Gruppe spielt in der Tradition der Free-Jazzler. „Unsere Musik ist sehr frei, wir spielen sehr freie Rhythmen. Der Name unseres Quintetts symbolisiert das. Doch statt uns auf den amerikanischen Free Jazz zu beziehen, haben wir uns auf die kenianischen Freiheitskämpfer der 50er Jahre bezogen - die Mau Mau. Das Wort Musik haben wir via Kisuaheli, Muziki, afrikanisiert.“

Nii Noynortey kommt der gesellschaftliche Umbruch, das Aufbrechen musikalischer Traditionen zugute: „Der Ursprung unserer Musik ist die traditionelle Musik. Aber ich will keine Tanzmusik machen, ich bin kein traditioneller Musiker. Ich experimentiere und improvisiere mit dem traditionellen Material.“ Nii Noynortey fährt sich nachdenklich durch den Bart mit den zwei kleinen Rasta-Zöpfchen unter dem Kinn. Auf dem Kopf thront eine Mütze, wie sie Nofretete gefallen hätte. „Unser Ziel ist eine Musik, die für Afrikanerinnen von heute relevant ist.“ Um mir einen Eindruck von der Art seiner Musik zu vermitteln, räumt er ein paar Instrumente

ins Freie und baut sie zu einer Pyramide auf. Es sind afrikanische, „westliche“ und von Nii Noynortey selbst entwickelte Instrumente.

„Wir spielen Instrumente, die zur afrikanischen Musik beigetragen haben: Das Saxophon beispielsweise über den Jazz. Bei den traditionellen Instrumenten spielen wir Instrumente des ganzen Kontinents - symbolisch für die Einheit Afrikas. Unsere Spieltechnik ist experimentell. Jemand, der das nicht weiß, kritisiert mich vielleicht: Warum spielst du nur auf einer Saite der Seprewa, wo die Seprewa doch sechs Saiten hat? Traditionelle Musiker empfinden das womöglich als Rückschritt im Vergleich zur reichhaltigen, traditionellen Spieltechnik.“ Die Pyramide ist aufgebaut. Nii Noynortey zeigt mir, wie er in einer Ein-Mann-Show alle Instrumente der Pyramide bedienen kann. „Auf diese Weise habe ich schon zu Gedichten improvisiert. Und selbst, wenn du nicht alle Instrumente spielst, ahnt das Publikum den kulturellen Reichtum Afrikas.“ Die Klänge von Xylophon, Flöte, Seprewa tanzen eine Pirouette über dem sonnigen Hof. Dann nimmt der Wind sie mit.

Ich erlebe keinen Auftritt des Quintetts. Mau Mau Muziki tritt nur drei, vier Mal im Jahr auf. „Es gibt so viele Gruppen in Ghana“, erklärt Nii Noynortey, „und wir machen keine populäre Musik. Kreative und traditionelle Musikerinnen profitieren nicht von der Musikindustrie. Deshalb finden wir nur selten Arbeit. Mit den traditionellen Tanzgruppen gibt es noch ein anderes Problem: Eigentlich haben sie bessere Chancen auf dem Markt. Aber unsere Tänze leiden unter den Gesetzen des Marktes. Europa und die USA sind pornographische Gesellschaften. Mit den Augen von Europäerinnen und Amerikanerinnen betrachtet, bekommen die Tänze sexuelle Obertöne, die uns in Ghana fremd sind. Bei uns bedeutet es nichts, eine weibliche Brust zu sehen, aber in der westlichen Welt hat das einen pornographischen Aspekt. Um international Erfolg zu haben, werben die PromotorInnen der traditionellen Tanzmusik gezielt mit Brust und Hintern.“

Ich denke an das für Touristinnen inszenierte Tanzspektakel in einem Dorf bei Accra. Die traditionellen Fischertänze waren modernisiert worden: Mit einem koketten Blick in das westliche, bierbenebelte und vorwiegend männliche Publikum wackelten die Tänzerinnen verstärkt mit Po und Busen. Zugleich machte der lüsterne Touri-Blick - „Schau mal, die sieht doch knackig aus!“ die Tänze doppeldeutiger als sie es vor ghanaischen Zuschauerinnen jemals gewesen wären.

Highlife-Connection

Huuup - huuuuup! Woomm! Hüb, hüb, hüb. Huup! Hüb, hüb. Woomm! Krrriiiiss . . . Huup.

Kriiiiss, zischschsch. Woomm! Tüt- tüüüüt. Zzzzzz . . .

Aus dem Dröhnen und Zischen der Maschinen steigt das Hupen der Laster auf: Hier bin ich - wo bist du? Ich will überholen, alles klar? O. K., ich biege ab.

Gegen diese Kakophonie von Industrie und Ausfallstraße hat das Aufnahmestudio von John Collins, Highlife-Musiker, Uni-Lehrer und Musikproduzent, keine Chance. „Das war hier vor zehn Jahren noch alles Busch.“ John Collins deutet mit fahriger Geste auf das Umland. In den 50er Jahren betrieb sein Vater, ein Brite, hier am Rande von Accra eine Kakaofarm, nachdem er als Philosophie-Professor der Universität von Ghana in Pension gegangen war. Seit das Industriegebiet vor einigen Jahren an der Rückwand seines Aufnahmestudios illegal entstand, kann John Collins seine Aufnahmegeräte nur noch zu ruhigen Plätzen mitnehmen, um dort Außenaufnahmen zu machen. Wenigstens profitiert seine Frau von der Entwicklung. Sie betreibt die People's Mother Canteen - eine spartanische Chopbar für die Arbeiter der Gegend. Ich schaue ihn immer wieder prüfend an: Ob er nicht doch Woody Allen ist? Die schmale Gestalt, die etwas unbeholfene Gestik, die rastlose Sprache, die dicke Hornbrille mit den Glasbausteinen. Und selbst die können das schalkhafte Aufblitzen der Augen nicht verbergen.

„Krrrrriiss“ - die Motorsägen aus dem Sägewerk gellen in den Ohren.

„Das Aufnahmestudio rührt aus den Zeiten der Ausgangssperre in den 80er Jahren. Lifebands, also auch meine, konnten nicht mehr auftreten. Also sattelte ich um und eröffnete ein Aufnahmestudio.“ In den 70er Jahren hat John Collins mit allen Highlife-Größen der damaligen Zeit gespielt. Mittlerweile tritt er wieder mit einer eigenen Highlife-Band auf. Die Mitglieder sind Musikstudenten der Universität von Ghana. Dort lehrt John Collins seit einem Jahr Highlife. Die Band bereitet John Collins diebisches Vergnügen: „Nie gab es an der Uni eine Highlife-Band. Auf Highlife haben viele an der Uni herabgeschaut. Aber vielleicht werden wir noch eine offiziell anerkannte Institution. Als ich an der Uni Mitte der 90er Jahre als Dozent anfang, war ich dazu vergattert, Barock, Mozart und Beethoven zu unterrichten. Erst in jüngster Zeit nimmt die Uni auch die populäre Musik ernst. Dabei ist Highlife das Rückgrat der ghanaischen zeitgenössischen Musik. Viele wissen gar nicht, wie eng Highlife und traditionelle Musik verflochten sind: Der Sikyi ist zwar ein alter, traditioneller Tanz, aber die heutige Form ist ohne Highlife-Einflüsse nicht denkbar. Oder der Kpanlogo - alle denken, daß sei ein alter Tanz - 200, 300 Jahre alt. Doch erst Anfang der 60er Jahre wurden bestehende traditionelle Rhythmen zusammen mit Highlife-Rhythmen zum Kpanlogo von heute zusammengebracht; und das Hüftkreisen stammt aus dem Twist.“

Der Mann am Kalabash, jener Rassel aus Kürbis und Muschelnetz, wirft den Kalabash von der linken in die rechte Hand. Sein Körper erstarrt in einer einbeinigen Standwaage. Rhythmusgenau landet der Kalabash in der rechten Hand. Kladong. Der Tänzer richtet den Körper auf und - kladong - fliegt der Kalabash hinter dem Rücken zurück in die linke Hand. Der Mann jongliert mit dem Instrument als wäre er ein Basketballkünstler.

John Collins spielt am Rande des Scheinwerferlichts wehmütige Highlife-Akkorde. Die melancholische Mundharmonikamelodie schlingt sich wie eine Girlande um die Gitarrentöne. Dabei dirigiert er das Bühnengeschehen aus der zweiten Reihe. Er beantwortet die fragenden Blicke aus der Band mit Nicken, Kopfschütteln oder halb geflüsterten Anweisungen. Der Kellner des Nachtclubs ist zugekifft und schwebt losgelöst von Zeit und Raum an den Gästen vorbei. Als die Band ein Dagomba-Lied aus dem Norden Ghanas spielt, schnappt er sich das Mikrofon und singt herzerreißend. Nach drei Strophen gibt er das Mikrofon an die Band zurück und schwebt weiter.

„Die ghanaische Musik ist offener als die europäische Musik. In Europa will niemand, daß jemand neues dazukommt. Der stört die Perfektion. Aber was wollt ihr Europäerinnen eigentlich schützen?“, fragt mich John Collins und antwortet gleich selber, „besonders schöne Musik jedenfalls nicht. In Ghana ist ein neuer Musiker, Tänzer oder Sänger ein neuer Klang, der dazukommt. Jemand neues hält uns nicht davon ab, daß zu tun, was wir machen wollen.“

Abschied von Ghana

PING, Pong, pong, . . . , pong. PING, PONG, PING, ping. PONG, PING.

Kwasi Asare sitzt auf einem klapprigen Holzstühlchen in der Nachmittagssonne, der welterfahrene Enkel der Hohepriesterin des Akonedischrein und Meistertrommler. Seine musikalische Karriere begann er in den USA mit dem Saxophon. Er hat mit Count Basie, Duke Ellington, Louis Armstrong, Thelonius Monk, Sun Ra, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald zusammengespield. In England hat er Kfz-Mechaniker gelernt und damit seinen Lebensunterhalt verdient. „Später, in England, habe ich festgestellt, daß Blues, Jazz und Soul aus afrikanischen Wurzeln gewachsen sind. Afrikanische Musik ist die Grundlage aller Musik. Deshalb bin ich zu meinen afrikanischen Wurzeln zurückgekehrt. Ich kann jede Musik mit den Trommeln spielen, sogar klassische.“

Zunächst sei es ganz wichtig, zuzuhören und - damit ich unbefangen lernen könne - die Angst um das eigene Ansehen über Bord zu werfen, rät mir Kwasi Asare. „Irgendwann bist du soweit, daß du deinen Rhythmus hinzufügst, um die Musik interessanter zu machen. Als ob die Töne eines anderen eine Frage sind, auf die du antwortest, aber deine Antwort ist wiederum eine Frage. So geht das Spiel immer weiter. Und laß dich nicht entmutigen: Du bist niemals zu alt, um zu lernen. Wo Leben ist, ist Rhythmus; die Welt ist voller Rhythmen.“ Er zeigt auf die Jungs an der Tischtennisplatte.

PING, PONG, Ping, . . . , ping, ping, ping. PONG, PING, PONG . . .

Ich denke an die vielen Musiker, deren Musik ich nicht gehört habe, weil ich ihren Auftritt knapp verpaßt habe oder weil ihr Auftritt wegen Magenschmerzen ausfiel. Ich denke an die vielen Frauen und Männer, die Fufu stampften - ohne zu singen. Und die ungezählten Fischer, die ihr Netz vor meinen Augen und Ohren an Land zogen, doch von ihrem reichhaltigen Liedgut - kein Ton. Dabei hieß es doch in der Literatur zur afrikanischen Musik so vielversprechend: „Am Anfang war das Lied . . .“

PING, PONG, PING, PONG, Ping, . . ., ping, . . ., ping. PONG, PING, PONG . . .

„Ich benutze sehr einfache Rhythmen, weil sie fundamental für das menschliche Leben sind. Denk an den Atem, den Herzschlag.“ Kwasi Asare spielt mir ein paar Rhythmen vor. Seine Hände schmiegen sich an das Trommelfell. „Hörst du, ich schlage die Trommel nicht. Ich spiele sie. Das ist ein Unterschied. Ich spiele sie, wie ich singe. Jeder Mensch trägt eine eigene Melodie in sich, die singt er oder pfeift er, wenn er allein ist. Alle Menschen sind Musiker, manche können es vielleicht nicht mit einem Instrument ausdrücken. Andere wissen es nur noch nicht. Trotzdem machen sie Musik: Sie machen es auf ihre Art. Vielleicht ohne es zu merken.“