

Martin Rempe

»A la fin de tout, il reste la rumba«*

Musikleben im spätkolonialen Léopoldville und Brazzaville

Zum Abschluss der sogenannten *Table ronde*, der Verhandlungen über die Unabhängigkeit des Belgischen Kongo, wurde im Februar 1960 im Brüsseler Plaza Hotel ein festlicher Ball gegeben. Die Band African Jazz um den Bandleader Joseph Kabasele, die die kongolesische Delegation begleitet hatte, spielte für die europäischen und afrikanischen Unterhändler zum Tanz auf und präsentierte einen eigens für den Anlass neu komponierten Song: *Indépendance Cha Cha*. Im Zeitalter der afrikanischen Dekolonisierung avancierte dieses Lied rasch zu einem der ersten pan-afrikanischen Hits und gilt bis heute als inoffizielle Nationalhymne des Kongo. Kabaseles eigenen Angaben zufolge hatte seine Band mit diesem und vielen weiteren Auftritten während der mehrere Wochen andauernden Verhandlungen das europäische Publikum in großes Staunen versetzt. Insbesondere die Spielfertigkeit seiner Musiker und der eingängige, leichtfüßige Sound der kongolesischen Rumba machten Eindruck auf die Zuhörer. Das Gastspiel von African Jazz in Brüssel soll dort gar als Ausweis für die gesellschaftliche Modernität und politische »Reife« des kongolesischen Volkes interpretiert worden sein.¹

Bekanntlich ist die wenige Monate später gegründete Republik Kongo umgehend in Chaos und Bürgerkrieg versunken, was nicht nur der hastig vollzogenen Souveränitätsübergabe, innenpolitischen Rivalitäten, regionalen Separationsbewegungen und internationalen Interventionen unter den Vorzeichen des Kalten Krieges geschuldet war. Diese Entwicklung wurzelte ebenso in strukturellen Elementen des belgischen Kolonialismus, der auch nach dem Zweiten Weltkrieg an politischer Exklusion und starren, klar abgegrenzten Hierarchien entlang der Hautfarbe festhielt, kaum soziale Aufstiegsmöglichkeiten bot und

* Auszug aus dem Lied *Ohé suka ya rumba* der kongolesischen Sängerin Lucie Eyenga, abgedruckt in: Manda Tchewba, *Terre de la chanson. La musique zaïroise hier et aujourd'hui*, Brüssel 1996, S. 60f.

1 Vgl. David van Reybrouck, *Kongo. Eine Geschichte*, Berlin 2012, S. 307f.; Gary Stewart, *Rumba on the River. A History of the Popular Music of the Two Congos*, London 2000, S. 86–88; zur herausgehobenen Stellung des Songs vgl. Hauke Dorsch, »Indépendance Cha Cha«. *African Pop Music since the Independence Era*, in: *Africa Spectrum* 45. 2010, S. 131–146, hier S. 132f.

so die Herausbildung einer breiten Schicht autochthoner Eliten, insbesondere von Bildungseliten, verhinderte.²

Mit Blick auf die rigide Herrschaft der belgischen Kolonialmacht verwundert es, dass ausgerechnet das kongolesische Musikleben im Zeitalter der Dekolonisierung eine ungeahnte Dynamik im subsaharischen Afrika entfalten konnte und Bands aus dem Kongobecken einen Bekanntheitsgrad weit über diese Region hinaus erlangten. Denn das Loblied auf die Unabhängigkeit blieb keineswegs der einzige musikalische Exportschlager aus der Mitte des Kontinents. Bands wie Ry-Co Jazz oder L'Orchestre Bantou tourten in Ost- wie Westafrika und stießen überall auf ein jubelndes Publikum. Die Begeisterung für kongolesische Musik in den 1960er Jahren soll sogar ähnliche Ausmaße angenommen haben wie die Leidenschaft für Fußball.³ Und der Intellektuelle und Pionier der kongolesischen Musikgeschichtsschreibung, Michel Lonoh, krönte sie als musikalische Ausdrucksform *par excellence* der sogenannten *négritude*, des vom Poeten und Politiker Léopold Sédar Senghor seit den 1930er Jahren propagierten (schwarz-)afrikanischen Konzepts kultureller Selbstbehauptung.⁴

Vor diesem Hintergrund beleuchtet dieser Beitrag die Entstehungsbedingungen und sozialen Ausprägungen des Musiklebens in Léopoldville von den 1930er Jahren bis zum Beginn der 1960er Jahre und wird dabei immer wieder auch den Blick über den Kongo-Fluss hinweg auf das gegenüberliegende französische Brazzaville richten, da dieser historische Prozess nur im Wechselspiel zwischen den beiden Städten angemessen nachvollzogen werden kann. In Abgrenzung zu traditionellen und spirituellen Musikpraktiken liegt der Fokus auf der Entwicklung der kommerziellen Unterhaltungsmusik von den Anfängen in den 1940er Jahren bis zur Unabhängigkeit der beiden Kongo-Staaten im Jahr 1960.⁵

Es wird erstens gezeigt, dass die rasante Entwicklung des Musiklebens in Léopoldville und Brazzaville sich ganz wesentlich sozioökonomischen und kulturellen Transfer- und Aneignungsprozessen verdankte, die teils weit über die Kongo-Region hinausweisen und ihren Ausgangspunkt keineswegs ausschließlich in den europäischen Kolonialmetropolen nahmen oder von der Kolonial-

2 Vgl. zusammenfassend Martin Thomas, *Contrasting Patterns of Decolonization. Belgian and Portuguese Africa*, in: ders. u. a. (Hg.), *Crises of Empire. Decolonization and Europe's Imperial States, 1918–1975*, London 2008, S. 385–410, hier S. 385–393. Winfried Speitkamp, *Kleine Geschichte Afrikas*, Stuttgart 2009², S. 382–385.

3 Vgl. Ronnie Graham, *The World of African Music*, London 1992, S. 109f.; Billy Bergman, *African Pop. Goodtime Kings*, Poole 1985, S. 45f.; Stewart, *Rumba*, S. 101–109.

4 Vgl. Michel Lonoh, *Négritude et musique. Regards sur les origines et l'évolution de la musique négro-africaine de conception congolaise*, o.O. 1971, S. 14; zu Senghors *négritude*-Konzept vgl. Jane G. Vaillant, *Black, French, and African. A Life of Léopold Sédar Senghor*, Cambridge, MA 1990, S. 243–271.

5 In der Unterscheidung zwischen traditioneller, spiritueller und populärer Musik folge ich Bob White, *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham 2008, S. 31–37.

verwaltung vor Ort initiiert wurden. Zweitens entfaltete sich über die Produktion und Rezeption dieser Musik ein transkolonialer Kommunikationsraum, in dem Europäer und Afrikaner zusammenkamen, in dem soziale Beziehungen zwischen Bewohnern der beiden Städte geknüpft wurden und nicht zuletzt der Austausch innerhalb der Städte, das heißt zwischen ethnisch strukturierten Stadtvierteln, über das gemeinsame Musikhören und Tanzen befördert wurde.

Übergreifend lässt sich drittens die Dynamik des Musiklebens in den Kongostaaten gerade nicht als Ausdruck nationalistischer oder gesellschaftspolitischer Bestrebungen deuten, wie es für andere afrikanische (und europäische) Länder getan worden ist,⁶ und wie die eingangs geschilderte Szene vom Brüsseler Unabhängigkeitsball es vielleicht auch nahelegen würde. Vielmehr zeigt der Aufschwung des Musiklebens am *Pool*, wie die Verbreiterung des Kongo-Flusses zwischen den beiden Städten genannt wird, dass die Stadtbewohnerinnen und Stadtbewohner in der »kolonialen Situation« (Georges Balandier) jene eng umgrenzten Freiräume konsequent ausnutzten, die ihnen von der Kolonialmacht belassen wurden, um musikalische Karrieren voranzutreiben beziehungsweise um vom kolonialen Alltag abzulenken oder gar aus ihm auszubrechen. Das Musikleben am Kongobecken fungierte demnach bis zu einem gewissen Grad als Kommunikationsraum eigener Ordnung, außerhalb der Zwänge der kolonialen Gesellschaft.⁷

6 Vgl. etwa Marissa J. Moorman, *Intonations. A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens 2008 und Kelly M. Askew, *Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*, Chicago 2002; zu Europa vgl. den Überblick bei Sven Oliver Müller, Einleitung. Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert, in: *Journal of Modern European History* 5. 2007, S. 22–38 und speziell zur Oper Philipp Ther, *Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis*, in: ders. u. Peter Stachel (Hg.), *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, München 2009, S. 89–112.

7 Das in der afrikanischen und Kolonialgeschichte breit rezipierte Konzept der kolonialen Situation hat der französische Soziologe Georges Balandier aufbauend auf seine Forschungstätigkeiten im subsaharischen Afrika zwischen 1946 und 1951 entwickelt. Die koloniale Situation begriff er als historisch veränderliches System aufgewzungenener Herrschaft einer kulturell andersartigen, sich überlegen wählenden Minderheit über eine autochthone Mehrheit. Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen berge ein Konfliktpotential in den Beziehungen zwischen Kolonial- und kolonisierter Gesellschaft und begründe die Notwendigkeit von Gewaltanwendung als zentrales Mittel der Herrschaftssicherung: Georges Balandier, *La situation coloniale. Approche théorique*, in: *Cahiers internationaux de sociologie* 11. 1951, S. 44–79, insbesondere S. 75f. Eine leicht gekürzte deutsche Fassung findet sich bei Georges Balandier, *Die koloniale Situation. Ein theoretischer Ansatz*, übersetzt von Günter Herterich, in: Rudolf von Albertini (Hg.), *Moderne Kolonialgeschichte*, Köln 1970, S. 105–125. Zur Rezeption vgl. etwa Frederick Cooper, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*, Berkeley 2005, S. 3–38.

I. Transkulturelle Faktoren in der Entwicklung des Musiklebens am Pool

Die Entwicklung des kommerziellen Musiklebens am Kongo-Becken war ein inkrementeller Prozess, der seinen Ursprung in der Zwischenkriegszeit hatte und seit Ende der 1930er Jahre deutlich an Fahrt aufnahm. Wesentliche Impulse erhielt das musikkulturelle Leben erstens durch die Urbanisierung, die Ausdruck zunehmender Interventionen der Kolonialmächte in Wirtschaft und Gesellschaft war und zugleich von innerafrikanischen Migrationsströmen getragen wurde.⁸ Zweitens bildeten koloniale Institutionen, insbesondere die Missionsschulen und das Militär, wichtige Faktoren für die musikalische Entwicklung am Pool.⁹ Drittens beeinflussten importierte kubanische Schallplatten, die sowohl privat gehört wurden als auch über das neue Medium des Rundfunks öffentlich Verbreitung fanden, musikalische Geschmackspräferenzen des Publikums, aber auch die musikästhetische Entwicklung kongolesischer Bands. Viertens schließlich verdankte sich der Siegeszug einer genuin kongolesischen Rumba dem Geschäftssinn griechischer Kleinhändler, die zu Beginn der 1950er Jahre in Léopoldville begannen, die Musik lokaler Künstler auf Schallplatten aufzunehmen und zu vertreiben.

Bis in die 1920er Jahre hinein konnte weder in Brazzaville noch in Léopoldville, das direkt gegenüber auf der anderen, südlichen Seite des Kongoflusses lag, von einem kommerziellen Musikleben die Rede sein. Eine klare Trennung von Ausführenden und Publikum war ebenso wenig ausgeprägt wie jene zwischen öffentlichem Raum und privater Veranstaltung, und eine stete Nachfrage seitens der afrikanischen Bevölkerung nach Musikalien gleich welcher Art war noch kaum zu beobachten.¹⁰ Von wenigen Ausnahmen abgesehen wurde das Musikleben vom religiösen und kolonialen Festkalender geprägt. Jenseits solcher Festanlässe interessierten sich die äußerst dünn besetzten Kolonialverwaltungen nur spärlich für musikalische Fragen, weshalb sich sonstige Musikpraktiken der kolonisierten Bevölkerung auf die Kirche und traditionelle Tanzaufführungen an Sonntagen beschränkten, die ethnisch strukturiert waren.¹¹

8 Vgl. zur Urbanisierung in Afrika im 20. Jahrhundert allgemein: Andreas Eckert, *Bright Lights – Big City. Zur Geschichte und Gegenwart der Städte in Afrika*, in: Axel T. Paul (Hg.), *Globalisierung Süd*, Wiesbaden 2011, S. 314–330.

9 Vgl. dazu auch den Beitrag von Claudius Torp in diesem Band.

10 Vgl. zum Prozess der Kommerzialisierung von Musik die Überlegungen bei Timothy D. Taylor, *The Commodification of Music at the Dawn of the Era of Mechanical Music*, in: *Ethnomusicology* 51. 2007, S. 281–305.

11 Vgl. Phyllis M. Martin, *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*, Cambridge 1995, S. 127–136; Didier Gondola, *Bisengo ya la joie. Fête, sociabilité et politique dans les capitales congolaises*, in: Odile Goerg (Hg.), *Fêtes urbaines en Afrique. Espaces, identités et pouvoirs*, Paris 1999, S. 87–112, hier S. 90f., 97.

Dies war auch an der Demographie der Städte abzulesen: Léopoldville entstand überhaupt erst 1923 als Hauptstadt und Verwaltungszentrum aus den beiden Kommunen Kinshasa und Kintambo, das Henry Morton Stanley 1881 in Léopoldville umgetauft hatte. Es hatte damals etwa 25.000 Einwohner, wobei diese Zahl noch keinen stabilen Ausweis einer sesshaften Stadtbevölkerung darstellte, da sich Afrikaner bis Ende der 1920er Jahre nur solange in der Stadt aufhalten durften, wie sie auch Arbeit hatten. Ebenso glich Brazzaville eher einem Arbeitscamp als einer gewachsenen Kommune. In den 1920er Jahren schwankte die Einwohnerzahl der französischen Kolonialhauptstadt zwischen 20.000 und 15.000; erst ab Mitte der 1930er Jahre setzte ein kontinuierliches Wachstum in beiden Städten ein, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg enorm beschleunigte und sie bis zur Unabhängigkeit im Jahr 1960 auf etwa 130.000 Einwohner (Brazzaville) beziehungsweise 400.000 Einwohner (Léopoldville) anwachsen ließ.¹²

Mit Blick auf das Geschlechterverhältnis verlief das Städtewachstum uneinheitlich und war zuerst von männlichen Arbeitskräften aus Westafrika geprägt, die zum einen für den Eisenbahnbau in beiden Kolonien zwangsrekrutiert wurden und zum anderen als niedere Bürohilfskräfte bei belgischen und französischen Firmen sowie in kolonialstaatlichen Institutionen arbeiteten. So kamen bis in die 1930er Jahre hinein etwa drei Männer auf eine Frau – eine Situation, die der Entwicklung eines kommerziellen Musiklebens nicht eben förderlich war.¹³ Dennoch spielten die Eisenbahnarbeiter ebenso wie die *Coastmen* oder *Bapopo* genannten Angestellten eine wichtige Rolle, denn sie brachten auch ihre Musik samt der zugehörigen Instrumente mit. Die Weitergabe der Kunst des Gitarren-Spiels soll demnach im Belgischen Kongo zuerst in den Händen kamerunischer Meister gelegen haben, und auch die ersten Orchester setzten sich aus *Bapopo* zusammen.¹⁴

12 Vgl. Jean-Luc Piermay, Kinshasa. A Reprived Mega-City? in: Carole Rakodi (Hg.), *The Urban Challenge in Africa. Growth and Management of Its Large Cities*, Tokyo 1997, S. 223–251, hier S. 226f. Bevölkerungszahlen entnommen aus: Martin, *Leisure*, S. 28 und Léon de Saint Moulin s. j., *Croissance de Kinshasa et transformations du réseau urbain de la République démocratique du Congo depuis l'indépendance*, in: Jean-Luc Vellut (Hg.), *Villes d'Afrique. Explorations en histoire urbaine*, Paris 2007, S. 41–65, hier S. 42.

13 Vgl. Charles Didier Gondola Ebonga, *Ata ndele... et l'indépendance vint: musique, jeunes et contestation politique dans les capitales congolaises*, in: Hélène Almeida-Topor u. a. (Hg.), *Les jeunes en Afrique*. Bd. 2: *La politique et la ville*, Paris 1992, S. 463–487, hier S. 464f.

14 Vgl. Sylvain Bemba, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre*, Paris 1984, S. 55f.; Martin, *Leisure*, S. 130f.; Charles Didier Gondola, *Villes miroirs. Migrations et identités urbaines à Kinshasa et Brazzaville 1930–1970*, Paris 1997, S. 243f.; anderen Autoren zufolge fand die Gitarre von Angola und Rhodesien aus ihren Weg in die Kongo-Region, vgl. Kazadi wa Mukuna, *The Origins of Zairean Modern Music. A Socio-Economic Aspect*, in: *African Urban Studies* 6. 1979, S. 31–39, hier S. 37.

Der nach und nach einsetzende Zuzug von Frauen – bis Ende des Zweiten Weltkriegs verringerte sich das Geschlechterungleichgewicht auf zwei zu eins¹⁵ – verdankte sich zum einen einer Stabilisierungspolitik ansässiger Unternehmen, die darauf abzielte, auswärtige Arbeitskräfte längerfristig zu binden, wodurch die Migration ganzer Familien befördert wurde. Zum anderen reagierte die belgische Kolonialmacht auf die Weltwirtschaftskrise mit einer Erhöhung der Kopfsteuer. Diese Maßnahme verstärkte den Zwang zur Lohnarbeit, forcierte dadurch die Landflucht und trieb nach und nach immer mehr Frauen in die Hauptstadt.¹⁶

Erst die verstärkte Migration von Frauen in die Städte gegen Ende der 1930er Jahre, so der kongolesische Historiker Charles Didier Gondola, habe neben der kolonialstaatlichen Liberalisierung von Alkohol elementare Voraussetzungen geschaffen, um Musikdarbietungen aus dem öffentlichen Raum und aus rein ethnisch strukturierten Zuordnungen herauszulösen und ein privat organisiertes Nachtleben zu etablieren: »Avec l'arrivée des femmes à la fin des années 1930, à Brazzaville comme à Kinshasa, la fête se retire progressivement de la rue pour s'exhiber dans les parcelles des particuliers, mais surtout dans les bars dancing.«¹⁷

Die wichtigste musikalische Institution, mit denen spätere kongolesische Stars des Musiklebens in Berührung kamen, war zunächst die Mission. Insbesondere katholische Missionsschulen spielten mit ihrem Musikunterricht sowohl für die Gesangs- wie für die Instrumentenausbildung einheimischer Musiker eine wichtige Rolle. Joseph Kabasele etwa, der später als *Grand Kallé* berühmt geworden ist, fiel bereits im Kirchenchor durch seine geschmeidige Stimme auf. Der Klarinettist Serge Essous berichtete selbst über die musikalische Prägung, die er in der Missionsschule erhalten hatte, und Pascal Sinamuey alias Tabu Ley Rochereau verdankte sogar seinen Künstlernamen der Erfahrung bei den Scheutisten – er hatte als einziger Schüler gewusst, dass Denfert-Rochereau ein bedeutender französischer Militär im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 gewesen war.¹⁸ Neben den Missionsschulen boten auch Pfadfindergruppen Gelegenheit zur musikalischen Praxis. Außerdem übten die Blasmusikformationen des Militärs beziehungsweise der *Force publique* eine große Anziehungskraft aus, zumal auch sie Zugang zu westlichen Musikinstrumenten versprachen. Ab Mitte der 1930er Jahre verbreiterte sich nochmals das Angebot, als auch die Heilsarmee erst in Léopoldville und kurze Zeit später in Brazzaville Blasmusikformationen auf die Beine stellte.¹⁹

15 Vgl. Stewart, Rumba, S. 67.

16 Vgl. Kazadi wa Mukuna, The Genesis of Urban Music in Zaïre, in: African Music 7. 1992, S. 72–84, hier S. 73 f.; van Reybrouck, Kongo, S. 195–198.

17 Gondola, fête, S. 98; zur Liberalisierung des Alkohols ebd., S. 100 f.

18 Vgl. Gondola, indépendance, S. 466 f.; Jean Mpisi, Tabu Ley »Rochereau«. Innovateur de la musique africaine, Paris 2003, S. 79–81.

19 Vgl. Brindley Boon, Play the Music, Play! The Story of Salvation Army Bands, London 1966; Martin, Leisure, S. 133 f.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer generellen Neuausrichtung der Kolonialpolitiken in Brüssel und Paris, die im theoretischen Konzept der belgisch-kongolesischen Gemeinschaft beziehungsweise in der verfassungsrechtlichen Praxis der *Union française* ihren Niederschlag fanden und die ungeachtet aller Unterschiede auf eine Art von Entwicklungskolonialismus abzielten.²⁰ Dieser machte sich auch in Ansätzen einer kolonialen Kulturpolitik für die einheimische Bevölkerung bemerkbar. So wurden in den beiden afrikanischen Stadtteilen von Brazzaville, Poto Poto und Bakongo, zwei Kulturzentren eröffnet, deren Leitung in kongolesische Hände gegeben und an denen Instrumentalunterricht von französischen Musiklehrerinnen erteilt wurde. Kurze Zeit später fand diese Maßnahme ein Echo auf der anderen Seite des Kongo, wo ebenfalls auf Ansinnen der Stadtverwaltung ein Kulturzentrum gegründet wurde, das unter anderem einen großen Musikwettbewerb für moderne afrikanische Musik initiierte.²¹

Von weitaus größerer Bedeutung für die Rezeption der Musik war der Vormarsch des Rundfunks auf dem afrikanischen Kontinent. Vorreiter dieser Entwicklung im subsaharischen Afrika war die britische Kolonie Kenia, wo die British East African Broadcasting Company bereits 1928 auf Sendung ging. Den Anfang im *Pool* machten demgegenüber private Initiativen: 1935 gründeten europäische Siedler in Brazzaville Radio-Colonial Paris; zwei Jahre später riefen auf der anderen Flussseite ortsansässige Jesuiten unter der Leitung von Père Mols Radio-Léo ins Leben. 1940/41, infolge der Besetzung von Belgien und Frankreich durch die Nationalsozialisten, wurden mithilfe der Alliierten staatliche Rundfunkstationen in den beiden (freien) Kongo-Hauptstädten installiert. Die mit leistungsstarken Transmittern ausgestatteten Kurzwellensender Radio Brazzaville und Radio Congo Belge erlangten insofern strategische Bedeutung, als sie zeitweise das Programm der BBC übernahmen und dadurch all jene besetzten Gebiete in Europa mit Informationen versorgten, in denen deutsche Störsender effektiv waren. Für den Aufschwung der kongolesischen Rumba spielten diese Stationen zunächst allerdings keine Rolle, zumal sie sich an eine europäische Hörerschaft wandten und dementsprechend klassische und europäisch geprägte Unterhaltungsmusik sendeten.²²

Größeren Einfluss auf das Musikleben der Einheimischen am Kongofluss übte in dieser frühen Phase des Rundfunks Radio Congolia aus, das der bel-

20 Vgl. dazu Frederick Cooper, *Development, Modernization and the Social Sciences in the Era of Decolonization. The Examples of British and French Africa*, in: *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 10. 2004, S. 9–38 und Guy Vanthemsche, *Belgium and the Congo, 1885–1980*, Cambridge 2012, S. 81–87.

21 Vgl. Martin, *Leisure*, S. 142f.; Gondola, *indépendance*, S. 478.

22 Vgl. grundlegend Greta Pauwels-Boon, *L'origine, l'évolution et le fonctionnement de la radiodiffusion au Zaïre de 1937 à 1960*, Tervuren 1979; außerdem Francis Bebey, *La radiodiffusion en Afrique noire*, Issy-les-Moulineaux 1963, S. 21; Martin, *Leisure*, S. 148; Stewart, *Rumba*, S. 18.

gische Geschäftsmann Jean Hourdebise zwischen 1939 und 1948 betrieb. Zunächst gleichfalls als Musiksender für die europäische Bevölkerung angelegt, beteiligte sich Radio Congolia am sogenannten »guerre des ondes« und widmete in diesem Zusammenhang ab 1942 ein – zugegebenermaßen äußerst kurzes – Sendefenster von 15 Minuten in der Woche eingezogenen kongolesischen Soldaten. Mit Zustimmung der belgischen Kolonialverwaltung behielt Hourdebise dieses Format nach dem Krieg bei und weitete es auf 30 Minuten täglich aus. Gestaltet wurde die Sendung in Regionalsprachen – neben Swahili, Tshiluba und Kikongo vor allem Lingala – und musikalisch bestückt mit lateinamerikanischen Liedern, aber auch Live-Auftritten von lokalen Musikern. Mag die Berücksichtigung einheimischer Hörerinnen und Hörer auch ziemlich gering und letztlich ein nicht beabsichtigter Nebeneffekt der Kriegswirren gewesen sein – entscheidend ist, dass Radio Congolia für die öffentlichen Rundfunksender am *Pool* nach 1945 stilbildend wirkte. In Kinshasa entzog die Kolonialverwaltung Hourdebise 1948 die Lizenz, um kurz darauf mit Radio Congo Belge pour les indigènes die afrikanische Bevölkerung in Eigenregie zu versorgen. Und auch in Brazzaville wurde 1950 mit Radio A. E. F. eine Station gegründet, die sich an Europäer und Afrikaner richtete und landessprachliche Regionalprogramme sendete, in denen verstärkt die entsprechende Musik zum Einsatz kam.²³

Die Zulassung afrikanischer Programme war nicht zuletzt Ausdruck der bereits angesprochenen Neuausrichtung der Kolonialpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg. Dass diese behutsame gesellschaftspolitische Maßnahme dem musikkulturellen Leben am *Pool* eine ungeahnte Dynamik verleihen würde, verdankte sich noch einem anderen transkulturellen Faktor: dem Vormarsch der internationalen Plattenindustrie auf dem afrikanischen Markt. Bereits seit Ende der 1920er Jahre konkurrierten die britische Gramophone Company, die deutsche Firma Odeon und die französische Firma Pathé Frères um musikalische Entdeckungen und die Gunst neuer Konsumenten, insbesondere am Küstenstreifen zwischen dem Kongo und der Elfenbeinküste. In strategischer Hinsicht gab Odeon den Takt vor, zumal das deutsche Unternehmen mit Agenten zusammenarbeitete, die lokale Trends verfolgten und vor Ort aufnahmen, was die Erfolgsquote der in Europa gepressten und anschließend reimportierten Platten deutlich steigerte.²⁴

23 Vgl. Pauwels-Boom, Radiodiffusion, S. 172–184; Bebey, Radiodiffusion, S. 47f.; Martin, Leisure, S. 149.

24 Die Einsicht, dass Menschen am liebsten die Musik hörten, die sie bereits kannten, hat sich innerhalb der Schallplattenindustrie bereits in den 1910er Jahren im Einwanderungsland *par excellence*, den USA, herauskristalliert: Karl Hagstrom Miller, Talking Machine World. Selling the Local in the Global Music Industry, 1900–20, in: A. G. Hopkins (Hg.), Global History. Interactions between the Universal and the Global, Basingstoke 2006, S. 160–190.

Die Weltwirtschaftskrise führte nicht nur zu Konzentrationsbewegungen innerhalb der Schallplattenindustrie, sondern ließ vorübergehend auch die aufwändige Markterschließung der afrikanischen Kolonien zum Erliegen kommen. Stattdessen vermarktete EMI angesichts einer um sich greifenden Begeisterung für lateinamerikanische Musik in Europa – dem sogenannten *Rumba Craze* – in der ersten Hälfte der 1930er Jahre ganz pragmatisch eine entsprechende Plattenserie auch in Afrika, was sich als Glücksgriff erweisen sollte. Betitelt als G. V. Series, waren auf diesen Platten ausschließlich Songs kubanischer Gruppen wie dem Sexteto Habanero oder dem Trio Matamoros zu hören, die in New York und Paris eingespielt worden waren. Über innerafrikanische Handelsnetzwerke gelangten diese Platten auch an den *Pool* und gehörten bald darauf zum Standardrepertoire von Radio Congolia und allen anderen Radiosendern, die sich an die einheimische Bevölkerung richteten.²⁵

Warum fiel Musik vom anderen Ufer des Atlantiks auf so fruchtbaren Boden, warum bildeten kubanische Songs wie »El Manicero« (Der Erdnussverkäufer) letztlich das musikästhetische Fundament, auf dem sich die kongolesische Rumba entwickelte? Der kongolesische Gitarrist Papa Noel drückte es lapidar so aus: »Anyone who knows both African music and Cuban music knows that there isn't any real difference in the rhythm, only in the melodies. But it's all African music anyway.«²⁶ Der hohe Wiedererkennungswert ebenso wie die ästhetische Anschlussfähigkeit der kubanischen Son-Musik an traditionelle afrikanische Rhythmen und weitere musikalische Elemente machte diese Plattenserie auf beiden Seiten des Kongo-Flusses eminent populär und spielte für die Entwicklung der kongolesischen Rumba eine weitaus größere Rolle als etwa amerikanischer Jazz oder europäische Unterhaltungsmusik. Selbst der französische Sänger Tino Rossi, dessen Platten sich am *Pool* auch bei der einheimischen Bevölkerung großer Beliebtheit erfreuten, wurde letztlich von der G. V. Series und der anschließenden Entwicklung der kongolesischen Rumba in den Schatten gestellt.²⁷

25 Vgl. Paul Vernon, Savannaphone. Talking Machines Hit West Africa, in: FolkROOTS 122. 1994, online abrufbar unter: <http://bolingo.org/audio/texts/fr122savanna.html>; Bob White, Congolese Rumba and Other Cosmopolitans, in: Cahiers d'études africaines 168. 2002, S. 663–686, hier S. 668–670, einschließlich einer Diskussion zur Bedeutung des Kürzels G. V., die von »Grand Vocalistes«, »Gramophone Victor« bis hin zur (banalen) Erklärung reicht, dass es sich um ein alphabetisches Kürzel des Unternehmens handelte, das die Serie zwischen G. U. und G. W. zuordnete. Zum *Rumba Craze* vgl. Robin Moore, Nationalizing Blackness. Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920–1940, Pittsburgh 1997, S. 166–190.

26 Zit. n. Janet Topp Fargion, Booklet zur CD Out of Cuba: Latin American Music Takes Africa by Storm, Topic Records (= Topic World Series der British Library), London 2004, S. 2–8, hier S. 5. Auf dieser CD können die Klassiker der G. V. Series einschließlich des El Manicero vom Trio Matamoros angehört werden.

27 Vgl. Moore, Nationalizing Blackness, S. 672.

Warum sich freilich »Rumba« als Oberbegriff für die entstehende moderne kongolesische Unterhaltungsmusik durchgesetzt hat, ist, wie so oft bei musikalischen Genrebildungen, umstritten. Manche meinen, »Son« wäre in einem französischen Umfeld nicht angenommen worden; andere glauben, diese Verschiebung sei auf irreführende Angaben der Plattenindustrie zurückzuführen.²⁸ Da die Rumba zu dieser Zeit allerdings auch in Kuba selbst längst aus einer engen musikalischen Bezeichnung herausgelöst worden war und allgemeiner musikalisch wie tänzerisch bedingte Situationen gesellschaftlicher Ausgelassenheit beschrieb, mag diese begriffliche Entwicklung wenig überraschen.²⁹

Die Aneignung der kubanischen Musik und die Erfindung der kongolesischen Rumba war schließlich einer Entwicklung in Léopoldville zu verdanken, die zu dieser Zeit im subsaharaischen Afrika einmalig war: dem Aufbau einer lokalen, kompetitiven Plattenindustrie.³⁰ Bereits der Radiomann Hourdebise promotete lokale Musiker in seinem Radiostudio, und auch die Société Belge du Disque hatte während des Zweiten Weltkriegs in Léopoldville Aufnahmen von vorwiegend traditioneller Musik, aber eben auch mit einigen frühen Protagonisten der kongolesischen Rumba gemacht, die ursprünglich für den belgischen Markt bestimmt waren. Beide Initiativen verliefen zwar wieder im Sande, verwiesen aber auf eine nicht unerhebliche Nachfrage.³¹ In diese Marktlücke stießen seit 1947 gleich mehrere lokale Labels, die durchweg von griechischen Geschäftsleuten gemanagt wurden. Nicolas Jeronimidis und sein Bruder Alexandros waren 1948 die ersten mit ihrem Label Ngoma. Es folgten Opika (1949; Gabriel Moussa Benetar), Loningisa (1950; Basile und Athanase Papadimitriou), die Compagnie d'enregistrements folkloriques africains (CEFA, 1953; ein *joint venture* zwischen dem belgischen Musiker Bill Alexandre und der griechischen Handelsfirma COMITURI) und schließlich Esengo (1958; Constantin Antonopoulos und Henri Bowane), das aufgrund der Übernahme von Equipment und teils auch der Musiker von Opika als Nachfolger dieses Labels betrachtet werden kann.

Warum es eine signifikante griechische Minderheit in den belgischen Kongo verschlagen hatte, ist noch nicht ausreichend untersucht worden. Eine erste Welle griechischer Migranten soll sich bereits um die Jahrhundertwende im Kongo-

28 Vgl. dazu die Diskussion bei Stewart, Rumba, S. 20f.

29 Vgl. Alejo Carpentier, *Music in Cuba* [1947], Minneapolis 2001, S. 226.

30 Alle anderen Plattenfirmen, die in Afrika aktiv waren, wie etwa DECCA, EMI oder GALLO, gehörten der global operierenden Musikindustrie an, vgl. die entsprechenden Einträge in: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Bd. 1: Media, Industry, and Society, hg. v. John Shepherd u. a., London 2003, S. 707, 717f., 723f. Grundlegend zur Entwicklung der internationalen Musikindustrie: Pekka Gronow u. Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London 1998.

31 Vgl. Stewart, Rumba, S. 24. Graeme Ewens, Art. Ngoma, in: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Bd. 1: Media, Industry, and Society, hg. v. John Shepherd u. a., London 2003, S. 744.

Freistaat angesiedelt haben. Um 1930 lebten bereits knapp 700 Griechen in Belgisch-Kongo; ihre Hochburg war Stanleyville. Doch auch in Léopoldville wuchs nach und nach eine griechische Gemeinschaft heran.³² Seit 1939 erschien in beiden Städten eigens eine griechische Wochenzeitung für die Minderheit. In den 1940er Jahren führte die Besetzung Griechenlands durch deutsche und italienische Truppen dazu, dass etwa 2.800 Griechen von den ägäischen Inseln auf teils abenteuerlichen Wegen Zuflucht im Kongo fanden und für die Dauer des Krieges in Flüchtlingslagern untergebracht wurden. Die meisten von ihnen wurden zwar nach Kriegsende repatriert, doch einige sollen danach dauerhaft in den Kongo übersiedelt sein.³³ Zum anderen zog es Teile der griechischen Minderheit in Ägypten aufgrund des dort zunehmenden Nationalismus seit den 1940er Jahren und der damit verbundenen Ausgrenzung aus dem ägyptischen Wirtschaftsleben südwärts. Dies traf etwa auf die Gebrüder Jeronimidis und auf Benetar zu. Daneben griffen auch gewisse Pull-Faktoren: Papadimitriou etwa gelangte vor allem dank verwandtschaftlicher Bande nach Zentralafrika.³⁴

Gemeinsam war vielen Griechen, die im Kongo siedelten, dass sie sich auf den Kleinwarenhandel und das Export- und Importgeschäft konzentrierten.³⁵ Ausgehend von diesem Gewerbe bildete das Plattengeschäft bald die Haupteinnahmequelle. Mit der Gründung der griechischen Plattenstudios verlagerte sich der Schwerpunkt der Musikproduktion eindeutig nach Léopoldville. Gepresst wurde in Belgien, die Platten wurden danach reimportiert. Nachdem sich das Geschäftsmodell als erfolgreich erwiesen hatte, errichtete Ngoma eigens eine Fabrik in Frankreich, um auch das Exportgeschäft im protektionistischen frankophonen Afrika lukrativ zu gestalten. Dort wurden etwa 30.000 Platten monatlich gepresst, was die Nachfrage in Afrika allerdings bald nicht mehr deckte und daher eine zweite Produktionsstelle eröffnet wurde.³⁶

Die Konkurrenz belebte nicht nur das Geschäft und führte zu ständigen Wechseln von Musikern von einem zum anderen Label. Die Studios wurden, wie Gary Stewart in seiner grundlegenden Studie »Rumba on the River« detailliert beschrieben hat, auch die wichtigsten Treffpunkte der Szene, wo sich

32 Vgl. Gondola, *fête*, S. 102.

33 Vgl. zu diesem abenteuerlichen Flüchtlingsdrama André Lederer, *L'Odyssée des réfugiés grecs au Congo pendant la Seconde Guerre Mondiale*, in: *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer* 27. 1983, S. 315–330, hier S. 325.

34 Zu Ägypten vgl. John Sakkas, *Greece and the Mass Exodus of the Egyptian Greeks, 1956–66*, in: *Journal of the Hellenic Diaspora* 35. 2009, S. 101–115, hier S. 105f; Pull-Faktoren bei den ägyptischen Griechen (u. a. Richtung Südafrika, Brasilien und Kanada) akzentuiert dagegen Alexander Kazamias, *The »Purge of the Greeks« from Nasserite Egypt. Myths and Realities*, in: *Journal of the Hellenic Diaspora* 35. 2009, S. 13–34, hier S. 24f.

35 Vgl. dazu auch die Aussagen in den – allerdings über weite Strecken mit äußerster Vorsicht zu genießenden – Erinnerungen des Bremer Geschäftsmanns Ansgar Werner, *Der Kongo bestimmte mein Leben*, Norderstedt 2008, S. 32f.

36 Vgl. Wolfgang Bender, *Booklet zur CD Ngoma, The Early Years, 1948–60, Popular African Music/African Music Archive*, Frankfurt 1996, S. 2–11, hier S. 4f.

hoffnungsvolle Talente tummelten, neue Ideen ausprobiert und nicht zuletzt Unterricht erteilt wurde. Sämtliche Innovationen – von der Gründung von Musikaliengeschäften über die Einführung neuer Instrumente wie dem Kontrabass oder der E-Gitarre bis hin zur Harmonielehre für Musiker, feste (und teils hohe) Gehälter einschließlich Anmeldung bei der belgischen Verwertungsgesellschaft – gingen von den verschiedenen Studios aus. Auch die *Promotion*-Arbeit lag in den Händen der griechischen Geschäftsleute. Die Cousins Papadimitriou nutzten dazu ihren Kurzwarenladen, wo sie ihre eigenen neuesten Platten spielen ließen und die Kundschaft auf Geschmackspräferenzen abklopften. Auf dieser Grundlage wurde sogar eigens ein Auswahlkomitee eingerichtet, das den Daumen über frisch eingespielte Aufnahmen hob oder eben auch senkte – ein frühes Beispiel von Hörerforschung.³⁷

Die Urbanisierung, Institutionen des Kolonialstaates und dessen zunehmend gestaltende Kolonialpolitik, nicht zuletzt die Popularisierung neuer Medien wie Rundfunk und Schallplatte waren die wichtigsten außermusikalischen Faktoren, die für einen Aufschwung des Musiklebens am *Pool* sorgten und zum Siegeszug der kongolesischen Rumba beitrugen. Nachdem deren transkulturelle Wurzeln von Westeuropa über Westafrika und Kuba bis zu den ägäischen Inseln betont worden sind, gilt es nun den Fokus auf die »lokale«, koloniale Situation zu richten und zu erörtern, für welche Gruppen sich durch diesen musikalischen Siegeszug Kommunikationschancen eröffneten und welche gesellschaftlichen Konsequenzen sich daraus womöglich ergaben.

II. Kommunikationschancen: Kongolesische Rumba am *Pool*

Mit Blick auf die koloniale Situation und die weitere Geschichte insbesondere des Belgischen Kongo mag es nicht unmittelbar einleuchten, die ersten Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg am *Pool* als eine kulturelle Blütezeit einzuordnen. Doch ist es kein Zufall, dass Poto-Poto in zeitgenössischen Darstellungen mit Montmartre gleichgesetzt und die musikalische Lebendigkeit am Kongofluss in der einschlägigen Forschungsliteratur mit New Orleans, dem Geburtsort des Jazz, verglichen worden ist.³⁸ Denn das musikkulturelle Leben in den beiden Hauptstädten barg neben musikästhetischen Innovationen auch ungeahnte soziale Dynamiken und begünstigte die Entstehung eines Kommunikationsraums jenseits rassischer Hierarchien, ethnischer Zugehörigkeiten, oder auch kolonialer Grenzen.

So fand die kongolesische Rumba nicht nur bei der einheimischen Bevölkerung Anklang, sondern auch bei einigen Europäern am Kongo *Pool*. Dabei

37 Grundlegend hierzu Stewart, Rumba, S. 23–82.

38 Vgl. Alain Gheerbrant, Kongo, schwarz und weiß, Wiesbaden 1957, hier S. 14 sowie Stewart, Rumba, S. 3f.

überquerten die europäischen Bewohner Léopoldvilles zeitweise vermehrt den Kongo-Fluss, um sich in Brazzaville den Segregations- und Sperrstundenregelungen ihrer Heimatstadt zu entziehen und in der angesagten Bar Chez Faignond zu amüsieren. Emile Joachim Faignond, im Kongo geborener Sohn eines Franzosen und einer Kongolesin, eröffnete diesen Tanzclub im Jahre 1948. Getanzt wurde zu afroamerikanischer, europäischer und afrokubanischer Musik; entsprechend gemischt war das Publikum. Das Chez Faignond genoss ein derart hohes Ansehen bei der weißen Bevölkerung, dass es in musikalischer Hinsicht auf rein europäische Clubs Einfluss nahm und sogar das französische Kolonialgouvernement seine Gäste wie den Ethnologen und Publizisten Alain Gheerbrant dorthin ausführte.³⁹

Kaum geringere Attraktivität strahlte es auf die einheimische Bevölkerung aus, zumal auch Bewohner aus dem fernen Stadtteil Bacongo keine Mühen scheuten, das in Poto-Poto gelegene Etablissement aufzusuchen. Dies ist insofern bemerkenswert, als diese beiden Viertel von der französischen Kolonialadministration ganz bewusst nach ethnischen und sozialen Kriterien getrennt voneinander – zwischen beiden Stadtteilen lag das europäische Zentrum – geschaffen worden waren: Bacongo für Migranten aus der unteren Kongoregion, die überwiegend als Angestellte arbeiteten und Kikongo sprachen, Poto-Poto hingegen für Arbeiter aus dem Norden sowie aus Westafrika, in dem Lingala als Verkehrssprache neben vielen anderen herausragte.⁴⁰ Die Attraktivität des Faignond gründete darin, dass dort häufig *live acts* geboten wurden und der Club in den 1950er Jahren zum Sprungbrett für berühmte kongolesische Rumba-Bands wie Negro Jazz oder L'Orchestre Bantou wurde.⁴¹

Doch auch in Léopoldville entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg allen Segregationsmaßnahmen zum Trotz ein reges Nachtleben. Bis zu 330 Bars wurden Ende der 1950er Jahre gezählt, in denen die kongolesische Rumba live oder vom Plattenteller ihr Publikum fand. Und auch hier trauten sich angesichts der laxeren Überwachung der europäischen Ausgangssperre Weiße in die Viertel der Einheimischen, um sich dort in Musikclubs wie dem O. K. Club oder dem Quist zu vergnügen. Mehr noch, die erfolgreichsten Bands traten seit 1954 sogar regelmäßig in der europäischen *Ville* auf. Von Henri Bowane, einem der frühen Stars und schillerndsten Figuren des kongolesischen Musiklebens in den 1950er Jahren, wurde sogar berichtet, dass er im europäischen Viertel wohnen durfte.⁴²

Die Kommunikationschancen, die sich den Gästen dieser Etablissements bei Nacht boten, waren somit in der Tat ganz andere, als diese es aus der kolonialen Situation tagsüber gewohnt waren. Um noch einmal den kongolesischen

39 Vgl. Clément Ossinonde, *Chez Faignond. Premier sanctuaire congolais de la rumba et des musiques du monde, au cœur de Poto-Poto – Brazzaville, Saint-Denis 2012*; Gheerbrant, *Kongo*, S. 23.

40 Vgl. Martin, *Leisure*, S. 39–43.

41 Vgl. Ossinonde, *Chez Faignond*, S. 12–18.

42 Vgl. Stewart, *Rumba*, S. 12 f., 46 f., 58, 74.

Historiker Charles Didier Gondola sprechen zu lassen: »Il n'y a pas plus égalitaire que la société en fête. Femmes et hommes; *évolués, évoluants* et indigènes s'y mêlent en intervertissant les rôles sociaux, en adoptant les masques qu'offre la nuit à la place des statuts que confère la hiérarchie sociale du jour.«⁴³

Die Handlungsspielräume, die sich im Schutz der Nacht an der Bar oder auf dem Tanzboden ergaben, wurden nicht nur dazu genutzt, neue soziale Beziehungen zu knüpfen. Ebenso dienten die Clubs als Ort, um gesellschaftliche Konflikte auszutragen, die in der kolonialen Situation nicht beigelegt werden konnten, wobei dies nicht selten in Pöbeleien und Gewalt ausartete.⁴⁴

Auch unter den Musikern bildete sich eine Art von Kommunikationsraum, in dem man sich gegenseitig beobachtete und auch austauschte, »koloniale« oder ethnische Zugehörigkeiten aber so gut wie keine Rolle spielten. O. K. Jazz, eine der erfolgreichsten Bands dieser Zeit mit dem begnadeten Gitarristen Franco Luambo Makiadi an der Spitze, war in ihrer Anfangsformation bunt gemischt mit Musikern aus beiden Städten. Erst als sich die Unabhängigkeit abzeichnete, kehrten Band-Mitglieder aus Brazzaville wie Serge Essous oder Nico Malapet dauerhaft in ihre Heimat zurück und gründeten dort das bereits erwähnte Orchestre Bantou – wobei mit Papa Noel wiederum ein Musiker aus dem belgischen Kongo mitging. Mitunter gesellten sich auch weiße Musiker zu einzelnen Aufnahme-Sessions oder Auftritten, so etwa der Saxophonist Fud Candrix, der einige Studioaufnahmen mit Kabasele machte, oder der Schlagzeuger Charly Henault, der offenbar öfter mit African Jazz in Léopoldville auftrat und ganz sicher in Brüssel beim Auftritt im Plaza Hotel dabei war. Und auch die ständigen Formationswechsel bei den Bands sprechen klar dafür, dass sich ethnische oder protonationale Identitäten im musikalischen Produktionsprozess (noch) nicht niederschlugen.⁴⁵ Schließlich darf man der kongolesischen Rumba noch in einer ganz profanen Hinsicht eine gewisse kommunikative Wirkung zurechnen, die freilich schwer zu messen ist: Da die meisten Bands in Lingala sangen, trug die Popularität der Rumba dazu bei, deren Status als Verkehrssprache inmitten eines linguistischen Schmelztiegels weiter zu festigen.⁴⁶

43 Gondola, *fête*, S. 108.

44 Vgl. ebd., S. 106.

45 Vgl. van Reybrouck, *Kongo*, S. 308. Stewart, *Rumba*, S. 40, 84f.

46 Dieses Argument macht besonders stark: Jesse Samba Samuel Wheeler, *Made in Congo. Rumba Lingala and the Revolution in Nationhood*, Master Thesis, University of Wisconsin 1999, online abrufbar unter: https://archive.org/details/Jesse_Samba_Samuel_Wheeler.Made_in_Congo.

III. Musikleben, koloniale Situation und die Wirkungsgrenzen musikalischer Kommunikation

Unweigerlich führt das hier entfaltete Narrativ in die Versuchung, ein Loblied auf die völkerverbindende Kraft der Musik zu singen und ihr die vielzitierte Universalität zu attestieren, da sie Menschen unterschiedlicher Herkunft, Hautfarbe und sozialen Ranges einander näherbringt. Mit Blick auf den kolonialen Alltag ebenso wie auf den weiteren Verlauf der Geschichte, zumal des Belgischen Kongo, wird allerdings unmittelbar deutlich, in welch engen Grenzen sich die gesellschaftspolitische Wirkung von Musik abseits des Tanzbodens hielt. Dieses Urteil schließt nicht zuletzt die kolonisierte Bevölkerung mit ein, die die ihr gebotenen musikkulturellen Freiräume kaum dazu nutzte, um Widerstand gegen die Kolonialgesellschaft zu organisieren. Wie gering ein politisches Bewusstsein unter vielen Musikern ausgeprägt gewesen sein muss, zeigt sich nicht nur daran, dass insgesamt betrachtet Lieder mit dezidiert politischen Texten eher die Ausnahme bildeten.⁴⁷ Auch Francos Verhalten im Moment der unmittelbar bevorstehenden Unabhängigkeit gibt einen gewissen Einblick: Das Angebot, mit O.K. Jazz in Brüssel bei der *Table ronde* zu spielen, schlug er mit der Begründung aus, dass er seinen Konzertverpflichtungen zu Hause nachgehen müsse.⁴⁸ Und auch das kongolesische Publikum schien durch die gemeinsamen Musikerlebnisse kein größeres politisches Engagement auszubilden. Darüber hatte sich auch Patrice Lumumba in einer seiner Radioansprachen beklagt. Er kritisierte seine Landsleute dafür, dass sie nichts als Biertrinken und Party im Kopf hätten, während dem Land eine Tragödie drohe: »My Congolese Brothers! You are selling your country for a glass of beer! A tragedy engulfing our country, and the dancing continues at the Cité Congolaise. Leopoldville is a cheap cabaret where the people think only of their pleasures – dancing and beer.«⁴⁹

Mithin diente das Musikleben, wie es sich nach dem Zweiten Weltkrieg rasant in den Kongo-Kolonien entwickelt hatte, kaum der politischen Mobilisierung und auch nicht so sehr einer kolonialgesellschaftlichen Befriedung und Verständigung, wenngleich beide Tendenzen im Ansatz zu beobachten waren. In der Gesamtschau bot der musikkulturelle Aufschwung einigen Wenigen die Chance zum sozialen Aufstieg und zu relativem Wohlstand, der breiten Masse in erster Linie aber eine Flucht vor den Realitäten des kolonialen Alltags. Das

47 Die wenigen Ausnahmen finden sich bei Gondola, *indépendance*, der meines Erachtens jedoch die Politisierung der kongolesischen Rumba unter den Vorzeichen der Dekolonisation in diesem Artikel repräsentativer erscheinen lässt, als sie es in der Breite gewesen ist.

48 Vgl. Stewart, Rumba, S. 83 f.; Kabasele und seine Band African Jazz wurde erst nach Francos Absage angefragt.

49 So erinnert sich zumindest eine enge Weggefährtin Lumumbas, Andrée Blouin, in ihrer Autobiographie: dies. u. Jean MacKellar, *My Country, Africa. Autobiography of the Black Pasionara*, New York 1983, S. 269.

Rumbahören und -tanzen eröffnete eine Parallelwelt freier Kommunikation, die allerdings nur relativ begrenzte gesellschaftliche Auswirkungen im Alltag zeitigte. Der Tanzboden diente als – meist ausgelassene – Begegnungsstätte der »Globalgesellschaft«,⁵⁰ um sich der kolonialen Situation zu entziehen, aber keineswegs, um sie zu überwinden.⁵¹

Vor allem in diesem Sinne erinnert die ungeheure Dynamik, die sich im Musikleben am *Pool* nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltete, an die *Swing Era* in den USA, wo mit dem Swing in einer einschneidenden ökonomischen Krisensituation eine musikkulturelle Blütezeit einsetzte, die die gesamte amerikanische Gesellschaft erfasste und dennoch kaum etwas an ihren starren Hierarchien zu ändern vermochte.⁵² Verallgemeinernd ist demnach durchaus Vorsicht angebracht, Musik eine allzu starke gesellschaftspolitische Wirkung außerhalb ihres eigentlichen Resonanzraumes zuzuschreiben; der Aufschwung der kongolesischen Rumba im spätkolonialen Brazzaville und Léopoldville bietet jedenfalls kaum Anhaltspunkte für diesen Zusammenhang. Umgekehrt, und das zeigt die Episode vom *Pool* umso klarer, stellte das kongolesische Musikleben jedoch einen relativ autonomen sozialen Raum her, in dem die gesellschaftlichen Zwänge der kolonialen Situation nur bedingte Gültigkeit hatten.

50 So Balandiers Terminologie zur Bezeichnung der Gesamtbevölkerung der Kolonie: Balandier, *Koloniale Situation*, S. 121.

51 Vgl. dazu auch die nahezu literarische Schilderung des Musiklebens bei van Reybrouck, *Kongo*, S. 203: »Es war die Musik, die einen lachen und vergessen ließ, die zum Tanz und zur Verführung einlud, die froh machte und sinnlich. Saturday Night Fever, wenn auch am Sonntagnachmittag. Warum sollte man gegen dieses herrliche, heitere Leben protestieren?«

52 Vgl. zu den USA: Gary Dean Best, *The Nickel and Dime Decade. American Popular Culture during the 1930s*, Westport, CT 1993, S. 73–88, und Gunther Schuller, *The Swing Era. The Development of Jazz, 1930–1945*, Oxford 1989, S. 3–6.