Trommeln und Wahrnehmung

Doch Trommeln ist mehr als Handwerk.

»Immer, wenn ich die Möglichkeit hatte, dieser Trommelmusik zuzuhören, verlor ich völlig die Orientierung. Kurz gesagt, sie erschien mir wundervoll in ihrer Komplexität und das zog mich magisch an«, schreibt John Miller Chernoff (1994, S. 23 und 28). Und weiter: »Jeder von uns begibt sich auf seine Weise in bestimmte Situationen hinein: der eine schneller, der andere langsamer. Normalerweise streifen wir dabei viel Unwichtiges, und Lernen bedeutet eben auch, sich über lange Strecken – zumindest teilweise – unsicher zu fühlen.«

Noch genauer bringt es sein Lehrer Alhaji Ibrahim Abdulai (ebenda, S. 129) auf den Begriff: »Aber der Gedanke ›das weiß ich doch schon‹ verschafft einem Menschen kein Wissen. Nur wenn du sagst ›ich weiß nicht‹, lernst du etwas. Trommeln bedeutet ›ich weiß nicht‹. Der, der viel weiß, wird dich unterrichten und der, der nicht viel weiß, wird dich bis an die Grenzen seiner Fähigkeiten bringen. Und wenn du dann alles weißt, was du wissen wolltest, kannst du noch einmal zu einem Trommler gehen, so tun, als ob du nichts wüsstest, und noch einmal neu beginnen. So ist das Trommeln«.

Die Struktur und Funktionsweise der westafrikanischen Trommelmusik verlangt von den Kindern (und den Lehrern) eine andere Wahrnehmung als die bisher gewohnte und zugleich andere Formen der Vermittlung.

Einige Voraussetzungen und Elemente dieser »afrikanischen Didaktik« sollen hier angedeutet werden:

In der traditionellen Musik der Malinke macht ein einsam gespielter Rhythmus keinen Sinn. Erst ein zweiter Rhythmus, der den ersten überlagert und sich mit ihm verschränkt, gibt diesem einen Halt und lässt ein Ganzes entstehen. In der westafrikanischen Trommelmusik entwickeln sich also immer wenigstens zwei Rhythmen gleichzeitig. Ein Rhythmus gewinnt damit nur in der Beziehung zu einem Gegenrhythmus seine Gestalt.

Es entsteht eine interessante Differenz: Während ein Gegenrhythmus dem afrikanischen Trommler Orientierung und Sicherheit gibt, führt diese besondere Struktur (nicht nur) bei den europäischen Kindern zunächst eher zu Irritation und Unsicherheit.

Gleichzeitig verlangt und erzeugt die polyrhythmische Form der Musik so auch eine andere Form der Wahrnehmung. Oder umgekehrt: Die Wahrnehmung muss pluralistisch organisiert sein, sollen die komplexen Rhythmen aufgenommen und gehört werden.

Ebenso entwickeln sich Individualität und Kreativität beim Einzelnen nur in der bewussten Interaktion mit anderen. Persönlichkeitsentwicklung ist unter diesen Bedingungen nur in der bewussten Auseinandersetzung mit anderen zu denken. Mehr noch: die polyrhythmische Struktur der Musik und die ihr entsprechende Form der Wahrnehmung – werden sie auf die sozialen Beziehungen übertragen – verhindern, dass dort dominante und nicht-soziale Verhaltensweisen sich durchsetzen können. Denn diese würden das komplexe und fragile Ganze auseinanderbrechen lassen.

Das heißt aber auch: die Art und Weise, wie ein Einzelner seine Trommel spielt und zusammen mit anderen einen gemeinsamen Rhythmus findet oder diesen verfehlt, spiegelt zugleich sein soziales Verhalten insgesamt.

»Die Werte, die ein musikalisches Geschehen in Afrika in sich birgt, sind daher nicht etwa eine Einheit, von der man ausgeht, sondern eher eine Einheit, die man, vorausgesetzt man bringt das nötige Verständnis mit, herstellt: eine willkommene Orientierungsmöglichkeit in einer vielfältigen Welt.«

Da die Rhythmen zugleich auch eine melodische Struktur haben, ergeben sich diverse Variationsmöglichkeiten. Viele Stücke können so nur als Melorhythmen, in der Verschränkung von rhythmischer und melodischer Struktur, unterschieden werden. So sind in den von Famoudou Konaté aufgenommenen traditionellen Stücken »Kuku« und »Lolo« zwar die gleichen rhythmischen Strukturen vorhanden, erst der Wechsel des Melos lässt jedoch zwei gänzlich unterschiedliche Stücke entstehen. Auch dies erfordert bei Spielern und Hörern eine veränderte Wahrnehmung.

»Die Faszination der Djembé ist die Entdeckung der eigenen Persönlichkeit. Inzwischen erkennt man, dass Djembé und Basstrommeln eine eigene Sprache sprechen, und dass das Zusammenspiel ein Gefühl der Harmonie ergibt« (Uschi Billmeier, 1999, S. 12.)

Und weiter: Die Überlieferung der traditionellen Trommelrhythmen geschieht schriftlos. Die Rhythmen sind nicht notiert. Das Erlernen der Rhythmen verlangt damit neben der veränderten Rezeption auch eine veränderte (nämlich erhöhte) Aufmerksamkeit.

»Wir schreiben keine Noten auf, sondern überliefern die Rhythmen mündlich«, erzählt Mamady Keita. »Die Schüler lernen nur vom Hören und sind selbst ausschließlich darauf angewiesen, gut zuzuhören und zu beobachten. Viele Jahre spielen die Schüler nur die Begleitstimmen, sie bekommen keine musikalischen Erklärungen. Durch das Dabeisein und Beobachten auf den Festen lernen sie die Zusammenhänge und das Zusammenspiel von Gesängen, Tanz und Rhythmus genau kennen.«

Diese Erfahrungen sind nur bedingt auf unsere Gesellschaft übertragbar. Doch die oralen Traditionen der afrikanischen Gesellschaften verweisen auf etwas, das in europäischen Gesellschaften weitgehend verloren gegangen ist und das dennoch erinnert und weitergegeben werden sollte.

Durch die beschriebenen afrikanischen Formen der Überlieferung und Vermittlung entsteht vorab ein von unserem unterschiedenes Zeitgefühl. Es dauert lange und es erfordert Geduld, sich die komplexen Rhythmen so anzueignen, dass ein Zusammen-Spiel und ein Aufeinander-Hören entsteht, dass die Rhythmen fließen und die Spieler-Hörer wie von selbst tragen.

Das Strukturprinzip der Rhythmen bestimmt dabei die Didaktik und Methodik. Das call and response wie auch die zyklische Form der Stücke wiederholen sich in der Art und Weise ihrer Vermittlung. Der Lehrer gibt ein (Bruch-)Stück vor und die Schüler wiederholen das Vorgegebene. Ein solches Verfahren ermöglicht es, sehr schnell auf die (einzelnen) Schüler einzugehen und rhythmische Strukturen genauer herauszuarbeiten. Es kommt zu einem bewussten kommunikativen Handeln, das Spontaneität und Kreativität einschließt.

»Wer einen Rhythmus hört oder spielt verändert sich. Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin: wir begegnen dem Phänomen der Synchronisation. Musikalisch ausgedrückt sind wir beim Trommeln in der Pulsation synchronisiert. Anders ausgedrückt befinden wir uns innerhalb einer gleichzeitigen Wahrnehmung.

Die afrikanischen Trommeln und die Art und Weise, wie die einzelnen Stimmen eines Rhythmus sich zusammenweben, lassen uns mit anderen Menschen in Gleichklang kommen, ohne dabei Gleichschaltung und Uniformität zu erleben« (Uschi Billmeier, 1999, S. 13.)

Die afrikanischen Rhythmen stehen nicht für sich, sie sind immer eingebunden in einen sozialen Zusammenhang (den die Kinder bei uns nicht kennen). Sie sind »Rhythmen der Gemeinschaft«, wie John Miller Chernoff sie nennt. Musik und Sensibilität sind im afrikanischen Leben nicht zu trennen. Allein die Kenntnis der melorhythmischen Strukturen reicht also nicht aus, die Stücke der Malinke sich umfassend anzueignen und zu spielen.

»Ich unterrichte keine Rhythmen, ohne vorher die Geschichte erzählt zu haben«, sagt Mamady Keita.

Dies kann im Unterricht der Grundschule nur eingeschränkt gelten. Was aber realisiert werden kann, ist das Kennenlernen einer fremden Kultur über die bloße Musik hinaus.

Literatur:

Uschi Billmeier, Mamady Keita. Ein Leben für die Djembé – Traditionelle Rhythmen der Malinké, Engerda 1999

John Miller Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben, München 1994