

5. Der schwarzafrikanische Mensch im Musiklehrmittel

We see that the musical faculties, which are not wholly deficient in any race, are capable of prompt and high development, for Hottentots and Negroes have become excellent musicians, although in their native countries they rarely practise anything that we should consider music. Schweinfurth, however, was pleased with some of the simple melodies which he heard in the interior of Africa... The negro in Africa when excited often bursts forth in song;... another will reply in song, whilst the company, as if touched by a musical wave, murmur a chorus in perfect unison.

Charles Darwin in "The Descent of Man", 1871

Die Betrachtung der Darstellung der Musik Schwarzafrikas gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil "Ein Blick in die Fachliteratur" werden einige Fachbücher darauf untersucht, wie sie die schwarzafrikanische Musik darstellen, im zweiten Teil "Schulbücher" erfolgt die Betrachtung und Analyse von im Musikunterricht verwendeten Schulbüchern.

5.1 Ein Blick in die Fachliteratur

Im folgenden Unterkapitel werden einige meist ältere Werke aus der Fachliteratur betrachtet, um einen Einblick in die Aufarbeitung der afrikanischen Musik in allgemeinen Werken zur Musik zu erhalten. Einige der Werke sind Übersetzungen, andere erscheinen bereits in wiederholter Auflage, deshalb werden die Werke chronologisch nach ihrem Erscheinungsjahr, nicht nach der Erstveröffentlichung, besprochen.

5.1.1 Knaurs Weltgeschichte der Musik (1979)

"Knaurs Weltgeschichte der Musik" mit dem Untertitel "Von den Anfängen bis zur Klassik" beschäftigt sich im Gegensatz zu anderen Musikwerken auf den insgesamt 480 Seiten durchaus mit der Musik aus Schwarzafrika.

In den einleitenden Gedanken zur Musik schreibt Honolka auf der Seite 25 zu den drei zentralen Gestaltungselementen der Musik:

...dass auch das dritte zentrale Gestaltelement der Musik, der Rhythmus, in einem weiteren Kontinent primär auftritt, und zwar in Afrika.

Im Kapitel "Naturvölker in Afrika" schreibt Honolka auf den Seiten 26-34 über die Einflüsse anderer Kulturen auf die schwarzafrikanische Musik (S. 26):

...Kaum je hat sich das afrikanische Element dem andern untergeordnet; dafür ist die Lebenskraft der negerischen Musik viel zu gross.

Die "Lebenskraft" der Schwarzafrikaner wird immer wieder angesprochen und wurde von schwarzafrikanischen Autoren selbst als eine typisch afrikanische Eigenschaft reklamiert. Auf der Seite 26 schreibt Honolka:

Das muss überhaupt als erstes vermerkt werden: dass die Neger nicht nur besonders musizierfreudig, sondern auch ausserordentlich musikbegabt sind...

Sicherlich nicht eine Eigenschaft dieser Menschen an sich, sondern eine anerzogene Fähigkeit, die auf einer jahrhundertealten Tradition basiert. Im Zusammenhang mit dem Vordringen der elektronischen Medien kann aber zumindest in gewissen Gegenden ein Rückgang dieser Fähigkeiten beobachtet werden, denn durch sie wird, wie vor Jahren auch schon die Europäer, der einstmals aktiv musizierende Schwarzafrikaner zum mehr oder weniger passiven Konsumenten musikalischer "Einheitskonserven" (siehe auch weiter unten).

Über die "Eigenarten, die, trotz vieler Unterschiede im einzelnen alle Negergruppen verbinden und das unverkennbar Negerische der afrikanischen Musik ausmachen" schreibt Honolka weiter auf den Seiten 26-27:

...Dazu gehört zuallererst die überragende Stellung des Rhythmus, die offenbar auf besonderen physiologischen Voraussetzungen bei den Negern beruht. Diese sind nämlich zugleich auch überaus tänzerisch veranlagt. Ihr Bewegungshabitus ist nicht nur von der Zweckmässigkeit - etwa des Gehens - allein geprägt, sondern auch von zweckfreien körperlichen Äusserungen, in denen sich seelisch-geistige Funktionen widerspiegeln. Das Tanzen ist dem Neger ein unentbehrliches, meist unbewusst angewandtes Ausdrucksmittel. Tanz ohne eine zeitgliedernde Ordnung ist aber nicht denkbar, und so wurde der Rhythmus zwangsläufig zum primären Element der Negermusik.

Der Autor erläutert nicht weiter, auf welchen "physiologischen Voraussetzungen" die tänzerische Veranlagung des "Negers" beruht. Wie sollte er auch, beruht doch auch diese Fähigkeit auf einer Erziehung, die tänzerische Äusserungen schon im Kleinkindalter lobt und fördert. Auch die Bemerkung, der Tanz sei "ein meist unbewusst angewendetes Ausdrucksmittel" sollte im Anbetracht der zahlreichen Funktionen des Tanzes in den traditionellen schwarzafrikanischen Gesellschaften mit Vorsicht betrachtet werden. Denn einerseits kann der Tanz durchaus dazu dienen, eine Art Trancezustand zu erreichen, mit deren Hilfe Ahnen, Geister oder Götter angesprochen werden können, andererseits erfüllt er aber auch soziale Funktionen, die von der Verspottung herrschender Zustände in der Art eines Basler Schnitzelbankes bis hin zur Partnervermittlung, in der Art der Kommilitonen- oder Maitänze Europas und Nordamerikas, reichen.

Im nächsten Abschnitt beschreibt Honolka die Funktion des Wechselgesanges in der schwarzafrikanischen Musik, geht auf die Eigenart des Singstiles ein um auf der Seite 28, nicht ohne Bedauern festhaltend, dass die Musik in den Städten zunehmend europäisiert werde, um dann über "das Musikleben Afrikas" zu schreiben:

Musik ist, so sagt man gerne, in Afrika Sache der ganzen Gemeinschaft. Diese singt, spielt und tanzt, wann immer sie Lust dazu verspürt: bei abendlicher Geselligkeit, bei Festen und Feiern kultischer und weltlicher Art. Das ist aber nicht das einzige Feld musikalischer Betätigung. Musiksoziologisch ist Afrika vielschichtiger. Da gibt es auch durchaus den einzelnen Musizierenden. Es gibt Laiensänger und -spieler, die andere, sei es bei der Arbeit, sei es am Feierabend, unterhalten. Es gibt Berufssänger, umherziehende Barden, die sich selber auf einem Zupfinstrument begleiten und ganze Hofkapellen, die im Dienst eines Häuptlings stehen und dessen Macht repräsentieren helfen. Umfängliche kultische Zeremonielle, seit Generationen geübt und in alter Form bewahrt, finden sich neben der Musik improvisiert zusammengestellter Ensembles...

Der Autor unterscheidet hier richtig zwischen verschiedenen Ausprägungen des Musiklebens Schwarzafrikas, welche vom Kind, das aus einer Dose oder Kalebasse ein eigenes Rhythmusinstrument bastelt bis hin zum professionellen Griot, der am Hofe der Mächtigen musiziert, einen riesigen Bogen spannt.

Die Musik sei "geprägt durch Laien und Berufsmusiker, die noch nicht über ihr Tun reflektieren" heisst es im Text. Unter der Überschrift "Instrumente" schreibt Honolka auf der Seite 29:

Unter den Musikinstrumenten überwiegen solche Typen, die eine genaue Darstellung des Rhythmus erlauben. Neben einer Vielzahl von Rasseln, Klappern usw. steht hier vor allem eine Fülle von Trommelarten...

Damit vermittelt Honolka zu Unrecht das Bild, schwarzafrikanische Instrumente wären vor allem Rhythmusinstrumente, dabei existiert eine grosse Anzahl von anderen Instrumententypen, und selbst Instrumente wie die Sanduhrtrommel, auch "talking-drum" genannt, besitzen tonalen Charakter. Zu der Trommel als Kommunikationsmittel führt Honolka auf der Seite 29 aus:

Die Schlitztrommeln vermögen im allgemeinen, infolge verschiedener Wandstärken, zwei differierende Töne hervorzubringen, die meist zumindest um eine kleine Terz auseinanderliegen. Diese Eigenschaft und der weittragende Schall prädestinieren sie zum Medium der in Afrika gern geübten Trommelsprache. Sie ist nicht eigentlich Musik, bedient sich aber doch musikalischer Mittel, um - so war es wenigstens früher - Nachrichten durch beauftragte Trommler von Dorf zu Dorf weiterzugeben. Man hatte dazu die natürliche Sprachmelodie der Sätze auf zwei Töne reduziert, ihr den eigenen Rhythmus belassen und das Ganze dann, vom Wort gelöst, instrumental hervorgebracht...

(Siehe zur Trommelsprache auch die Seiten 155 und 449 dieser Arbeit.) Als weitere in der schwarzafrikanischen Musik verwendete Musikinstrumente nennt Honolka auf den Seiten 29-32:

Unter den Blasinstrumenten sind vor allem Flöten und Trompeten oder Hörner vertreten... Es ist besonders charakteristisch, dass sich in weiten Teilen Afrikas zwei Instrumente verbreiten konnten, die feststufig abgestimmt sind und zugleich rhythmisch sehr exakt gespielt werden können: Xylophon und Zupfungenspiel... Die gleichen musikalischen Grundeigenschaften, die eben angeführt wurden, besitzen auch die gezupften Saiteninstrumente: Feststufigkeit und rhythmische Prägnanz... Harfen verschiedenster Form sowie einfache Lauten bilden das Gros dieser Instrumentengruppe. Hier kannte die Phantasie der Neger keine Grenzen...

Ein Blick in das Musikbuch "Instrumente der Welt" von 1988, welches auf der Seite 437 dieser Arbeit angesprochen wird, bestätigt diese Aussage.

Auf der Seite 31 ist zu der Beschreibung der Musikinstrumente passend eine Abbildung "Trommler, Holzplastik aus Südnigerien" abgebildet. Die Seite 33 zeigt eine "Afrikanische Bogenharfe". Ausserdem findet sich ein zweizeiliges Notenbeispiel "Wechselgesang der Pangwe, Nordkongo" auf der Seite 32. Über die

Mehrstimmigkeit der schwarzafrikanischen Musik und die Fähigkeiten der ausführenden Musiker schreibt Honolka auf der Seite 34:

...Diese komplizierten Kombinationen und Überlagerungen werden mit einer Selbstverständlichkeit und Sicherheit dargeboten, dass man ihre kunstvolle Struktur zunächst kaum wahrnimmt, die man aber, sobald man sie erkannt hat, bewundern muss. Die rhythmische Virtuosität, die afrikanischen Ensembles eigen ist, trifft man nirgendwo anders auf der Welt...

Im letzten Abschnitt zu der schwarzafrikanischen Musik schreibt Honolka zu der Musik der Pygmäen und Buschmänner (S. 34):

Sie sind ebenfalls sehr musikalisch, haben vieles von den Negern übernommen und sich so aus einem Stadium primitivster Musikübung erheben können. Ja, Negerstämme halten sich oft sogar Pygmäen als Musiker. Urtümlich sind bei diesen das Jodeln und die Gewohnheit, kurze melodische Motive durch eintönige Flöten und Hörner, die sich gegenseitig ergänzen, ausführen zu lassen und das Ganze dann auch wieder rein vokal zu imitieren. Ausserdem kann man bei diesen Restvölkern noch viele Bindungen der Musik an Magie und Kult, an Jagdzauber und Naturbeschwörung finden.

Einen guten Eindruck dieser Musik liefert eine neuere Aufnahme von Radio DRS, die im Rahmen der Reihe "Musik der Welt" unter dem Titel "Musik aus Zentralafrika" im Frühjahr 1998 ausgestrahlt wurde, und die zeigt, dass die Musik der Pygmäen alles andere als "primitiv" genannt werden muss. (Musik der Welt: Zentralafrika, 1998; zu den Pygmäen siehe auch die Seiten 422 und 448 dieser Arbeit.)

5.1.1.1 Zusammenfassung

In "Knaurs Weltgeschichte der Musik" werden die "Neger" als "musizierfreudig" und "musikbegabt", mit einer alles andere übertreffenden "rhythmischen Virtuosität" beschrieben. Für sie sei das Musizieren und Tanzen ein "unentbehrliches, meist unbewusst angewandtes Ausdrucksmittel". Dabei versäumt es Honolka nicht, zwischen der Musik der Laiensänger und Berufsmusiker zu unterscheiden und vermittelt auch sonst den Eindruck einer äusserst "vielschichtigen" Musiktradition. Bei den Instrumenten nennt Honolka neben der Gruppe der Trommeln auch Blas- und Zupfinstrumente, sowie das Xylophon. Die Musik der Pygmäen wird als "urtümlich" und der "Magie" verbunden beschrieben.

5.1.2 Geschichte der Musik (1980)

Die 692 Seiten umfassende "Geschichte der Musik" von Karl H. Wörner erwähnt Schwarzafrika nur an einigen wenigen Stellen. Im Kapitel "Mehrstimmigkeit in aussereuropäischer Musik" druckt der Autor das in Noten festgehaltene Lied "Bateke", ein "Tanzlied für Wechselchor" aus dem Kongo auf der Seite 33 ab:



Dazu schreibt er auf der gleichen Seite, dass es drei Urformen des Wechselgesanges gäbe, nämlich die Chorwiederholung, die Refrainwiederholung und den Chorrefrain, die er folgendermassen charakterisiert:

1. Chorwiederholung. Der Chor wiederholt die ganze Vorsängerstrophe.
2. Refrainwiederholung. Der Chor wiederholt nur den Refrain der Vorsängerstrophe.
3. Chorrefrain. Der Vorsänger singt die erste Halbstrophe, der Chor schliesst eine zweite Halbstrophe an. Die Melodiezeile ist in Strophe und Refrain deutlich geteilt."

Auf der Seite 34 schreibt er weiter:

...Während die Hochkulturen Asiens die Mehrstimmigkeit als beherrschendes Stilmittel nicht aufweisen, haben Melanesier, Neger und negroide Zwergvölker in ihrer vokalen Musik reiche mehrstimmige Formen ausgebildet (Imitation, Kanon, ostinate Formen, Bordun, polyphone Zwei- und Dreistimmigkeit)...

Auf den Seiten 34 und 35 bemerkt er, dass der "Parallelgesang (Organum)... vor allem Naturvölkern Ostafrikas, im Kaukasus und in der Volksmusik Islands bekannt" sei. Damit erschöpft sich das vermittelte Wissen zu der Musik Schwarzafrikas.

5.1.3 Geschichte der Musik (1983)

In der "Geschichte der Musik" von Walter Kolneder, einem "Studien- und Prüfungshelfer" wie es im Untertitel heisst, wird Afrika auf den insgesamt 89 Seiten mit der Ausnahme von 13 Zeilen über Ägypten nicht einmal erwähnt. Zu der Musik Schwarzafrikas findet sich nicht eine einzige Textstelle. Auch andere Kulturräume werden in ähnlichem Umfang abgehandelt. Die "Geschichte der Musik" konzentriert sich also ganz auf das europäische Geschehen.

5.1.4 Die Musik (1983)

"Die Musik", eine Übersetzung des englischen Originals von 1979, enthält auf den insgesamt 264 Seiten keine Erwähnung der schwarzafrikanischen Musik. Im Abschnitt zu Altägypten bildet der Autor auf der Seite 17 ein Bild "Musiker des Schreibers Amenemheb, in der Zeit von Thutmosis III." ab, auf dem deutliche die dunkle Hautfarbe des mittleren Musikers, eines Schwarzafrikaners, zu sehen ist.



Zwei weitere Abbildungen auf der gleichen Seite zeigen ebenfalls schwarzafrikanische Musiker.

5.1.5 Das grosse Buch der Musik (1984)

Das aus dem Englischen übersetzte "Grosse Buch der Musik", enthält auf den insgesamt 384 Seiten keine Angaben zur Musik aus Schwarzafrika.

5.1.6 Musik-Geschichte im Überblick (1985)

Auch Jacques Handschins "Musik-Geschichte im Überblick", als Nachdruck der zweiten Auflage von 1964 noch einmal aufgelegt, enthält keine Angaben zur Musik aus Schwarzafrika, befasst sich aber ebenfalls kurz mit der Musik des alten Ägypten.

5.1.7 dtv-Atlas zur Musik (1987)

Der in zwei Bänden 1987 in der 11. respektive 4. Auflage erschienene "Atlas zur Musik" enthält im ersten Band zwar einige Bemerkungen zur Musik Altägyptens, zu der schwarzafrikanischen Musik finden sich aber keine Textstellen.

5.1.8 Musikinstrumente der Welt (1988)

"Musikinstrumente der Welt" eine Übersetzung des 1976 erschienenen englischen Originals, zeigt, dass die fehlenden Angaben zur Musik Schwarzafrika in einigen der bisher besprochenen Werken keinesfalls auf nichtvorhandenes Material zurückzuführen sind, sondern vielmehr auf bewusstes Weglassen oder schlichtes Nichtwissen der verantwortlichen Autoren. Da der Band umfangreiche bebilderte Angaben zur den Instrumenten der verschiedenen Musikkulturen der Welt macht, können hier nur einige wenige Stellen wiedergegeben werden. Auf den Seiten 264-265 schreibt der Autor unter dem Titel "Aerophone, Idiophone, Membranophone, Chordophone" zu Afrika:

Musik durchdringt das ganze Leben der afrikanischen Stämme. Sie ist ein wichtiges Unterhaltungsmittel, aber auch ein integrierender Bestandteil vieler Zeremonien und Riten, besonders der mit Geburt, Mannbarkeit, Ehe und Tod zusammenhängenden. Die Darbietungskunst wird von vielen afrikanischen Völkern sehr ernst genommen. Idiophone, vorwiegend Rasseln und Xylophone, sind sehr wichtig und neben Flöten, Trompeten und Hörnern verbreitete Instrumente für Musikgruppen. Trommeln jeder Art werden auf dem gesamten Kontinent gespielt und haben bei manchen Stämmen hohe rituelle Bedeutung. Chordophone, einschliesslich Bogen, Harfen, Lyren, Lauten, Fideln und Zithern, kommen in den meisten Gegenden vor und werden gewöhnlich sowohl als Solo- wie auch als Begleitinstrument verwendet.

Stellvertretend für die weiteren Angaben, werden hier vier Zeichnungen afrikanischer Instrumente und die dazugehörigen Legenden wiedergegeben:



Von links nach rechts sind zu sehen: "Harfenlaute, Westafrika" (S. 78), "Musikerin aus Mali mit einseitiger Fidel" (S. 202), "Kalungu, afrikanische 'sprechende' Trommeln, welche mit einem gekrümmten Schlegel geschlagen und dazu verwendet, den Tonfall der Sprachen nachzuahmen. Die Tonhöhe der Kalungu kann durch Veränderungen der Spannung der Verschnürung geändert werden." (S. 148) und "Hornbläser in Bronze aus der Benin-Kultur Westafrikas" (S. 264).

5.1.9 Zusammenfassung zu den Musikbüchern

Obwohl nur drei der acht untersuchten Fachbücher zur Musik, alle kurz vor oder während der achtziger Jahre erschienen, kann, auch unter der Berücksichtigung des 1979 erstmals erschienen Buches "Die Musik Afrikas" von J. H. Kwabena Nketia, davon ausgegangen werden, dass bereits Anfang der achtziger Jahre genug Wissen über die schwarzafrikanische Musik verfügbar war, um dieses zumindest in die Schulbücher der Oberstufe einfließen zu lassen.

5.2 Schulbücher

Mit Ausnahme des Lehrmittels "Musik auf der Oberstufe" und der Reihe "Musik um uns" werden die Lehrmittel ungefähr in der Reihenfolge des Jahres der Drucklegung besprochen. Dabei sollen sie unter den folgenden Fragestellungen betrachtet werden:

1. Erscheinen überhaupt Musikbeispiele aus Schwarzafrika im betroffenen Lehrmittel und wie gross ist in etwa der Anteil der Beispiele und Texte am Gesamtumfang des Lehrmittels gemessen?
2. Wie werden die Menschen Schwarzafrikas, wenn überhaupt, im Lehrmittel dargestellt?
3. Sind die Texte zum Thema einigermaßen aktuell oder wurden sie aus älteren Ausgaben des gleichen oder eines anderen Lehrmittels oder aus einer anderen Quelle übernommen?
4. Welche Instrumente werden vorgestellt und wie wird die Musik der Schwarzafrikaner beschrieben?

Die ersten drei Punkte werden in der Besprechung der einzelnen Musiklehrmittel angesprochen, dem letzten Punkt wird in "Vorgestellte Instrumente und Länder" auf der Seite 469 dieser Arbeit nachgegangen.

5.2.1 Musik um uns

Unter dem Titel "Musik um uns" sind im Laufe der Jahre eine ganze Reihe von Lehrmitteln erschienen, von denen einige für die Klassen 5 bis zur Sekundarstufe besprochen werden.

5.2.1.1 Unser Liederbuch - Musik um uns (Nachruck 1986)

Das 1982 erschienene "Buch zum Singen und Musizieren ab dem 5. Schuljahr" enthält auf den insgesamt 288 Seiten als einziges Lied zum Thema "Kumbaya" (S. 178), welches als "Afrikanisches Abendgebet" bezeichnet wird. Die Quelle dieses Liedes ist jedoch ungewiss, da es in einigen Lehrmitteln aus Südafrika stammend, in anderen als aus den USA kommend, bezeichnet wird. Die Kapitel "Der Jazz" (S. 84-97) und "Der afro-amerikanische Tanz" (S. 148) beziehen sich auf die Musik der Schwarzen in den USA und nicht in Afrika und werden hier deshalb nicht besprochen.

5.2.1.2 Musik um uns - Klassen 5 und 6 (1991)

Das in der 3. Auflage 1991 erschienene, 288 Seiten umfassende "Musik um uns" für die 5. und 6. Klasse enthält keine Lieder oder Angaben zur Musik Afrikas.

5.2.1.3 Musik um uns - 7.-10. Schuljahr (1975)

Der für die Lehrkraft gedachte Band enthält das Kapitel "Der Jazz" auf den Seiten 59-62, zu dem der Autor auf der Seite 62 schreibt:

Eine ausgezeichnete Information über den Sklavenhandel und das Fortleben der afrikanischen Traditionen in der Neuen Welt sowie ein reiches Quellenmaterial über Negergottesdienst und Negerpredigt... bietet das Buch von L. Zenetti, Peitsche und Psalm (...1963).

Dieser wird dann folgerichtig zu den Ursprüngen dieser Musik auf der gleichen Seite zitiert:

Die Kulturform, die die Sklaven aus ihrer westafrikanischen Heimat mitbrachten, unterscheidet sich insgesamt von der europäischen durch ihre stärkere Hinneigung zum Emotionalen, Ekstatischen... im Augenblick des völligen "Ausser-Sich-Seins" nimmt der angerufene Gott von den Priestern Besitz und äusserst sich in ihren Schreien und zuckenden Bewegungen.

Das Lehrmittel bezeichnet also zumindest die Menschen aus der westafrikanischen Kultur als mehr zum "Emotionalen", "Ekstatischen" hingeneigt. In ihrer Religionsausübung äussern sie sich in "Schreien und zuckenden Bewegungen". Ansonsten finden sich keine Stellen zu Afrika in diesem Band.

5.2.1.4 Musik um uns - 7.-10. Schuljahr (1979)

Der 260 Seiten umfassende Band für den Schüler, ein Nachdruck der Ausgabe von 1975, enthält keine Lieder aus Afrika. Im Kapitel "Der Jazz" bemerkt der Autor auf der Seite 85 unter dem Titel "Die Hintergründe: Sklaverei und afrikanisches Erbe", die "Entstehung des Jazz und seiner Vorformen" sei "eng mit der Negerklaverei und ihren Folgeerscheinungen verbunden." Dazu schreibt er:

Unauslöschlich sind die furchtbaren Erlebnisse der vielen Millionen, die seit dem 17. Jahrhundert aus Westafrika (vor allem dem Senegal, der Guineaküste, dem Niger- und Kongogebiet) in die Neue Welt verschleppt werden. Kaum ein Drittel der in ihren afrikanischen Dörfern Überfallenen soll den Marsch durch den Urwald und die monatelange Überfahrt überlebt haben.

Nach Zenetti, der im Lehrerband (siehe weiter oben) zur Lektüre empfohlen wird, schreibt der Autor weiter (S.85):

"Man trieb die Gefangenen - oft genug mit Peitschen- und Stockhieben - auf die Sklavenschiffe. 'Ihr Schluchzen und ihre leidvollen Lieder', so gestand der Kapitän eines solchen Schiffes, 'haben meine Seele oft sehr in Unruhe versetzt. Ich erhob mich dann und versuchte sie wieder zu beruhigen. Aber oft waren meine Bemühungen vergeblich... und einige blieben bei der Vorstellung, man wolle sie schlachten'. 'Nicht wenige' so berichtet ein Augenzeuge, 'erdolchten, erhängten oder ertränkten sich'. - 'In der Enge der dicht beieinanderliegenden Schiffsdecks', so beschreibt es Ernst Bornemann in seinem Buch 'American Negro Music', 'hatten die Sklaven nicht mehr als 1.20 bis 1.50 Meter an Länge und 60 bis 90 Zentimeter an Höhe, so dass sie weder ausgestreckt liegen noch aufrecht sitzen konnten. Sie waren gefesselt - die rechte Hand an das linke Bein - jeweils in Reihen an lange Eisenstangen angeschlossen. In dieser Lage verbrachten sie die Monate ihrer qualvollen Reise. Sie kamen nur einmal täglich für weniger als eine Minute an Deck, um ihre Bedürfnisse zu verrichten. Die gedrängte Dichte von so vielen nackten menschlichen Lebewesen, ihr zerschlagenes, schwärendes Fleisch, die grassierende Ruhr und die ständige Ansammlung von Schmutz machten es für jeden Europäer unmöglich, sich länger als einige Minuten in den Sklavenräumen aufzuhalten, ohne ohnmächtig zu werden. Die Neger aber wurden ohnmächtig und erholten sich; oder sie wurden ohnmächtig und starben..."

In Zenettis Zitat werden die Schwarzafrikaner, die als Sklaven in die neue Welt verschifft wurden, als hilf- und wehrlose Opfer des damaligen Dreieckshandels beschrieben, auf die aktive Rolle der schwarzafrikanischen Küstenvölker geht das Zitat nicht ein. (Zum Sklavenhandel siehe auch die Seiten 407 und 440 dieser Arbeit.)

Zur Musik der Schwarzafrikaner schreibt der Autor auf den Seiten 85-86:

Die Musik, die die Neger aus ihrer Heimat kennen und nach Amerika mitbringen, ist durch einen ausserordentlich vitalen und vielschichtigen Rhythmus bestimmt und wird überwiegend auf Schlaginstrumenten ausgeführt... Sie dient vor allem der Anrufung der zahlreichen guten und bösen Götter und Dämonen, an der die ganze Dorfgemeinschaft durch Trommeln, Klatschen Stampfen, Singen und Tanzen teilnimmt.

Hier wird vermittelt, die Musik Schwarzafrikas werde nur durch die Trommeln geprägt und sie diene "vor allem der Anrufung der guten und bösen Götter und Dämonen". Die soziale Funktion der Musik wird ebenso wenig erwähnt, wie die Rolle der Griots in Westafrika.


Nebst diesem Text enthält der Band ein Foto der Sängerin Fata Damba auf der Seite 18, auf dem die traditionelle Kopfbedeckung der Frauen Westafrikas zu sehen ist.

5.2.1.5 Musik um uns 3 (1995)

Der Band "Musik um uns 3" für Schüler enthält keine schwarzafrikanischen Lieder. Im Kapitel "Der Jazz" werden auf den Seiten 140 und 141 unter der Überschrift "Die Hintergründe: Sklaverei und afrikanisches Erbe" Zitate aus dem bereits in "Musik um uns - 7.-10. Schuljahr (1979)" abgedruckten Text nach Zenetti (siehe weiter oben) wiedergegeben. Im Gegensatz zum anderen Band wird die Quelle präzise mit "Lothar Zenetti: Peitsche und Psalm, München 1963, Seite 12" angegeben. Die Seite 140 zeigt ausserdem noch eine Zeichnung von aneinandergeketteten Sklaven, die auf der Seite 407 dieser Arbeit wiedergegeben ist, und eine weitere


Zeichnung "Sklaven unter Deck auf dem Liverpooler Segler 'Brookes' (18. Jahrhundert)". (Siehe dazu unter dem Titel "Musikunterricht (1979)" die Seite 446 dieser Arbeit. Die Seite 141 zeigt auf einer weiteren Zeichnung "To Be Sold", den untersten Abschnitt der "Sklavenverkaufsannonce", die hier aus dem Geschichtsbuch "Alte Völker, neue Staaten" wiedergegeben wird. (Pleticha 1989, S. 313):

To Be DISPOSED of,
A Likely Servant Mans Time for 4 Years
 who is very well Qualified for a Clerk or to teach
 a School, he Reads, Writes, understands Arithmetick and
 Accompts very well, Enquire of the Printer hereof.



Lately improted from Antigua
and to be Sold by Edward Jones in
Ifacc Norris's Alley.

A PARCEL of likely Ne-
gro Women & Girls from thirteen
to one and twenty Years of age, and have
all had the Small-Pox.



To Be SOLD,
TWO verly likely Negroe
Boys, Enquire of Capt. Benjamin Chris-
tian, at his Houfe in Arch-Street.
Also a Quantity of very good Lime-juice
to be Sold cheap.

(Zum Sklavenhandel siehe auch die Seiten 439 und 446 dieser Arbeit.) Zudem gibt die Seite 141 einen weiteren, teilweise auch in "Musik um uns 7.-10. Schuljahr (1979)" abgedruckten Text wieder:

Musik und Tanz spielen eine zentrale Rolle im Leben westafrikanischer Stämme. Dies zeigt sich bei allen privaten und öffentlichen Festen und vor allem den religiösen Beschwörungsszenen, an denen die ganze Dorfgemeinschaft mit Trommeln, Klatschen, Stampfen, Singen und Tanzen teilnimmt. Mit den Trommelrhythmen werden die Götter gerufen, die sich in der Ekstase, im völligen "Aussersichsein" der Priesterinnen oder Priester, offenbaren.

Obwohl hier ausdrücklich erwähnt wird, dass die Musik nicht nur "Religiösen Beschwörungsszenen" dient, lehnt sich der Text doch noch stark an das mehr als 30 Jahre früher publizierte Werk Zenettis an. Im Anbetracht der anhand der Geographielehrmittel nachgewiesenen Veränderungen eine äusserst fragwürdige Praxis. Ausserdem bildet die Doppelseite 140-141 eine Karte ab, die als Herkunftsgebiete der Sklaven den Senegal, Gabun und Angola nennen.

Eine weitere Erwähnung zur schwarzafrikanischen Gesellschaft findet sich auf der Seite 144 unter dem Titel "Der Worksong":

...In der afrikanischen Heimat der Sklaven spielte die Gemeinschaft eine grosse Rolle. Viele Arbeiten, wie Jagen und Fischen, Pflanzen und Ernten, Wäschewaschen und Nähen, wurden in der Gruppe ausgeführt. Meist wurde dabei gesungen, getrommelt und getanzt...

Es ist zwar richtig, dass die Gemeinschaft in Schwarzafrika eine wichtige Rolle spielt, doch bleibt äusserst fragwürdig, ob während der Jagd tatsächlich getrommelt, gesungen und getanzt wurde, sofern es sich dabei nicht um Treibjagden handelte. Ausserdem werden auch hier wieder nur Trommeln und keine weiteren Instrumente erwähnt.

5.2.1.6 Musik um uns 3 (1995)

Im "Handbuch für Lehrerinnen und Lehrer" finden sich auf den Seiten 42-44 einige Ergänzungen zu den im Schülerband abgedruckten Texten und Bildern. Auf der Seite 42 schreibt der Autor, die "Herkunftsgebiete der schwarzen Sklaven" hätten sich von Mauretanien/Senegal bis nach Gabun/Angola" erstreckt. Bildlich sind diese Herkunftsgebiete noch einmal auf einer auf der Seite 43 abgebildeten Karte wiedergegeben, die

wesentlich detaillierter ausfällt, als diejenige im Buch der Schüler. Auf der Seite 44 schreibt der Autor unter dem Stichwort "Kult":

Die Kultformen, die die Sklaven aus ihrer westafrikanischen Heimat mitbrachten, unterscheiden sich insgesamt von den europäischen durch ihre stärkere Neigung zum Emotionalen, Ekstatischen. Tanz und (Trommel-)Rhythmus sind für sie nicht Akzidentien, die zum Eigentlichen des Gottesdienstes - etwa der Predigt - noch hinzukämen. In ihnen selbst - im Rhythmus, im Tanz, in der Ekstase - findet der kultische Vorgang statt; im Augenblick des völligen "Ausser-Sich-Seins" nimmt der angerufene Gott von den Priestern Besitz und äussert sich in ihren Schreien und zuckenden Bewegungen.

Nach diesen an Zenetti angelegten Worten folgt ein Zitat Zenettis selbst:

"Die meisten Negerstämme haben einen obersten Gott, der sich jedoch in seiner Erhabenheit kaum um die Menschen kümmert. Ihr Schicksal wird von zahlreichen Göttern und Dämonen, von guten und bösen Geistern und von den Ahnen bestimmt. Die Kulthandlung soll die Verbindung mit diesen Mächten herstellen, ihre guten Einflüsse heranzuführen und ihre schädlichen Eingriffe fernhalten, sie also vergegenwärtigen und beeinflussen. Solche Beschwörung der Götter und Dämonen vollzieht sich in der Ekstase, die durch intensive Trommelrhythmen und stundenlanges Tanzen erzeugt wird. In dieser Erregung, im vollkommenen Aussersichsein, wird der Mensch von göttlichen Kräften ergriffen."

Das bereits im Band "Musik um uns" von 1975 vermittelte und im Schülerband von 1995 wiederholte Bild des "ekstatischen" Schwarzafrikaner wird im "Handbuch für Lehrerinnen und Lehrer" durch zweimaliges Erwähnen zementiert. Damit gräbt es sich nicht nur in den Köpfen der Schüler sondern auch in denen der Lehrkräfte ein.

5.2.1.7 Musik um uns - 11.-13. Schuljahr (1981)

Der in der seit 1973 10. Auflage erschienene Band enthält keine afrikanischen Lieder. Schwarzafrika wird nicht erwähnt.

5.2.1.8 Musik um uns - 11.-13. Schuljahr (1985)

Die zweite Auflage des erstmals 1983 neu gestalteten Bandes umfasst 419 Seiten und enthält ein Kapitel "Afrikanische Musik" auf den Seiten 276-278. In der Einleitung schreibt der Autor auf der Seite 276:

Der Begriff "afrikanische Musik" schliesst eine Vielzahl von Stammesstilen ein, die in ihrem Entwicklungsstadium weit voneinander abweichen und von sehr einfachen bis zu hochentwickelten Kulturstufen reichen. Trotz aller Verschiedenartigkeit aber lassen sich gemeinsame Stilmerkmale erkennen, die die afrikanische Musik deutlich von der europäischen und der orientalischen abheben...

Als besonderes Merkmal der schwarzafrikanischen Musik nennt der Autor den Rhythmus, der durch die Polyrhythmik, Polimetrik und die Kreuzrhythmik eine Komplexität erreiche, die "über die herkömmliche Rhythmik der europäischen Musik weit" hinausgehe. Die Seite 276 bildet ein Notenbeispiel zur Polymetrik ab. Ein weiteres Beispiel "Aus: 'Prince's Dance' (Goldküste)" ist auf der Seite 277 abgebildet. Unter der Überschrift "Instrumente" schreibt der Autor auf der gleichen Seite:

Der rhythmisch betonten Anlage der afrikanischen Musik entspricht auch ihr Instrumentarium. Es bevorzugt Schlag- und Zupfinstrumente und besitzt kein originäres Streichinstrument...

In der folgenden Auflistung werden ca. 25 Instrumente aus der Gruppe der Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente aufgezählt. Unter der Überschrift "Aufführungspraxis" schreibt der Autor (S. 277):

Musik spielt im Dasein des Schwarzafrikaners eine grosse Rolle. Ob bei wichtigen Ereignissen im Leben des einzelnen oder der Gemeinschaft - bei Initiationsfeiern, Hochzeiten und Totenkulten, bei offiziellen Zeremonien, bei Götter-, Zaubers- und Jagdbeschwörungen: Musik und Tanz sind immer dabei. Sie dienen nicht nur der Unterhaltung; in ihnen findet die eigentliche rituelle Handlung statt. Durch sie werden in der Ekstase die Götter und Dämonen gerufen und beschworen. Musik und (Masken-)Tanz sind bei einigen Stämmen so eng miteinander verbunden, dass für beide dasselbe Wort gebraucht wird.

Die afrikanische Musik ist eine Gemeinschaftskunst, die die Aufteilung in Publikum und Darbietende nicht kennt. Alle nehmen am Musizieren teil, sei es durch Singen oder Tanzen, durch Trommeln oder Rasseln oder sei es auch nur durch Händeklatschen und Fussstampfen.

Als Formen des Musizierens zählt der Autor das "Einstimmige Singen mit begleitenden Instrumenten", den "Wechselgesang" und "Instrumentalgruppen" auf. Die Seite 278 zeigt ein weiteres Notenbeispiel "Spirit Song of the Baoulé Bush", das nach der Quellenangabe wie die anderen Beispiele aus "Dauer: Jazz" stammt. Damit vermittelt der Band für die Klassen 11-13 von 1985 ein weit differenzierteres Bild, als der 1995 erschienene

Band "Musik um uns 3" für die Oberstufe. Es werden nicht nur verschiedene Instrumente genannt, die Musik nicht ausschliesslich religiösen Zwecken zugeschrieben, sondern auch ihre sozialen Funktionen bei Hochzeiten u.a. wird betont.

Der Schwarzafrikaner selbst wird hier noch als Mensch beschrieben, der in der Ekstase seine Götter und Dämonen anruft, der aber vor allem die Musik in der Gesellschaft pflegt.

5.2.1.9 Musik um uns - für den Kursunterricht in der Klasse 11 (1988)

Das 184 Seiten umfassende Buch, enthält wie das Lehrmittel "Musik um uns - 11.-13. Schuljahr" von 1985 ein Kapitel "Afrikanische Musik" (S. 130-133), das dem älteren Beispiel ziemlich eng folgt, wenn auch die Gestaltung etwas anders ausgefallen ist. Auf der Seite 130 wird die schon zitierte (siehe unter "Musik um uns - 11.-13. Schuljahr", 1985) Einleitung abgedruckt, gefolgt von den gleichen musiktheoretischen Überlegungen zum Rhythmus, inklusive des Notenbeispiels. Neu findet sich auf der Seite 131 ein Foto "Afrikanische Musiker" und eine Zeichnung eines Tänzers während der Text zur Melodik und den Instrumenten wieder aus dem älteren Lehrmittel übernommen wurde. Auf der Seite 132 werden kleine Zeichnungen der im Text genannten Instrumente Musikbögen und Hörner abgedruckt. Der Text "Aufführungspraxis" wurde wieder übernommen. Die Seite 133 druckt wieder das Notenbeispiel "Spirit Song of the Baoulé Bush" ab und zeigt Fotos von "Xylophon", "Sansa" (einer Art Mbira) und "Schlitztrommel".

Der Lehrerband zum Schülerbuch, im gleichen Jahr herausgegeben, enthält keine weiteren nennenswerten Angaben.

5.2.1.10 Musik um uns - für den Kursunterricht in den Klassen 12 und 13 (1988)

Der Lehrerband enthält zwar Bemerkungen zum Kapitel "Aussereuropäische Musik" im Schülerband, dieser befasst sich jedoch nicht mit der schwarzafrikanischen Musik, die im Band für die Klasse 11 behandelt wurde. Aus diesem Grund finden sich im Lehrerband auch nur ein Verweis auf den Lehrerband "Musik um uns - für den Kursunterricht in der Klasse 11" von 1988.

5.2.1.11 Musik um uns - Sekundarbereich II (1996)

Das 374 Seiten umfassende Lehrmittel enthält wieder das Kapitel "Afrikanische Musik" (S. 228-231), das schon in den Lehrmitteln von 1985 und 1988 abgedruckt wurde. Auf der Seite 228 wird wieder der auf der Seite 441 in der Besprechung des Lehrmittels "Musik um uns - 11.-13. Schuljahr (1985)" zitierte Text der Einleitung abgedruckt und unter dem Titel "Die Musik im Leben der Schwarzafrikaner" der ebenfalls bereits bekannte Text aus der 11 Jahre älteren Ausgabe, der unter der Überschrift "Aufführungspraxis" stand. Wie schon in "Musik um uns - für den Kursunterricht in der Klasse 11 (1988)" wird ein Bild "Afrikanische Musiker" wiedergeben. Allerdings mussten die mit Hemd und Hose, sowie traditionellen Tüchern gekleideten Westafrikaner, halbnackten mit Halsketten geschmückten Trommelspieler, wahrscheinlich aus dem Gebiet des Sudans, weichen. Die restlichen Seiten 229-231 enthalten die aus dem erwähnten Lehrmittel von 1988 bereits bekannten Elemente, allerdings wurden sie wieder anders angeordnet. Zusätzlich wird ein kleiner Text zu "Spirit Song of the Baoulé Bush" auf der Seite 231 abgedruckt, in dem es heisst:

Der "Spirit Song" der Ba(o)ulé - ein Stamm im Osten der Elfenbeinküste - zeigt die wichtigsten Merkmale der afrikanischen Musik und des afrikanischen Musizierens.

Das Handbuch für Lehrerinnen und Lehrer zum Schülerbuch enthält zusätzlich einige kurze Bemerkungen (S.86) zu Hörbeispielen von der Elfenbeinküste, die mit "Trommelrhythmen (Stamm der Dan, Elfenbeinküste)" "Trompetenorchester (Stamm der Dan, Elfenbeinküste)", "Xylophon-Orchester (Stamm der Senufo, Elfenbeinküste)" und "Kilango Tanga (Stamm der Kaka, Central African Republic)" bezeichnet werden, wobei der Inhalt des letzte Beispielen mit den Worten "Eine junge Frau beklagt ihr Schicksal, vom Vater zu einer Heirat gezwungen worden zu sein, die die Stammesregel untersagte." beschrieben wird. Im Lied wird also nicht wie vielleicht im ersten Augenblick angenommen, die Heirat in Frage gestellt, weil sie durch die Eltern arrangiert wurde, sondern weil sie in der angeklagten Form gegen die lokalen Gebräuche verstösst.

5.2.1.12 Zusammenfassung

Die Untersuchung der Lehrmittelreihe hat gezeigt, dass die schwarzafrikanische Musik erst ab Mitte der siebziger Jahre im Zusammenhang mit dem in den Lehrmitteln weit ausgiebiger besprochenen Jazz erwähnt wird. Dieser Einteilung folgen auch die rund 20 Jahre später erschienenen Bände für die Sekundarstufe II noch nach. Eigentliche Musikbeispiele aus Schwarzafrika werden nur in der Sekundarstufe 2, d.h. ab der 11. Klasse abgedruckt, wobei sich die Musikbeispiele alle auf Westafrika konzentrieren.

5.2.2 Schweizer Singbücher

Die im folgenden besprochenen Bücher wurden und werden im Kanton Thurgau offiziell als Singbücher der Unter-, Mittel- und Oberstufe verwendet.

5.2.2.1 Schweizer Singbuch Mittelstufe (1943)

Die 294 Seiten umfassende "Liedersammlung für die Volksschule" erstmals 1938 erschienen, enthält zwar, wie zu erwarten, keine afrikanischen Lieder, erwähnt aber Schwarzafrikanern in einem Liedtext "Der Schmutzfink" auf der Seite 224-225, dessen Wortlaut hier wiedergegeben werden soll:

Schwarz sind seine Hände, schwarz ist sein Gesicht. Kommt er wohl aus Afrika? Nein, das kommt er nicht. Schwarz sind seine Hände, schwarz ist sein Gesicht. Muss doch wohl ein Neger sein! Nein, das ist er nicht. Schwarz und doch kein Neger, was kann das denn sein? Also Schornsteinfeger? Nein, ein Schmutzfinklein!

Obwohl nicht explizit ausgesprochen wird doch klar, dass wenn vielleicht auch nicht die Person selbst, dann aber doch zumindest die Hautfarbe des "Negers" als schmutzig empfunden wird. Damit entspricht das Lied durchaus dem Zeitgeist, der sich in Zitaten von Zeitgenossen ebenso nachweisen lässt, wie in den untersuchten Lehrmitteln der damaligen Zeit.

5.2.2.2 Schweizer Singbuch Unterstufe (1988)

Das in der heutigen Form vorliegende 253 Seiten umfassende Lehrmittel wurde erstmals 1980 gedruckt. Es enthält keine der Schweiz fremdsprachigen Lieder und demzufolge auch keine schwarzafrikanischen.

5.2.2.3 Schweizer Singbuch Mittelstufe (1980)

Das 256 Seiten starke Lehrmittel enthält nur wenige Lieder aus dem aussereuropäischen Raum, darunter finden sich keine Lieder aus Afrika.

5.2.2.4 Schweizer Singbuch Oberstufe (1968)

Im 1968 in der 2. Auflage erschienen Lehrmittel fehlen Lieder aus Afrika ebenso, wie die aus anderen ausser-europäischen Kontinenten.

5.2.2.5 Musik auf der Oberstufe - Liedteil (1979)

Das 1979 in der 4. Auflage erschienene, 164 Seiten umfassende Lehrmittel enthält das Lied "Kumbaya, Afrikanisches Abendgebet" (S. 17). Im Vergleich dazu fehlen Lieder aus Asien völlig, während der Band 11 Lieder aus Israel und 6 Gospel enthält.

5.2.2.6 Musik auf der Oberstufe - Lehrerheft 2 (1987)

Der 352 Seiten starke Band enthält eine Seite zur Sklavenfrage im Kapitel "Der Jazz". Dazu schreibt der Autor auf der Seite 223:

...Vom 17. Jh. bis etwa 1850 wurden ca. 11 Mio. Neger aus Afrika nach Amerika gebracht, und weitere 5 Mio. sollen auf Transporten umgekommen sein....

Dazu passend ist eine Karte abgebildet, die die "wichtigsten Sklavenmärkte", alle etwas abgerückt von der Küste gezeichnet, an der West- und Ostküste Afrikas wiedergibt. Weitere Angaben zu Schwarzafrika enthält der Band nicht.

5.2.2.7 Musik auf der Oberstufe - Lehrerband 1 (1988)

Der 264 Seiten umfassende Band gibt auf der Seite 28 einen kurzen Kommentar zum Lied "Kumbaya" wieder worin ausgesagt wird, dass die Herkunft des Liedes nicht klar sein, da die "vorliegende Fassung... in Südafrika gehört und notiert" wurde, es sich bei dem Lied aber auch um einen "Negro-Spiritual aus den USA" handeln könne.

Auf der Seite 59 wird aus "Dauer: Jazz, die magische Musik" zitiert:

"Durch Musik und Gesang ruft der Afrikaner Kraft herbei, die nach seiner Anschauung die eigentliche Arbeit leistet, während sein eigenes Arbeiten nur ein Zu-Tun ist."

Damit wird es den Schwarzafrikaner möglich, "sich stundenlang in der Sonne abrackern" zu können, "ohne das leiseste Anzeichen von Erschöpfung zu zeigen". (Kabou 1995, S. 118) Auf der Seite 82 folgt ein Kommentar zu dem Lied "Abiyoyo" dessen Herkunft nicht näher gekennzeichnet ist, bei dem es sich aber um ein afrikanisches Lied handeln könnte.

Im Kapitel "Negro-Spirituals" schreibt der Autor auf der Seite 208:

...Die europäische Unterbewertung der Musik afrikanischen Ursprungs wurde von niemandem besser widerlegt als von den Negern selbst...

Gerade zu dieser Unterbewertung trägt das Lehrmittel aber bei, da es mit Ausnahme des in der Herkunft umstrittenen "Kumbaya" und des nicht eindeutig einzuordnenden "Abiyoyo" kein einziges schwarzafrikanisches Musikbeispiel wiedergibt und dies obwohl es auch ein Schwergewicht auf Tanz und Rhythmus legt.

5.2.2.8 Musik auf der Oberstufe - Lieder, Tänze, Musikstücke (1988)

Der 312 Seiten umfassende Schülerband enthält zwei Beispiele afrikanischer Musik, "Kumbaya: Afrikanisches Abendgebet" und "Abiyoyo", wobei beide Lieder nicht eindeutig zugeordnet werden können. Im Vergleich dazu druckt das Lehrmittel drei Beispiele aus Asien, zwei der Indianer Nordamerikas, sieben Gospels und 18 Lieder aus Israel ab!

5.2.2.9 Schulmusik konkret (1991)

Die beiden Bände aus dem Berner Zytglogge-Verlag enthalten keine Informationen zum Thema.

5.2.2.10 250 Kanons (1996)

Das schweizerische Lehrmittel aus dem Verlag "Musik auf der Oberstufe" enthält die drei schwarzafrikanischen Lieder "Sia bilu" (S. 7) - da die Quellenangaben unvollständig sind kann das Lied nicht mit Sicherheit zugeordnet werden -, "Kongo-Boat-Song" (S. 91) und "Banuwa: Volksweise aus Nigeria" (S. 163).

5.2.2.11 Zusammenfassung

Fiel die Ausbeute bezüglich schwarzafrikanischer Musik schon in der deutschen Lehrmittelreihe "Musik um uns" (siehe die Besprechung ab der Seite 438 dieser Arbeit) bescheiden aus, so bieten die untersuchten Lehrmittel aus der Schweiz mit insgesamt fünf nicht einmal eindeutig zuzuordnenden Notenbeispielen und einigen wenigen Sätzen Kommentar noch weniger Informationen zum Thema. Über die Schwarzafrikaner selbst erfahren die Schüler nur, dass er die Kraft zur Arbeit durch "Musik und Gesang" herbeiruft.

Trotz dieser Mängel ist im Lehrerband 1 von 1988 von der "Unterbewertung" der Musik der "Neger" die Rede. Bei den Autoren des Lehrmittels "Musik auf der Oberstufe" war das Bewusstsein 1988 also vorhanden, nur wurde es nicht umgesetzt.

5.2.3 1000 chants (1975)

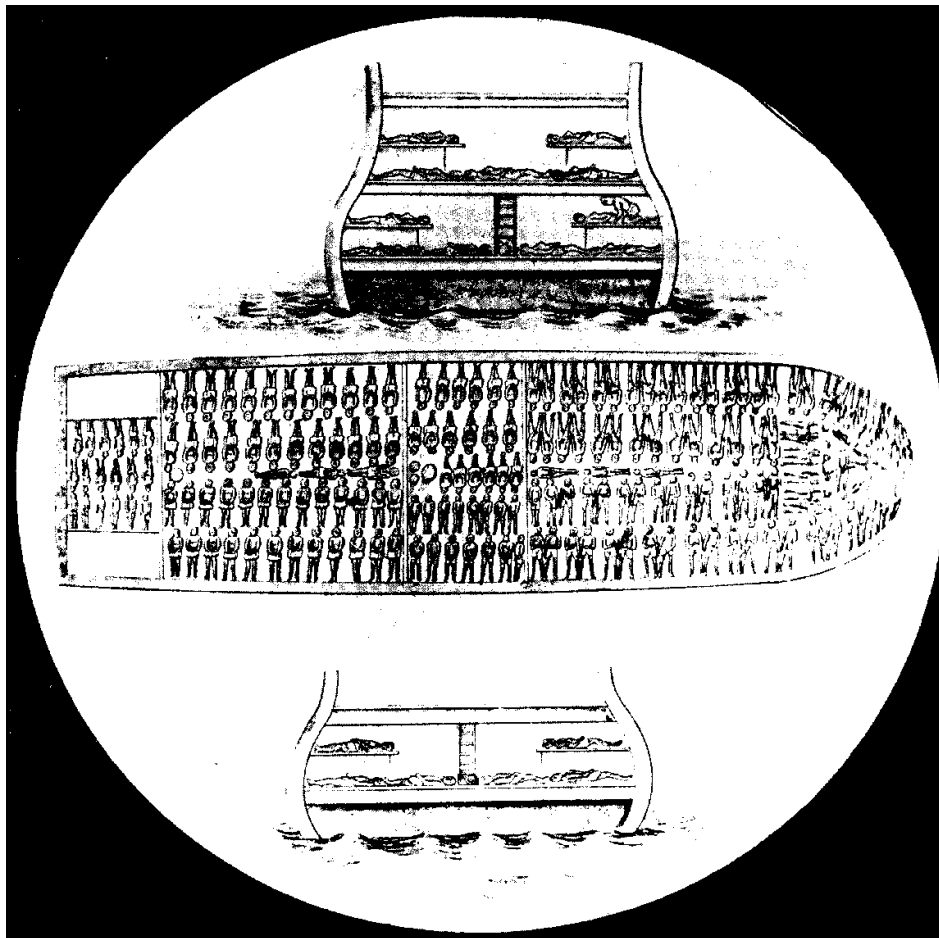
Das französische Liederbüchlein aus dem Jahre 1975 enthält auf den insgesamt 284 Seiten die sechs afrikanischen Lieder "Alelé, D'après un chant de payageurs. Sur l'Uélé, fleuve du Congo" (S. 22), "Appel Zoulou, Afrique du Sud (Natal)" (S. 29), "Au Grand Soleil, Côte d'Ivoire (Yakoubas)" (S. 35), "Ira Congo, Afrique" (S.115), "Uélé" (S. 237) und "Viens avec nous" (S. 244) und damit mehr Liedbeispiele als alle bisher besprochenen Lehrmittel.

5.2.4 Musikunterricht (1979)

Der 240 Seiten umfassende Schülerband I für die Sekundarstufe I, enthält das Kapitel "Slave Songs" auf den Seiten 62-71. Auf der Seite 62 schreibt der Autor zu den Hintergründer der Beschaffung von Arbeitskräften für die damaligen Kolonien in Nordamerika:

...Über 250 Jahre lang wurden deshalb mehrere Millionen Afrikaner regelrecht eingefangen und nach Amerika verschleppt. Sklavenjäger überfielen, manchmal auch mit Hilfe afrikanischer Häuptlinge, die friedlich schlafenden Einwohner, nahmen sie gefangen und zündeten ihre Hütten an. Gefesselt und den Kopf in eine Holzgabel gesteckt, deren Stiel mit dem Hintermann verbunden war, wurden sie in einer langen Menschenkette zur Küste getrieben. Oftmals war der Weg sehr weit, und viele starben vor Erschöpfung. Auf den damals noch kleinen Segelschiffen wurden sie eng zusammengepfercht. Manchmal befanden sich mehr als 300 Afrikaner auf einem Schiff...

Die Seite 62 zeigt passend zum Text, eine Zeichnung eines solchen Sklavenschiffes und einen Ausschnitt (mittlerer Teil) aus der Zeichnung "Belegungsplan eines Sklavenschiffes" nach einem Stich aus dem 18. Jh., der auch im Lehrmittel "Musik um uns 3" von 1995 wiedergegeben wird. Die Zeichnung wird hier vollständig aus dem Geschichtsbuch "Alte Völker, neue Staaten" wiedergegeben (Pleticha 1989, S. 309):



(Zum Sklavenhandel siehe auch die Seite 440 dieser Arbeit.) Auf der Seite 63 ist ein Text "In einem Bericht aus dem Jahre 1838" abgedruckt, indem es heisst:

"Übrigens kann dieses Individuum... tatsächlich sprechen, und ich nehme deshalb an, dass er kein Affe, kein Orang-Utan, Schimpanse oder Gorilla ist; jedoch gestehe ich, ich hätte es nicht für möglich gehalten, dass ein Mensch sich von einem Affen lediglich durch das Fehlen des Schwanzes und die Fähigkeit, Töne zu artikulieren, unterscheiden könnte, wie es bei diesem 'schwarzen Bruder' der Fall zu sein scheint. Solche erstaunlich langen und platten Füße habe ich bisher ausser bei affenartigen Vierfüsslern noch nirgends gesehen. Aber wie ich bereits sagte, Isaak kann sprechen, und das beruhigt mich sehr."

Diese hier zitierte Haltung hielt sich bis in die Anfangsjahre dieses Jahrhunderts, wie der auf der Seite 98 dieser Arbeit erwähnte Fall des Pygmäen Otabenga, der in einem Zoo ausgestellt wurde, zeigt. Ebenfalls zu Beginn dieses Jahrhunderts plante der niederländische Biologe Herman Marie Bernelot Moen (1875-1938), wie Armin Geus in seinem Aufsatz "Anthropogenie und Menschenzucht" ausführte, Kreuzungsversuche zwischen Affen und Menschen, wobei er ein Affenweibchen mit dem Sperma eines "männlichen Negers" befruchten wollte. Seine Idee griff der deutsche Arzt Hermann Rohleder 1918 auf, der für seine Versuche nur das Sperma "sogenannter echter Neger oder Sudanier" in Betracht zog, da diese "der Heimat des Schimpansen am nächsten wohnen". Diese von Moen und Rohleder nie in die Tat umgesetzten Pläne führte der Russe Ilija Ivanovich Ivanov (1870-1932) auf einer Reise nach Westafrika tatsächlich aus, hatte aber keinen Erfolg, da die Affenweibchen auf der Rückreise verstarben. (Schmutz Hrsg., 1997, S. 223-234)

Auf den Seiten 63-64 folgen weitere Schilderungen der Schicksale der versklavten Schwarzafrikaner, die hier nicht näher besprochen werden, da sie die Vorfahren der schwarzen Bevölkerung der heutigen USA betreffen. Die auf den Seiten 65-71 abgedruckten und kommentierten Lieder stammen alle aus den USA. Der ganze Band enthält kein einziges Lied aus Schwarzafrika selbst.

Der 1980 erschienene Lehrerband bietet einige Hintergrundinformationen zu den Verhältnissen der Sklaverei und Arbeitsanweisungen für die Lehrkraft zum Umgang mit dem Thema auf den Seiten 64-68, bietet aber keine weiteren Informationen zu Schwarzafrika an sich.

Damit wird der Schwarzafrikaner einmal mehr als passives Opfer der ihm von den Europäern zugefügten physischen und psychischen Erniedrigungen dargestellt.

5.2.5 Musikstudio (1980-1982)

Das zwei Bände umfassende Lehrmittel für die Klassen 9-12 beschäftigt sich vor allem im 2. Band mit schwarzafrikanischer Musik.

5.2.5.1 Musikstudio 1 (1980)

Das 175 Seiten dicke, österreichische "Arbeitsbuch für die Musikerziehung in der 9. und 10. Schulstufe" zeigt die Fotos "Trommeln der Frauen (Fodonon-Stamm, Elfenbeinküste)" (S.3), "Lyra aus Zentralafrika (menschlicher Schädel mit Antilopengehörn)" (S.35) und "Südafrikanischer Streichbogen" (S. 38). Musikbeispiele aus Schwarzafrika gibt der Band keine wieder.

5.2.5.2 Musikstudio 2 (1982)

Wesentlich ergiebiger ist das Kapitel "Die Musik Schwarzafrikas" auf den Seiten 18-22, des insgesamt 192 Seiten umfassenden "Arbeitsbuches für die Musikerziehung in der 11. und 12. Schulstufe". Der Text enthält immer wieder kurze Beschreibungen zu den zum Buch erhältlichen Tonträgern, die Musik der Pygmäen, Bamileke (Kamerun), aus Nordwest-Nigeria, der Yoruba, aus Guinea, der Ewe (Ghana), der Buschmänner, der Banda und der Bamun (Kamerun) wiedergeben. Auf der Seite 18, die ein Notenbeispiel "Wechselgesang aus Ostafrika" abdruckt, schreibt der Autor einleitend:

Ein Blick auf eine Landkarte zeigt uns, dass Afrika in mehrere Kulturbereiche gegliedert ist. Im Norden herrscht arabischer Einfluss. In Nigeria, Sudan und Teilen Ostafrikas stehen modale Musik (Islam) und "echte" schwarzafrikanische Tradition oft nebeneinander. Im Süden und an den erschlossenen Küsten überwiegt europäischer Einfluss; Mischformen zwischen afrikanischer Musik und westlicher Popmusik sind häufig anzutreffen. In den christlichen Missionsgebieten wurde die afrikanische Perkussionsmusik früher als "unchristlich" angesehen, heute ist man stolz auf Messkompositionen, die afrikanische Rhythmen aufweisen ("Missa Luba"). Eine Sonderstellung nimmt die Ostspitze ein: In Äthiopien und Somalia haben Einflüsse jüdischer, koptisch-christlicher, arabischer und afrikanischer Musik einander überlagert. An der Ostküste und auf der Insel Madagaskar begegneten indonesisch-malaiische Einwanderer der afrikanischen Musik. Sie brachten wahrscheinlich schon um die Mitte des 1. Jahrtausends das Xylophon nach Afrika. Echte afrikanische Musiktraditionen sind in Zentral-, West-, Ost- und teilweise Südafrika zu finden. Doch haben alle Volksstämme eigene Musikstile und Stilvarianten entwickelt, wie z. B. das von der übrigen afrikanischen Vokalmusik völlig abweichende "Jodeln" der Pygmäen.

Mit diesem Kommentar gibt der Autor einen Überblick über die schwarzafrikanische Musik, der weit über das hinausgeht, was in den bisher untersuchten Lehrmitteln und selbst den meisten der diskutierten Fachbücher an Information vermittelt wird. Der Autor zeichnet damit auch ein Bild eines Schwarzafrikaners, der Einflüsse von aussen in seine eigene Kultur integriert. Unter der Überschrift "Magische Anschauung von Musik" heisst es auf der Seite 19 zu der Musik der Pygmäen:

Die Urwald-Pygmäen haben vielleicht die ältesten Grundanschauungen über Musik bewahrt. Sie nehmen für Wort und Musik den gleichen Ursprung an. Die ersten Worte wurden dem Urahn der Menschheit in rhythmischer Form von einer im Namen des Welterschöpfers handelnden Mittelsperson enthüllt. Die Rhythmen der Musik stammen von rituellen Gebetsformeln der Ahnen ab. Der Allgegenwart des Wortes in der Musik entspricht symbolisch das Element des Wassers, dem Gesang entspricht das Öl. Mit Öl und Wasser werden Trommelfelle befeuchtet, um sie zu spannen - gleichzeitig lässt man dadurch das Wort des Welterschöpfers in sie eindringen. Die Mischung von Wasser und Öl hat Fruchtbarkeitssymbolik: Wasser bedeutet das weibliche, Öl das männliche Prinzip. Man giesst diese Mischung in Flöten und Tuben, man präpariert damit die Saiten von Zupfinstrumenten und das Innere von Glocken. Die Musik wirkt befruchtend, hat Einfluss auf Zeugung und Vegetation, ist eine ewige Erneuerung der Lebenskräfte...

Diese Sichtweise des Ursprungs des Lebens, die der Autor mit den Alltagserfahrungen der Pygmäen begründet, und die auf einer Reduktion auf Wasser und Öle baut, ist auch in der Biologie nicht fremd, besteht doch die Zelle hauptsächlich aus Wasser, welches von einer Fett- oder Ölschicht von der Umgebung abgegrenzt wird. (Zu den Pygmäen siehe auch die Seiten 435 und 487 dieser Arbeit.)

Weiter schreibt der Autor unter der Überschrift "Wichtige Unterschiede zur europäischen Musik" nach "Michel Huet" auf der Seite 19:

Die afrikanische Musik ist in viel höherem Masse als die europäische durch ihre gesellschaftliche Funktion bestimmt. Sie strebt nicht nach Wohlklang und selten nach individuellem Ausdruck. Meist hat sie den Charakter einer spontanen, kollektiven Entladung ... und ist daher mit rhythmischen Körperbewegungen verbunden. Kunst und Leben, weltliche und religiöse Inspiration sind im Tanz (noch) nicht voneinander getrennt. Die Monotonie der Melodik und der Ostinato der Trommeln, die ständige Wiederholung von Drehbewegungen im Tanz zielen darauf hin, das Bewusstsein einzuschläfern und die individuelle Persönlichkeit zurückzudrängen. In den sogenannten Besessenheitstänzen verliert der Tänzer das Bewusstsein seines Ich und öffnet sich dem Geist, dessen Wesen er sich zu eigen macht und dessen besondere körperliche Eigenheiten er nachzuahmen sucht. "Obwohl die Besessenheit echt ist, hat sie über ihre klinischen Merkmale hinaus (die nach dem Urteil von Spezialisten epileptischen Anfällen ähnlich sind) doch Züge, die von Theatralik geprägt sind: die Aneignung eines Repertoires von Gesten, die einem bestimmten Geist entsprechen, und ihre 'Inszenierung' in einer bestimmten Situation.

Während also Zenetti im Lehrmittel "Musik um uns" von Ekstase spricht, ist hier von Besessenheit die Rede, die aber zumindest teilweise gesteuert werden kann, gewissermassen ein "Inszenierung" darstellt, während in "Knaurs Weltgeschichte der Musik" diese als "unbewusstes... Ausdrucksmittel" angesehen wurde.

Wenn der Autor die "Drehbewegungen" der Tänzer nennt, bezieht er sich wahrscheinlich auf Westafrika, denn die dortigen Tänze zeigen typische Drehungen auf, während in Ostafrika "Sprungtänze" die gewohnte Form darstellen. Zu der Verknüpfung zwischen Rhythmus, Tonhöhe und Sprache schreibt der Autor unter der Überschrift "Tonsprache" (S. 19):

Bei vielen Völkern ist die Sprachmelodie entscheidend für die Wortbedeutung... Melodie und Rhythmus der Lieder müssen in solchen Fällen genau der Sprache folgen. Die unregelmässigen Akzente der afrikanischen Musik könnten ebenso aus den verschiedenen Tonhöhen der Tonsprachen hervorgegangen sein wie die additiven Rhythmen aus den Sprachrhythmen...

Damit will der Autor ausdrücken, dass viele schwarzafrikanische Sprachen tonale Sprachen sind. Die dadurch mögliche Verbindung von Sprache und Musik kann bis in die afrikanische Popmusik hineinverfolgt werden

und dürfte die Entstehung der Popmusik in der heutigen Form wesentlich mitgeprägt haben. Weiter erklärt der Autor das Phänomen der Trommelsprachen (S. 19):

Die afrikanischen Trommelsprachen finden sich ebenfalls überwiegend im Bereich von Sprachen, in denen die Tonhöhe der Vokale bedeutungsunterscheidend ist (z. B. häufig in Westafrika). Sie sind nicht mit dem Prinzip des Morsens zu vergleichen, da sie keinen Code verwenden, sondern... Wörter und Sätze nachahmen: durch Spannen des Fells mit dem Daumenballen... "artikuliert" der Trommler die Klänge.

Bei den Yoruba (Nigeria) ziehen Trommler durchs Dorf und senden Grussformeln oder lobpreisen (gegen Trinkgeld) die Namen örtlich wichtiger Persönlichkeiten.

Wichtig ist die Unterscheidung der eigentlichen Trommelsprache, die nur Eingeweihte tatsächlich richtig verstehen und dem "Sprechen der Trommeln", wenn ein bestimmter Rhythmus mit einer bestimmten Wortfolge assoziiert wird. (Siehe dazu auch die Seiten 434 und 468 dieser Arbeit.) Neben dem Text zeigt die Seite 19 zwei Fotos die mit den folgenden Bildlegenden versehen sind:

"Durch die zwei ungleich dicken Schlitzränder der Schlitztrommel lassen sich Töne verschiedener Höhe erzeugen. Damit können, meist in der Morgenstille, verschlüsselte Botschaften über grosse Entfernungen wiedergegeben werden."

"Der Tanz der 'Vogelmänner' bei den Toma (Guinea) findet aus zwei besonderen Anlässen statt: beim Tod eines Zogui (eines Mannes, der in die Geheimnisse des Waldes eingeweiht war) und bei Initiationsritualen. Das Kostüm und die weisse Körperfärbung der Männer bezieht sich auf den Vogel des Ursprungsmythos, der der Männergesellschaft die Macht brachte."

Die Seite 20 erläutert an verschiedenen Beispielen die Grundelemente der afrikanischen Rhythmik. Weitere kurze Notenbeispiele finden sich auf der Seite 21, die auch ein Foto "Ewe-Orchester" und eines auf dem eine Mutter mit Kind zu sehen ist, abbildet. Im Text schreibt der Autor unter der Überschrift "Musik im Leben der Stammesgemeinschaft":

Das gesellschaftliche Leben eines afrikanischen Dorfes findet gewöhnlich im Freien statt. Musikalische Aufführungen haben nicht den Charakter eines europäischen Konzerts. Die Zuhörer kommen und gehen, es wird von ihnen keine kontemplative Haltung erwartet. Sie geben ihrer Begeisterung oder Missbilligung lauthals Ausdruck, machen gelegentlich beim Chor mit oder reihen sich in den Kreis der Tänzer ein.

Grosse Bedeutung für das Gemeinschaftsleben kommt der Vokalmusik zu, da sie Gruppenaktivität und Kommunikation ermöglicht. Die Kinder singen vor allem Abzähl-, Tanz- oder Bewegungsspiele, aber auch Lieder zu bestimmten Anlässen (z. B. hat bei den Fon in Dahomey ein Kind den Verlust seiner ersten Zähne mit einem speziellen Lied zu feiern).

Der Autor erwähnt im Gegensatz zu einigen anderen Lehrmitteln hier also die soziale Funktion der Musik ausdrücklich. Dadurch wird auch klar, dass Musik in Schwarzafrika nicht nur religiöse Musik ist, deren Bedeutung durch die Modernisierung der traditionellen Lebensformen immer weiter zurückgeht.

Die Frauen übernehmen z. B. die Totenklage oder singen bei der Verrichtung häuslicher Arbeiten, wie dem Mahlen und Stampfen von Getreide oder dem Herrichten des Fussbodens in einer neugebauten Hütte. Die Liedtexte wurzeln oft im persönlichen Erleben. Bei den Akan in Ghana verbreitete sich ein Wiegenlied, das davon erzählt, wie zwei Frauen eines bestimmten Mannes gleichzeitig Babies erwarteten. Seiner Favoritin liess der Mann "Fleisch und Salz", Symbole des Überflusses, zukommen, während die Nebenfrau von Kokojamsblättern leben musste. Trotzdem brachte sie ein grosses, kräftiges Kind zur Welt, dem sie triumphierend folgendes Wiegenlied sang: "Du Kind von Kokojamsblättern rund und kräftig. Das Kind von Fleisch und Salz ist schwach und mager."

Die Akan Ghanas, eine ganze Gruppe von Völkern, leben im Regenwald und der Feuchtsavannenzone. Da in diesen Gebieten keine Rinderhaltung möglich ist, gehört Fleisch zu den "Luxusgütern". Auch Salz ist Mangelware, denn es muss entweder aus den Lagunen an der Küste oder den noch viel weiter entfernten Salzminen aus dem nördlichen Landesinnern herbeigeführt werden. Zwar gibt es unterdessen natürlich auch Salz in der aus Europa gewohnten Form zu kaufen, doch ist dies auch nicht preiswerter als das auf dem Markt angebotene Salz. Trotzdem hat das Salz seit dem 16. Jh., als es in "Gold aufgewogen" wurde, viel von seinem damaligen Wert verloren.

Auf der Seite 22 fährt der Autor mit seinen Betrachtungen über die Bedeutung der Musik für den traditionell lebenden Schwarzafrikaner fort:

Die Frauen wachen auch über die meist sorgfältig ausgearbeiteten Rituale zur Geschlechtsreife der Mädchen. Diese werden gewöhnlich einer Mastkur unterzogen, damit sie am Tag der Graduierung rundlich und schön aussehen...

Diese Rituale variieren von Volksgruppe zu Volksgruppe und haben ganz unterschiedliche Ausprägungen. Viele der Rituale sind aber durch die Einflüsse von aussen im Verschwinden begriffen. Die Seite 22 zeigt auch drei Fotos "Kriegstanz der Bamun", "Trommeln und Xylophon begleiten gegen Ende der Trockenperiode

Riten zur Reinigung der Erdmächte..." und "Bei den Sara (Tschad) endet die weibliche Initiation mit Tänzen...". Abschliessend schreibt der Autor auf der Seite 22:

Es gibt in Afrika Lieder aller Art: nachdenkliche, gefühlvolle, satirische, komische, ja sogar Schimpflieder, mit denen sich z. B. die Akan einmal im Jahr Luft machen... Für die Teilnahme an all den aufgeführten musikalischen Veranstaltungen sind die musikalische Fähigkeit des einzelnen unerheblich. Wichtig ist es, dass er sich seiner sozialen Rolle gemäss verhält und sich an der Musik beteiligt, wie es der Brauch gebietet.

Hier betont der Autor also noch einmal die soziale Komponente der zahlreichen Funktionen, die die schwarzafrikanische Musik innehat.

5.2.5.3 Zusammenfassung

Der Autor zeichnet ein im Vergleich zu anderen bisher untersuchten Musiklehrmittel ein differenziertes und reichhaltiges Bild der Musik in Schwarzafrika. Dabei vergisst er auch nicht, Besonderheiten der Sprachen und Bräuche gewisser Völker zu erwähnen.

Den schwarzafrikanischen Menschen schildert der Autor als soziales Wesen, das mit seinen Mitmenschen nicht zuletzt mit Hilfe der Musik interagiert, nicht immer ohne Spannungen aber doch in der Gemeinschaft, und der es versteht, fremde Einflüsse in den Kontext der eigenen Tradition einzubauen.

5.2.6 Lied international (1982)

Das bayerische Lehrmittel gibt auf den insgesamt 276 Seiten die vier Lieder "Lied der Feldarbeiterinnen" aus Rhodesien (S. 111), "Lied beim Stampfen oder Rammen" aus Tunesien (S. 111), "Lied beim Wechseln der Segel" (S. 112) und "Ruderlied", beide aus Ägypten, wieder.

5.2.7 Erlebnis Musik (1985)

Die 156 Seiten dicke "Musikkunde 3 für Hauptschulen und allgemeinbildende höheren Schulen" in Österreich, enthält zwar kein Musikbeispiel aus Schwarzafrika dafür aber "Ein Lied aus unserer Zeit" auf der Seite 119 mit einem Text von Winfried Hofer, der lautet:

Auf der Erde, welche Schande, / leben Kinder noch am Rande, / die für unsern Reichtum schwitzen, / während wir im Trocknen sitzen: / Umba umba-assa umba eh-a-umba-o.
 Und die Kinder schwarzer Rasse, / diese Kinder zweiter Klasse, / wollen, dass wir nicht nur reden, / denn die Luft reicht doch für jeden. / Umba...
 Und die Kinder mit den Bäuchen - / von dem Hunger, von den Seuchen - / wollen, dass wir uns beeilen, denn das Brot lässt sich doch teilen! / Umba...
 Und die Kinder ohne Wissen, / die noch schreiben lernen müssen, / wollen auch einmal nach oben, / denn der Fortschritt lässt sich proben. / Umba...
 Und die Kinder, deren Väter / eingesperrt als "Hochverräter", / wollen aus der Mausefalle, / denn die Sonne scheint für alle. / Umba...

Das eine ganze Seite füllende Lied wird durch ein Foto eines kleinen schwarzen Jungen mit Hungerbauch "passend" illustriert. (Zu den Hungerkrisen Afrikas siehe auch die Seiten 417 und 454 dieser Arbeit.)

Mit diesem Lied passt das Lehrmittel gut in die Reihe der um etwa die gleiche Zeit erschienen Geographielehrmittel, die Afrika als Hungerkontinent schildern und in den dort lebenden Menschen, den Unbillen der Natur und der Entwicklung der eigenen Bevölkerung hilflos entgegenblickende Wesen sehen, deren einzige Rettung in der Hilfe durch die Bewohner der Industrienationen besteht.

5.2.8 Musik-Kontakte (1983-1987)

Der 181 Seiten umfassende Band für das 5. und 6. Schuljahr enthält keine Lieder aus Schwarzafrika, zeigt aber unter dem Titel "Musikalische Besetzung aus aller Welt" auf der Doppelseite 129-130 ein Foto aus Marokko und eines aus Zaire, auf dem mit nur einem Lendenschurz bekleidete Trompeter zu sehen sind.

Der zweite, 242 Seiten dicke Band für die Klassen 7- 10 enthält die beiden Kapitel "Thema Jazz: Die Ursprünge" (S. 40-41) und "Wir singen und begleiten ein Spiritual" (S. 42-43), die auch einige Aussagen zu Schwarzafrika enthalten. Auf der Seite 40 schreibt der Autor über den Sklavenhandel:

Schon seit dem 17. Jahrhundert wurden Einheimische in den Dörfern Westafrikas überfallen und von weissen Eindringlingen zur Küste getrieben, von wo sie, in Schiffe gepfercht nach Nordamerika verschleppt wurden...

Der Sklavenhandel der Portugiesen an der Westküste Afrikas reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Zur Musikauffassung der Schwarzafrikaner heisst es auf der gleichen Seite:

Nach afrikanischen Vorstellungen wird durch Musik Kraft erzeugt, die Arbeit erscheint leichter, im Innern des Menschen liegende Rhythmen werden wachgerufen.

Die Rhythmen der Musik richteten sich nach dem Rhythmus der Arbeit. Sie wirkten durch Gleichförmigkeit und Steigerung oft hypnotisierend.

Ähnlich äussert sich auch der 1988 erschienene "Lehrerband 1" von "Musik auf der Oberstufe". (Siehe dazu die Seite 444 dieser Arbeit.) Zur Herkunft des Spirituals schreibt der Autor auf der Seite 42 über die versklavten Schwarzen in der neuen Welt:

In ihrer afrikanischen Heimat spielte die Götterverehrung eine zentrale Rolle im Leben der Schwarzen. Eine der religiösen Überzeugungen war, dass der Gott des Siegers anerkannt werden müsse, da er stärker als der eigene war (die Sklaven betrachteten sich als Besiegte, als Gefangene)...

Aufgrund der damaligen Verhältnisse im damaligen Westafrika betrachteten sich die Sklaven wohl tatsächlich, zumindest zu einem Teil, als Gefangene, denn diese wurden oft als Sklaven von den Siegern verschleppt. Doch braucht dazu kaum eine "höhere Macht" herbeigezogen zu werden, d.h. der Glaube der Schwarzafrikaner dürfte bei der ganzen Frage der Sklaverei nur eine untergeordnete Rolle gespielt haben.

5.2.9 Musicassette (1990-1992)

Der 134 Seiten umfassende Band für die "7. Jahrgangsstufe" an bayerischen Schulen enthält keine Angaben zum Thema.

Der 150 Seiten umfassende Band für die 8. Jahrgangsstufe geht zwar nicht speziell auf Schwarzafrika ein, erwähnt diesen Teil des Kontinentes und seine Bewohner jedoch an verschiedenen Stellen. Eine Weltkarte auf der Doppelseite 20-21 zeigt einen Schwarzafrikaner im Süden des Kontinentes, der eine fünfeckige Maske, einen Lendenschurz und einen Speer trägt. Dazu wird auf ein Hörbeispiel "Ein Afrikaner erzählt seine Lebensgeschichte" verwiesen, auf das, wie auch auf andere Ton- und Bildträger, im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden soll.

Die Seite 73 zeigt einen Musikbogen mit dem folgenden Begleittext:

Der Musikbogen hat sich bis in unsere Zeit bei einigen Negerstämmen in Afrika erhalten. Er gilt als das Hauptinstrument der Buschmänner, die damit Tiere in ihren verschiedenen Gangarten und ganze Jagdszenen nachahmen.

Auf der gleichen Seite ist eine Art Harfe aus einem Totenschädel dargestellt, die aber nicht eindeutig Schwarzafrika zugeordnet werden kann. Dazu schreibt der Autor (S. 73):

Oft wird der Klang einer schwingenden Saite (oder auch mehrerer) durch einen Hohlraum (Kürbisschale, Schildkrötenpanzer, Totenschädel) verstärkt.

Sobald der eigene Körper als Instrument dient, glaubt man die Kraft des Dämons sogar in sich selbst zu spüren. Bis zur Ekstase steigert sich dann das Stampfen der Füsse, das Klatschen der Hände, das Singen und Schreien.

Obwohl auch dieser Abschnitt sich nicht explizit auf Schwarzafrika bezieht, der Schwarzafrikaner dürfte jedoch mitgemeint sein, vermittelt der Text doch den Eindruck eines unbeherrschten von Dämonen getriebenen Naturmenschen.

Auf der Seite 74 gibt der Autor eine Zeichnung "Livingstones Aufnahme beim Stammeshäuptling Schinte" wieder, auf der eine grosse Menge von Schwarzafrikanern abgebildet ist. Sowohl Männer als auch Frauen tragen nur eine Art Lendenschurz, einige Männer sind mit Speeren, Schilden oder Pfeilen bewaffnet. Fünf Musiker spielen auf zwei Trommeln und drei xylophonartigen Instrumenten. Dazu gibt der Autor einen Ausschnitt aus David Livingstones "Zum Sambesi und quer durchs südliche Afrika" von 1849-1856 wieder:

"... dann kamen die Soldaten, bis zu den Zähnen bewaffnet, schreiend mit gezogenen Schwertern auf uns zugelaufen und verzerrten die Gesichter, um so wild als möglich zu erscheinen, wahrscheinlich dachten sie, wir würden aus Furcht davonlaufen... Der Trommler und die Trompeter machten einen Lärm, soviel die Instrumente nur hergaben... Die Trommeln sind aus dem Stamme eines Baumes geschnitzt und haben an der Seite ein kleines Loch, das mit Spinnweben bedeckt ist; oben und unten sind sie mit Antilopenhaut überzogen, und wenn diese straff angezogen werden soll, so halten sie dieselbe ans Feuer, das sie zusammenzieht."

Wie der Vergleich mit dem Originaltext zeigt, handelt es sich bei dieser Wiedergabe des Berichtes von Livingstone nicht nur um eine starke Vereinfachung seiner Eintragung vom 17. Januar 1854, sondern sie vermittelt auch ein ganz anderes Bild von der Begegnung als der Originalbericht, der von einem Empfang mit militärischen Ehren spricht. Die Beschreibung der Trommeln hingegen wurde genau von Livingstone übernommen, der allerdings auch die in der auf der gleichen Seite abgebildeten Zeichnung dargestellten Marimbas beschreibt. (Livingstone 1857, Kap. 16)

Weiter schreibt der Autor, dass einfache Schlaginstrumente "vor allem Trommeln... seit Urzeiten zum Alltag der afrikanischen Eingeborenen" gehörten. Sie würden zum "Säen, Ernten, Jagen aber auch zu ihren Festen und zu ihrem Totenkult" verwendet. Auf der Seiten 74 und 75 verweist der Autor auf zwei Hörbeispiele zur Musik der Hausa und der Königstrommeln von Ruanda. Die Seite 80 zeigt die stereotype Zeichnung eines Schwarzafrikaners, der mit "Wollhaar", Ohrring und grossen Lippen die Bongas spielt. Die Seite 82 enthält unter der Überschrift "Sprachrhythmus" die folgenden Anweisungen an die Schüler:

Versetze dich in die Rolle von Urwaldbewohnern, die mit Trommelrhythmus die folgenden Nachrichten "telegraphieren":
 "Achtung, Feind! Flussaufwärts kommt ein Schiff!"
 "Holt den Arzt aus der Missionsstation!"
 "Grosser Häuptling tot! Verbrennung am Wochenende."...

Obwohl auch diese Aufgabe nicht eindeutig im Kontext zu Schwarzafrika gestellt wird, lässt sich die Verbindung doch ohne weiteres herstellen. Die Schüler werden auf Kosten von anderen Völkern zu einem kurzen Rhythmuspiel motiviert. Die vorgeschlagenen "Nachrichtenbeispiele" sind nicht nur als rassistisch zu betrachten, sie verunmöglichen dem Schüler auch ein Verständnis der Kommunikationssystem gewisser Völker Schwarzafrikas, die mit Trommeln Nachrichten übermittelten.

Im Band für die "9. Jahrgangsstufe", mit total 123 Seiten, findet sich auf der Seite 8, unter dem Titel "Tanz für die Götter" ein Foto "Afrikanischer Kultanz (Mali)", auf dem Tänzer mit Masken zu sehen sind. Auf der gleichen Seite wird auf ein Musikbeispiel eines afrikanischen Tanzes aus Liberia, "mit dem die Aufnahme eines Knaben in den Kreis der Erwachsenen gefeiert wird", verwiesen. Auf der Seite 37 schreibt der Autor im Kommentar zum Song "Rock around the Clock":

Der Farbige erlebt die rhythmische Musik unmittelbar, mit seinem ganzen Körper. Im freien Tanz durchmisst er dabei meist nicht den Raum, sondern bewegt sich auf der Stelle, mit dem Partner nur durch das gemeinsame Rhythmusserlebnis verbunden.

Der 141seitige Band für die 10. Klasse enthält im Kapitel Thema Jazz (S. 100-106) eine Seite zum Sklavenhandel. Unter der Überschrift "Sklavenhandel" und der Bemerkung, das "schon im 16. Jahrhundert... die ersten Westafrikaner von englischen Sklavenhändlern gefangen" worden waren, zitiert der Autor auf der Seite 100 das Zitat aus "L. Zenettis Peitsche und Psalm, Verlag J. Pfeiffer, München 1963, S. 12", welches teilweise auch schon im Lehrmittel "Musik um uns - 7.-10. Schuljahr" von 1979 wiedergegeben wurde. (Siehe dazu auch die Seite 439 dieser Arbeit):

"Man trieb die Gefangenen dann - oft genug mit Peitschen- und Stockhieben - auf die Sklavenschiffe. 'Ihr Schluchzen und ihre leidvollen Lieder', so gestand Degrandpré, der Kapitän eines solchen Schiffes, 'haben meine Seele oft sehr in Unruhe versetzt. Ich erhob mich dann und versuchte sie wieder zu beruhigen. Aber oft waren meine Bemühungen vergeblich..., und einige blieben bei der Vorstellung, man wolle sie schlachten.' - 'Nicht wenige', so berichtet ein Augenzeuge, 'erdolchten, erhängten oder ertränkten sich.'"

Der ehemalige Sklave Equiano beschreibt in seinem Buch "Olaudah Equiano: The Interesting Narrative of the Life" von 1789 die Schrecken der Überfahrt mit den folgenden Worten: "The stench of the hold while we were on the coast was so in tolerably loathsome, that it was dangerous to remain there for any time, and some of us had been permitted to stay on the deck for the fresh air; but now that the whole ship's cargo were confined together, it became absolutely pestilential. The closeness of the place, and the heat of the climate, added to the number in the ship, which was so crowded that each had scarcely room to turn himself, almost suffocated us. This produced copious perspiration, so that the air soon became unfit for respiration, from a variety of loathsome smells, and brought on a sickness among the slaves, of which many died, thus falling victims to the improvident avarice, as I may call it, of their purchasers. This wretched situation was again aggravated by the galling of the chains, now become insupportable; and the filth of the necessary tubs, into which the children often fell, and were almost suffocated. The shrieks of the women, and the groans of the dying, rendered the whole a scene of horror almost inconceivable." (Equiano, 1789)

Der Autor des Lehrmittels "Musicassette" schreibt weiter, die Grössenordnung des Sklavenhandels angehend:

Über 35 Millionen Westafrikaner wurden bis zur Mitte des 19. Jahrhundert auf diese Weise verschleppt und erduldeten ein Leben ohne Freiheit und Menschenwürde...

Je nach Quellen werden teilweise sehr unterschiedliche Zahlen genannt. Neben diesen Textstellen gibt die Seite 100 auch eine Zeichnung "Sklavenkarawane im Kongogebiet auf dem Marsch zur Küste (Mitte des 19. Jahrhunderts)" wieder, die auf der Seite 407 dieser Arbeit in der Besprechung des Geographielehrmittels "Seydlitz Geographie" von 1994-1996 abgebildet ist. Die ebenfalls im Geschichtsbuch "Alte Völker, Neue Staaten" abgebildete Zeichnung trägt dort die Legende: "Sklavenjagd: Planmässig durchgeführter Menschenraub. Sklavenkarawane in Afrika. Mangbetu-Neger im Gebiet des Sudan... Holzstich, 1892". Dazu bemerkt Pleticha: "Während die Sklavenhändler anfangs selbst Fangexpeditionen unternahmen, wurde der Sklavenfang später von kooperationsbereiten Teilen der afrikanischen Oberschicht übernommen." (Pleticha 1989, S. 310-311).

Die Seite 101 zeigt die beiden unteren Teile der auf der Seite 440 dieser Arbeit unter der Besprechung des Musiklehrmittels "Musik um uns 3 (1995)" abgebildeten Inserates. Auf der gleichen Seite findet sich ein Karte "Wege und Stationen des Jazz", die auch das "Stammesgebiet der Ba-Benzéle-Pygmäen" zeigt, von denen ein Musikbeispiel eines Mannes, der "in einem Klagelied den Tod seiner Frau Nbu" beklagt auf der Seite 102 unter dem Titel "Das afrikanische Erbe" nach der Schallplattenaufnahme notiert, auf die im Text verwiesen wird, wiedergegeben ist. Diese Lied wird mit einer Aufnahme des amerikanischen Songs "My little Annie, so sweet" auf der folgenden Seite verglichen.

Die Seite 106 zeigt ein Foto "Ba-Benzéle-Pygmäen" auf denen einige Musiker und Zuschauer zu sehen sind.

Dazu schreibt der Autor, auf ein weiteres Musikbeispiel verweisend:

Der Eingeborene Mangolo erzählt die Fabel "Mbombokwe", die von einem Specht handelt, der genüsslich fette Raupen verzehrt, was man im Lied deutlich hören kann. Mangolo wird begleitet von Händeklatschen, Schlaginstrumenten und Rasseln, die ein kompliziertes rhythmisches Geflecht konstruieren...

Die weiteren Seiten des Lehrmittels enthalten keine Hinweise auf Schwarzafrika mehr.

Einerseits zeichnet der Autor das Bild des versklavten Schwarzafrikaners der seinem Schicksal nur durch den (Frei-)Tod entgehen kann, andererseits wird mittels eines Vergleichs der Einfluss der Musik der Pygmäen auf den Jazz aufzuzeigen versucht. In beiden Abschnitten erfahren die Schüler nur wenig über die Lebensweise und Kultur der Schwarzafrikaner.

5.2.10 Singen Musik (1992)

Das vierbändige, insgesamt 422 Seiten umfassende Lehrmittel enthält in den Bänden "Lieder, Kanons" und "Lieder, Chansons" mit insgesamt 119 Liedern kein Liedbeispiel aus Afrika. Der Band 3 "Rock und Pop" mit insgesamt 34 Songs enthält eine Seite mit Zeichnungen zur Sklaventhematik auf der Seite 8 und auf den Seiten 135-136 etwa acht Zeilen Hintergrundinformation zur "USA for AFRICA"-Hungerhilfe vom Sommer 1985 im Zusammenhang mit dem damaligen Chartstürmer "We are the World". (Zu den Hungerkrisen Afrikas siehe auch die Seiten 450 dieser Arbeit.) Damit wird für die Mitte der achtziger Jahre typisch, und durch eine weitere Dürre im Sahel ausgelöst, Afrika als Hungerkontinent beschrieben.

Der Band 4 "Experimente", mit 30 vorgeschlagenen Arrangements, enthält auf den Seiten 33-35 das Lied "Tu! Tu! Gbovi" aus Ghana von W. K. Amoaku.

5.2.11 Spielpläne Musik (1992-1994)

Das Lehrmittel enthält im Band für die 7. und 8. Klasse ein Kapitel "Musik in Afrika" auf den Seiten 138-141. Die Untersuchung wurde anhand des vom Informationsgehalt deckungsgleichen Lehrerband durchgeführt. Der Lehrerband bietet dazu reichliche Hintergrundinformationen auf den Seiten 240-243. Unter dem Titel "Musik der Hamar 1: Flöte und Leier" schreibt der Autor auf der Seite 240, die auch eine Foto einer Siedlung der Hamar und eine Karte zu ihrem Lebensraum zeigt:

Die Völkerkundler Ivo Strecker und Jean R. Lydall erforschen seit 1970 die Kultur der Hamar in Südäthiopien. Durch ihren engen und langjährigen Kontakt mit ihren Gastgebern lernten sie zu verstehen, wie das tägliche Leben sich gestaltet und wie herausragende Ereignisse (die Aufnahme Jugendlicher in die Welt der Erwachsenen, Krieg und Tod) sich in Festen und Riten niederschlagen und welche Bedeutung die Musik für das Leben und das Selbstverständnis einer Gemeinschaft hat.

Die Schwarzafrikaner werden zum Forschungsobjekt, durch deren Studium sich der Völkerkundler ein besseres Verständnis für ihre Kultur erhofft. Unter der Überschrift "Zur Geschichte der Hamar" schreibt der Autor (S.240):

Die Vergangenheit der Hamar liegt im Dunkeln. Mythische Überlieferungen (Sagen und Erzählungen) deuten darauf hin, dass sie aus einer Verschmelzung von Einwanderern nördlich, östlich und westlich gelegener Stämme (Banna, Kara, Bume, Ari, Male, Tsamai, Konso) entstanden sind, aber wann dies geschehen sein mag, ist unbekannt. Sicher ist nur, dass die Hamar bis spätestens Mitte des vorigen Jahrhunderts von den festungsartigen Gebirgen nördlich des Turkanasees Besitz ergriffen hatten. Sie lebten von Ackerbau (Hirse, Hülsenfrüchte, Kürbisse, Salate), Viehzucht (Rinder, Schafe, Ziegen, Esel), Bienenzucht, Jagen und Sammeln.

Hier wird ein weiteres Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Viehhaltung und Ackerbau beschrieben, das im Gegensatz zu der im Lehrmittel "Seydlitz: Mensch und Raum" von 1983-1984 gemachten Aussage steht, Schwarzafrikaner würden entweder Ackerbau oder aber Viehzucht betreiben. (Siehe dazu die Seite 333 dieser Arbeit.) Zur Auswirkung der eindringenden Europäer schreibt der Autor weiter:

Um die Jahrhundertwende kamen die ersten Europäer als Grosswildjäger und Entdeckungsreisende. Sie brachten die Pocken und die Rinderpest mit, und so wie andere Stämme erlitten die Hamar damals hohe Verluste an Menschen und Vieh.

Einige der wenigen Hinweise darauf, dass die Europäer auch Krankheiten in das als Seuchenkontinent verschrienes Gebiet Afrikas einschleppten. Weiter heisst es im Text:

Den Europäern folgten kurz darauf die äthiopischen Gruppen. Unter Kaiser Menelik II. besetzten sie im Wettrennen mit den englischen und italienischen Kolonialmächten den ganzen Süden und Westen des heutigen Äthiopien. Die Hamar widersetzten sich, und viele von ihnen kamen dabei ums Leben oder wurden versklavt. Wer fliehen konnte, suchte Schutz in den unzugänglichen Dickichten der Flüsse in den Tiefebene und an den Ufern des Turkanasees und des Stefaniensees. Hier führten die Hamar ein halbsesshaftes Leben. Jede Familie war in dieser Notzeit auf sich selbst gestellt und versuchte, sich durchzuschlagen. Um 1910 kehrten die Hamar wieder langsam in ihr altes Siedlungsgebiet zurück. Manche ihrer Traditionen hatten sie unwiederbringlich verloren, und während der Vertreibungszeit hatten sie von anderen Gruppen im Süden und im Westen neue Dinge und Bräuche kennengelernt, so dass sie heute in vielem ihren Nachbarn im Sudan und Kenia ähneln.

(Zu Äthiopien siehe auch die Seite 415 dieser Arbeit.) Diese kulturelle Durchmischung fand auf dem afrikanischen Kontinent ebenso statt, wie in anderen Regionen der Welt. Dazu schreibt Nketia in seinem Buch "Die Musik Afrikas" von 1979: "Obwohl die einzelnen Gruppen ihre Identität bewahrten, lebten sie nicht isoliert. Handeltreibende... reisten weit herum;... Staaten unterhielten miteinander diplomatische Beziehungen. Ebenso gab es kulturelle Interaktionen durch Entlehnung und Annahme von Kulturgütern, auch von Musik." (Nketia 1991, S. 16)

Auf der Seite 241 werden die Flöte und die Leier der Hamar vorgestellt. Dazu zeigt der Autor eines Mädchens, das nur mit einem kurzen Lederrock und verschiedenen Ketten gekleidet eine lange Flöte, wie im zitierten Text weiter unten dargelegt, schräg anbläst. Im Text schreibt der Autor:

Bei den Hamar ist die Flöte das Instrument der Felder. Sie wird von den Mädchen gespielt, während sie die heranwachsende Hirse gegen Vögel, Affen und andere Tiere bewachen. Der Name der Flöte (woissa) meint wörtlich übersetzt "das, was das Aufrechtstehen verursacht", und er bezieht sich darauf, dass die Mädchen durch ihr Flötenspiel ein gutes Wachsen der Hirse ermöglichen und sich dabei gleichzeitig wachsam halten. Den Mädchen ist es aber nicht erlaubt, eine Flöte herzustellen. Diese Aufgabe ist allein den jungen Männern überlassen...

Ein Beispiel für eine klare Rollenverteilung zwischen Mann und Frau, die sich in vielen traditionellen Gesellschaften in ähnlicher Weise, aber mit teilweise anderen Aufgabenzuteilungen, findet. Über die Herstellung und die Spielweise dieses Instrumentes schreibt der Autor (S. 241):

Wenn in der Regenzeit der "baraza"-Busch "fett" und "weich" geworden ist, wie sie sagen, suchen sie einen Ast aus, der ein etwa daumendickes, fünfzig bis achtzig Zentimeter langes, gerades Stück enthält. An den Enden dieses Stückes zerschneiden sie die Rinde, und während der Ast noch am Stamm ist, drehen und zerren sie so lange, bis sich die Rinde um das Holz herumdrehen lässt. Dann erst schneiden sie den Ast ab und ziehen ihn aus der Rinde heraus. Der auf diese Weise gewonnene Zylinder wird die Flöte. Wenn die Rinde vollständig trocken ist, werden mit einem spitzen Eisen vier Grifflöcher gebrannt, und damit ist die Längsflöte fertig. Ein Mundstück braucht diese nicht, denn der Ton wird durch ein schräges Anblasen der Zylinderöffnung hervorgebracht.

Als einziges der bisher untersuchten Lehrmittel bietet "Spielpläne Musik" hier eine Beschreibung der Herstellung und Spielweise eines schwarzafrikanischen Musikinstrumentes. Zum anderen bereits erwähnten Instrument, der Leier, deren Spielweise auf einem Foto dargestellt und die in einer Zeichnung dargestellt wird, schreibt der Autor auf der Seite 214:

Eines Abends, als kurz vor Sonnenuntergang das Vieh ins Gehöft zurückkehrt, stimmt Choke die Saiten und dann, wie es bei Beginn und Ende eines jeden Stückes üblich ist, schüttelt er die Leier, so dass die Steine rasseln, die in ihrem Innern verschlossen liegen. Die Melodie, die er den Saiten entlocken will, singt er anfangs kurz vor. Dann spielt er sie, und später begleitet er wieder mit seiner Stimme...

Nach der Flöte erwähnt das Lehrmittel hier ein zweites Instrument, ohne von Trommeln oder dergleichen zu sprechen. Hier folgt ein Verweis auf die entsprechende Tonaufnahme, die zum Lehrmittel erhältlich ist, sowie eine Übersetzung des Liedtextes. Über den Zweck des Liedes schreibt der Autor weiter:

Choke singt hier über gesellschaftliche Beziehungen, ohne reale Personen zu nennen: Er verherrlicht die Freundschaft, die Nachbarschaft, die Tauschpartnerschaft (Tausch von Ziegen, Schafen und Kühen, um die gegenseitige Zuneigung auszudrücken) und die Einstimmigkeit unter den Altersgenossen, und dabei "wärmt" er wie er sagt, "das Gehöft an".

Ein weiteres Beispiel, das belegt, dass die Musik Schwarzafrikas auch eine wichtige soziale Funktion hat und nicht nur dazu dient, im "ekstatischen Ausser-Sich-Sein" den Kontakt mit den Geistern aufzunehmen, und damit einen vorwiegend religiösen oder kultischen Charakter hat. Über die Herstellung der Leier schreibt der Autor (S.241):

Leiern finden sich nur in manchen Gehöften, aber im Prinzip kann sie jeder herstellen: Eine etwa zwei Handspannen lange und eine Handspanne breite Schildkrötenschale, deren Unterseite mit einer Axt entfernt worden ist, bildet den Resonanzkörper. Die Öffnung wird mit Rinds- oder Schweinsleder überzogen, und die beiden Stäbe für die Jocharme der Leier werden durch das Leder hindurchgeführt. Sie brauchen keine Befestigung am Boden der Schale, weil das Leder, wenn es trocknet, sie fest umschließt und an ihrem Platz hält. Wenn das Leder über der Schale vollständig trocken ist, werden vier Löcher in die Mitte eingebrannt und einige Steinchen ins Innere des Klangkörpers gesteckt. Dann kann die Leier mit Saiten aus Kuhsehnen bespannt werden. Die Spanntechnik besteht aus einfacher Schlaufenbefestigung an der einen Seite (am Klangkörper) und einem Winkel an der anderen Seite (am Klangkörper) und einem Winkel an der anderen Seite (am Querstab). Zuletzt wird ein zylindrisches Holzstück hergestellt, das als Brücke dient und zwischen die Lederbespannung und die Saiten geklemmt wird.

Die Leiern- und Lauteninstrumente sind in Schwarzafrika sehr verbreitet, Honolka schreibt in "Knaurs Weltgeschichte der Musik" dazu, dass "hier... die Phantasie der Neger keine Grenzen" gekannt hätte.

Unter dem Titel "Musik der Hamar 2: Gesänge" schreibt der Autor auf der Seite 242 unter der Überschrift "'Bu'-(Ochsen- und Ziegen-)Gesänge":

Sie sind das Herzstück eines jeden Tanzabends. Ein Hamar hat den Hintergrund dieser Gesänge folgendermassen erklärt: "Ein Junge, der mit den Kühen geht, macht sich einen Tanzochsen: 'Für meinen Ochsen werde ich vor den Mädchen tanzen'. Ein Junge, der mit den Ziegen geht, verformt die Hörner eines jungen Ziegenbocks und sagt: 'Für dich werde ich vor den Mädchen tanzen'. Er legt ihm ein Halsband um und bindet eine Glocke daran, und zur Zierde beschneidet er seine Ohren. So singt man für den Ochsen oder den Ziegenbock: Wenn das Tier rot ist, singt man von der Röte des Felles, wenn es weiss ist, singt man vom weissen. Wenn es gefleckt ist, singt man vom gefleckten. So gibt man dem Tier einen Namen und tanzt und tanzt und lacht. Von jemandem, der kein Tanztier hat, sagt man 'Der ist dumm', und alle Mädchen belachen ihn, die Altersgenossen belachen ihn. Dann weint er und nimmt alle seine Kraft zusammen, bis er am Ende auch lernt zu singen."

Hier wird einer der Mechanismen der sozialen Kontrolle beschrieben und noch einmal die soziale Rolle der Musik bestärkt, welche zugleich aber auch eine religiöse Funktion ausübt:

Jedem "bu"-Gesang liegt das Bemühen zugrunde, über das Singen für sein Lieblingstier ein gutes Verhältnis mit der Natur herzustellen. Wenn man die richtige Beziehung zu seinem Tanzochsen hat, dann fällt der Regen, dann wird das gefährlichste Wild zur Beute und auch die Feinde, die einen selbst und die Herde bedrohen, können einem nichts anhaben. Der älteste anwesende Mann beginnt jeweils mit seinem "bu"-Gesang, und ihm folgen dann die anderen, dem Alter nach. Jeder einzelne kündigt seinen Tanz an, indem er aus dem Halbkreis der Männer hervorbricht und sich in grossen Sprüngen auf die Mädchen und Frauen zu bewegt. Wenn er diese erreicht hat, wirft er den Kopf herum, so dass die Federn in seinem Haar (bzw. in seiner Lehmkappe) das Gesicht des Mädchens berühren, für das er im besonderen singen will.

Für Ostafrika typisch handelt es sich bei der Form des Bewegungsablaufes und einen Sprungtanz, d.h. die wesentlichen Elemente basieren auf Hüpfen und Springen. Der Autor fährt in der Beschreibung der Abläufe fort:

Er kehrt nun in den Halbkreis zurück und intoniert mit den anderen Männern den Chor zu seinem Sologesang. Wenn der Chor stark genug geworden ist, beginnt er mit seinem Solo. Während er seine Stimme erhebt, macht er ein konzentriertes, starres Gesicht. Er scheint gar nicht mehr anwesend, sondern bei seinem Tanzochsen zu sein. Er hält die Arme in die Höhe und imitiert dabei die Form der Hörner seines Tieres. Zwischen den einzelnen Versen ruft er gelegentlich die Namen seines Tieres aus und springt mit steil aufgerichtetem, straffem Körper in die Höhe. Wenn Mädchen aus seinem Klan anwesend sind, tanzen sie still an seiner Seite und hinter ihm. Alle anderen Mädchen halten sich vor ihm auf. Sie fixieren ihn starren Blickes, wippen in die Knie, dass die Lederröcke fliegen und schlagen ihre Hacken zusammen, dass die eisernen Ringe an ihren Beinen klingeln. Gleichzeitig gehen ein oder zwei erfahrene Sänger vor dem Halbkreis auf und ab und feuern die jungen Männer an, kräftig und im richtigen Rhythmus zu klatschen...

In ähnlicher Form findet auch bei anderen Völkern die Begegnung zwischen Jungen- und Mädchengruppen statt, die dadurch die überlieferten Volksweisen erlernen und erste Kontakte zum anderen Geschlecht anknüpfen können.

Anschliessend gibt der Autor den Text vom "Lied für einen Tanzochsen" wieder. Ausserdem zeigt die Seite 242 zwei Fotos auf denen die im Text beschriebenen Tanzfiguren zu sehen sind. Auf der Seite 243 stellt der Autor drei weitere Gesänge vor: "'Merta' (Gesang des Tötens)", "'Aephino' (Weinen und Klagen)" und "'Barjo aela' (Segen)".

Unter der Überschrift "Veränderungen heute" schreibt der Autor:

Die Welt der Hamar, wie sie von den Völkerkundlern Strecker und Lydall angetroffen wurde, ist heute bedroht. Auch Murras Segen, dessen Kraft auf der Regelmässigkeit der Abläufe in der Natur beruht, kann die Ausbreitung der Dürrezonen in Afrika nicht aufhalten...

Ausserdem merkt der Autor an, dass die moderne Zivilisation "den Hamar, ähnlich wie vielen anderen Völkern, nicht nur Gutes bringt".

Abschliessend schreibt der Autor die Musik der Hamar stelle "nur einen sehr kleinen Teil dessen dar, was in Afrika musikalisch" geschehe.

Im Lehrerband für die 9. und 10. Klasse schreibt der Autor in der Einleitung zum Kapitel "The Roots & Early Jazz" auf der Seite 250 unter der Überschrift "Afrikanisches Rhythmusgefühl":

Von einem afrikanischen Meistertrommler stammt der Ausspruch, die Europäer seien rhythmische Analphabeten. Damit meinte er insbesondere die den Europäern mangelnde und für Afrikaner ganz gewöhnliche Fähigkeit, mehrere rhythmische Ebenen zugleich zu empfinden und musikalisch auszudrücken.

Auf der gleichen Seite ist auch das Foto "Sultansorchester aus dem Tschad, aufgenommen 1964" abgebildet auf dem fünf Musiker zu sehen sind, deren Instrumente der Autor in der Bildlegende näher erläutert.

5.2.11.1 Zusammenfassung

Anhand der Beispiele über die Hamar zeichnet der Autor das Bild des traditionellen Afrikas, dessen Traditionen nicht nur in neuester Zeit immer wieder von Fremdeinflüssen geprägt wurden. Dabei beschreibt der Autor die Musik sowohl als soziales wie auch religiöses Ausdrucksmittel, das in den verschiedensten Lebenssituationen zum Tragen kommt.

Der Autor ist sich bewusst, dass das Beispiel der Hamar "nur einen sehr kleinen Teil dessen" darstellt, "was in Afrika musikalisch" geschieht.

5.2.12 Klangwelt-Weltklang (1991-1993)

Der 239 Seiten umfassende Band 1 des österreichischen Lehrmittels "Klangwelt-Weltklang" zeigt auf den Seiten 44-45 mehrere Briefmarken aus Ruanda, auf denen verschiedene Musikinstrumente zu sehen sind: Neben Blasinstrumenten, einer Trommel und einem Musikbogen ist auch eine Orgel abgebildet.

Der 256 Seiten umfassende Band 2 enthält ein Kapitel "Aussereuropäische Musik" auf den Seiten 21-27, in welchem der Autor anhand verschiedener Musikbeispiele auch auf die Musik Schwarzafrikas zu sprechen kommt.

In der Einführung zur Überschrift "Die Musik der schriftlosen Kulturen (Naturvölker)" schreibt der Autor auf der Seite 21 ganz allgemein:

Naturvölker leben meist als Nomaden, sie sind Fischer, Jäger, Sammler und Hirten, oder sie sind sesshafte Bauern. Immer steht ihr Leben im Einklang mit der Natur. Sie haben keine schriftlichen Überlieferungen. Ihre Bräuche, Religion und Musik werden mündlich von Generation zu Generation weitergegeben.

Soweit sie nicht heute schon durch Zivilisation und Missionierung erfasst worden sind, stehen sie auf der Stufe des Animismus: die lebendige und leblose Natur ist von guten und bösen Geistern beseelt; verstorbene Lebewesen - auch erlegte Tiere - hinterlassen ihre Seelen, von denen man Kraft und Hilfe erwartet. Durch Opfergaben, Tanz und Musik muss man Seelen und Geister milde stimmen, um sie von einem schädlichen Eingreifen in die Geschicke der Menschen abzuhalten.

Auf den Seiten 23 und 24 beschreibt der Autor "Musizieranlässe und Funktionen der Musik bei Naturvölkern".

Die Seite 23 zeigt drei Fotos: "Musikbogenspieler (Togo)", "Aka-Pygmäen" und "Singen beim Mais-Reiben".

Im Gegensatz zu dem Pygmäenfoto und dem Foto auf der vorherigen Seite zu den asiatischen Senoi aus Malacca, sind die abgebildeten Personen aus Togo vollständig bekleidet. Die Seite 24 zeigt eine kleine Zeichnung "Regenzeremonie, Rhodesien", das seit 1980 als Simbabwe bekannte Land wird mehr als zehn Jahre später immer noch mit seinem alten Namen bezeichnet, zu der der Autor schreibt:

Nach einem ostafrikanischen Mythos wird eine Prinzessin lebend unter einem Baum begraben. Wenn die Spitze des Baumes den Himmel erreicht, kriecht eine Schlange aus den Zweigen und sendet Regen. Über allem schwebt eine Göttin.

Als Musizieranlässe, die er immer durch den Verweis auf ein Tonbeispiel auf dem zum Lehrmittel erhältlichen Tonträger begleitet, zählt der Autor auf den beiden Seiten 23-24 die Initiation, "Jungen der Linda aus Zentralafrika"; Liebeszauber "Musikbogenspieler aus Togo"; Jagdzauber "Aka-Pygmäen a) vor der Jagd, b) nachher. Die Aka-Pygmäen kennen als eines von wenigen afrikanischen Naturvölkern polyphones Singen in einer Art Jodeln"; Arbeitsmusik "a) Frau beim Zerreiben von Mais (Togo). - b) Azande-Frauen beim Mais-Stampfen (Zaire). - c) Musik zum Schmieden (Kamerun)"; Fruchtbarkeitszauber, Regenzauber, Kriegsmusik, "Banda Linda, Zentralafrika"; Heilung, Kommunikation - mit höheren Wesen oder über grosse Distanzen mit

Nachbarn - "Yoruba-Trommler aus Oshogbo, Nigeria", und Totenkult "Epanda. Lied der Aka-Pygmäen zur Anrufung der Seelen der Vorfahren" auf.

Die Seiten 25-27 stehen unter dem Titel "Annäherung an Afrika: Von Orlando di Lasso bis Paul Simon". Dazu schreibt der Autor auf der Seite 25, dass zwar die afroamerikanische Musik rasch kommerzialisiert, aber die "ursprünglichen Ausdrucksformen afrikanischer Kulturen, insbesondere Schwarzafrikas, von uns erst in den letzten Jahrzehnten zur Kenntnis genommen" wurden.

Unter der Überschrift "Europäische Vorurteile" führt der Autor auf der Seite 25 als Beispiele die Werke "Die sieben Morisken" von Orlando di Lasso, "Die Zauberflöte" von Mozart, "Die Afrikanerin" von Giacomo Meyerbeer und "Afrika" von Camille Saint-Saëns an. Zusätzlich ist eine "Zeichnung eines Afrikaforschers (1871) abgebildet, die drei Schwarze mit Lauten zeigt.

Auf der Seite 26 schreibt der Autor unter der Überschrift "Gesang und Instrumente in Schwarzafrika":

Ähnlich den frühen Bardens oder Wandermusikern Europas verherrlichen afrikanische Sänger als "Hofmusiker" ihren Herrn, sie legitimieren oder warnen ihn, zur Bogenharfe, der "kora" singend. Sie überliefern Geschichte und Bräuche. Wegen ihres Spotts und ihrer Schlagfertigkeit sind sie jedoch auch gefürchtet.

Für das persönlichere, intime Musizieren steht der Musikbogen zur Verfügung; der Mundraum gibt Resonanz und filtert aus dem Grundton die eigentliche Melodie heraus. Zu den beliebten Instrumenten gehören - neben der Kora - das Daumenklavier Sansa (Mbira, Kalimba) und das "Balafon", ein Xylophon mit Kalebassen-Resonatoren... Man schätzt in Afrika den reinen Klang weniger als den mit charakteristischen Geräuschbeimischungen.

Als Musikbeispiel führt der Autor ein Lied aus Guinea vor, in dem die Frau ihren Mann das Trinken vorwirft, "alles, was nicht aus der Wasserquelle stamme, Bier Whisky, Palmwein, Maisbier, Champagner, Marihuana, Tabletten, zerstöre die Zukunft eines Mannes".

Unter der Überschrift "Missionierung" verweist der Autor auf die "Missa Luba", die der belgische Pater Guido Haazen gemeinsam "mit Lehrern und Schülern der Zentralschule in Kamina" (Kongo) "unter Einbeziehung der örtlichen Folklore" erarbeitet habe.

Unter der Überschrift "Moderne afrikanische Tanzmusik" schreibt der Autor (S. 26):

Die bei den Stadtbewohnern beliebte Tanz- und Unterhaltungsmusik enthält unter anderem Elemente der Musik der Weissen, des Boogie (Jive) und afro-karibischer Musik. "High-Life" heisst die erfolgreiche städtische afrikanische Popmusik, mit traditionellen Rhythmen und Shanty-Anklängen...

Ein Verweis auf Paul Simons "Diamond In The Soles Of Her Shoes" beendet die Ausführungen zur modernen Tanzmusik.

Im letzten Abschnitt lässt der Autor einen Musiker auf den Seiten 26-27 unter der Überschrift "Lucas 'Mkanlangu': Als Trommelschüler in Ghana" zu Wort kommen:

...Die Trommel spricht, führt die Tänzer oder folgt dem Tanz. Die Trommel drückt Freude aus, andererseits ist die Trommel etwas sehr Würdevolles. Sie kann beten! Ein Trommelforscher aus Ghana sagt, ein Häuptling ohne Trommler sei keiner. Vor der Kolonialisierung liess der Aschantikönig sogar Gerichtsurteile über die Trommel verkünden. Afrikanische Sprachen haben die Eigenart, dass erst die Tonhöhe die Bedeutung von Wörtern endgültig festlegt. Die Tonhöhenmelodien werden vom Spieler der Talking drum nachgeahmt...

Als Musikbeispiel führt der Autor ein Beispiel der "Hausa-Talking drum" an: "Die Schildkröte hat einen harten Panzer. Wer Pfeile auf sie schießt, ärgert sich nur selbst." (Zu den Hausa siehe auch die Seite 392 dieser Arbeit.)

5.2.12.1 Zusammenfassung

Das Lehrmittel "Klangwelt - Weltklang" stellt eine Fülle von afrikanischen Musikbeispielen unterschiedlichster Art, Herkunft und Funktion auf. Zudem thematisiert der Autor auch die europäische Sichtweise auf die schwarzafrikanische Musik anhand einiger Musikbeispiele.

Der Schwarzafrikaner wird in verschiedenen Facetten vom jodelnden Pygmäen bis zum König der Aschanti präsentiert, der Gerichtsurteile durch Trommel verkünden liess, präsentiert. Neben der Erwähnung

verschiedener afrikanischer Musikinstrumente, vermittelt der Autor auch einen kurzen Einblick in die "moderne afrikanische Tanzmusik."

5.2.13 111 / 222 / 333 Lieder (1990-1995)

Die drei Lehrmittel "111 Lieder Songbook", "222 Lieder" und "333 Lieder" enthalten auf den insgesamt 640 Seiten nur zweimal das Lied "Kumbaya, my Lord (nach einem afrikanischen Abendgebet)" in den beiden letztgenannten Bänden. (Zur Herkunft von "Kumbaya" siehe auch die Ausführungen auf der Seite 444 dieser Arbeit).

5.2.14 Liedertreff (1994)

Das 319 Seiten umfassende "Liederbuch für die Klassen 5 - 10" enthält ein gemaltes Bild auf der Seite 4, auf dem schwarze Sklaven tanzen, musizieren und trinken, wobei ca. 25 Personen auszumachen sind. Als Musikinstrumente dienen zwei Trommeln, eine Fidel und ein Schellenreif. Eine Mutter gibt ihrem Kind die Brust, von den fünf abgebildeten Frauen sind bei vieren die Brüste sichtbar, zwölf weitere Personen sind nur leicht beschürzt dargestellt.

Im Liedteil werden zwei Scherzlieder "Meine Tante aus Marokko" und "Hottentottentanz", die im Fall des zweiten Liedes nur auf einer Wortspielerei beruhen und nichts mit Afrika zu tun hat, sowie die Volksweise aus Zaire "E Bampangi luyangalala", die dem Inhalt nach wohl eher als Kirchenlied bezeichnet werden sollte. Damit erschöpfen sich die Angaben zu Schwarzafrika.

Da das weiter oben erwähnte Bild das einzige von Menschen schwarzafrikanischen Ursprungs ist, stellt sich die Frage, warum gerade dieses im Lehrmittel abgebildet wurde. Zwar mag es den historischen Tatsachen einigermaßen entsprechen, es zementiert aber die Vorstellung vom fröhlichen aber wenig vernünftigen, kaum zivilisierten Schwarzen, die noch immer in den Köpfen vieler Europäer herumspukt.

5.2.15 Die Musikstunde (1992-1997)

Der 1992 erschienene, 160 Seiten umfassende Band für das 5. und 6. Schuljahr" enthält, ebenso wie der 135seitige Band für die 7. und 8. Klasse, keine Angaben zum Thema. Der Band für das 9. und 10. Schuljahr enthält ein Kapitel "Zwei Kora-Spieler vom Stamm der Mandinke" auf den Seiten 150-151, in dem der Autor auf der Seite 150 schreibt:

So klein ein Land wie Gambia an der westafrikanischen Küste auch sein mag, die Bevölkerung setzt sich aus vielen Volksgruppen zusammen: Mandinke, Fulbe, Wolof und anderen. Jede von ihnen besitzt eine eigene Sprache, eigene Unterhaltungsformen und natürlich auch eine eigene Musik. Das klassische Instrument der Jali (Barden) vom Stamm der Mandinke ist die Kora, eine 21-saitige Harfenlaute. Sie gilt als "Instrument der Könige" und besteht aus einer halben Kalebasse (getrockneter Kürbis), die mit einer Rinderhaut bespannt ist. Durch diesen Korpus wird ein Holzstab getrieben, an dem die Saiten, die über einen Steg führen, befestigt sind. Gespielt werden die Saiten der Kora nur mit Daumen und Zeigefingern, die anderen Finger halten das Instrument fest.

Weiter schreibt der Autor auf der Seite 150 zur Funktion der Musiker, von denen "Tata Dindin, ein moderner Jali" auf einem Foto zu sehen ist:

Geschichte wird in Afrika nicht aufgeschrieben, sondern erzählt und gesungen. Die Barden oder Griots sind bis zum heutigen Tage dafür zuständig die Geschichte der alten afrikanischen Königshäuser in tradierten Liedern am Leben zu halten. War es früher wichtig möglichst viele Erzählungen, deren einzelne Aufführung mehrere Stunden in Anspruch nahm, auswendig zu kennen, sind im Zeitalter der Massenmedien eher technische Fähigkeiten am Instrument und das Besingen der Mäzene (Förderer, Gönner) gefragt. Tata Dindin gilt als einer der modernsten Musiker Gambias. Neben der Interpretation von traditionellen Gesängen begeistert er, genau wie in der Pop- und Rockmusik, die meist jugendlichen Zuhörer mit eigenen Songs und Tanzmusik.

Natürlich wird die Geschichte Schwarzafrikas seit vielen Jahren schriftlich festgehalten, wie beispielsweise das Buch "Die Geschichte Schwarzafrikas" (Ki-Zerbo 1984) zeigt. Die meisten afrikanischen Völker kennen traditionellerweise jedoch wirklich keine Schrift und übermittelten ihre Geschichte deshalb mündlich weiter.

Die Seite 151 zeigt die beschriftete Abbildung eines Kora. Im Text schreibt der Autor:

Ein anderer Jali vom Stamm der Mandike ist Mory Kante. Mit einem Ensemble aus 35 Musikern und Tänzern hatte er über die Grenzen Afrikas hinaus Erfolg, sodass er den Wechsel nach Europa wagte...

In einem letzten Abschnitt auf der Seite 150 spricht der Autor kritisch die Verwendung traditioneller afrikanischer Muster in der Popmusik durch Aussenstehende an.

Der Autor zeichnet also ein Bild des vor allem mit der traditionellen Musik befassten Schwarzafrikas anhand des Länderbeispiels Gambia auf. Obwohl er die wichtigsten Völker des Landes erwähnt, das zu den kleinsten Schwarzafrikas zählt, erwähnt der Autor nicht, dass die Musik Gambias und die dort lebenden Menschen nur einen winzig kleinen Ausschnitt des schwarzafrikanischen Völker- und Kulturmosaiks ausmachen.

5.2.16 Hauptsache Musik (1995)

Der 193 Seiten starke Band "für den Musikunterricht in den Klassen 7 und 8" enthält die beiden Kapitel "Musiker in Gambia, Westafrika" (S. 24-25) und "Cou-Cou - ein Trommeltanz aus Westafrika" (S. 26-27). Das Kapitel "Musiker in Gambia" bildet auf der Seite 24 drei Fotos ab, die mit den folgenden Bildlegenden versehen sind:

- Malami Jobarthe ist ein "Jali" ein hochangesehener Musiker, der zugleich die Aufgabe eines Geschichtenerzählers, Historikers, Friedensrichters und manchmal auch des Regierungssprechers ausübt. Er spielt zum Klang der Kora, der 21saitigen Harfe. Häufig tritt er - zusammen mit seinen Frauen und Söhnen - bei Familienfesten auf.
- Maodo Souso ist ebenfalls ein Jali. Er begleitet seinen Gesang auf dem Balafon, einem Instrument aus gestimmten Holzstäben, unter die hohle Kürbisse als Klangkörper gebunden sind. Die Kürbisse sind an einigen Stellen durchlöchert und mit Papierblättchen beklebt. Die sorgen für den beliebten "schnarrenden" Klang.
- Faoudu Konaté ist ein berühmter Musiker aus Guinea. Er beherrscht meisterhaft die Djembé, eine weit verbreitete westafrikanische Trommel, über deren Holzkörper ein Ziegenfell gespannt ist.

Die Seite 25 zeigt drei weitere Fotos, von denen zwei wieder mit ausführlichen Bildlegenden versehen sind:

- Sankaranka Tamba ist im Hauptberuf Reisbauer. Er spielt auf vier Boucarabous - grossen, warm klingenden Trommel mit aufgespanntem Kuhfell. Sein Enkel Pa, neun Jahre alt, ist zugleich sein Schüler. Er spielt schon oft mit ihm zusammen.
- Bei Dorffesten spielt und singt Sankaranka gemeinsam mit seinem Freund Abbas Dibba zum Tanz der Frauen. Abbas spielt auf einem vierseitigen, tief klingenden Zupfinstrument, der Dusunguni. Sankaranka sitzt ihm gegenüber und schlägt mit zwei Stöcken einen schnelle Rhythmus auf die Rückseite des Instruments. In ihren Liedern, die sie immer wieder neu erfinden, erzählen sie witzige Geschichten aus dem Dorfleben.

Im Kapitel "Cou-Cou - ein Trommeltanz" wird auf der Seite 26 auf drei Fotos unter dem Titel "Die Klänge der Djembé-Trommel" die Grundspielweise dieses Instrumentes erklärt. Ein weiteres Foto zeigt eine Gruppe von Musikern mit Djemben und Trommeln. Im Text heisst es dazu (S. 26)

Der Cou-Cou ist in ganz Westafrika verbreitet. Er wird vor allem bei festlichen Anlässen - z.B. Hochzeiten, Namensgebungsfesten oder auch am Ende des Ramadan, des Fastenmonats - getanzt, und zwar einzeln, zu zweit oder in Gruppen. Dazu spielt das typische westafrikanische Trommelensemble: zwei oder drei Djembétrommeln und Basstrommeln. Der Basstrommler spielt zugleich auf einer kleinen Eisenglocke, die für den Gesamtklang und die Orientierung sehr wichtig ist. Ein Solotrommler improvisiert in immer neuen Variationen über die Begleitrhythmen. Er gibt zugleich das "Signal" für Anfang und Schluss und für die Wechsel der Tanzschritte. - Die afrikanischen Musiker schreiben ihre Musik nicht auf... Sie kennen keine Noten - sie haben ihre zum Teil sehr komplizierten Rhythmen und Stücke "im Kopf".

Die Seite 29 zeigt ein weiteres Foto, auf dem zwei traditionell gekleidete Tänzerinnen zu sehen sind. Auf der gleichen Seite wird auch das Notenbeispiel der "Cou-Cou-Begleitrhythmen" abgedruckt.

Das Lehrmittel vermittelt anhand einiger westafrikanischer Musikbeispiele die reichhaltige Musikkultur dieses Grossraumes. Dabei wird das Bild eines schwarzafrikanischen Musikers gezeichnet, der sein Instrument "meisterhaft" beherrscht, "witzige Geschichten aus dem Dorfleben erzählt" und in "immer neuen Variationen über

Begleitrhythmen" improvisiert. Der Autor zeichnet also das Bild eines in der Tradition aufgewachsenen, dabei aber äusserst kreativen Menschen.

5.2.17 Canto (1996)

Das 288 Seiten umfassende Liederbuch, für den Einsatz ab der 5. Klasse gedacht, enthält nur das Lied "Kumbaya, my Lord", das als "Spiritual" und "afrikanisches Abendgebet" bezeichnet wird. (Siehe zu diesem Lied auch die Seite 444 dieser Arbeit.) Weitere Musikbeispiele, die Schwarzafrika zugeordnet werden könnten, enthält das Lehrmittel nicht.

5.2.18 Musik hören, machen, verstehen (1990-1995)

Das dreibändige Lehrmittel für die fünfte und höhere Klassen beschäftigt sich in den Bänden 2 und 3 auch mit Musik aus Schwarzafrika. Der 167 umfassende Band 1 enthält keine Informationen zum Thema.

5.2.18.1 Musik hören, machen, verstehen 2

Im Band 2, der insgesamt 184 Seiten umfasst, findet sich auf der Seite 33 unter dem Titel "Lieder über die Liebe" das südafrikanische Lied "Mangwane Mpulele" im Notenbeispiel zu dem der Autor im Begleittext auf der gleichen Seite schreibt:

"Mangwane Mpulele" ist ein Hochzeitslied des Stammes der Sotho in Südafrika. Es erinnert im Text an die Zeiten, als ein Mann der Familie der Frau, die er heiraten wollte, noch Vieh geben musste, um sie zu bekommen.

(Zum Thema "Brautpreis" siehe auch die Seite 330 dieser Arbeit). Die Übersetzung des in der Originalsprache abgedruckten Liedes lautet nach dem Autor:

"Tante, mach die Türe auf, ich bin völlig durchregnet. Wenn ich wenigstens zwei oder drei Kühe hätte, dann könnte ich eine Frau heiraten."

Zur speziellen Notation des Liedes lässt der Autor vom Erfinder, "einem südafrikanischen Fachmann" begründen (S. 33):

"Die normale Notation legt Wert auf die Tonlängen, die in der afrikanischen Musik keine grosse Rolle spielen. Diese Notation betont die genauen Anfangszeitpunkte eines Tones. Die senkrechten Linien stellen die kleinsten Einheiten des Pulses der Musik dar. Für praktische Zwecke könnten dies Achtel sein. Pausen, Balken und Bögen werden in diesem System nicht benutzt, da sie unnötige und sogar in die Irre führende westliche Musikkonzepte und Phrasierungen einführen."

Damit thematisiert der Autor einen Teil der Schwierigkeiten, die sich bei der Vermittlung der schwarzafrikanischen Musik an europäische Zuhörer ergeben. Auf der Seite 65 schreibt der Autor zur Einführung des Kapitels "Der Jazz":

Mit dem Beginn des Sklavenhandels zwischen Afrika und Amerika in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts begann auch eine jahrhundertelange wechselseitige Beeinflussung von europäischer und westafrikanischer Musik. Die Sklaven kamen fast ausnahmslos aus dem Gebiet der Elfenbeinküste in Westafrika...

Entgegen der hier aufgestellte Behauptung des Autors, wurden die Sklaven aus einem viel grösseren Einzugsgebiet in die "Neue Welt" geschafft. (Siehe dazu auch die Seiten 462 dieser Arbeit.) Auf der gleichen Seite schreibt er unter der Überschrift "Afrikanische Rhythmen":

Afrikanische Rhythmen hören sich meist sehr kompliziert an, doch entstehen sie durch das Nacheinander und Übereinander gleicher oder verschiedener Rhythmen und Metren.

Dadurch, so muss angefügt werden, entstehen auch die komplexen Muster, die all denen grosse Mühe bereiten, die nicht in einer solchen Musiktradition aufgewachsen sind.

Die Seiten 141-143 sind unter dem Titel "Tanzende Kinder in Afrika" ganz der Musik und ihrer Bedeutung in Schwarzafrika gewidmet. Damit beschäftigt sich das Lehrmittel als eine der Ausnahmen mit den Formen der

traditionellen schwarzafrikanischen Erziehung, speziell einem Beispiel der Musikerziehung. Neben einem grossen Foto, das die Siedlungsweise der Dangaleat im Tschad zeigt, schreibt der Autor auf der Seite 141:

Die Dörfer der Dangaleat liegen im Staat Tschad, etwa fünfhundert Kilometer östlich des Tschadsees in den Gebirgssavannen des Zentraltschadischen Massivs. Die ausgedehnten Hirsefelder der Dangaleat, in denen die Erwachsenen arbeiten, sind oft weit von den Dörfern entfernt. Die Kinder, die im Dorf zurückbleiben, sind während des ganzen Tages sich selbst überlassen. Die Knaben hüten die Ziegen, die Mädchen betreuen ihre jüngeren Geschwister und vertreiben sich mit Spielen die Zeit. Zu den beliebtesten Spielen der Dangaleat-Kinder gehört es, die Tänze der Erwachsenen nachzumachen. Meistens tanzen die Kinder am Nachmittag, wenn die grösste Tageshitze vorüber ist. Dann versammeln sie sich zu kleinen Tanzgruppen, schlagen entweder eine improvisierte Trommel oder sie klatschen den Rhythmus mit den Händen und singen dazu. Die Tänze und die Lieder haben sie den Erwachsenen abgucken, denn die Dangaleat-Kinder werden niemals daran gehindert, den Tänzen der Erwachsenen zuzusehen oder auch aktiv daran teilzunehmen. Sie schliessen sich der Reihe der Tanzenden an und erlernen auf diese Weise die Tanzschritte und Tanzfiguren "von selbst".

Der Autor beschreibt hier das Hineinwachsen von Kindern und Jugendlichen in die Kultur ihrer Eltern, eine Methode, die in der traditionellen Erziehung vieler schwarzafrikanischer Völker von grosser Wichtigkeit ist.

Auf der Seite 142 fährt der Autor mit seiner Beschreibung fort:

Die Tanzlieder werden bei den Dangaleat ausschliesslich von Frauen und Mädchen gesungen. Es sind Preislieder für berühmte Persönlichkeiten, aber auch Spottlieder. Von diesen Liedern behalten die Kinder meist nur Bruchstücke, singen sie bei ihren Tänzen und bemühen sich mit grossem Ernst, das Verhalten der Erwachsenen getreu nachzuahmen. Deshalb wird bei der Aufstellung zum Tanz darauf geachtet, dass jeder den Platz einnimmt, der ihm zusteht. Der beste und vornehmste Platz ist jener in der Mitte. Dort stehen die Ältesten der Gruppe. Sie haben den höchsten Rang, denn bei den Dangaleat hängt das soziale Prestige hauptsächlich vom Alter ab. Die Gruppenältesten haben nicht nur den Mittelplatz, sie bestimmen auch, wie lange getanzt wird, welcher Tanz an die Reihe kommt, wer bei einem Solotanz vortreten darf. Die Jüngsten stehen an den Aussenseiten und unterwerfen sich ohne Widerspruch den Anordnungen der Älteren.

(Zum Tschad siehe auch die Seite 402 dieser Arbeit.) Viele Völker Schwarzafrikas "ehren" traditionellerweise ihre Alten. Die im Text beschriebene Rollenteilung hingegen, kann von Volk zu Volk sehr stark variieren. Zu einem, der auf dem Tonträger zum Lehrmittel erhältlichen Musikbeispiel, dessen Grundrhythmus und Schrittfolge auf der Seite 142 erklärt und in einer Zeichnung erläutert werden, schreibt der Autor:

Die Dangaleat haben zahlreiche Tänze, jeder hat einen Namen, besondere Schritte und Figuren. Die Kinder kennen alle diese Tänze, aber sie kommen auch oft in die Nachbardörfer, in denen andere ethnische Gruppen, zum Beispiel Sudanaraber, leben. Sie sehen dort fremde Tänze, und wenn die Dangaleat-Kinder das Tanzen als Spiel betreiben, tanzen sie ausser den Dangaleat-Tänzen auch Tänze der benachbarten Araber. Das unterscheidet die Tänze der Kinder von jenen der Erwachsenen, denn die erwachsenen Dangaleat tanzen im allgemeinen nur ihre eigenen Tänze. Den Tanz "al bejer" haben die Kinder benachbarten Arabern aus dem Sudan abgesehen und tanzen ihn auf ihre Weise auch etwas anders als diese Araber.

Auch diese Bemerkungen können als Hinweis darauf verstanden werden, dass es sich bei der traditionellen Lebensweise der schwarzafrikanischen Völker nicht einfach um einen statischen Verhaltenskodex handelt, sondern eine aufgrund von Erfahrungen und Ausseneinflüssen sich stetig entwickelnde Lebensweise. Eine Reihe von elf Bildern, zeigt die mit einem Lendenschurz gekleideten, im Text erwähnten Kinder und bietet zudem einen zusätzlichen Einblick in die Schrittfolge des vorgestellten Tanzes.

5.2.18.2 Musik hören, machen, verstehen 3

Der 184 Seiten starke Band 3 des Lehrmittels beinhaltet die Kapitel "Die Entwicklung des Jazz im Überblick: Afrikanische Wurzeln" und "Musik anderer Kulturen: Musik in Schwarzafrika".

In Kapitel zum Jazz schreibt der Autor in der Einleitung auf der Seite 56:

...Die meisten nordamerikanischen Sklaven kamen von der Westküste Afrikas - vor allem aus dem Senegal, der Küste von Guinea, dem Bereich des Nigerdeltas und aus dem Kongo. Dort gab es überall hochentwickelte Musikkulturen....

Damit widerspricht der Autor der im Band 2 des Lehrmittels fälschlicherweise über die Herkunft der Sklaven aufgestellten Behauptung. (Siehe dazu auch die Seite 461 dieser Arbeit.) In der Einleitung zum Kapitel "Musik in Schwarzafrika" schreibt der Autor auf der Seite 114:

Afrika: geheimnisvolle Rituale und Zauber, dumpfe Trommeln, ekstatische Tänze, wilde Tiere. So oder ähnlich ist unsere Vorstellung von einem Kontinent, den wir meist nur aus dem Reiseprospekt kennen. Wenn man Afrikaner persönlich kennenlernt, mit ihnen redet, lacht, tanzt oder ihrer Musik lauscht, dann verändert sich dieses einseitige Bild, dann erfährt man mehr von dem modernen Afrika, seinen Problemen, der Faszination seiner Kultur, der Liebeshwürdigkeit und Offenheit seiner Bewohner. Zwar gibt es weiterhin viel Geheimnisvolles in Afrika, aber im heutigen Afrika steht an erster

Stelle die harte tägliche Arbeit für den Broterwerb: auf dem Feld, auf dem Markt, im Handwerksbetrieb, in der Fabrik. Afrika ist der zweitgrößte Kontinent und umfasst ein Fünftel der Landfläche der Erde. Seine etwa 610 Mio. Einwohner teilen sich in ca. 1'000 verschiedene Völker mit jeweils eigener Sprache, eigenen Liedern, Tänzen, Musikformen, Instrumenten, eigenen Märchen und Erzählungen - eine unüberschaubare kulturelle Vielfalt.

Der Autor spricht das auf Vorurteilen basierende Bild an, welches er in den Köpfen seiner Leser vermutet und versucht dieses mit der Bemerkung, dass in Afrika an "erster Stelle die harte tägliche Arbeit für den Broterwerb" stehe, zu korrigieren. Dabei erwähnt er auch die "unüberschaubare kulturelle Vielfalt". Weiter schreibt er:

Dennoch gibt es bei vielen Völkern im Bereich südlich der Sahara, dem eigentlichen Schwarzafrika, eine Reihe von vergleichbaren Prinzipien, nach denen sie ihre Musik gestalten. Die beliebteste Musikform ist das Lied. Meist wird es von einem oder mehreren Instrumenten begleitet. Daneben gibt es auch unzählige Formen von unbegleitetem Gesang, beispielsweise von einer oder zwei Sängerinnen oder von einem Chor vorgetragen. Die Melodien der Lieder sind in den über tausend verschiedenen Völkern Afrikas völlig unterschiedlich aufgebaut. Eine für alle verbindliche Liedform oder auch Skalenform gibt es nicht...

Die Musik Schwarzafrikas ist also keinesfalls, wie oft gedacht, nur Trommelmusik. Noch auf der Seite 114 beschreibt der Autor unter der Überschrift "Oliaku" ein erstes Musikbeispiel des nigerianischen Musikers Meki Nzewi:

Lieder sind in der Regel bestimmten sozialen Gruppen und bestimmten Anlässen zugeordnet. So gibt es beispielsweise Lieder für Kinder, für junge Mädchen, für erwachsene Frauen (Mütter), für verheiratete Männer, für alte Frauen oder Männer. Nur in Ausnahmefällen hat ein Lied eine Bedeutung für alle Altersgruppen. Lieder entstehen im Zusammenhang des Alltagslebens. Sie erzählen Geschichten, in denen die Weltanschauung eines Volkes, seine Wertvorstellungen, Sitten, Gebräuche, Rituale verschlüsselt oder offen zum Ausdruck gebracht werden. Oder sie werde einfach nur zum Vergnügen, zur Unterhaltung oder beim Tanzen gesungen.

Das Lied "Oliaku" stammt aus Nigeria. Die Sprache ist Igbo. Es ist ein langsames Tanzlied und bewundert die schönen Tanzbewegungen von Oliaku, einer jungen Frau...

Auf der Seite 115 ist das erwähnte Lied im Notendruck abgebildet, zusätzlich bildet die Seite ein Foto "Frau beim Tanzen in Nsugbe (Ostnigeria)" ab, das die für Frauen aus einfacheren Schichten typische Kleidung in Westafrika zeigt: zu einer Bluse und einem um die Hüfte geschlungenen Tuch, trägt die Frau ein passendes kunstvoll um den Kopf gewickeltes Tuch. Diese Art von Kleidung wird für Mädchen auch in der Schule für die Tanz- und Musikstunde bevorzugt.

Ein weiteres Musikbeispiel wird auf der Seite 116 vorgestellt: der Gigbo. Dazu sind die Noten eines Begleitarangements abgedruckt, ebenso wie ein Foto, der in dieser Musik aus Ghana verwendeten "Oblente-Drums".

Im Text schreibt der Autor:

Der "Gigbo" ist ein traditioneller Tanz, der in Ghana bei bestimmten sozialen Anlässen aufgeführt wurde. Er stammt aus Liberia und wurde schon im 19. Jahrhundert in Ghana populär...

Die Seite 117 zeigt ein weiteres Begleitpattern und zwei Fotos "Westafrikanische Musikinstrumente" und "Der Master-Drummer Aja-Addy mit einer Talking Drum". Der abgebildete Musiker wird im Lehrerband 3 zum Lehrmittel zitiert (siehe weiter unten).

Die Seite 118 druckt ein Stück "N'ike N'ike" ab, dazu schreibt der Autor:

Das Gigbo-Arrangement wird in dieser oder in variierten Form gerne als Begleitung zum sogenannten Highlife gespielt. Highlife ist ein Tanzstil und eine Musik, die in den 50er und 60er Jahren zur beliebtesten Tanzmusik in Westafrika, insbesondere in Ghana und Nigeria, wurde. Als 1960 Nigeria seine Unabhängigkeit von der Kolonialmacht England errang, wurde kurz danach der Song "N'ike N'ike" zum nationalen Hit. Der Text wollte Mut machen zum gemeinsamen ökonomischen und politischen Aufbau des Landes: "N'ike n'ike kanalu olu ...". "Ruhig und stetig verrichten wir unsere Arbeit...". Die damals bekannteste Version des Songs wurde von der "Band of the Nigeria Police", einer Big Band mit 72 Musikern eingespielt...

Im Lehrmittel wurde das Lied mit einem anderen, englischen Text versehen.

5.2.18.3 Musik hören, machen, verstehen 3 - Lehrerband

In der Beschreibung zum Kapitel "Afrikanische Wurzeln" des Jazz, schreibt der Autor auf der Seite 56 zu einem der Hörbeispiele "Rwakanembe" der Banyoro (Ruanda-Burundi):

...Das berühmte Makondere-Ensemble der Banyoro aus dem Bereich des heutigen Uganda und Rwanda spielte ursprünglich nur zu feierlichen Anlässen am Königshofe. Es handelt sich also um eine sozial sehr hochstehende rituelle Musik...

Im Kommentar für die Lehrkraft verweist der Autor unter dem Titel "Musik in Schwarzafrika" auf der Seite 102 auf das Buch "Musik in Schwarzafrika" von Walter Schütz, dass einen tieferen Einstieg in die "unglaublich grosse Fülle afrikanischer Musikstile" geben könne. Auf der Seite 103 bespricht der Autor die benutzten Instrumente des im Schülerband 3 (S. 116) vorgestellten Gibgo. Genannt werden die Trommeln Djembe, Kpanlogo und Oblente, sowie die Glocke, die Kalabash (Kürbisrassel) und die Basstrommel.

Auf der Seite 104 wird der im Schülerband 3 auf der Seite 117 abgebildete ghanaische Meistertrommler Aja Addy näher vorgestellt:

...Er ist ein inzwischen auch in Europa berühmter Master-Drummer aus dem Volk der Ga in Ghana. Gleichzeitig ist Aja Addy Priester der Tigari-Religion, einer traditionellen afrikanischen Religion. Seine Musik ist für ihn viel mehr als nur Unterhaltung. Sie hat für ihn spirituelle, wir würden sagen philosophische Bedeutung. Aja Addy hat die Philosophie seiner Musik selbst in Worte gefasst:

"Geduld geht verloren in einer Welt mit einer ständig wachsenden Informationsmenge. Die Menschen verlieren sich in ihrer eigenen Unruhe und Ungeduld. Musik kann eine heilende Kraft sein, um die Kraft der Geduld wiederzuentdecken. Du kannst Deinen Körper zur Musik bewegen und augenblicklich beginnst Du Dich zu entspannen. Augenblicklich empfindest Du Glück.

Wenn ich mehr als zwei Tage lang keine Trommel gespielt habe oder mindestens Musik gehört habe, beginne ich, krank zu werden. Ich bin mit Musik aufgewachsen. Mein Grossvater war Priester und mein Vater war ein Trommler. Als Tigari-Priester weiss ich, dass Musik Medizin ist. Lausche der Musik! Fang' an zu lächeln, und Geduld kommt unwillkürlich zu Dir zurück. Die Kraft der Musik, des Rhythmus und des Tanzes bereitet Dir den Weg zur Geduld".

Der Lehrerkommentar zu "Musik machen, hören, verstehen 3" ist der einzige Band unter allen untersuchten Musiklehrmitteln, in dem ein schwarzafrikanischer Musiker traditioneller Ausrichtung zitiert wird, nur im Schülerband 2 des gleichen Lehrmittels kommt noch ein südafrikanischer Musikfachmann zu Wort, der aber nicht eindeutig als Schwarzafrikaner identifiziert werden kann.

In den Anmerkungen zum im Schülerband 3 auf der Seite 118 vorgestellten Lied "N'ike N'ike" schreibt der Autor auf der Seite 104:

Das Lied "Nike Nike" kennt jeder Nigerianer. Es war einer der grössten Highlife-Tanzhits in den 60er Jahren. "Das Wort Highlife wurde von Leuten erfunden, die sich um die Tanzclubs herum aufhielten,... um die Paare zu sehen und zu hören, die sich dort vergnügten... Die Leute draussen nannten es Highlife, da sie selbst nicht zur Schicht derer gehörten, die hineingingen, die nicht nur einen relativ hohen Eintritt zu zahlen hatten..., sondern dazu noch Abendkleidung tragen mussten, einschliesslich einem Zylinder, falls sie sich den leisten konnten"... Nach dieser Aussage eines Zeitzeugen im Ghana der 20er Jahre war Highlife also nichts anderes als die Bezeichnung für die Tanzmusik der Upper Class in den damaligen englischen Kolonien (zu denen auch Nigeria zählte). Diese war geprägt vom Stil der gehobenen Tanzmusik in den USA und in England (Foxtrott, Walzer, Quickstep, Charleston, später Swing).

Erst in den 50er und 60er Jahren entwickelte sich daraus eine spezifische schwarz-afrikanische Tanzmusik. Wegbereiter war E.T. Mensah mit seiner Tempos Band (in Ghana)...

Trotz der Vielzahl von regionalen Ausprägungen blieben diese beiden Hauptformen bis heute stilprägend:

1. Tanz-Bands, in denen die Bläser (Saxophone, Trompeten, Posaunen) dominierten. Ihr Stil ist westlich orientiert mit starken Einflüssen der afro-kubanischen Tanzmusik...

2. Gitarrenbands, die in der Rhythmik, Melodik, vor allem auch in der Besetzung (afrikanische Perkussion) aber auch der Spielweise der Instrumente roots-orientierter waren.

In den 70er Jahren hatte sich in Nigeria ein Highlife-Stil durchgesetzt, der regionale Rhythmen mit dem Gitarrenstil aus Zaire verband. In Zaire war die Gitarre schon früh an die Stelle des äusserst beliebten Daumenklaviers (der Mbira) getreten und populär geworden...

Der Highlife-Tanzschritt ist aufgrund der Tatsache, dass er zunächst nur von der Upper Class getanzt wurde, sehr 'cool'. Ruhige Bewegungen des Oberkörpers, Kopf hoch, Blick nach vorne, kleine Schritte in den Füssen...

In Ghana gehört der Highlife immer noch zu den beliebtesten Tanzformen, vor allem der älteren Leute in den Städten, obwohl sich die Jugend zunehmend an den aus Amerika kommenden neueren Tanzformen orientiert. Nach wie vor gehört es aber zur Pflicht eines Teilnehmers der in Ghana beliebten "Dancing contests" die von verschiedenen Firmen, teilweise landesweit durchgeführt werden, neben einer freien Vorführung des Könnens, einen Highlife mit obligatem Taschentuch und meist in der traditionellen Kleidung der Aschanti aufzuführen.

5.2.18.4 Zusammenfassung

Die Bände des Lehrmittels "Musik hören, machen verstehen" geben anhand von Beispielen aus Südafrika, Tschad, Nigeria, Ghana, Uganda und Ruanda einen breiten Einblick in die Musik Schwarzafrikas. Der Autor

spricht vermutete Klischees wie "geheimnisvolle Rituale und Zauber, dumpfe Trommeln, ekstatische Tänze" bewusst an und weist darauf hin, dass in Afrika "die harte Arbeit für den Broterwerb" an erster Stelle stehe.

Zu der Bedeutung der Musik, lässt er auch einen schwarzafrikanischen Musiker zu Wort kommen, der über die Musik sagt: "Die Kraft der Musik, des Rhythmus und des Tanzes bereitet Dir den Weg zur Geduld."

Der Autor zeichnet das Bild eines hart arbeitenden Schwarzafrikaners, der einen Teil seiner Kreativität in der Musik lebt, neue Einflüsse in seine eigene Kultur integrierten kann, ohne die traditionellen Werte ganz zu verlieren.

5.2.19 Vom Umgang mit dem Fremden (1996)

Das in einem "Materialienband für Schülerinnen und Schüler" und dem Band "Anregungen für den Unterricht" für Lehrkräfte vorliegende Lehrmittel, welches den Untertitel "Treffpunkte aussereuropäischer und europäischer Musik" trägt, geht auf den insgesamt 216 Seiten verschiedentlich auf die Musik Schwarzafrikas ein. Laut dem Abschnitt "Intentionen" im Band "Anregungen für den Unterricht" auf der Seite 26, sollen unter anderem folgende beiden Ziele erreicht werden:

- Es soll die Einsicht vermittelt werden, dass Verstehen von Musik kulturgebunden ist.
- Der Unterricht soll zur Anerkennung des Fremden beitragen.

Diese Ziele versucht der Autor, Ernst Klaus Schneider, mit einer "Einführung in die Kursthematik" und dem Vergleich von verschiedenen Musikstücken in den Kapiteln "Musik als Wiederholung" und "Musik für Flöte allein" zu erreichen.

5.2.19.1 Dem Fremden begegnen (1996)

Im Materialienband schreibt Schneider unter dem Titel "Einführung in die Kursthematik: Ansichten - Bilder von Fremden":

Begegnungen mit dem Fremden gehören längst zum Alltäglichen. Sie sind keine Frage der Entfernung, sondern spielen sich in unmittelbarer Nähe ab. Dabei vollzieht sich oftmals ein erstaunlicher Vorgang: Das anfänglich Fremde kann wenig später als Alltägliches und Vertrautes erscheinen... Was zunächst fremd erscheint, muss nicht fremd bleiben. Was dem einen fremd ist, mag dem anderen daneben vertraut sein. Umgekehrt kann das Vertraute dem einzelnen fremd werden. Das Fremde ist nichts Objektives; es schillert zwischen Verlockung, Gewöhnung und Abwehr. Der Umgang mit ihm kann Probleme aufwerfen, die nicht unterschätzt werden dürfen... An der Musik lässt sich erfahren, wie andere Menschen mit dem Fremden umgegangen sind. Wie in einem Spiegel lassen sich Verhaltensweisen erfassen und als Probleme bearbeiten, die allgegenwärtig sind...

Weiter führt der Autor aus, dass "die Berührungen an den Grenzsäumen zwischen den Kulturen... bei den Europäern zu einer Reihe von höchst unterschiedlichen Reaktionen" führten und führen würden. Als solche zählt er auf den Seiten 4 und 5 des Materialienbandes auf:

- Das Fremde wird verteufelt...
- Das Fremde erscheint als Vorstufe zu höher entwickelten Kultur. Die höchste Stufe repräsentiert die europäische Kultur... Daraus lässt sich ableiten, dass... die fremden Kulturen entwickelt und europäisch erzogen werden müssen, damit auch sie an den Segnungen abendländischer Kultur Anteil haben können...
- Das Fremde ist das Faszinierende und Verlockende, dessen Sog so stark ist, dass es an die Stelle des eigenen tritt...
- Das Fremde und das Eigene verschmelzen in einer universal gedachten Kultur...
- Im Umgang mit dem Fremden geht es um Bewusstsein und Anerkennung des Fremden und um die Entwicklung eines Selbstverständnisses, das das Fremde als solchen anerkennt und mit ihm umgehen kann...

Schneider gibt also eine kurze Analyse der Verhaltensweisen gegenüber Fremden wieder. Diese konnten auch in der Untersuchung der Geographie- und Musiklehrmittel teilweise nachvollzogen werden. (Siehe dazu den Teil "Ergebnisse der Untersuchung" ab der Seite 494 dieser Arbeit.) Nach dieser Einführung und dem Bewusstmachen der grundsätzlichen Schwierigkeiten stellt Schneider verschiedene Musikbeispiele vor, die den Umgang mit dem Fremden erleichtern helfen sollen.

5.2.19.2 Westafrikanische Musik auf drei Eisenglocken

Im Kapitel "Musik als Wiederholung: Dasselbe - immer wieder" (S. 18-19) beschreibt der Autor als eines von vier Musikbeispielen, eine "Musik für drei Eisenglocken" aus Westafrika, die anderen Beispiele sind Steven Reichs "Clapping Music", Bobby McFerrins "Medicin Man" und Robert Schumanns "Kind im Einschlummern aus 'Kinderszenen'".

Neben einer allgemeinen Einführung findet sich dazu auf der Seite 18 ein Foto: Ein Afrikaner aus Westafrika mit einer Einfachglocke", das einen Schwarzafrikaner in dem für Westafrika typischen langen und bunt gemusterten Hemd zeigt. Auf der Seite 19 wird unter dem Zitat "Rhythmus ist eine Kraft, die uns durch die Sinne an der Wurzel unseres Seins erfasst" nach Senghor die "westafrikanische Musik mit drei Eisenglocken" in der üblichen Notation abbildet.

Diese Musik wird im Band "Anregungen für den Unterricht" auf der Seite 27 als "Musik für einen Häuptling... aufgenommen in Kpouébo im Juli 1965", also an der Elfenbeinküste, bezeichnet. Auf der Seite 29 schreibt Schneider dazu:

...Wer mit der Sprache der Baule vertraut ist, kann die Musik als Sprache verstehen. Darin deutet sich an, dass Musik keine weltweit verständliche Sprache ist, angemessenes Verstehen einer fremden Musik aber durch die Beschäftigung mit einer Kultur, vor allem durch das Leben in dieser Kultur erlernt werden kann.

- Diese Musik gehört in einen fest umrissenen sozialen Zusammenhang: sie dient der Repräsentation des Häuptlings eines bestimmten Stammes: Die Musiker gehören zu seinem Gefolge. Angesichts dieser Funktion werden an das Spiel hohe künstlerische Ansprüche gestellt...

- Die Musik hat lokale Bedeutung für den einzelnen oder für die Gemeinschaft. Dazu gehören auch mündliche Tradierung und das Fehlen der Zuschreibung zu einem besonders ausgewiesenen Komponisten...

- Die Musik ist hier keine selbständige Kunst, sondern hat als ein Gebrauchsgegenstand "ihren Sitz im Leben"...

Auf den Seiten 20 und 21 des Materialienbandes folgen vier Zitate verschiedener Musiker, darunter auch einer aus Westafrika. Diese Zitate sollten im Unterricht als Diskussionsgrundlage für die Schüler dienen. Stellvertretend für den Umgang mit diesem Material soll hier nur dasjenige auf der Seite 21 von Eduard Hanslick nach "Walter Wiora, Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung, Darmstadt 1997, S. 58" wiedergegeben werden:

Die kontemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affekt des Wilden und der schwärmende des Musik-Enthusiasten in eine Klasse. [...] Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. [...] Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tolleren Verzückerung der Andern ist das Prinzip dasselbe: die Lust am Elementarischen der Musik. [...] Je kleiner der Widerhalt der Bildung, desto gewaltiger das Dreinschlagen solcher Macht. Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde.

Im Band "Anregungen für den Unterricht" schreibt der Autor zu dem aus dem Jahre 1854 stammenden Zitat auf den Seiten 30-31 dazu:

Inn den Äusserungen Eduard Hanslicks sind... Eurozentrismus und die Vorstellung einer linearen Evolution erkennbar...

Weit ausführlicher geht er auf ein anderes der abgedruckten Zitate von Robert Lach, in dem dieser "75 Jahre später" noch ähnlich argumentiert (S. 29-30):

...R. Lach verknüpft jedoch seine Beobachtungen mit einer Bewertung, denn er zeigt am Beispiel der Wiederholung, dass sich die Kultur "von den tiefsten Stufen bis zu den letzten höchsten Gipfeln menschlicher Kunstmusik" in steigender Form entwickelt. Darin spiegelt sich ein entwicklungsgeschichtliches Denken, das die Musik von Kindern und von Naturvölkern als Vorform der europäischen Kunstmusik ansieht... Neben der ideologisch verengten und europäisch zentrierten Vorstellung von der Evolution des Menschen wird erkennbar, dass R. Lach

- die damals Neue Musik in Europa nicht ernstnahm oder nicht kannte,

- die hohe Differenziertheit der Musik von "Naturvölkern" ebenfalls nicht kannte,

- nur das Musikimmanente beachtete und nach Strukturidentitäten suchte, dabei den kulturellen Zusammenhang der Musik völlig ausser acht liess...

Zu diesem Eurozentrismus und zur Vorstellung R. Lachs von der Evolution gibt es längst begründete Gegenpositionen. "Die strukturelle Anthropologie zerschlägt grundsätzlich die Unterscheidung von primitiven Kulturen und Hochkulturen", schreibt Gernot Böhme und fragt weiter "Was ist nun aus der ethnologischen Erfahrung des Anderen für unser Selbstverständnis zu lernen?" Und er antwortet: "Das erste ist natürlich der Kulturrelativismus. Menschsein tritt nur in einer bestimmten kulturellen Ausprägung in Erscheinung. Wir müssen damit rechnen, dass wir anderen Kulturen ebenso komisch, bizarr und phantastisch erscheinen wie diese uns."

Auf der Seite 22 des Materialienbandes schafft ein Zitat Steve Reichs den Bezug zwischen der Musik für die Eisenglocken und seiner "Clapping Music", indem Schneider in zu Wort kommen lässt:

"1970 war ich drei Monate in Accra, um bei [...] einem Meistertrommler [...] westafrikanische Trommeltechniken zu studieren. Ich finde, dass man sich nur auf diesem Wege der nichtwestlichen Welt nähern kann. Indem man das Spiel und dessen Regeln lernt, gelingt es einem, das was man spielt, zu analysieren, und man entdeckt ganz andere rhythmische Systeme, andere Tonsysteme und natürlich für und ganz neue Instrumentaltechniken..."

Mit diesem Zitat Reichs, das noch einmal auf die Schwierigkeit eine fremde Musikkultur zu verstehen, ohne sich eingehend mit dieser zu befassen, eingeht, schliesst der Autor das Kapitel "Musik als Wiederholung" ab.

5.2.19.3 Flötenspiel aus Burundi

Im zweiten Kapitel des Materialienbandes "Flötenspiel zum Zeitvertreib..." schreibt der Autor auf der Seite 30 unter der Überschrift "Flötensolo eines Hirten, aufgenommen in Burundi (Schwarzafrika)":

Das Flötenspiel eines Hirten in Burundi gibt uns ein Beispiel für das enge Ineinanderwirken von Musik mit anderen Tätigkeiten, wie es in vielen Teilen Afrikas noch heute typisch ist. Vor nicht sehr langer Zeit waren bei uns ähnliche Zusammenhänge zu beobachten...

Schneider denkt hier wohl an die einstmals auch in Europa gebräuchlichen Worksongs. Weiter fährt er fort:

Die Hirten Burundis fertigen ihre Flöte umwirongi aus Materialien an, die in ihrer Umgebung wachsen und die von Natur aus innen hohl sind (Bambus, Lobelie). Die Hirten kürzen das Rohr auf eine ihrer Meinung nach passende Länge. Am unteren Ende brennen sie nach Augenmass bzw. Griffgefühl zwei bis vier Grifflöcher ein. Am oberen Rand wird als Schneidekante zum Anblasen eine U- und V-förmige Einkerbung angebracht.

Die Beschreibung der Herstellung anderer Musikinstrumente findet sich nur noch in "Spielpläne Musik" von 1992-1994 unter all den beschriebenen Musiklehrmitteln.

In einem ersten Text auf der Seite 30 aus "Jos Gansemans/ Barbara Schmidt-Wrenger, Zentralafrika., Musikgeschichte in Bildern, Bd. 1/9, Leipzig S. 152" heisst es zu dem auf der folgenden Seite abgebildete Notenbeispiel "Solo auf einer Hirtenflöte, aufgenommen 1967 in Bugarama/Burundi", das durch ein Foto "Hirte mit der Längsflöte umwirongi" illustriert wird:

Die rwandischen Hirten spielen tagsüber während des Weideanstrebens der Herde auf dieser Flöte, um sich Zerstreuung zu verschaffen und sich in der Einsamkeit die Zeit zu vertreiben, aber auch, um dem Vieh beim Grasens das beruhigende Gefühl des Bewachtwerdens und der Sicherheit in der Wildnis zu geben. Die von mir befragten Hirten behaupteten, dass der Ton der umwirongi die Diebe und Raubtiere, die um die Herden herumstreichen, abschreckt, die Zauberer, die die Tiere verhexen und ihnen Krankheiten zufügen, fernhält und die Wachsamkeit der Hüter erhöht. Nachts, wenn sich die Tiere in der Koppel befinden, greifen die Hirten ebenfalls zur Flöte, um sich zu unterhalten und von Problemen des Alltags abzulenken. So spielen die Hutu-Hirten eine Melodie mit dem Titel "Die zänkische Ehefrau", in der sie einen Ehestreit imitieren. Die hohen Töne geben die Rede der Frau, die tiefen Töne die Antworten des Mannes wieder. Je nachdem, ob die Erwidernungen zunehmend lebhafter werden, sich beruhigen oder wieder aufflackern, wird der Dialog - wie in ehelichen Auseinandersetzungen - zur Diskussion, zum Streit, zur Drohung, zum Flehen und zur Versöhnung. Die Tatsache, dass die Zuhörer verstehen, was ausgesagt werden soll, dass sie die Flötenmelodien in die gesprochene Sprache "übersetzen" können, macht diese Musik noch realistischer. [...]

Damit spricht Schneider ein Beispiel an, das sich weit von der in "Knaurs Weltgeschichte der Musik" vertretenen Meinung, die Musik Schwarzafrikas sei ein "unbewusst angewandtes Ausdrucksmittel" wegbewegt. Zur weiteren Funktion der Flöte schreibt Schneider:

Ausser ihrer Verwendung beim Weideanstreben hat sich die umwirongi auch in den Städten durchgesetzt, wo man sie beispielsweise in den Händen der Nachtwächter findet. die die nächtliche Stille mit ihrem Spiel unterbrechen. Auch Körperbehinderte, besonders Blinde, musizieren in den Stadtzentren auf diesem Instrument, um Mitleid und Grosszügigkeit bei den Vorübergehenden zu wecken.

Jungen Mädchen war es untersagt, Flöte zu spielen. da man fürchtete, dass ihre Herzen leer (oder hohl), das heisst, dass die Mädchen dumm werden könnten. [...]

In Anbetracht ihrer musikalisch-soziologischen Funktion benutzt man die Längsflöte umwirongi am häufigsten als Soloinstrument.

Das Lehrmittel "Musik hören, machen, verstehen" von 1993 (Bd. 2, S. 142) zitiert den gegenteiligen Fall, in dem es nur den Frauen erlaubt ist, eine gewisse Art von Musik zu produzieren, und im Lehrmittel "Spielpläne Musik" (Lehrerbd. 7./8. Klasse, S. 241) wird ein Instrument vorgestellt, das zwar von den Mädchen gespielt wird, aber nur von einem Jungen gebaut werden darf.

Ein weiterer Text aus "Gerhard Kubrik, Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika" auf der Seite 32 geht auf die Eigenart der "verbalen Bedeutung" der gespielten Melodien und die Eigenart gewisser afrikanischer Sprachen ein:

...Woher kommt es, dass Worte hinter den Melodien" rein instrumentaler Stücke [...] stehen können?
Hauptsächlich daher, dass die meisten Sprachen afrikanischer Völker Tonsprachen sind. In Tonsprachen haben alle Wortsilben bestimmte Toneigenschaften: hohe, mittlere oder tiefe Sprachtöne. Wird nun auf einem Instrument irgendeine beliebige Melodie gespielt, so erregt sie bei einem Afrikaner mit Tonsprache oft sprachliche Assoziationen. Wortfolgen, deren Sprachmelodik mit der Melodie des Instrumentalstückes übereinstimmen, werden erregt und gesellen sich zur Melodie als Einfall...

(Zur Tonsprache siehe auch die Seiten 449 476 dieser Arbeit.) In einem weiteren Text aus "Gerhard Kubrik, Verstehen afrikanischer Musikkulturen" heisst es:

...Für einen Aussenstehenden ist es unmöglich, durch Anhören von Tonmaterial allein zu einem intrakulturell richtigen Verstehen zu gelangen. Auch wenn er es nicht zu tun glaubt, verhält er sich zu dem neuen Material zunächst entsprechend seiner eigenen Musikkultur.

Schneider betont mit diesem Zitat also, dass bei der Beschäftigung mit der schwarzafrikanischen Musik das Hintergrundwissen über die Umstände in der diese Musik erklingt, eine Voraussetzung für das Verstehen dieser ist. Wohl aus diesem Grund geben die meisten der untersuchten Musiklehrmittel im Bereich Musik, die Bände aus der Schweiz gehören nicht dazu, zu den vorgestellten Beispielen auch immer Hintergrundinformationen weiter.

Der Band "Anregungen für den Unterricht" geht auf den beiden Seiten 42-43 auf das "Flötensolo eines Hirten" ein. Auf der Seite 42 schreibt der Autor über die Wirkung der Aufnahme des Flötenspiels auf die Bedeutung dieser Musik:

Der Hirte, der in Bugarama (Burundi) auf seiner Flöte geblasen hat und der, weil sein Name im Schallplattentext nicht übermittelt wird, anonym bleibt, musizierte bei der Hütearbeit für sich selbst. Musik und Musikmachen waren bei ihm eins. Sein Spiel besass für ihn Gebrauchswert. Mit der Tonaufnahme dieses Spiels am 11. Juli 1967 wurde diese Musik als Momentaufnahme festgehalten. Durch Verlangsamung der Aufnahme und Transkription ins Notenbild wurde es möglich, diese Musik nunmehr wie ein ästhetisches Objekt zu analysieren und sich ihr aus Erkenntnisinteresse in einer Weise zuzuwenden, wie es der Hirte selbst nie getan hätte. Damit erfassen wir aber nur einen Ausschnitt aus der ursprünglichen musikalischen Wirklichkeit...

Anschliessend folgt eine kurze Analyse des Tonmaterials und der Spielweise, sowie der verwendeten Patterns, die im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter von Bedeutung ist.

5.2.19.4 Zusammenfassung

Schneider spricht in "Vom Umgang mit dem Fremden" anhand von zwei Musikbeispielen aus Schwarzafrika die rituelle Bedeutung und den Gebrauchswert der vorgestellten Musik an. In seiner Analyse wird die schwarzafrikanische Musik aus dem gleichen Blickwinkel betrachtet wie die mit ihr verglichenen Musikbeispiele aus den verschiedensten Quellen.

Die eurozentrische Sichtweise, die "primitive" Musik Schwarzafrikas müsse sich hin zur Kunstmusik der westlichen Länder entwickeln, lehnt Schneider ab, statt dessen plädiert er für eine "Anerkennung des Fremden". Dabei versucht er sich auf eine Beschreibung der im Bezug auf die schwarzafrikanischen Menschen gemachten Beobachtungen zu beschränken.

5.3 Vorgestellte Instrumente und Länder

Die folgende Tabelle bietet einen Überblick über die in den Musiklehrmitteln vorgestellten Instrumente, auf einen Einbezug der untersuchten Geographielehrmittel wurde verzichtet, da diese nur wenige Musikinstrumente überhaupt erwähnen: In der ersten Spalte wird der Name des Lehrmittels, sowie dessen Erscheinungsjahr(e) angegeben. Die Spalten 2-5 geben die Anzahl unterschiedlicher im Text erwähnter oder abgebildeter schwarzafrikanischer Musikinstrumente an, wobei I für Idiophone, M für Mebranophone, C für Cordophone und A für Aerophone steht. Die Spalten 6 und 7 geben die Anzahl der Musikbeispiele, die entweder als Hörbeispiel oder in notierter Form im betreffenden Lehrmittel vorgestellt werden: T steht für traditionelle Stücke, P für Popmusik, respektive moderne Stücke. In der letzten Spalte werden die Länder oder Regionen, in Klammern, aus denen die Beispiele stammen notiert, so weit dies aufgrund der in den Lehrmitteln gemachten Angaben möglich war.

Tabelle: Musikinstrumente und Länder aus denen erwähnte Musikbeispiele stammen								
Lehrmittel (Jahr)	Instrumente				Musikbeispiele			
	I	M	C	A	T	P	Land	
Knaurs Weltgeschichte der Musik (1979)	5	>1	3	3	1	0	Kongo,	
Geschichte der Musik (1980)	0	0	0	0	1	0	Kongo	
Die Musik (1983)	0	0	0	0	0	0	-	
Das grosse Buch der Musik (1984)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik-Geschichte im Überblick (1985)	0	0	0	0	0	0	-	
dtv-Atlas zur Musik (1987)	0	0	0	0	0	0	-	
Musikinstrumente der Welt (1988)	>5	>5	>5	>5	0	0	verschiedene	
Unser Liederbuch - Musik um uns (1986)	0	0	0	0	1?	0	Südafrika	
Musik um uns - Klassen 5 und 6 (1991)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik um uns - 7.-10. Schuljahr (1975)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik um uns - 7.-10. Schuljahr (1979)	0	1	0	0	0	0	-	
Musik um uns 3 (1995)	0	1	0	0	0	0	-	
Musik um uns - 11.-13. Schuljahr (1981)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik um uns - 11.-13. Schuljahr (1985)	6	>1	4	10	2	0	Ghana, Elfenbeinküste	
Musik um uns - für Klasse 11 (1988)	6	>1	4	10	2	0	Ghana, Elfenbeinküste	
M. um uns - Sekundarbereich II (1996)	6	>1	4	10	2	0	Ghana, Elfenbeinküste	
Schweizer Singbuch Unterstufe (1988)	0	0	0	0	0	0	-	
Schweizer Singbuch Mittelstufe (1980)	0	0	0	0	0	0	-	
Schweizer Singbuch Oberstufe (1968)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik auf der Oberstufe - Liedteil (1979)	0	0	0	0	1?	0	Südafrika	
Musik auf der Oberstufe (1987)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik auf der Oberstufe (1988)	0	0	0	0	2?	0	Südafrika	
MO - Lieder, Tänze, Musikstücke (1988)	0	0	0	0	2?	0	Südafrika	
Schulmusik konkret (1991)	0	0	0	0	0	0	-	
250 Kanons (1996)	0	0	0	0	3?	0	Nigeria	
1000 chants (1975)	0	0	0	0	5	0	Kongo, Südafrika, Elfenbeinküste,	
Musikunterricht (1979)	0	0	0	0	0	0	-	
Musikstudio (1980-1982)	2	>1	2	0	10	0	Nigeria, Kamerun, Guinea, Ghana, (Südafrika), (Ostafrika),	
Lied international (1982)	0	0	0	0	4	0	Ägypten, Tunesien, Simbabwe	
Erlebnis Musik (1985)	0	0	0	0	0	0	-	
Musik-Kontakte (1983-1987)	0	0	0	1	0	0	-	
Musicassette (1990-1992)	1	2	2	0	5	0	Liberia, Kongo, Nigeria	
Singen Musik (1992)	0	0	0	0	1	0	Ghana	
Spielpläne Musik (1992-1994)	0	0	1	1	7	0	Äthiopien, Nigeria	
Klangwelt-Weltklang (1991-1993)	2	3	4	2	11	1	(Zentralafrika), Togo, Nigeria, Zaire, Guinea	
111 / 222 / 333 Lieder (1990-1995)	0	0	0	0	1?	0	Südafrika	
Liedertreff (1994)	1	2	1	0	1	0	Kongo	
Die Musikstunde (1992-1997)	0	0	1	0	1	1	Gambia	
Hauptsache Musik (1995)	1	4	2	0	3?	0	Guinea	

Lehrmittel (Jahr)	Instrumente				Musikbeispiele		
	I	M	C	A	T	P	Land
Canto (1996)	0	0	0	0	1?	0	Südafrika
M. hören, machen, verstehen (1990-1995)	3	6	(1)	(3)	4	1	Südafrika, Tschad, Nigeria, Ruanda-Burundi
Vom Umgang mit dem Fremden (1996)	1	0	0	1	2	0	Elfenbeinküste, Burundi

Von total 42 untersuchten Musiklehrmitteln und -büchern finden sich in 17 weder Angaben zu den Instrumenten Schwarzafrikas noch abgedruckte oder als Hörbeispiele vorliegende Musikstücke aus schwarzafrikanischen Ländern. 12 Musiklehrmittel und -bücher erwähnen Idiophone, 13 Membranophone, 13 Cordophone, 10 Aerophone und nur gerade sieben stellen mindestens einen Vertreter aus jeder Gattung vor. In immerhin 25 Werken wird mindestens ein Beispiel traditioneller Musik im Notenbeispiel abgedruckt oder steht im Falle einiger Lehrmittel auf einem dazugehörigen Tonträger zur Verfügung, modernere Musikbeispiele finden sich jedoch nur gerade in drei Werken. Auffallend ist bei allen Werken, dass sie sich auf wenige Länder konzentrieren, die oft sogar im gleichen Gebiet, beispielsweise Westafrika liegen: Fünf Werke enthalten Beispiele aus dem Kongo, acht aus Südafrika, sechs aus Nigeria und fünf aus der Elfenbeinküste. Weitere Beispiele stammen aus Burundi, Ruanda, Tschad, Guinea, Gambia, Togo, Äthiopien, Liberia, Kamerun und Ghana.

Von den sieben untersuchten Fachbücher, die grob aus dem Zeitraum der achtziger Jahre stammen, bieten nur gerade deren drei erwähnenswerte Informationen zur Musik Schwarzafrikas. Bei den Lehrmitteln fällt auf, dass die schwarzafrikanische Musik nur in der Oberstufe vertreten ist, sieht man einmal vom Lied "Kumbaya" dessen Herkunft als nicht gesichert gilt. In den schweizerischen Lehrmitteln ist die schwarzafrikanische Musik erst seit Ende der achtziger Jahre, also seit rund 10 Jahren, ein Thema. Zudem erwähnen einige der Lehrmittel die schwarzafrikanische Musik nur im Zusammenhang mit dem Jazzentwicklung in Nordamerika. Ausführlichere Betrachtungen der Musik Schwarzafrikas finden sich erst in den Lehrmitteln der neunziger Jahre.

Weitere Aspekte, wie die den Schwarzafrikanern zugeschriebenen Eigenschaften, werden in den Teil "Ergebnisse der Untersuchung" ab der Seite 494 dieser Arbeit berücksichtigt.