

Michael Lohse

aus Deutschland



Stipendien-Aufenthalt im Senegal

16. Januar bis 06. März 2004

Musik im Senegal - Opium für das Volk oder Perspektive?

Von Michael Lohse

Senegal vom 16.01. – 06.03.2004



Inhalt

1. Zur Person	380
2. Nachleben	380
3. RAP - zwischen Revolte und Religion	382
4. Mbalax - zwischen Glamour und Konvention	391
5. Die Akteure im Hintergrund	400
6. Die geschäftliche und juristische Seite	405
7. Fazit	411
8. Dank	412

1. Zur Person

Michael Lohse, Jahrgang 1967, studierte Musik an der Bremer Hochschule für Künste, anschließend journalistisches Aufbaustudium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Volontariat beim WDR, dort seit 1999 Redakteur, zurzeit in der Hörfunkunterhaltung.

2. Nachtleben

Dakar, Senegal, zwei Uhr morgens. Endlich: Youssou Ndour taucht aus dem Trockennebel. Die Stunden geduldigen Wartens haben sich gelohnt. Sein Club „Thioissane“ mit dem etwas ramponierten Charme einer 70er-Jahre-Disco ist bis auf den letzten Platz gefüllt – den für die Senegalesen saftigen Eintrittspreisen zum Trotz. Saturday-Night-Fever auf senegalesisch. Der Startschuss für die Tanzextase ist gefallen. Die Menge, die eben noch steif und gelangweilt das Vorprogramm über sich ergehen ließ, drängt sich plötzlich vor der Bühne, präsentiert sich in chicster Garderobe. Meine Begleiter Issa und Samba kennen jedes Lied, jede Zeile. Sie sind nicht die einzigen. Und Youssou, der König des Mbalax, läßt ohne sichtbare Bewegung die Huldigungen über sich ergehen. Konzentriert liefert er seinem Publikum, was es hören will: keinen weich gespülten Pop à la „Seven Seconds“, sondern Rhythmen, nach denen man tanzen kann. Später überlässt er seinem Perkussionisten Mbaye Dieye Faye das Feld. Mit einer Energie, die an Wahnsinn grenzt, bearbeitet er das senegalesische Trommelarsenal von Djembé bis Sabar und singt dazu. Sonntagmorgens um halb fünf ist dann schlagartig alles vorbei. Licht aus, Nebel verraucht, keine Zugaben. Und das eben noch aufgeputschte Publikum schluckt den Abgang des Stars widerspruchslos. Geordnet strömt man zum Ausgang, den aufdringlichen Taxifahrern entgegen.

Ich kann mein Glück kaum fassen: Gerade bin ich gut 24 Stunden in Dakar, schon habe ich Youssou Ndour live vor heimischem Publikum gesehen. Um es gleich vorwegzunehmen: so nah komme ich ihm danach nicht wieder. Seine arrogante Entourage vereitelt erfolgreich jeden weiteren Annäherungsversuch. Und so einmalig, wie ich zunächst glaube, ist die Chance nicht. Youssou Ndour ist wie die meisten Künstler, die es im Senegal an die Spitze geschafft haben, ein Arbeitstier. Auch nach über 30 Jahren Showbiz schlägt er sich die Nächte um die Ohren und spielt jedes Wochenende live in seiner Discothek, sofern er in der Heimat weilt.

Mich erschöpft ja schon das Zuhören: Reihenweise konsumiere ich in den nächsten Wochen Konzerte, die selten vor zwei Uhr beginnen. Nachdem ich

erst einmal festgestellt habe, dass Exkursionen ins Nachtleben der senegalesischen Hauptstadt nicht zwangsläufig meine Ermordung zur Folge haben, bin ich nicht mehr zu bremsen. So sehe ich Thione Seck in seinem Club „Kilimanjaro“, Cheikh Lô und Suleymane Faye im „Just 4 you“, gehe ins Open-Air-Theater des französischen Kulturzentrums zu Abdou Guité Seck, oder erlebe ein Konzert des Orchestre Baobab im „Yengoulène“, dem nagelneuen Musiktempel im Norden der Stadt. Der amerikanische Musiksender MTV dreht dort einen Konzertfilm über die Klassiker der senegalesischen Musik, die auf amerikanische Jazzmusiker treffen. „Eine solch hippe Location gibt es nicht mal in New York“, schwärmt mir ein Kameramann vor, der gelassen mit den Stromausfällen umgeht, die immer wieder für ungeplante Drehpausen sorgen.

Wie dieses Filmteam bin ich wegen der Musik in den Senegal gekommen, wegen des faszinierenden kulturellen Reichtums dieses Landes. Dakar ist ein Schmelztiegel der Strömungen und Einflüsse, schon aufgrund seiner exponierten Lage: Tor zu Schwarzafrika, westlichster Punkt des Kontinents, keine andere Metropole südlich der Sahara liegt näher an Europa, aber auch an New York und New Orleans, den Zentren von Blues und Jazz. Auf der vorgelagerten Insel „La Gorée“ begann für die Sklaven unter grausamen Bedingungen die Fahrt ohne Wiederkehr. Aus New York kommen heute die schwarzen Musiker in den Senegal, auf der Suche nach ihren Wurzeln:

Da sind zum einen die Griots, die spezialisierte Musikkaste der traditionellen westafrikanischen Gesellschaft. Zugleich Musiker und Geschichtenerzähler, übernahmen sie die Funktion des Historikers. Mündlich gaben sie das Wissen einer Generation an die nächste weiter, priesen die Stammbäume ihrer Adligen bei festlichen Anlässen. Noch heute singen sie auf Hochzeiten, Beerdigungen und Beschneidungsfesten und werden dafür beschenkt.

Und da sind die islamischen Gesangstraditionen: monotone Sologesänge und Rezitationen, die der Meditation dienen. Seit Jahrhunderten dominiert der Islam das gesellschaftliche Leben im Senegal, allerdings weit weniger dogmatisch als in arabischen Ländern.

In der aktuellen senegalesischen Musik mischen sich die Traditionen mit latein-amerikanischer Musik, aber auch mit Rock, Blues und Rap. Stimmt die Dosierung der Zutaten, kann diese Mischung durchaus erfolgreich sein: Kaum ein afrikanisches Land hatte am Weltmusik-Boom der letzten zwanzig Jahre so großen Anteil wie der Senegal: Ob Youssou Ndour, Baaba Maal, Ismaël Lô, das Orchestre Baobab, Touré Kunda, Africando oder die explodierende Rap-Szene – sie alle fanden ein internationales Publikum.

Ich wollte wissen: Woher kommt dieses überschäumende kreative Potential? Wer profitiert von diesem Erfolg? Und welche wirtschaftlichen Perspektiven bietet er beim Kampf gegen die Armut?

Dazu führte ich Interviews mit allen Akteuren des Musikbetriebs: Produzenten, Händlern, Managern, Gewerkschaftern und Veranstaltern, aber zuallererst natürlich mit den Musikern.

3. RAP – zwischen Revolte und Religion

„C’est où, la maison de Didier Awadi?“ Die Taxifahrt kostet mich den letzten Nerv. Der Fahrer hat keine Ahnung, ich sowieso nicht. Meinen Stadtplan verschmährt er, stattdessen fragt er wahllos Leute an der Straße. „Awadi? Studio Sakama?“ Und alle kennen ihn, den Kopf von „Positive Black Soul“ (PBS), der bekanntesten Rap-Gruppe des Senegal. „Wohnt gleich dahinten rechts“ – im Prinzip jedenfalls. Jeder weiß was, es hilft nur nichts. Wir fahren durch Dakars nördliche Vororte: Hochhäuser dominieren nur im Zentrum, hier reihen sich monotone Siedlungen weißer Bungalows in unterschiedlichen Phasen der Fertigstellung aneinander. Dafür tragen die Viertel phantasievolle Namen wie „Liberté I“, „Liberté II“ oder „Liberté III“.

Meine Odyssee endet in „Amitié II“. Wir halten vor einem grauen Appartementhaus. Hier soll es sein? Ich glaube kein Wort, will aber endlich raus aus dem Taxi. Doch tatsächlich: Auf der geräumigen Dachterrasse über der Wohnung von Awadis Familie finde ich die Creme der senegalesischen Rap-Szene versammelt: Xuman von „Pee Froiss“, Shaka Babs, Doug E Tee und Didier Awadi von „PBS“. Alte Couchsessel laden zum Abhängen ein. Auf einem kleinen Gaskocher wird unermüdlich grüner Tee aufgebrüht. Die Atmosphäre ist entspannt. Gerade haben verschiedene Rapper auf Einladung von „PBS“ gemeinsam eine Hymne zur „Coupe d’Afrique des Nations“ aufgenommen, der afrikanischen Fußballmeisterschaft. Stolz präsentieren sie mir das Werk mit eingängigem Refrain fürs Stadion. Auf der Dachterrasse treffen sie sich fast jeden Nachmittag, um Konzerte zu planen, in Awadis Heimstudio an neuen Sounds zu tüfteln, herumzuhängen – oder wie heute einem neugierigen Journalisten Frage und Antwort zu stehen.

Routiniert und souverän sind viele Rapper im Umgang mit den Medien. Zum einen entstammen die meisten eher der gebildeten Mittelschicht, zum anderen sind sie den Medienauftrieb gewöhnt. Allen voran Didier Awadi, denn seine 1989 gegründete Gruppe „Positive Black Soul“, war die erste afrikanische Rap-Formation, die international von sich reden machte, nachdem der französische Rap-Star MC Solaar, selbst im Senegal geboren, sie

als Vorgruppe engagiert hatte. „PBS“ zählt also schon zur senegalesischen Old School, mischt aber immer noch ganz vorne mit.

3.1. Politisches Sprachrohr

Didier Awadi formuliert griffige Botschaften gleich in Serie: „Wir haben einen Namen ausgesucht, der ein positives Afrikabild ausdrückt. Wir wollen nicht mehr die Gleichung Afrika gleich Hunger, Krankheit und Krieg. Deshalb der Name Positive Black Soul.“

Bei allem schwarzafrikanischen Selbstbewusstsein – eine blinde Affirmation von allem, was Schwarze tun, meint er damit keineswegs: „Wenn man dieses positive Bild zeigen will, müssen wir uns auch selbst kritisieren. Das heißt auch: Jedesmal, wenn ein Schwarzer einen Fehler macht, muss man ihn kritisieren.“

Die ganze Zeit habe ich das Gefühl, eher mit einem politischen Führer zu sprechen als mit einem Musiker. Auf der aktuellen Platte hat sich die Gruppe in „PBS radical“ umbenannt:

„Wir wollten deutlich machen: Das ist jetzt kein Witz mehr. Wir fordern von der Regierung Veränderung, Entwicklung. Keine Korruption mehr, keine Unterdrückung, keine krassen Gegensätze zwischen arm und reich, zwischen Regierenden und Regierten. Die Dinge müssen sich ändern. Um unserer Geschichte und Entwicklung willen: wir brauchen einen Mentalitätswechsel.“

Die senegalesische Jugend befindet sich in einem Überlebenskampf, der sich mit deutschen Verhältnissen schwer vergleichen lässt. 80 Prozent der Bevölkerung sind unter 30 Jahre alt. Das Land hat eine der höchsten Geburtenraten der Welt, ist gebeutelt von Krankheiten wie Malaria, Aids und Tuberkulose. Die Jugendarbeitslosigkeit in den Vorstädten Dakars ist katastrophal, die Studienbedingungen an der Cheikh-Anta-Diop-Universität unsäglich. Studentenstreiks wegen hoffnungslos überbelegter Wohnheime und ungenießbarem Mensa-Essen sind an der Tagesordnung. Die öffentliche Infrastruktur, ob Bildung, Verkehr, Stromversorgung oder Gesundheitswesen kann mit dem Wachstum der zweieinhalb Millionen-Metropole nicht annähernd Schritt halten. Diese Realität spiegeln die Rapper wider. Shaka Babs zum Beispiel. In seinem Stück „Ich kann es nicht glauben“ spielt er auf Staatsgründer Leopold Senghor an, der einst großspurig versprochen hatte, im Jahr 2000 würde Dakar sein wie Paris: „Ich kann nicht glauben, dass unser Land eines Tages das entwickeltste der Welt sein wird, weil ich einen Präsidenten habe, der zu viel redet, der zu viel reist, weil es Abgeordnete gibt, die überhaupt nichts tun. Weil ich die Bettler auf der Straße sehe, die

kleinen Kinder, drei oder vier Jahre alt, die im Müll schlafen.“ Shaka Babs betont, wie wichtig die Hip-Hop-Bewegung für den sozialen Frieden ist: „Es gab viele Jugendliche ohne Arbeit, Diebe und Gewalttätige, darunter auch Studenten, die keine Arbeit fanden und gezwungen waren, zu stehen. Als der Rap kam, hat er geholfen. Er hat viel Beschäftigung geschaffen.“

Man schätzt, dass es allein in Dakar zwischen drei- und fünftausend Rap-Gruppen gibt. Geht man von durchschnittlich vier Mitgliedern aus und rechnet dann noch das jeweilige Umfeld dazu, ergibt sich eine gewaltige Zahl von Jugendlichen, die durch den Rap wenn schon keine Verdienstmöglichkeiten, so doch zumindest eine Idee haben, was sie mit ihrem Leben anfangen sollen. Der Rap ist für sie nicht irgendein Hobby - sie träumen von der Karriere; hoffen, einmal von ihrer Musik leben zu können. Ein gewaltiges kreatives Potential also wartet auf den Straßen der trostlosen Vororte, junge Leute, die mit vollem Einsatz versuchen, Musiker zu werden.

3.2 Ventil für Frustration

Der deutsche Produzent Steven Töteberg betreibt seit drei Jahren ein Studio in Yoff bei Dakar. Viele unbekannte Rapper kommen zu ihm, um Demokassetten aufzunehmen. Sie kommen längst nicht nur aus dem Senegal, sondern strömen von immer weiter her nach Dakar. Erst recht, seit sich das 2.000 km entfernte Abidjan wegen des rassistischen Bürgerkriegs in der Elfenbeinküste als Alternative praktisch erledigt hat. Töteberg berichtet: „Ich hatte hier eine Gruppe, die kam aus Conakry in Guinea. Die kamen hier an, standen barfuss vor der Tür. Die hatten ihre Schuhe verkauft, um das letzte Stück der Fahrt noch zu finanzieren. Die haben wir dann produziert und über Nacht 40.000 Kassetten verkauft. Ich hab davor einen Riesenrespekt, wenn ein Jugendlicher zum Beispiel zehn Euro in der Tasche hat und davon nimmt er 9,50 Euro, um ein Demotape aufzunehmen, auf dem er tut, was er will. Dass das dann vielleicht nicht ganz große Kunst ist, ist eine andere Frage, aber die Energie ist kanalisiert. Und vielleicht bleibt dann ein Messer länger im Gürtel hängen.“

Der Rap ist ein Ventil für Protest. Dafür eignet er sich deshalb so gut, weil er nicht viel voraussetzt: weder unerschwingliche Instrumente noch langjährige musikalische Vorkenntnisse. Turntables sind im Senegal natürlich Mangelware, aber im Zweifel ersetzen eine Beat-Box oder einfach eine Djembé das technische Equipment. Nein, es geht nicht in erster Linie um Kunst, sondern um Botschaften. Didier Awadi: „Ich werde zuerst wegen der Texte gehört, dann wegen der Musik. Die Musik ist nur ein Transportmittel für meine Botschaften, eine Trägerrakete. Ich versuche, Sprecher zu sein.“

Ich versuche, zu sagen, wozu sie (das Publikum) nicht die Chance haben, weil wir das Glück haben, exponiert zu sein durch Fernsehen und Radio. Wir sind jetzt bekannt, aber wir kommen aus bescheidenen Verhältnissen und kennen die, die unten leben; diskutieren mit ihnen. Es ist unsere Pflicht, alles zu tun, damit sich ihr Leben entwickelt.“

3.3 Nach dem Wechsel

„Ca va P.T.“ – „Es wird knallen“ hieß ein Hit der Gruppe „Pee Froiss“. Das war vor dem Regierungswechsel vor vier Jahren. Bis dahin hatten die Sozialisten das Land regiert - ohne Unterbrechung, seit das Land 1960 unabhängig wurde. Den Wahlsieg über Präsident Abdou Diouf verdankte der damalige Oppositionsführer Abdoulaye Wade nicht zuletzt der Unterstützung der Rapper. Insofern hat sich nach 2000 eine neue Situation ergeben. Xuman, Sänger von „Pee Froiss“, berichtet: „Vor 2000 war die Gesellschaft in einer großen Krise. Mit dem neuen System kam die Hoffnung. Aber das hat die Rapper nicht daran gehindert, die Wahrheit zu sagen. Wir sind vielleicht einverstanden mit Sopi (Wolof für Wechsel), aber wir sind wachsam. An dem Tag, an dem sich die Dinge zum Schlechten wenden, gehen wir mit Wade genau so um wie damals mit Diouf.“

Der neue Präsident bewies vor der Wahl populistischen Instinkt, indem er sich selbst als Rapper bezeichnete und an Protestmärschen der Studenten teilnahm. Noch immer genießt er deshalb einen gewissen Vertrauensvorsprung. Shaka Babs beispielsweise erklärt mir:

„Wade ist ein Rapper, er ist schlicht, bescheiden. Wenn er will, geht er auf die Straße. Was mich nervt: Im Moment sieht man ihn zu viel im Fernsehen. Wenn er sich gut fühlt, verfällt er ins Delirium und sagt: Filmt mich, ich hab was zu sagen. Das bringt uns nicht voran. Er müsste sich zurückziehen, um die Probleme zu lösen. Weißt du, was der Präsident den Studenten sagt, wenn sie streiken: Ihr müsst es machen wie die Nationalmannschaft, weiterkämpfen. Er ist clever. Er weiß, die Jugendlichen zählen auf die Fußballer.“

Als Shaka Babs mir dieses Interview gibt, ist der Bruder des senegalesischen Jugendministers dabei. Ich habe nicht den Eindruck, dass er sich deswegen zurückhält. Bei allen Defiziten der Politik - zumindest scheint kein Klima der Angst und der Zensur zu herrschen. Die Regierenden fürchten das Protest-Potential in den Slums und wissen nur zu gut, dass ohne die drei Drogen - Musik, Sport und Religion - nichts mehr laufen würde im Senegal. Und auch der Rap ermöglicht letztlich die Flucht vor der Wirklichkeit, auch wenn er sich zugleich mit ihr auseinandersetzt.

3.4 Religion und Moral

Weit riskanter als Kritik an den politischen Zuständen ist es für die Rapper, Religion zu thematisieren. Xuman von „Pee Froiss“ berichtet:

„Selbst wenn man von Freiheit des Ausdrucks spricht, das ist ein sehr sensibler Bereich. Man muss aufpassen. Gerade unter den Gläubigen gibt es zwangsläufig Leute, die Fanatiker sind. Selbst wenn du mit einem Intellektuellen sprichst, sobald du auf die Religion kommst, legt er das Gewand des Intellektuellen ab und vertauscht es mit dem eines Fanatikers.“

Obwohl der Senegal eine laizistische Verfassung hat, ist der Islam fast so etwas wie eine Staatsreligion. Vertrauenswürdige Statistiken sind wie auf allen Gebieten Mangelware, aber man schätzt den Anteil der Moslems auf über 90 Prozent. Weit problematischer als das Verhältnis zwischen Moslems und hauptsächlich im Süden des Landes lebenden Katholiken sind die Beziehungen der Moslems untereinander, da sie in teilweise rivalisierende Sekten aufgesplittert sind. Ein halbes Dutzend Bruderschaften gibt es im Senegal, alle haben eigene religiöse Führer, Marabouts genannt, und eigene geistigen Zentren. Die zwei größten Gruppen sind die Tidjanen mit ihrer Hauptmoschee in Tiavouane und die Mouriden mit ihrer heiligen Stadt Touba im Landesinneren. Die Mouriden sind zwar in der Minderzahl, aber straffer organisiert als die Tidjanen und äußerst geschäftstüchtig. Im 19. Jahrhundert von Cheikh Amadou Bamba gegründet, dominierten die Mouriden zunächst den Erdnußhandel, später auch Geschäftsleben und Transportwesen. Wie ich später ausführen werde, haben sie auch die Musikbranche fest im Griff. Hauptmerkmal der Mouriden ist ihre geradezu protestantische Arbeitsethik. Die Anhänger, Talibés genannt, sollen schuften von morgens bis abends. Der Marabout wird reichlich mit Spenden bedacht, dafür kümmert er sich um Allahs Unterstützung. Der Einfluss der religiösen Führer auf die Politik ist undurchsichtig und ein Tabu. In jedem Fall können ihre Empfehlungen Wahlen entscheiden. Präsident Abdoulaye Wade ist Mouride und sucht ebenso wie Glaubensbruder Youssou Ndour immer wieder die Rückversicherung der Geistlichen in Touba. Sein Appell für eine nationale Kraftanstrengung zum Aufbau des Landes, der an Dakars Ausfallstraßen plakatiert ist, klingt wie eine Variante des Mouriden-Credos: „Il faut travailler, beaucoup travailler, encore travailler – toujours travailler.“

Politiker wie Diouf und Wade kann man relativ gefahrlos kritisieren, mit ihrem Ansehen ist es angesichts der offensichtlichen Missstände ohnehin nicht weit her. Anders sieht es bei den Marabouts aus, auch wenn bei einigen die Praxis mit dem Koran nicht viel zu tun hat. „Cadillac-Marabouts“ heißen im Volksmund diejenigen, die sich vom Geld ihrer Schüler ein schönes

Leben machen. Als die Gruppe „BMG 44“ einen Marabout angriff, der sich von Politikern für eine Wahlempfehlung bezahlen ließ, erhielt sie zahlreiche Morddrohungen. Und es bleibt nicht immer nur bei Worten, wie Xuman erfahren hat: „Ein Freund von mir wurde vor einiger Zeit überfallen, weil er in einem Stück einen Marabout namens Kara kritisierte.“

Bei all dem muss man betonen, dass der Islam im Senegal mit dem Feindbild der westlichen Islam-Hysterie nichts zu tun hat – gelegentlichen Bin-Laden-Aufklebern im Taxi zum Trotz. Gegenüber anderen Religionen ist man ausgesprochen tolerant, Moscheen dürfen von Ungläubigen besichtigt werden, und Kopftücher sieht man höchstens in Touba.

Faada Freddy von „Daara J“ hat recht, wenn er betont: „Die große Spiritualität sorgt dafür, dass der Senegal trotz allem ein friedliches Land ist.“ Die Rap-Formation bezieht sich schon mit ihrem Namen auf Religion: „Daara J“ heißen im Senegal Islamschulen für Kinder, übersetzt „Schule des Lebens“. Daara J verstehen das im übertragenen Sinne. Zu ihren Lehrern und Vorbildern zählen sie etwa auch Vorkämpfer für ein selbstbewusstes Afrika wie Ghanas Gründungspräsidenten Kwame Nkrumah oder den senegalesischen Wissenschaftler Cheikh Anta Diop. Religion steht bei ihnen nicht für Fundamentalismus, sondern für einen positiven Gegenentwurf zur korrupten Gesellschaft. Im Ausland ist „Daara J“ dabei „PBS“ den Rang abzulaufen, und auch im Senegal beweist die 1994 gegründete Gruppe, dass man mit religiösen Themen äußerst erfolgreich sein kann. Vielmehr: Ein Bekenntnis zum Glauben ist für senegalesische Musiker letztlich eine Voraussetzung für kommerziellen Erfolg. Wer öffentlich erklären würde, Atheist zu sein, hätte bei einem Publikum keine Chance, für das Religion eine zentrale Rolle spielt.

Das Äußerste, was man sich gestatten kann, ist Zurückhaltung in Glaubensfragen. Sowohl Xuman als auch Didier Awadi meiden das Thema. Awadi ist Katholik, alle anderen Mitglieder von „PBS“ sind Moslems. Vor den Konzerten betet man gemeinsam, doch auf der Bühne hat das Thema nichts zu suchen: „Ich mag die öffentliche Verteidigung von Religion nicht besonders. Das ist eine sehr persönliche Sache.“

Allgemein aber lässt sich beobachten, dass zum einen der Rap für viele Jugendliche zu einer Art Religion geworden ist, dass sich zum andern Islam und Rap immer stärker miteinander vermischen. Xuman stellt fest: „Es gibt Leute, die leben den Hip Hop von morgens bis abends. Der Rap ist dabei auch ein Ausdrucksmittel für spirituelle Botschaften. Die Jugendlichen werden immer gläubiger.“

Einige Rapper entwickeln ein betont religiöses Sendungsbewusstsein. James AJ 1 etwa erklärt mir: „Die Rapper suchen die Wahrheit und zu gegebenem Zeitpunkt gehört die Wahrheit Gott. Es geht immer um Wahrhaftigkeit.“

Ich muss die Jugendlichen zur spirituellen Seite stoßen, damit sie sich erkennen. Alles dreht sich um den Glauben. Wir haben nichts, doch wenn du momentan das Land siehst, ist es, als hätten die Jugendlichen Millionen. Weil wir eine Philosophie im Kopf haben, die besagt: Eines Tages wird Gott kommen - das Wesentliche ist die Arbeit. Dieser Glaube treibt uns nicht nur zur Wahrhaftigkeit, sondern auch dazu, die Moral zu bewahren.“

Ob aus religiösem Antrieb oder nicht - die senegalesischen Rapper sind Moralisten. Sie wollen eine konstruktive Rolle spielen beim Aufbau der Gesellschaft. Didier Awadi beschwört das Potential der Jugend: „Wir werden nicht depressiv. Wir verlassen nicht das Land. Nein, wir bleiben und bauen es selbst auf. Es werden keine Geschenke aus dem Ausland sein, die das Land aufbauen, sondern unser Engagement. Ich bin sehr optimistisch, weil den Jugendlichen das immer bewusster wird.“

3.5 Nein zum Gangsta-Rap

„PBS“ scheuen sich nicht vor Appellen, die deutsche Kids vermutlich nicht besonders cool fänden. So ermutigt Awadi die Jugendlichen, lesen zu lernen, sich mit neuen Technologien wie dem Internet auseinanderzusetzen. Manches wirkt verglichen mit dem Treiben der amerikanischen Kollegen brav und banal, doch ist die Situation für die Rapper im Senegal eine völlig andere. Trotz Hip-Hop-Kultur wird auch ihr Alltag stark von Konventionen geprägt. Xuman erläutert: „Du hast eine große Verantwortung, wenn du ein Stück schreibst. Tausende hören es, auch Kinder. Man darf sich keine schmutzigen Redensarten erlauben. Schimpfwörter vor Erwachsenen gehören sich nicht. All das müssen wir in unseren Texten beachten.“

Hier zeigt sich der grundlegende Unterschied zu den USA. Die Rapper im Senegal sind keine Outlaws wie die Vorbilder in den amerikanischen Ghettos. Sie stehen in der Mitte der Gesellschaft, weil die Mehrheit arm ist. Da bilden die Rapper keine Ausnahme. Daraus resultiert ein ganz anderes Selbstverständnis. Man verzichtet auf Codes, die nur von Anhängern der Hip-Hop-Community verstanden würden, weil man sich ja als Wortführer der Entrechteten insgesamt versteht. Man will aus inhaltlichen wie aus ökonomischen Gründen möglichst breite Schichten ansprechen. Die Jugendlichen sehen sich wahlweise als Sprachrohr von Familie, Clan, Kaste oder Wohnviertel. Generationskonflikte sind ihnen fremd. Sie wollen niemand durch ungehörige Provokationen verschrecken, sondern konstruktiv am Aufbau der Gesellschaft mitwirken.

Man bezieht sich dabei zwar auf den amerikanischen Rap, aber nur auf dessen authentische Frühphase, Gruppen wie „Africa Bambaata“ oder

„Public Enemy“. Von aktuellen Strömungen grenzt man sich ab. Sie werden als dekadent empfunden. Xuman unterscheidet deutlich: „In den USA kannst du im Fernsehen sagen, ich habe mein Haus für so und so viele Dollar gekauft, hier sagt man das nicht. Selbst wenn die Prahlerei ein Teil des Rap ist: Ich bin der Schönste, Stärkste, meinetwegen, aber das ist nicht unsere Kultur. Heute geht es im amerikanischen Rap um schicke Autos, Geld, aber hier sind wir noch im Anfangsstadium, wo der Rap bewusst ist. Hier hat man die Essenz des Hip Hop bewahrt. Das ist eine Botschaft des Friedens und der Einheit.“

3.6 Kulturelle Identität

Die Musiker sortieren also äußerst bewusst, was in der eigenen Gesellschaft vermittelbar ist und was nicht. Die Suche nach einer eigenen Rap-Identität schlägt sich nicht nur in den Texten, sondern auch musikalisch nieder. Nicht zuletzt stellen die Rapper ihren Sprechgesang in eine Linie mit senegalesischen Gesangsstilen wie Tasou und Tebetoul oder mit den Spottliedern der Griots. Eine kühne Interpretation etwa liefern „Daara J“. Auf ihrem aktuellen Album „Boomerang“ schlagen sie selbstbewusst einen weiten Bogen und singen: „Né en Afrique, grandit en Amérique, le rap n’a du faire qu’un tour“ – „Geboren in Afrika, aufgewachsen in Amerika, hat der Rap nur umkehren müssen.“

Teilweise integrieren die Rapper traditionelle Instrumente in ihre Stücke oder sampeln traditionelle Melodien. Didier Awadi erläutert: „Wir leben in einer Gesellschaft, in der Tradition gegenwärtig ist. In einem afrikanischen Haus leben drei Generationen unter einem Dach. So hast du eine direkte Verbindung zwischen deiner Vergangenheit und deiner Zukunft. Die traditionellen Instrumente wie Kora und Tam Tam begleiten uns schon das ganze Leben, lange vor Computer und CD. So ist es ganz natürlich, dass wir in unserer Musik diese Instrumente reflektieren. Wir brauchen unsere kulturelle Basis, ohne die wir einfach nur Europa oder Amerika imitieren würden.“

Shaka Babs weist noch auf ein weiteres Originalitätsmerkmal des senegalesischen Rap hin: „Es gibt die Sprache: Wolof wird nur im Senegal gesprochen. Und selbst wenn ein Senegalese auf Englisch rappt, spürst du seinen senegalesischen Akzent.“ Allerdings ist es durchaus nicht so, dass die Rapper nur auf Wolof rappen würden. Es gibt vielmehr eine ganze Palette von Sprachen, aus der man sich von Fall zu Fall eine herausgreift: die übrigen Stammsprachen, Englisch, Französisch, Spanisch oder Italienisch. Oft wechselt man in einem Song das Idiom. Zum Beispiel singt man die Strophe auf Wolof, den Refrain aber in Englisch, weil er das Thema zu einer globa-

len Botschaft verdichtet wie „Fight your life“ oder „No more“. Teilweise mischen sich gleich drei Sprachen in einem Satz wie bei Daara J: „Welcome au pays de la Teranga.“ („Willkommen im Land der Offenheit“).

Letztlich zeigt sich hier auch die Zerrissenheit zwischen den Erwartungen der senegalesischen Fans und denen des internationalen Publikums. Mit Wolof lässt sich die Identität unter Beweis stellen, von englischen Texten erhofft man sich den Karrieresprung ins Ausland. Während europäische Veranstalter auf Koraspieler und Boubous anspringen, um ein exotisches Afrikabild des Publikums zu bedienen, können die Rapper im Senegal auf der Bühne nur mit westlichen Markenklamotten punkten. Die Gruppen laufen im Ausland nicht unter Hip Hop, sondern unter Weltmusik. Das zwingt die Musiker zu einer zweigleisigen Strategie, wie Xuman erläutert: „Wir spielen hier andere Stücke als im Ausland. Hier wollen die Leute vor allem hören, was du zu sagen hast. Hier kann ich mit einer rhythmischen Musik kommen, amerikanisch, kein Problem, aber wenn ich im Ausland nicht mehr biete, verschwinde ich in der Masse. Da funktioniert vor allem der Fluss der Texte und die Bühnenshow.“

3.7 Bilanz und Ausblick

Nach 15 Jahren Rap im Senegal sind die Gruppen längst über das Imitieren amerikanischer und französischer Vorbilder hinaus. „PBS“, „Pee Froiss“ und „Daara J“ sind gefragte Acts in Europa und den USA. „Daara J“ zum Beispiel sind zehn Monate im Jahr auf Tournee. Und ihr letztes Album steht amerikanischen Produktionen an Professionalität in nichts nach, entstand allerdings größtenteils in Paris. Musik und Texte haben sich weiterentwickelt. Der Rap genießt breite gesellschaftliche Akzeptanz und mediale Präsenz. Alle Privatradios haben Rap-Sendungen, für die sie prominente Köpfe der Hip-Hop-Bewegung wie Xuman als DJ verpflichten. Doch die goldene Ära des senegalesischen Rap ist vorbei, wie Michael Soumah, Musikchef beim wichtigsten staatlichen Radiosender Dakar FM, feststellt: „Der Rap fällt zurück - obwohl der Senegal nach den USA und Frankreich noch immer das dritt wichtigste Rap-Land der Welt ist. Eine zeitlang mussten die Mbalax-Stars den Rap integrieren, um zu verkaufen. Das ist vorbei. Es gibt einen Mangel an Infrastruktur, jede Gruppe versucht es für sich.“ Noch immer gibt es keine größeren Label und Studios, die sich auf die Promotion des Rap konzentrieren würden. Und die heimischen Studios können mit den technischen Möglichkeiten in Amerika und Frankreich oft nicht mithalten. Für die zweite Rap-Generation ist die westliche Marktnische noch schmaler geworden. Und vom jugendlichen Zielpublikum zu Hause kann man vorerst

nicht leben. Dem fehlt schlicht die Kaufkraft, wie Xuman ernüchtert feststellt: „Wenn du ein Album gut verkaufen willst, musst du den Rahmen des Rap verlassen. In der Hip-Hop-Gemeinschaft ist nicht viel zu holen.“

Einen viel versprechenden Ansatz, die Stagnation zu überwinden, verspricht der „Hip-Hop-Award“, der seit drei Jahren im Centre Culturel Francais (CCF) in Dakar ausgetragen wird. Für eine Woche im Dezember verwandelt sich das Gelände des Kulturzentrums in ein Dorf der Hip-Hop-Community, wo Rapper, Breakdancer und Sprayer zeigen, was sie können. Begleitet wird das Festival von Fortbildungsangeboten zu Fragen des Urheberrechts und anderen wirtschaftlichen Aspekten des Show-Business. Hauptattraktion ist ein Rap-Wettbewerb, bei dem Talente ohne Produzentenvertrag eine Chance bekommen. Die Finanzierung übernimmt eine belgische Organisation. Die Teilnehmer müssen einen Song zu einem vorgegebenen Thema einreichen. Diesmal ging es um Aids. Sawie Ndiaye, Organisator des Wettbewerbs, beschreibt das Prinzip: „Wir wollten zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen: Jungen Talenten helfen, ihnen eine Aufnahme finanzieren, und gleichzeitig für Aids sensibilisieren. Das ist eine Sache, die wirklich Afrika als Ganzes betrifft. Alle mussten auf einer Kassette die Übertragungswege erklären. Die sechs Preisträger haben eine Kassette mit einer Auflage von 5.000 Stück eingespielt, die umsonst verteilt wurde.“

In einem Land, in dem über die Hälfte der Bevölkerung nicht lesen und schreiben kann, bietet der Rap eine einmalige Chance zur Aufklärung. Für die Gewinner des Wettbewerbs indes bleibt es ein weiter Weg zu Ruhm und Geld. Als ich Ndiaye im Garten des CCF interviewe, kommt auch einer der Preisträger vorbei: Fou Malal. Er bietet mir ein Interview an, wenn ich ihn dafür bezahle. Wenigstens zum Mittagessen soll ich ihn einladen. Es ist kein Scherz. Ich lehne ab.

4. Mbalax - zwischen Glamour und Konvention

Dank des ausgeprägten Mitteilungsdrangs der Rapper laufen meine Recherchen zum senegalesischen Hip Hop fast wie von selbst. Wesentlich schwieriger komme ich an die etablierten Stars des „Mbalax“ heran, wie ich bald feststellen muss. Doch zunächst: Was ist überhaupt Mbalax? So nennt man die senegalesische Popmusik, die traditionelle Elemente mit westlichen Einflüssen verschmilzt. Schnelle synkopierte Rhythmen und ein arabeskenhafter, für westliche Ohren wenig eingängiger Gesang sind vielleicht die prägnantesten Merkmale. Doch im Grunde ist „Mbalax“ inzwischen ein diffuser Sammelbegriff für senegalesische Unterhaltungsmusik unterschiedlichster Spielarten. Eine melodiose Ballade von Ismaël Lô, die

an Bob Dylan erinnert, fällt ebenso darunter wie eine schnelle Tanznummer von Thione Seck mit endlosen Perkussionseinlagen. Man kann eigentlich nur sagen, was Mbalax in der Regel nicht ist, nämlich traditionelle Musik auf akustischen Instrumenten. E-Gitarre und Keyboard sind Standard, nur bei der Perkussion greift man aufs heimatliche Instrumentarium zurück. Hinzu kommen je nach Präferenz des Interpreten Anteile von Jazz, Blues, Rock, Funk und vor allem lateinamerikanischer Musik in unterschiedlichen Dosierungen.

Der Siegeszug des Mbalax begann Anfang der 70er Jahre in den Clubs von Dakar, als man sich von den kubanischen Vorbildern löste und auf Wolof sang statt auf spanisch – oder dem, was man dafür hielt. Die Besitzer der Discotheken unterhielten eigene Orchester, die als wichtige Talentschmieden fungierten – allen voran das „Miami“ von Ibra Kasset. Kasset war kein Musiker, dafür aber ein Veranstalter mit untrüglichem Gespür für das, was ankommt. Er engagierte Musiker für die „Star Band de Dakar“. Dort experimentierte man mit der Vielfalt überlieferter Rhythmen und arbeitete an der zündenden Synthese aus importierter und einheimischer Musik, immer im hautnahen Kontakt mit dem ebenso kritischen wie tanzwütigen Publikum der Hauptstadt. Und dort bekam als 16jähriger auch der Mann seine erste Chance, der den Mbalax zu einem globalen Exportschlager machen sollte: Youssou Ndour. Seit drei Jahrzehnten ist Ndour die alles überstrahlende Figur der senegalesischen Musik, wie die Szene überhaupt durch die Dauerpräsenz weniger großer Namen geprägt ist: Ob Omar Péne, Ismaël Lô oder Thione Seck – die meisten der aktuellen Superstars sind, wenn auch in wechselnden Ensembles, seit den 70ern aktiv.

Wie komme ich an sie heran? Ich frage Paul Antoine Decraene, Kulturreferent im französischen Kulturzentrum von Dakar. Eine gute Idee, denn Decraene ist nicht nur ein hervorragender Kenner der senegalesischen Musik, er verfügt auch über eine aktuelle Telefonliste der Protagonisten. Zum Glück gibt es Handys, wenn die Telefonate auch schnell ins Geld gehen. Vor ihrer Verbreitung muss das Verabreden mit Musikern fast unmöglich gewesen sein. So habe ich wenigstens eine Nummer, um zurückgerufen zu werden – theoretisch jedenfalls.

4.1 Youssou Ndour

Ich rufe wegen eines Interviews bei Youssou Ndours Plattenfirma „Jololi“ an. Man stellt mich zu einem Mitarbeiter durch, der aber auch nicht zuständig ist. Vielleicht kommt der Zuständige Ende der Woche wieder. Ich ver-

suche es noch mal. Wie gewünscht schildere ich mein Anliegen per E-mail. Schließlich werde ich bescheidener und will nur noch einen von Youssous Vertrauten interviewen. Ich verabrede mich mit Ousseynou Guèye, bei „Jololi“ verantwortlich für „Développement“ und offenbar viel beschäftigt. Er sei noch nicht da, eröffnet mir die Empfangsdame nach gemessener Frist, und wann er komme, könne sie nicht sagen. Ich erwische Guèye auf dem Handy – er habe überraschend verreisen müssen, aber am Samstag... Noch einmal mache ich mich pünktlich auf den Weg ins Nobel-Viertel an der Pointe des Almadies, diesmal ist nicht mal mehr die Empfangsdame da. Kurz – eine persönliche Begegnung ist mir nicht vergönnt.

Was soll's, dafür kann mir jeder, den ich treffe, eine Geschichte über „You“ erzählen. Ein Straßenmaler im Plateau-Viertel berichtet mir stolz, er habe den Star schon gekannt, als er noch ein niemand war. Damals habe Ndour immer seine Fanta bei ihm gekauft. Im Studio „Maison Yes“ treffe ich den jungen Franzosen Mathieu, der gelegentlich bei „Jololi“ als Toningenieur jobbt. Ich erfahre, dass Ndour ein Arbeitstier ist, dass er bis zwei Uhr nachts im Studio arbeitet, dann mal eben zum Auftritt ins „Thioassane“ fährt, um am nächsten Morgen ohne Ermüdungserscheinungen weiterzumachen. Weniger weiß man über sein Privatleben. Selbst langjährige Mitarbeiter hätten seine Frau nie zu Gesicht bekommen. In der Bibliothek des französischen Kulturzentrums stoße ich auf das Buch eines Dakarer Universitätsprofessors, das im Stil sozialistischer Schulbücher die grenzenlose Weitsicht und moralische Integrität des Volkshelden „You“ preist.

Kein Mangel also an Gerüchten und Legenden. Und in der Tat trägt Youssou Ndours Karriere märchenhafte Züge. 1984 lernt er Peter Gabriel kennen, den Ex-Sänger von Genesis. Gemeinsam gehen sie auf Tournee und produzieren Platten. Auch auf Paul Simons bahnbrechendem „Graceland“-Album ist Youssou Ndour zu hören, wenn auch nur als Trommler. Der Durchbruch in Frankreich kommt, als der Rocksänger Jacques Highelin Ndour und Mory Kanté als Vorgruppen verpflichtet, die ihm die Show stellen. Kaum ein afrikanischer Musiker konnte so vom Afro-Pop-Boom der 80er und 90er Jahre profitieren. Trotzdem darf man nicht übersehen, dass die Bäume selbst für Youssou Ndour nie in den Himmel wuchsen: Nach drei poporientierten Alben für den internationalen Markt, die sich jeweils nur rund 200.000 mal verkauften, feuerte ihn 1991 seine Plattenfirma Virgin. Eine Fehlentscheidung, denn kurze Zeit später kam mit „Seven Seconds“ im Duett mit Neneh Cherry der lang ersehnte internationale Hit. Inzwischen hat Ndour beim Label des schwarzen Filmregisseurs Spike Lee unterzeichnet. Kein Westafrikaner hatte bis dato so viele Platten verkauft. Nur Mory Kanté, der Kollege aus der Elfenbeinküste, sollte ihn einige Jahre später mit „Yeke Yeke“ überbieten. Doch war der Charterfolg rückblickend

eher ein Ausrutscher, an den er schon mit dem folgenden Album „Gainde“ nicht mehr anknüpfen konnte. Sein letztes Album „Sant“ (Heiliger), das im Ausland unter dem Titel „Egypt“ erschien, flopte selbst im Senegal. Das in Kairo eingespielte Werk behandelte ausschließlich religiöse Themen und garantierte mit seinen Streichersounds und arabischen Zutaten nicht gerade für volle Tanzflächen.

Für senegalesische Verhältnisse indes verdient Ndour unvorstellbare Reichtümer. Und was noch wichtiger ist – er geht bemerkenswert überlegt mit seinen Mitteln um. So gründete er sein eigenes Studio „Xippi“, seine Plattenfirma „Jololi“, betrieb weiterhin seinen Club „Thiossane“ und investierte sein Geld auch außerhalb der Musikbranche. Mirko Hempel von der Friedrich-Ebert-Stiftung schränkt allerdings ein: „Er ist nicht die Lichtgestalt, als die er im Westen erscheint, er ist vor allem ein knallharter Geschäftsmann.“ So fördere er zwar aufstrebende Talente, sichere sich aber auch mit entsprechenden Verträgen seinen Anteil am Erfolg. Auch der deutsche Produzent Steven Töteberg berichtet von einer raumgreifenden Mentalität der Firma Ndour, die Konkurrenten um jeden Preis draußen halten will: „Die Musiker von Youssou Ndour sind nicht in der Lage, sich mit mir zu treffen, ohne dass gleich der erste Gedanke ist, was könnte mir der andere wegnehmen.“

Immer wieder sorgt der Unternehmer Youssou Ndour auch für kritische Schlagzeilen. So als er als Miteigner einer der größten senegalesischen Telefongesellschaften im vergangenen Jahr, ohne zu zögern, Hunderte von Mitarbeitern entließ, um sein Kapital zu retten. Am Ende meines Aufenthalts lese ich im „Sud Quotidien“, dass die Behörden seinen Club Thiossane wegen eklatanter Sicherheitsmängel geschlossen haben – wozu im Senegal schon einiges gehört.

In den Augen der Senegalesen können solche Meldungen das Bild ihres Idols freilich nicht ernsthaft trüben. Zu groß sind seine Verdienste für das internationale Ansehen des Senegal, von seinem sozialen Engagement ganz zu schweigen, ob als UNICEF-Botschafter oder mit der Youssou-Ndour-Stiftung. Unstrittig ist zudem, dass Youssou Ndour der senegalesischen Musikindustrie einen entscheidenden Professionalisierungsschub gegeben hat. Er war der Erste, der seinen Musikern ein regelmäßiges Gehalt zahlte und die Bedeutung einer effizienten Arbeitsteilung erkannt hat: Dass es nicht reicht, schön zu singen, sondern dass man ein funktionierendes Team für Tourmanagement, Studioproduktion und Promotion braucht. Das Ergebnis ist ein Unternehmen, das vielen Leuten Arbeit bietet, und dessen Schlüsselpositionen vorzugsweise mit Familienmitgliedern besetzt sind. So führen die Brüder Boubacar und Ibou Ndour im Studio Regie und produzieren Nachwuchstalente, die gerne ebenfalls aus dem Ndour-Clan kommen

dürfen: Schwägerin Viviane Ndour zum Beispiel ist momentan die wohl erfolgreichste Sängerin im Senegal. Das „System Youssou“ hat nicht nur mehrere hundert Arbeitsplätze geschaffen, es hat auch das traditionelle eher mäßige Image des Musikerberufs im Lande aufpoliert, wie RTS-Redakteur Michael Soumah betont: „Youssou Ndour hat den Senegalesen beigebracht, dass Musik ein Beruf ist. Jetzt ermutigen die Eltern ihre Kinder, Musik zu machen, weil das Geld bringen kann.“

Und Luc Mayitoukou von Africa Fete, der Weltmusik-Agentur, die Youssous Karriere in Frankreich maßgeblich förderte, meint: „Youssou Ndour ist ein Vorbild, aber er ist auch ein Unternehmer. Seine Stärke liegt darin, seine Aktivitäten aufzufächern. Es ist nicht nur seine eigene Willenskraft, es sind auch die Leute um ihn herum. Er hat gute Berater.“ Youssou Ndour scheint also ein Star zu sein, der sich unter Kontrolle hat, der trotz seines Erfolgs und der fast grenzenlosen Verehrung durch seine Landsleute nicht die Bodenhaftung verloren hat.

4.2 Suleymane Faye

Weniger Glück und Selbstdisziplin hatte Suleymane Faye. Ich treffe ihn vor seinem Auftritt im schlecht besuchten Restaurant „Indigo“ im Zentrum Dakars, wo er jeden Freitagabend spielt. Die Szenerie lässt es nicht vermuten, doch Faye, acht Jahre älter als Ndour, schrieb ebenfalls ein Kapitel der senegalesischen Musikgeschichte. Er war in der zweiten Hälfte der 80er Jahre Sänger der legendären Gruppe „Xalam 2“, die als die Erfinder des Mbalax gilt. Doch Faye hatte sich nicht im Griff, schmiss während einer USA-Tournee plötzlich alles hin. Ob Drogen oder Gefängnisaufenthalte - im Laufe seiner langen Karriere hat er wenig ausgelassen. Heute wird Faye besonders vom französisch-europäischen Publikum Dakars geschätzt, weil sein Musikgeschmack westlichen Ohren entgegenkommt: „Ich mische zwischen Blues und Wolof, ich spreche Wolof, aber die Harmonien sind Blues oder Rock. Ich mag den Mbalax, aber ich bin ein Rocker.“ Jetzt schlägt er sich wieder wie zu Anfang seiner Karriere mit Auftritten in Touristenzentren oder in Dakars Nachtlokalen durch wie dem „Indigo“ oder dem „Just 4 u“ gegenüber der Universität – ohne jede soziale Absicherung und ohne Alternative: „Ich habe keine Wahl. Es gibt nicht viele richtige Konzerte, also macht man die Tour durch die Clubs. Hier muss man viel arbeiten, um ein bisschen was zu verdienen. Früher habe ich jeden Tag gearbeitet, dann wurde ich krank, müde. Jetzt spiele ich Donnerstag bis Sonntag, Montag bis Mittwoch erhole ich mich. Doch auch, wenn ich nicht arbeite, schlafe ich nachts nicht mehr, dann höre ich die ganze Nacht Musik. Ich bin jetzt über

50. Ich muss eine andere Formel finden, aber vorläufig muss ich so weiter machen.“

4.3 Baaba Maal

Auch mein zweiter Versuch, einen senegalesischen Superstar zu interviewen, ist eine lange Geschichte des Misserfolgs, aber immerhin darf ich ihn am Ende berühren. Doch der Reihe nach: Baaba Maal war für mich immer die faszinierendste Musikerpersönlichkeit des Senegal. Er schaffte den Durchbruch beim breiten Publikum, obwohl er nicht auf Wolof singt, der Verkehrssprache der Metropole Dakar, sondern auf Pular. Aufgewachsen in Podor, ganz im Norden des Landes, wählte er – äußerst ungewöhnlich in der von Griot-Nachfahren und Autodidakten dominierten Musikszene – den klassischen Ausbildungsweg an der „Ecole nationale des Arts“ in Dakar. Jahrelang tourte er anschließend durch die westafrikanische Provinz, um gleichzeitig bei den örtlichen Griots zur Schule zu gehen. Ein traditionelles Album mit akustischer Gitarrenbegleitung ist es auch, das den Sänger 1989 in England bekannt macht, während er für die senegalesischen Fans selbstverständlich zur E-Gitarre greift.

Ich kontaktiere Maals Manager, der mich an seinen Tourbegleiter verweist, einen arabischstämmigen Franzosen namens Jean. Ich wähle die Nummer. Das Telefonat verläuft etwas chaotisch, aber ich freue mich, dass mein Gegenüber sich augenblicklich mit mir treffen möchte, um alle Details zu besprechen, praktischerweise gleich um die Ecke. Tatsächlich tauchen mein Gesprächspartner und sein Begleiter in einem äußerst schäbigen Wagen am Treffpunkt auf, und fordern mich auf, einzusteigen, um mich zu Maals Haus in Nord-Foire zu bringen. Ich verstehe nicht ganz, hatte es nicht geheißsen, Maal sei auf Tournee? Erst als sie das Haus nicht gerade zielstrebig suchen, dämmert mir, dass ich mich schlicht und einfach verwählt hatte. Die beiden waren Wildfremde, die beim Wort „Journalist“ die Chance auf einen kleinen Verdienst witterten. Sie setzen mich schließlich tatsächlich vor Maals Haus ab und sind auch nicht böse, dass ich ihre Hilfsbereitschaft nicht länger in Anspruch nehmen will.

Beim nächsten Mal konzentriere ich mich beim Wählen und spreche tatsächlich mit Jean. Ja, man sei in Fouta, dem Tal des Senegals an der Grenze zu Mauretaniens. Da ich ohnehin eine Reise dorthin plane, schlage ich ein Treffen vor. Ich solle mich wieder melden, wenn ich dort sei. Also fahre ich nach Podor. Ein verfallenes Franzosen-Fort beherrscht den trostlosen Ort am Senegal, der träge und braun dahin fließt. Kein Schiffsverkehr, nur eine Piroge verkehrt gespenstisch lautlos zwischen senegalesischem und mau-

retanischem Ufer. Vom Dach der Ruine des Gouverneur-Palasts sieht man einen Streifen grünes Ackerland, Reisfelder, dahinter beginnt die Sahara. Hier in Podor, mitten in Senegals ärmster Region, ist Maal aufgewachsen, hier wohnen seine Eltern, zu denen er sich jedes Jahr zurückzieht. Und hier wohnt seine Volksgruppe, die Tukuleur, zugleich seine treuesten Fans, für die Maal häufig Tourneen veranstaltet. Jean bestellt mich ins 40 Kilometer entfernte Ndioum, wo Maal abends als Höhepunkt des Stadtfestes auftreten soll; Maal habe zwar wenig Zeit, weil alle im Ort ihn sehen wollen, aber er wolle sehen, was er tun könne. Ich organisiere ein Taxi, das mich nach Ndioum und gegen 21 Uhr wieder zurück fahren soll. Doch vor dem Konzert kann Jean leider gar nichts für mich tun. Und das Konzert findet auch nicht wie behauptet um 20 Uhr statt, sondern mal wieder erst um 2 Uhr nachts. Also Taxi zum Hotel ade. Im Stadion werde ich inzwischen Zeuge der „luttés sénégalaises“, traditionelle Ringkämpfe auf Sandboden zu Trommelmusik. Mein findiger senegalesischer Freund tut nebenbei eine Übernachtungsmöglichkeit bei einer Zufallsbekanntschaft auf. Dann stundenlanges Warten, kein Interview. Maal müsse sich vor dem Konzert konzentrieren. Um viertel vor zwei rast dann tatsächlich Maals Limousine hinter den Bühnenbereich, spuckt den Star in die Nacht, und was ich nun erlebe, ist mit einem Konzert in Europa schwer zu vergleichen. Maal tanzt, wo vorher die Ringer den Sand aufwirbelten: vor dem Podest mit Boxen und Band. Das entfesselte Publikum ist nicht zu halten, alle paar Minuten rennt jemand zu ihm, an den Ordnern vorbei, drückt ihm einen Zettel in die Hand, ein Geschenk. Und ich bekomme tatsächlich Jean zu Gesicht, der mir Zutritt hinter die Bühne gewährt, und mich mitten während dieses völlig chaotischen Konzerts Maal vorstellt, als der sich kurz vom Podium beugt. Ich schüttelte ihm die Hand, und das war es auch schon. Was soll man bei dem Lärm auch reden. Dann ist das Konzert vorbei und Maal steigt wieder in seine Limousine, die Fans fahren auf Dach und Motorhaube mit. Jeans letzte Worte: Jetzt direkt nach dem Konzert sei doch auch nicht so der richtige Rahmen für ein gutes Interview, oder? Aber nächste Woche in Dakar, da klappe es bestimmt, Ehrenwort... Ich verzichte und mache mir lieber ein paar ruhige Tage in der Casamance.

4.4 Fallou Dieng

Doch es geht auch anders: Meine Zimmerwirtin in Dakar kann das Elend meiner geplatzen Rendez-vous schließlich nicht mehr mit ansehen. So schreitet sie zur Tat, um die Ehre der senegalesischen Musiker zu retten. Fallou Dieng, einer der angesagtesten jungen Mbalax-Stars wohnt gleich

bei ihr um die Ecke. Kurz entschlossen wirft sie sich in ein farbenfrohes Gewand, türmt das passende Tuch über ihrem Kopf und macht sich mit mir auf den Weg. Sie klingelt, wir werden eingelassen, bekommen grünen Tee im Fernsehzimmer, und nach einigen Minuten ist Fallou Dieng für uns da. So geht das also! Dieng lädt mich ein, bei den Proben für sein neues Album zuzuhören. So treffen wir uns zwei Tage später nochmals.

Diengs hoher, kehliger Gesang erinnert stark an Youssou Ndour. Er wird deswegen auch „der kleine You“ genannt. Eine Bezeichnung, die dem attraktiven Zwei-Meter-Mann ansonsten wenig gerecht wird. Sieht man darüber hinweg, gibt es durchaus Parallelen. Fallou Dieng ist wie Ndour in der Medina geboren, dem afrikanischsten und ursprünglichsten Viertel Dakars. Und Ndour hat Dieng immer wieder gefördert, lieh ihm Instrumente und überließ ihm 1994 die Bühne des „Thiossane“, während er mit Neneh Cherry auf Tournee ging. Stolz zeigt mir Dieng Videos von seinen Auftritten, wo er im weißen Boubou zu sehen ist. Im vergangenen Jahr spielte er zusammen mit Hubert von Goysern im „Théâtre Daniel Sorano“, der renommiertesten Bühne des Landes.

„Stimmung und Show sind sehr wichtig für die Musik. Früher sangen die Leute und blieben dabei auf der Stelle stehen, ich singe und tanze, habe eine ausgearbeitete Choreografie. Ich bin stolz, dass ich das als erster gewagt habe.“ Wenn Dieng von einem Wagnis spricht, übertreibt er nicht. Denn er riskierte mit seinen Show-Einlagen, als unmännlich zu gelten. Zum Mbalax tanzten ursprünglich nur die Frauen. Und als angehender Musiker hat man im Senegal ohnehin schon mit Vorbildern zu kämpfen, umso schlimmer wenn man wie Dieng aus einer strengen Marabout-Familie kommt: „Bevor ich Sänger wurde, war mein Leben sehr bewegt. Ich konnte meine Studien nicht beenden und wurde Schneider. Mit 19 verließ ich Dakar, um nach Spanien zu gehen. Dort lief es nicht, und nach eineinhalb Jahren kam ich zurück. Ich wurde Händler auf dem Sandaga-Markt, hatte meinen Stand und verkaufte Kleider. 1989 lernte ich einen Saxophonisten vom Konservatorium kennen. Er hat mir immer wieder gesagt: singe, du hast Talent, bleib nicht hier auf dem Markt. Doch weil ich kein Griot bin – ich bin in eine adelige Familie geboren – hatte ich Angst, meinen Eltern zu sagen, dass ich alles fallen lasse, um Sänger zu werden. Am Anfang ist man als Musiker nicht respektiert. Man sagt, der Musiker nimmt Drogen, trinkt Wein. Ich liebte das Singen, aber ich habe es im Verborgenen getan.“

Im schwarzen BMW fahren wir von seinem Haus zum Übungsraum in der Medina. An jeder Kreuzung, an der wir halten, rufen ihm Leute etwas zu. Jeder kennt ihn hier, doch der Erfolg ist auch eine Belastung. Die Texte des Mbalax sind voller moralischer Botschaften. Und der Musiker steht unter ständiger Beobachtung. Zumindest nach außen muss er das Bild des soli-

den Ehemannes und Familienmenschen und des frommen Moslems pflegen. Wer sich gehen lässt, ist gesellschaftlich erledigt: „Wir singen von aktuellen Themen. Die Leute wollen keine Banalitäten hören. Die Verantwortung wird immer schwerer. Man muss immer arbeiten an der Musik und den Texten. Ich gebe immer mein Bestes. Hier wird man nicht respektiert, wenn man keinen Ehrgeiz hat.“

In dem kleinen Übungsraum ist Dieng fast mit Fanatismus bei der Sache. Stundenlang wiederholen er und seine sehr jungen Begleitmusiker zwei oder drei Songs, selten stoppt das Ausdauertrummeln, um Stellen isoliert zu probieren. Er ist von seiner Sache überzeugt. Seit 1990 hat er jedes Jahr ein Album gemacht, tourt regelmäßig durch Europa. Von zu vielen Konzessionen an den westlichen Geschmack hält er nichts: „Die Älteren haben behauptet, die senegalesische Musik lasse sich nicht exportieren. Ich habe das immer abgestritten. Wir haben nur unsere Kultur, den Mbalax. Wenn wir den nicht verteidigen, haben wir nicht viel.“

4.5 Coumba Gawlo

Das sieht Coumba Gawlo, die ich einige Tage später befrage, ganz anders. In ihrem Büro, das in einem modernen, hellen Bungalow im Mittelklasse-Viertel „Sacre Coeur“ liegt, erklärt sie mir: „Um international erfolgreich zu sein, muss man den Mbalax sehr dosiert einsetzen. Man darf sich nicht darauf versteifen.“

Mit ihrem Remake von Miriam Makebas „Pata Pata“ landete sie vor einigen Jahren einen Sommerhit in Frankreich und Belgien. Von allen Vertretern der jungen Mbalax-Generation kommt sie dem westlichen Bedürfnis nach Eingängigkeit am weitesten entgegen. Zwar beherrscht auch sie perfekt die Rhythmen des Mbalax, aber sie werden nur gelegentlich zitiert. Im Vordergrund steht die luftige Handschrift ihres französischen Produzenten. Stimme und Ausstrahlung bewahren sie dennoch vor weichgespülter Beliebigkeit. Geschickt hat sie einen Look kultiviert, der für senegalesische Verhältnisse freizügig und exzentrisch ist. Sie ist das Idol der weiblichen Jugend, auch weil sie öffentlich gegen Polygamie und Beschneidung eintritt. Sie erzählt mir von den Schwierigkeiten, sich als Frau in der Männerwelt des Show-Business zu behaupten. Einerseits ist es in der Griot-Tradition durchaus vorgesehen, dass Frauen singen. Und sie entstammt einer Griot-Familie – Gawlo ist das Pulaar-Wort für Griot. Andererseits gelten exzentrische Auftritte in der Öffentlichkeit für Frauen als ungehörig. Doch trotz ihrer Offenheit für westliche Einflüsse, ihrer hervorragenden Kontakte in Paris sieht sich Coumba Gawlo als musikalische Botschafterin des Senegal

und denkt nicht an die Emigration. Im Gegenteil: Sie will in ihrer Heimat jungen Frauen helfen, und ist dabei, ihre Fan-Clubs zu unterstützen und zu einem Fortbildungsnetzwerk auszubauen.

Einige der erfolgreichen Musiker des Senegal habe ich kennen gelernt. Sie leben sicher besser als der Durchschnitt. Abgehoben oder abgeschottet in einer luxuriösen Scheinwelt sind sie jedoch nicht. Die Realität des Entwicklungslandes holt sie spätestens ein, wenn wieder der Strom ausfällt oder wenn sie wieder zwischen Dakar und Thiès im Dauerstau stecken. Sie alle brauchen eine gute Konstitution für die Nachtarbeit auf der Bühne. Sie alle zahlen für den Erfolg mit Verantwortung. Zum einen für ihre „musikalische Großfamilie“: Sie sind Arbeitgeber für Musiker, Techniker und Büromitarbeiter. Zum anderen für ihr Land: Sie bringen dem Staat Devisen und transportieren ein positives Image des Senegal, das sich in Touristenzahlen niederschlägt. Das Publikum erwartet von ihnen, dass Texte und Lebenswandel zusammenpassen. Wegen der Vorurteile gegen Musiker stehen sie unter besonderem moralischen Druck. Trotzdem ziehen sie das Leben in Dakar der vermeintlich größeren Freiheit in Paris oder New York vor. Kein Wunder: Sie hatten ausreichend Gelegenheit, auch die Schattenseiten des gelobten Westens kennen zu lernen, um die Vorteile Dakars zu schätzen. Hier leben ihre Fans, hier hat ihre Musik Bedeutung. Hier erfreuen sie sich einer beneidenswerten Position, die Paul Antoine Decraene vom französischen Kulturzentrum in Dakar so zusammenfasst: „Es gibt keine Konkurrenz. Denn die Senegalesen sind ein bisschen chauvinistisch: Sie lieben vor allem ihre Musik.“

5. Die Akteure im Hintergrund

5.1 Französische Kulturförderung

Paul Antoine Decraene besetzt als Kulturreferent des Centre Culturel Français (CCF) in Dakar eine Schlüsselposition im Musikleben des Landes. So fragwürdig der Einfluss der ehemaligen Kolonialmacht in Westafrika auch auf wirtschaftlichem Gebiet ist, so wenig lassen sich ihre Verdienste um die Kulturszene wegdiskutieren: Radio France International (RFI) vergibt einmal im Jahr den „Prix Découverte“ und hat damit schon manchem Talent den Weg nach Europa eröffnet. Und die drei französischen Kulturzentren in Dakar, St. Louis und Ziguinchor organisieren regelmäßig Tourneen, Festivals und Wettbewerbe. Die Zentren verfügen über kleinere Freilichtbühnen. Jeden Freitag finden etwa im „Théâtre de la Verdure“ in Dakar Konzerte statt. Decraene verfügt über einen Etat, von dem staatliche

Kultureinrichtungen wie das heruntergekommene „Centre Blaise Diagne“ nur träumen können. Er wählt die Künstler aus, präsentiert werden sie von Michael Soumah vom RTS. Auch sonst bemüht sich der zum Islam konvertierte Franzose um eine enge Abstimmung mit den wichtigsten Akteuren des senegalesischen Musiklebens wie Youssou Ndours Plattenfirma „Jololi“, der Weltmusik-Agentur „Africa Fête“, den Produktionsfirmen „Keur Serigne Fall“ und „Gadiaga“, der Musikergewerkschaft AMS und dem senegalesischen Büro für Autorenrechte, BSDA. Im Dezember 2003 trafen sich Vertreter dieser Einrichtungen zu einer internationalen Tagung im CCF, um über den Austausch von Musikern und die Situation von Produktion und Vertrieb zu diskutieren. Das CCF veranstaltet auch Fortbildungen für Musiker, allerdings ausschließlich zu wirtschaftlichen und technischen Aspekten. Ansonsten ist der typische senegalesische Musiker entweder Autodidakt. Oder seine Eltern sind Griots, und er ging zu Hause in die Schule.

5.2 Musikhochschule

Das einzige staatliche Ausbildungsangebot bietet die Musiksektion der „Ecole Nationale Des Arts“. Wer den Namen hört, mag sich ein altehrwürdiges Konservatorium vorstellen. Doch der Plattenbau, direkt am lauten, chaotischen Busbahnhof von Dakar gelegen, befindet sich im finalen Stadium der Auflösung. Teilweise fehlen Türen und Fenster. Die Räume sind leer bis auf ein paar kaputte Tafeln und Stühle. Auch ein paar hoffnungslos verstimmte Klaviere gibt es noch, die sich schlecht wegtragen lassen. Kaum zu glauben, was hier unter diesen Bedingungen alles gelehrt wird: Auf dem Lehrplan steht sowohl Klassik als auch traditionelle senegalesische Musik. Nicht wenige prominente Namen waren hier eingeschrieben: Youssou Ndour ebenso wie Baaba Maal – allerdings oft mehr pro forma, um ihrem Tun vor der Familie einen seriösen Anstrich zu geben.

5.3 Studios

Viel wichtiger als die Musikhochschule sind die privaten Netzwerke der Musikszene. Wer erfolgreich ist, fühlt sich verpflichtet, dem Nachwuchs unter die Arme zu greifen. Ob Youssou Ndours Künstlerförderung oder Didier Awadis „Studio Sakama“ – sie bieten Anlaufpunkte, wo man zumindest Know-how austauschen kann, sich je nach Vertrauenskredit aber auch mit Instrumenten und Equipment aushilft.

Dennoch sind die Studios keine sozialen Einrichtungen. Wer internationalen Standard bietet wie „Studio Xippi“, das von Youssous Bruder Ibou Ndour geleitet wird, oder „Studio 2000“ von El Hadj Ndiaye, läßt sich das auch bezahlen. Billiger wird es in den vielen kleinen Studios wie Steven Tötebergs „Maison Yes“. Dennoch leidet die Qualität der Demobänder oft unter dem Druck, mit einem Minimum an Studiozeit auskommen zu müssen. Für Töteberg, der aus deutschen Studios verbissene Diskussionen um jedes Detail kennt, haben die senegalesischen Produktionsstandards allerdings auch Vorteile: „Der Sound hängt technisch zwar oft 20 Jahre hinterher, aber dafür sind die Senegalesen authentischer. Sie denken nicht so viel nach, sie spielen einfach. Die Tontechniker drehen einfach an ihren Knöpfen. Wenn ich mit einem Perkussionisten zusammenarbeite, passiert es oft, dass ich ihm das Stück einmal vorspiele, und er sagt: Okay, dann können wir ja aufnehmen. Und das Ergebnis ist oft supergut.“

5.4 Medien

Eine weitere Anlaufstelle für Musiker sind auch die Medien. Vor allem seit Mitte der 90er Jahre zahlreiche Privatradios entstanden, die in der Regel von den großen Zeitungsverlagen wie „Sud Quotidien“ (Sud FM) oder „Walfadjiri“ unterhalten werden. Auf „Walfadjiri FM“ hat etwa Rapper Xuman seine eigene wöchentliche Show.

Daneben gibt es natürlich den staatlichen Rundfunk RTS (Radio Télévision Sénégalaise) mit seinem Fernsehprogramm, das einmal im Monat eine Rap-Show zeigt. Die von Aziz Coulibaly moderierte Sendung bietet den Jugendlichen vor allem Gelegenheit im Free-TV die Neuheiten aus Frankreich und Amerika zu sehen, der Anteil des senegalesischen Raps beträgt laut Homepage gerade mal 15 %. Auf den Schirm kommen nur noch Aufzeichnungen, nachdem einige Rapper bei Live-Sendungen offenbar die Grenzen des Akzeptierten überschritten haben.

Mehr Möglichkeiten bieten die zahlreichen RTS-Radioprogramme. Landesweit senden „Chaîne Nationale“ und „Radio sénégalaise internationale“ (RSI), daneben gibt es zahlreiche regionale Stationen. Diese RTS-Lokalradios machen Aufnahmen mit traditionellen Künstlern der Umgebung. Die weitaus wichtigere Rolle für die Musikpromotion spielt aber der staatliche Hauptstadtssender „Dakar FM“, der erste UKW-Kanal im Senegal überhaupt, mit seinem Musikchef Michael Soumah. In Sendungen wie „Generation 3R“ (gemeint sind Rap, Ragga, Reggae), „Sono Mondiale“ oder „Découverte“ präsentierte Soumah in den letzten 20 Jahren das Who is Who der westafrikanischen Musik. Viele Stars machten bei ihm die ersten

Gehversuche – von Fallou Dieng bis Viviane Ndour. Sein sicheres Gespür für Qualität bezieht Soumah dabei aus seiner eigenen Praxis als Sänger und Gitarrist. Seiner Einschätzung nach droht der senegalesische Pop die internationale Entwicklung zu verschlafen: „Der Mbalax blieb zu lange eine senegalesische Angelegenheit. Man hat sich nicht darum gekümmert, dass man den Mbalax auch im Westen tanzen kann. Der synkopische Rhythmus des Mbalax ist viel komplizierter als zum Beispiel der Rhythmus der kongolesischen Musik. Man muss an den Exportchancen in den Westen arbeiten und einen Rhythmus finden, der dort verstanden wird.“

5.4 Africa Fête

Die Verbesserung der Exportchancen für afrikanische Musiker ist das tägliche Brot der Weltmusikagentur „Africa Fête“. Die Aktivitäten umfassen das Booking im Ausland, Konzertveranstaltungen im Senegal, ein eigenes Label und die Weiterbildung für Musiker. Praktisch allen großen Namen der westafrikanischen Musik ebnete „Africa Fête“ den Weg auf den französischen Markt, angefangen mit Youssou Ndour über Mory Kanté bis hin zu Manu Dibango und Salif Keita. In jüngster Zeit hat man „PBS“, „Pee Froiss“ und Alioune Mbaye Nder unter Vertrag genommen. Anfang der 80er Jahre von dem Senegalesen Mamadou Konté in Paris gegründet, hat sich die Firma mit zehn fest angestellten Mitarbeitern mittlerweile in Dakar niedergelassen. Für den Standort Dakar sprechen gute Gründe, wie der Produktionsbeauftragte von „Africa Fête“, Luc Mayitoukou erläutert: „Dakar ist das Tor zu Afrika, das heißt man kommt leicht an Neuheiten aus dem Westen ran, und ebenso leicht können wir unsere eigenen Produktionen in diesem Land voranbringen. Dakar ist eine musikalische Drehscheibe zwischen Afrika und dem Westen. Und es gibt ein konsumfreudiges Publikum hier. Der wichtigste Unterstützer der senegalesischen Musik ist das senegalesische Publikum.“

Doch auch wenn das Publikum in Dakar einen Künstler feiert, bleiben etliche Hürden vor dem Sprung ins Ausland. Das zeigt sich am Beispiel von Alioune Mbaye Nder. Der Mbalax-Sänger aus einer Griotfamilie ist in seiner Heimat ein Superstar, aber den europäischen Markt hat er trotz Promotion durch „Africa Fête“ noch lange nicht erobert. Und wenn die Konzerte laufen, ist es wiederum ein großer Schritt, bis die Plattenverkäufe nachziehen. Umgekehrt kann es sein, dass sich Alben traditioneller Kora-Spieler, von denen im Senegal noch keiner gehört hat, im Westen gut verkaufen.

Angesichts der erforderlichen Investitionen ist es für die Agentur entscheidend, auf die richtigen Talente zu setzen. Luc Mayitoukou beschreibt den

Auswahlprozeß: „Man taxiert die Entwicklungschancen. Wer eine schöne Stimme hat, aber eine schlechte Bühnenpräsenz, hat ein Problem. Man muss beides haben. Man braucht eine ordentliche Stimme, gute Texte, muss komponieren und sich auf der Bühne bewegen können. Wer von all dem mindestens ein bisschen hat, dem bieten wir eine Weiterbildung. Man kann einem Künstler mit schlechter Bühnenpräsenz Proben bezahlen, Aufführungen zeigen, einen Regisseur stellen, um ihn fit zu machen für den internationalen Wettbewerb. Aber er muss bereit sein, hart an sich zu arbeiten.“

Die Mitarbeiter von „Africa Fête“ erfüllen eine Mittlerfunktion: Sie kennen die senegalesische Szene perfekt und müssen zugleich die Selektionskriterien des Weltmarkts vorwegnehmen. Das Publikum im Senegal ist nicht repräsentativ. Die Senegalesen stehen auf Mbalax mit seinen harten, schnellen Rhythmen, die für westliche Ohren ungewohnt sind, ebenso wie die wenig eingängigen Melodien. Entfernen sie sich zu weit vom Mbalax in Richtung westlicher Popmusik, verprellen sie wiederum die heimischen Fans. Die Künstler werden also zu einer Gratwanderung gezwungen.

Das gilt für die Musik ebenso wie für die Bühnenperformance. Die oft exotische Afrika-Perspektive des europäischen Publikums führt teilweise zu Show-Elementen, die im Senegal lächerlich wirken würden. Auch Rap-Gruppen wie „PBS“ oder „Daara J“ werden im Ausland in erster Linie als Weltmusik-Acts vermarktet. So tragen „Daara J“ beispielsweise folkloristisch anmutende Phantasiekostüme, um bei ihren Luftsprüngen maximale Show-Effekte zu erzielen. Oft tritt dieselbe Band im Ausland mit Boubous und Koraspieler auf, im Senegal hingegen mit Schlabber-Jeans und Nike-Turnschuhen.

Für die Promotion hat es sich außerdem bewährt, junge Talente zusammen mit bewährten Zugpferden spielen zu lassen. Mayitoukou: „Wir versuchen, die großen Künstler, die wir international auf den Weg gebracht haben, als Lokomotive für junge Talente einzusetzen. Deshalb haben wir etwa im Dezember Manu Dibango nach Dakar geholt, der hier mit Jugendlichen gearbeitet hat. So konnten wir ihn präsentieren und gleichzeitig junge Künstler fördern.“

Außerhalb des Senegal hingegen stößt die Nachwuchsförderung zunehmend auf Schwierigkeiten, die das Booking für Africa Fete zum schwer kalkulierbaren Risiko machen. Ein ganz wesentlicher Kostenfaktor sind die Flugtickets. Für senegalesische Musiker halten sie sich noch im Rahmen, denn zwischen Dakar und Paris gibt es auch günstige Angebote, aber für Bands aus Ländern wie der Zentralafrikanischen Republik können die Ticketpreise schnell das Aus bedeuten, zumal bei großen Besetzungen. Ein noch größeres Problem ist die immer restriktivere Visa-Praxis der europäischen Konsulate, wie Mayitoukou berichtet: „Natürlich gibt es einige

verzweifelte Musiker, die fahren und nicht zurückkehren, aber die Masse hat ihre Basis hier in Afrika. Alle werden in einen Sack geworfen und verächtigt. Viele Tourneen werden wegen der Visa annulliert. Um die Visa zu bekommen, braucht man einen guten Ruf bei den Konsulaten. Für die schon bekannten Gruppen wie PBS läuft es problemlos. Schwierig wird es bei denen, die zum ersten Mal reisen. Dann investiert man Gebühren, und plötzlich heißt es: keine Visa, Tournee annulliert. Man lebt ständig mit diesem Risiko, das alles zunichte machen kann.“

Um sich solche Scherereien zu ersparen, engagieren viele westliche Veranstalter lieber gleich afrikanische Exilmusiker, die weder Visa noch Flugticket benötigen. Überhaupt wird die Marktsituation für afrikanische Künstler nicht rosiger: „Der Kampf um den Weltmusikmarkt wird immer härter. Die große Afrika-Mode, die Mory Kanté ausgelöst hat, ist ein bisschen zurückgegangen, einfach weil die Künstler und ihr Publikum älter werden und sich anderen Dingen zuwenden.

6. Die geschäftliche und juristische Seite

Die Afropop-Welle ist abgeflaut. Der afrikanische Anteil am Weltmusikmarkt, ohnehin schon eine Nische, geht seit Jahren zurück. Kein senegalesischer Künstler konnte bisher an den kommerziellen Erfolg Youssou Ndours anknüpfen. Das kann sich natürlich ändern. Dennoch bringt es nichts, den Blick nur auf die Karrierechancen im Westen zu richten, denn nur ein Bruchteil der senegalesischen Produktionen hat international eine Chance. Im Senegal selbst dagegen hat die einheimische Musik einen überwältigenden Marktanteil und ein ebenso begeistertes wie treues Publikum. Eine Quote für senegalesische Musik im Radio brauchen die Musiker wahrlich nicht. Auch der Export in andere afrikanische Länder läuft zum Teil ausgesprochen erfolgreich. Die Künstler müssten nur mehr daran verdienen. Ihre Situation würde sich bereits entscheidend verbessern, wenn es gelänge, den senegalesischen Musikmarkt wie den innerafrikanischen Markt insgesamt professioneller zu organisieren. Aziz Dieng, Vorsitzender der Gewerkschaft AMS (Association des Métiers de la Musique du Sénégal) hat das Problem erkannt: „Wenn wir von Exporten reden, denken wir immer an den Westen – Afrika ist ein Markt, den wir noch nicht ausgeschöpft haben.“

Doch die Realität ist davon weit entfernt: Die Musiker leben in erster Linie von ihren Tourneen. Und schon kleine CD-Umsätze in Europa lohnen sich für sie mehr als ein Super-Hit im Senegal. Dort ist die Audio-Kassette nach wie vor das relevante Medium, denn sie hat zwei unschätzbare Vorteile: Sie ist billig. Mit 1.000 Francs CFA (rund 1,50 Euro) kostet sie nur ein Fünftel

des CD-Preises. Und sie ist robust genug für den Härtestest im senegalesischen Alltag. Wo CD und DVD schon längst im Straßenstaub verreckt wären, leiert die Kassette unverwüstlich weiter. Wer größere Entfernungen im Taxi Brousse zurückgelegt hat, weiß, dass die senegalesischen Ansprüche an Klangqualität mitunter äußerst bescheiden sind. Aber ohne musikalische Untermalung geht es nun mal nicht. Sie ist das Schmiermittel für den täglichen Überlebenskampf.

6.1 Das Basar-Prinzip

Dass die Musiker am Kassettenverkauf kaum etwas verdienen, liegt zum einen am hervorragend organisierten Schwarzmarkt für Raubkopien, zum andern am völlig desorganisierten Vertrieb. Lamine Fall vom zweitgrößten Musikhändler Gadiaga-Production bringt das Problem auf den Punkt: „Im Senegal ist der Vertrieb noch in einem informellen Zustand. Er beschränkt sich praktisch auf Dakar, auf den Sandaga-Markt, es gibt kein Netz von Filialen auf dem Land. So werden selten mehr als 50.000 Stück von einer Kassette verkauft, und davon 80 Prozent hier in Dakar.“

Der Sandaga-Markt im Herzen Dakars besteht nur aus ein paar Straßenzügen am Rande des Plateau-Viertels, aber was man hier nicht findet, findet man nirgendwo im Senegal. Grell und bunt ist das Angebot der dichtgedrängten Marktstände: Früchte und Fisch, Sandalen und Bleichcreme, Handys und Autoteile, Stoffe und grüner Tee. Eine Fülle, die sich als Weißer kaum ungestört studieren lässt. Zielsicher steuern Schlepper der Souvenirläden jeden Touristen an, der sich durch die überfüllten Gassen quetscht. Doch zum Sandaga-Markt gibt es keine Alternative, wenn man im Senegal nach musikalischen Neuheiten sucht. Die Kassettenstände in der Hauptallee sind voll gestopft bis unters Dach. Und jede Woche lassen sich in den Regalen neue Kassetten entdecken. Die Senegalesen schätzen im Übrigen die Hektik des Feilschens. Das Gespräch mit Lamine Fall findet im Hauptgeschäft von Gadiaga-Production statt. Dort im dritten Stock des Touba-Centers, einer modernen Ladenpassage neben dem Sandaga-Markt, herrscht gähnende Leere: „Hier im Laden verkaufen wir gerade mal zehn Prozent, alles andere unten in der Hauptallee des Sandaga-Marktes. Die Senegalesen haben noch nicht die Kultur, in ein Einkaufszentrum zu gehen. Sie ziehen die Kultur der Straße vor.“

Das Basar-Prinzip steht allerdings einer wirtschaftlichen Entwicklung im Weg. Theoretisch soll der „Distributeur“ für Werbung und landesweite Vermarktung sorgen, in der Praxis jedoch kann davon keine Rede sein. Ladenketten fehlen, die Neuerscheinungen schnell im ganzen Land verfü-

bar machen würden, vom Export in die Nachbarländer ganz zu schweigen. Verdienen kann der Musiker aber nur solange, bis die Raubkopierer aufgeholt haben, also höchstens ein paar Monate nach der Veröffentlichung. Jeder Endhändler, ob aus Ziguinchor oder Tambacounda, muss sich selbst auf den weiten Weg in die Hauptstadt machen, um sich mit Nachschub einzudecken. Die Kosten für große Stückzahlen können sie nicht auslegen. Ist eine Kassette dann schnell ausverkauft, ist die Versuchung groß, Raubkopien nachzulegen, statt noch einmal nach Dakar zu fahren.

6.2 Raubkopien

Bis vor einigen Jahren machten Originalkassetten deshalb nur einen Bruchteil vom Umsatz aus. Denn der Sandaga-Markt beherbergte neben dem legalen Vertrieb vor allem auch ein perfekt organisiertes System des illegalen Kassettenhandels: Mittelsmänner meldeten jede Neuerscheinung, die dann über spezialisierte Firmen in Fernost kopiert wurde. Die Fälschungen waren ebenfalls in Folie eingeschweißt und von den regulären Kassetten kaum zu unterscheiden – außer durch den Preis. Sie kosten rund die Hälfte.

Diesem Treiben hat die Regierung mittlerweile zumindest teilweise einen Riegel vorgeschoben – ein Erfolg, den auch Musikgewerkschafter Aziz Dieng anerkennt: „Seit zwei Jahren gibt es große Fortschritte beim Kampf gegen die Piraterie dank der Einführung der Hologramme.“ Seit März 2002 werden alle Neuerscheinungen mit einem nummerierten fälschungssicheren Aufkleber versehen. Kassetten ohne Hologramme werden bei Razzien konfisziert. Die Kontrolle des Marktes überwacht das Bureau Sénégalais du Droit d’Auteur (BSDA), das anders als die deutsche GEMA als öffentliche Behörde geführt wird. Diabé Siby, die Präsidentin des BSDA, ging anfangs konsequent gegen Raubkopien vor und stieß auf massive Widerstände bei den Kassettenhändlern, die bis zur öffentlichen Morddrohung reichten. Inzwischen haben die Kontrollen wieder nachgelassen – und die Fälscherlobby kann aufatmen. Aziz Dieng kritisiert: „Trotz der Hologramme gibt es immer noch Zonen, wo sich gefälschte Kassetten und CDs offen verkaufen lassen – und das ist sehr lukrativ. Man muss die Märkte permanent kontrollieren.“

Dennoch brachte die Einführung der Hologramme eine deutliche Verbesserung: Während im Senegal vorher nie mehr als 250.000 Kassetten im Jahr gemeldet wurden, stieg die Zahl nach Angaben Diengs im letzten Jahr auf 1,25 Millionen. Die Händler hatten nämlich bis dahin nur die gesetzlich vorgeschriebene Mindestmenge beim BSDA gemeldet: 3.000 Stück pro Album, um weniger für die Autorenrechte zu zahlen. Jetzt nähert sich die

Statistik erstmals der realen Produktion an – und dokumentiert durchaus beachtliche Umsätze der senegalesischen Musikindustrie. Die Marktanteile verteilen sich dabei nach Angaben von Lamine Fall wie folgt: „Der Mbalax verkauft sich am besten, dann kommt der Rap und die religiösen Gesänge, zum Schluss Musik aus dem Ausland, amerikanischer Rap oder die Musik aus anderen afrikanischen Ländern.“

6.3 Religiöse Vertriebsmonopole

Interessanterweise liegen also die islamischen Gesangsrezitationen bei den Verkäufen bereits an dritter Stelle, noch vor der westlichen Popmusik. Das zeigt den Einfluss der Religion auf das öffentliche Leben. Und auch der Musikvertrieb selbst wird von strenggläubigen Moslems dominiert. Oumar Gadiaga und Talla Diagne haben den Musikvertrieb weitgehend unter sich aufgeteilt. Sie gehören zu den Mouriden, der wichtigsten islamischen Bruderschaft. Beide sind Anfang 30, Analphabeten und sprechen kaum französisch. Dafür pflegen sie enge Kontakte zu ihren Marabouts in Touba, was ihr soziales Prestige sichert. Diagne hat seine Produktionsfirma gleich nach seinem Marabout benannt: „Keur Serigne Fall“ (K.S.F.). Lamine Fall beschreibt das Verhältnis zwischen den Geschäftsleuten und ihren religiösen Führern so: „Hier gibt es die Kultur der Talibés. Sie sind verpflichtet zur Zusammenarbeit mit dem Marabout, denn er stärkt ihnen den Rücken, betet für sie. Gadiaga und Diagne beziehen sich stets auf den Marabout, sie können keine Entscheidungen treffen, ohne seinen Segen einzuholen. Sie brauchen die spirituelle Unterstützung. Aber die Marabouts intervenieren nicht in die tägliche Arbeit.“

Mit Bauernschläue und Gebeten haben sich Gadiaga und Diagne ihre Stellung auf dem Sandaga-Markt erarbeitet. Die Büroarbeit delegieren sie indes an ihre eloquenten und gut ausgebildeten Verwandten – Lamine Fall ist ein Halbbruder von Oumar Gadiaga, was ihn nicht davon abhält, dessen Schwächen zu benennen: „Die Vertriebshändler haben keine Schulbildung, sie wollen nicht investieren, ein tragfähiges Vertriebsnetz aufbauen. Das interessiert sie nicht. Wenn sie 10.000 Stück von einer Kassette verkaufen, sind sie zufrieden.“ Das Desinteresse liegt auch daran, dass es keine Händler gibt, die auf Musikvertrieb spezialisiert wären. Für Talla Diagne etwa sind Kassetten nur ein Produkt neben Teppichen und Turnschuhen. Lamine Fall ist deshalb überzeugt: „Es wäre sehr leicht für einen neuen Distributeur, sich zu etablieren, weil sie nicht daran arbeiten, ihre Stellung zu festigen.“

Die Erfahrungen des deutschen Produzenten Steven Töteberg sehen anders aus. Mit seinen Bemühungen, einen eigenen Vertrieb aufzubauen, ist

er gescheitert. Um seine Kassetten überhaupt auf dem Markt unterzubringen, arbeitet er mittlerweile gezwungenermaßen mit Gadiaga und Diagne zusammen: „Von dem ganzen Verkaufsmarkt lässt man am besten schnell wieder die Finger. Du kannst nichts kontrollieren, wirst sabotiert. Schwierig für Musiker ist eben, dass die Afrikaner zwar den ganzen Tag Musik hören, aber dass sie nicht bereit sind, Geld dafür auszugeben. Eine Kassette kostet 1.000 CFA und damit kannst du natürlich kein gutes Studio finanzieren, damit kannst du im Grunde gar nichts finanzieren.“

Die Kassettenpreise sind knallhart kalkuliert, noch einmal verschärft, seit 1994 der an den Euro gebundene Franc CFA um die Hälfte abgewertet wurde. Von dem Gesamtpreis entfallen allein 450 Francs auf die Vervielfältigung. 110 Francs gehen ans Büro für Autorenrechte. Der Handel behält nochmals 100 Franc. Der Produzent bekommt auch noch seinen Teil. So bleiben für den Künstler zwischen 200 und 300 Francs - nur von den regulär verkauften Kassetten wohlgemerkt. Hinzu kommen nur noch die Lizenzzahlungen des BSDA. Selbst ein Künstler wie Omar Pène, dessen aktuelles Album 60.000-mal verkauft wurde, verdient also selten über 20.000 Euro an einer Kassette. Und mehr als ein Album pro Jahr ist in der Regel nicht drin.

Die geringe Kaufkraft, aber auch eine ausgeprägte Boykottmentalität gegen Ausländer schrecken potentielle Investoren ab. Kein Wunder, wenn Paul Antoine Decraene erklärt: „Der hiesige Musikmarkt ist für Ausländer äußerst kompliziert. Die französischen Plattenfirmen überlassen ihren Künstlern gleich von sich aus die Rechte für Afrika. Die wissen genau, dass ihnen die nichts einbringen würden.“ So wird sich wohl so schnell nichts ändern an der Monopolstellung von Diagne und Gadiaga. Zumal beide längst auch in einer Doppelrolle als Produzent und Distributeur agieren. Im Prinzip sind beide Funktionen im senegalesischen Musikgeschäft klar voneinander getrennt: Der Produzent ist die Schlüsselfigur. Er engagiert die Musiker und bezahlt sie nach getaner Arbeit. Er mietet das Studio und beschafft die Leerkassetten fürs Kopierwerk. Und er lässt die Einlageblätter für die Kassetten („Jaquette“) drucken. Er trägt das volle Risiko, dafür behält er nach der Aufnahme das Masterband – und damit alle Rechte. Der Distributeur kümmert sich anschließend um Werbung und Verkauf. Wer wie Talla Diagne beide Funktionen vereint, kontrolliert also gleichzeitig den Vertrieb und besitzt die Rechte eines riesigen Werkbestands bekannter senegalesischer Künstler, der für den internationalen Markt weitgehend blockiert ist. Die Künstler versuchen vergeblich, an ihre Masterbänder heranzukommen.

6.4 Urheberrecht

Unbefriedigend ist die Einnahmesituation für senegalesische Musiker auch wegen des hoffnungslos veralteten Urheberrecht-Gesetzes von 1963. Es kennt noch keine Leistungsschutzrechte für öffentliche Aufführungen und Ausstrahlung in den Medien. So weigerten sich die Privatradios nach ihrer Gründung jahrelang, irgendetwas für die pausenlos gespielte Musik zu zahlen – mit der Begründung, ihre Gegenleistung bestehe bereits in der Promotion für die Musiker. Inzwischen zahlen sie 4,5 Prozent ihres Budgets, erstellen aber keine exakten Playlists, nach denen die Einnahmen an die Künstler verteilt werden könnten. Die Zahlungsmoral ist zudem gering, denn für den RTS gilt eine Sonderregelung. Der Staatssender mit seinen 13 Kanälen ist schon mit einer jährlichen Zahlung von 25 Mio. Francs CFA dabei – wogegen die ebenfalls staatliche Aufsichtsbehörde BSDA natürlich keine Einwände hat. Der Verbleib der vom Staat erhobenen Lizenzgebühren ist ohnehin alles andere als transparent. Aziz Dieng: „Staatliche Einrichtungen sollen private Interessen durchsetzen – das ist ein Widerspruch in sich.“

Die Musikergewerkschaft AMS fordert deshalb, das BSDA in eine unabhängige Verwertungsgesellschaft umzuwandeln, die von den Rechteinhabern kontrolliert wird, um Interessenkonflikte auszuschließen. Immerhin wurde der AMS-Vorsitzende Dieng im vergangenen Jahr zum Aufsichtsratsvorsitzenden des BSDA ernannt, so dass erstmals eine Bilanz kontrolliert werden konnte – und nicht genehmigt wurde. Ein erster Erfolg für die 1999 gegründete Gewerkschaft, die mittlerweile 1500 Mitglieder hat.

5.6 Weltbankprojekt

Unterstützt wird der Reformprozeß auch durch die Weltbank. Seit vier Jahren arbeitet sie an einem Projekt, das auf Musik als Faktor der wirtschaftlichen Entwicklung in Afrika setzt. Der Senegal wurde dafür wegen seiner kulturellen Dynamik und politischen Stabilität als Pilotland ausgewählt. Aziz Dieng erklärt dazu: „Die Weltbank hat begriffen: Wenn man der Kultur hilft, so wie man traditionelle Wirtschaftszweige unterstützt, kann man Reichtümer schaffen.“

Konkret geht es um die Schulung von Musikern in Urheberrecht und Management. Außerdem sollen kleine Tonstudios und Plattenfirmen gefördert werden, und die Weltbank will ein Presswerk und einen Instrumentenmiet-service finanzieren. Partner für die Umsetzung der Entwicklungsprojekte ist die AMS. Die Gewerkschaft will jetzt dafür sorgen, dass die vielen Kreativen nicht länger leer ausgehen. Im Zentrum der Bemühungen steht

eine Reform des Gesetzes über Urheber- und Leistungsschutzrechte. „Dabei geht es um die Bedeutung des geistigen Eigentums – sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch“, so Dieng.

Die deutsche Urheberrechtsexpertin Sibylle Schlatter vom Max-Planck-Institut hat für die Weltbank die Mängel der senegalesischen Rechtslage aufgedeckt. So kennt das geltende Gesetz weder Leistungsschutzrechte noch Ansprüche für private Kopien oder Internet-Downloads. Außerdem wird Piraterie kaum ernsthaft bestraft. Die senegalesische Regierung hat zwar grundsätzliche Bereitschaft zu einer Gesetzesnovelle signalisiert, eilig scheint sie es damit jedoch nicht zu haben.

7. Fazit

Was kann Musik im Senegal zum Kampf gegen die Armut beitragen, fragte ich eingangs. Die Antwort fällt viel eindeutiger aus, als ich gedacht hätte: Die Musik ist bereits ein ganz wesentlicher Entwicklungsfaktor, und das Potential scheint bei weitem nicht ausgeschöpft.

Die überwältigende Mehrheit der senegalesischen Musiker lebt im Senegal. Das gilt auch für die Stars, die ins Exil gehen könnten. Sie reisen viel, aber sie ziehen die Geborgenheit des heimischen Clans dem Leben im Exil vor. Davon profitiert das Land gleich in mehrfacher Hinsicht:

Einmal investieren sie ihr Geld im Senegal in Studios, Discotheken, Plattenfirmen und Organisationsstrukturen. Die Musik schafft von allen Kulturzweigen mit Abstand die meisten Arbeitsplätze. Dann aber verstehen sie sich als Botschafter für den Senegal und seine Musik.

Die Stars transportieren so international ein werbewirksames Image für den Tourismus. Im Land genießen sie eine schichtenübergreifende Bewunderung als Repräsentanten der eigenen Kultur und tragen viel dazu bei, dass im Senegal, anders als in den meisten afrikanischen Ländern, ein nationales Bewusstsein ausgeprägt ist.

Noch mehr zur sozialen Stabilität trägt der Rap bei. Die Rapper kritisieren die politischen Zustände, aber ihre Grundeinstellung ist positiv. Sie suchen nach Lösungen für ihre Gesellschaft und wollen Hoffnung geben. Ihre Power beziehen sie aus einem Islam, der keine fundamentalistischen Züge trägt, sondern einen moralischen Gegenentwurf zur korrupten Gesellschaft symbolisiert.

Die Musik ist im Senegal keine verzichtbare Zutat, sondern ein geistiges Grundnahrungsmittel. Das hat handfeste wirtschaftliche Auswirkungen: Die heimische Musikproduktion hat einen Marktanteil von 90 Prozent. Die Kassettenumsätze sind für senegalesische Verhältnisse bereits beachtlich

und ließen sich leicht noch wesentlich steigern. Voraussetzung wäre ein professioneller Vertrieb auch auf dem Land und in den Nachbarstaaten.

Allerdings werden die Kreativen nicht angemessen am Gewinn beteiligt. Die Gesetzeslage ist ungenügend, und viele Musiker kennen nicht einmal die bestehenden Rechte. In den letzten Jahren hat sich jedoch viel getan. Es gab Fortschritte beim Kampf gegen Raubkopien. Und mit der Gewerkschaft AMS hat sich eine äußerst wirksame Interessensvertretung formiert, finanziell unterstützt von der „Fondation Youssou Ndour“. Die AMS arbeitet zusammen mit der Weltbank an einer Reform des Urheberrechts und fördert die Professionalisierung der Musiker in den Bereichen Management und Technik. Im Gegensatz zur senegalesischen Regierung hat die Gewerkschaft das enorme wirtschaftliche Potential erkannt, das in der ebenso produktiven wie innovativen Musikszene schlummert. Dem Plädoyer des engagierten AMS-Vorsitzenden Aziz Dieng ist nichts hinzuzufügen: „Unsere Politiker müssen endlich begreifen, welche Chancen die Kultur für ein Entwicklungsland wie den Senegal bietet, das nicht über Bodenschätze verfügt. Die musikalische Kreativität ist ein wichtiger Rohstoff, unendlich und – anders als Diamanten und Elfenbein - kein Auslöser für Kriege.“

8. Dank

Mein besonderer Dank gilt Samba Sow, Robert Ndiaye, Khady Faye, Lamine Fall, Aziz Dieng, Luc Mayitoukou, Fallou Dieng, Coumba Gawlo, Suleymane Faye, Xuman, Didier Awadi, Shaka Babs, Daara J, Paul Antoine Decraene, Cheikh Tidiane Niane, Steven Töteberg, Sandro Winkler, Jay Rutledge sowie Ute Maria Kilian und der Heinz-Kühn-Stiftung.