



# Konono N° 1 A BIGGER BANG

Von Michael Loesl

Das Feuilleton feiert derzeit eine kongolesische Band, die das Weltmusik-Idiom nicht durch ihre Provenienz, sondern durch eigenwillige Produktionsmittel umgeht. Etiketten wie „Techno“ oder „Punk“ werden dem Selbstverständnis der streng hierarchisch geführten Band Konono No 1 aber nur unzureichend gerecht, weil die Musiker aus Kinshasa weder passionierte Knöpfchendrucker sind, noch von vordergründig anarchischem Habitus getrieben werden. Dem Mangel an finanzierbarem Equipment sind hypnotische Grooves und verzerrte Audiosignale zu verdanken, für die sich das sinnsuchende westliche Popestablishment schon mehrfach zum „Heureka!“ hinreißen ließ.



Was Afrika-interessierten Multimillionären wie Damon Albarn und Björk wie die Erfüllung der musikalischen Authentizitätssuche erscheint – das schrullige, handgemachte, aus Auto- und Industrieschrott zusammengeschaubte Verstärkersystem mit seinen Verzerrungen, die mystisch anmutenden Obertöne der sorgsam entstimmt Daumenklaviere, der Likembes –, ist für die Musiker aus Kinshasa kein Fetisch, sondern schlichte

Notwendigkeit. Geld zum Kauf einer Anlage war nie vorhanden. Vincent Kenis, Kenner der kongolesischen Musikszene und Produzent von Konono No 1 erzählt in seinem Brüsseler Domizil von den abenteuerlichen Aufnahmen in Kinshasa für „Assume Crash Position“, das neue Album der Kononos.

**tools 4 music:** Vincent, wie bist du auf Konono No 1 aufmerksam geworden?

**Vincent Kenis:** Ich hörte die Band zum ersten Mal Anfang der 1970er Jahre im französischen Radio. Der Moderator hatte ein Jahr als Rundfunktechniker im Kongo verbracht und dort ein paar Straßenmusiker aufgenommen. Ich hatte die Sendung damals auf Kassette gespeichert und spielte sie so lange, bis ich mir eine Kopie davon machen musste. Damals lebte ich als Jazzmusiker in Paris. In den frühen 1980er Jahren spielte ich in der Punkband The Honeymoon Killers und auf den Fahrten zwischen den Gigs hörten wir ständig dieses Tape. Für mich war die Musik von Konono das afrikanische Äquivalent zur Musik, die wir mit den Honeymoon Killers machten – New Wave, Post-Punk Rockmusik.

**tools 4 music:** Wann trafst du die Konono-Musiker zum ersten Mal?

**Vincent Kenis:** Ich war 1971 schon mal in Kinshasa gewesen und besuchte die Stadt danach erst 1989 wieder. Ich hatte Konono nicht vergessen und fragte nach der Band. Es fiel schwer, sie zu finden, aber nach drei weiteren Trips in den Kongo war ich erfolgreich. Mehr als 30 Jahre, nachdem ich sie erstmals im Radio gehört hatte. Das war 2002.

### „Keine der Bandmaschinen, die je in Afrika zum Einsatz kamen, hatte eine längere Überlebenszeit als drei Monate“

**tools 4 music:** Hattest du zu dem Zeitpunkt schon Produktionserfahrungen?

**Vincent Kenis:** Ja, ich produziere seit Ende der 1970er Jahre Platten. Zunächst waren es hauptsächlich Co-Producer-Jobs, aber seitdem ich 1990 für ein Album der kongolesischen Band Classic Swede erstmals alleine die Produzentenmütze trug, produziere ich alles im Alleingang. Kurz nach dem Swede-Album übernahm ich die Regie für ein Zap Mama-Album. Die meisten meiner Produktionen entstanden bis 2002 in einem Studio hier in Brüssel.

**tools 4 music:** Auf welchem Equipment hast du deine ersten Aufnahmen in Kinshasa verewigt?

**Vincent Kenis:** Das war ein 8-Spur-Rekorder von Tascam und er entpuppte sich als Albtraum. In Kinshasa herrscht viel zu viel Staub, Luftfeuchtigkeit und Hitze vor, um mit konventionellen Bandmaschinen arbeiten zu können. Keine der Bandmaschinen, die je in Afrika zum Einsatz kamen, hatte eine längere Überlebenszeit als drei Monate. Auch das Mixing Board, das ich für die Aufnahmen mit dem Tascam mitnahm, hatte nach kurzer Zeit keine Lust mehr auf seine Funktionalität. Ich

„Der Band selbst ist es völlig egal, wie man sie hier im Westen wahrnimmt, denn sie spielen in erster Linie für ihre Leute im Kongo“



Stilgerecht in Brüssel – Vincent Kenis (Jahrgang 1951) in seiner „Ente“ (Jahrgang 1963)

**„Im Gegensatz zu uns westlichen Musikern spielen sie nicht, um sich selbst auszudrücken. Das tun sie zwar unbedingt, aber nicht zum Selbstzweck. Sie sind zur musikalischen Begleitung von Beerdigungen und Geburten da. Ihre Musik hat funktionalen Charakter, sie ist zum Schmerzlindern da“**

griff danach ziemlich schnell zu Harddisk Recording Equipment, weil es wasser- und staubdicht war. Seit 2002 nehme ich alles mit einer Sound Card und separaten Preamps über meinen Mac auf. Der Mac war Anfang des letzten Jahrzehnts natürlich im Vergleich zum Mehrspurrecorder ein Riesengewinn für mich, weil ich direkt nach den Aufnahmen mit dem Mixen beginnen konnte. Zwar besaßen die ersten Macs nicht genügend Speicherplatz für gute Mixe, aber Rohmixe konnte ich damals schon erstellen. Ein anderer Mac-Vorteil war das direkte Abhören der Aufnahmen mit den Musikern in meinem Hotelzimmer in Kinshasa. Mir war die Möglichkeit wichtig, weil es die Barriere zwischen dem weißen Klangwissenschaftler und den sogenannten Musikeingeborenen brach.

**tools 4 music:** Ein besonderes Merkmal des Konono-Sounds ist der krude, verzerrte Ton ihrer Instrumente. Woher stammt der?

**Vincent Kenis:** Als ich sie erstmals traf, bestand ihre PA aus zwei Megafonen, die sie heute noch nutzen, Verstärker und Batterien. Die Band spielt oft an Orten, an denen es keine Elektrizität gibt, so sind sie auf Batterien angewiesen. Die Megafone haben einen sehr beschränkten Frequenzgang, aber sie müssen den Zweck erfüllen, dass die Musik ein möglichst weites Umfeld beschallen kann. Die Bass- und Gitarrenamps der Band waren rich-



Kenis war ungefähr „so groß“ (siehe Foto), als er afrikanische Musik lieben lernte

tig runtergekommen. Daher stammt der verzerrte Ton. Als ich nämlich erstmals alte Amps aus Belgien mitbrachte, die auf Mingiedi, den Bandboss, wie Luxus-Amps wirkten, verlor der Bandsound plötzlich seine verzerrte Charakteristik. Weil Mingiedi der Boss war, wollte er über den größten Amp spielen. Natürlich sagte ich erst mal ja zu allem, weil ich nicht wie der hippokratische, weiße Produzentenarsch rüberkommen wollte. Also musste ich Strategien finden, um den Sound der Band erhalten zu können. Ich ließ Mingiedi also über den vermeintlichen Luxus-Amp spielen und plötzlich verlor seine Musik ihr Tempo, was bei kongolischen Musikern praktisch nie vorkommt. Ich sah an seinem Gesicht, dass er nicht glücklich war. Deswegen schaltete ich ein Verzerrpedal zwischen den Amp und das Daumenpiano von Mingiedi.

**tools 4 music:** Und damit kam das Tempo zurück?

**Vincent Kenis:** Ja. Manchmal besteht eine große Diskrepanz zwischen dem, was ein Musiker zu tun gedenkt, und dem, was er tatsächlich tut. Als Mingiedi und seine Band checkten, dass ich ihren Sound kapiert hatte, vertrauten sie mir im Hinblick auf Equipmentexperimente. Nach und nach bekam ich ihren Sound so hin, dass er für mich aufnehmbar wurde. Tatsächlich spielt der verzerrte Sound eine immens große Rolle für das intuitive Rhythmusgefühl der Band.

**tools 4 music:** Welche Rolle spielen dabei die Likembes, die Daumenpianos der Kononos?

**Vincent Kenis:** Eine sehr große, denn sie sind Originale, die nur von den Konono-Musikern gespielt werden, weil sie niemand außer Mingiedi bauen kann. Normalerweise bestehen Daumenpianos oder Kalimbas aus Metallplättchen, die auf ausgehöhlten Holzblöcken befestigt sind, die mit Gesangsmikros oder kleinen La-

valiermikrofonen abgenommen werden. Die Daumenpianos von Mingiedi haben hölzernen Festkörpergehalt und folgen seinem radikalen Ansatz. Es ist der gleiche Ansatz, den Les Paul zum Entwickeln seiner Gitarren nutzte. Les Paul Gitarren sind im Vergleich zu anderen Klampfen schwer, denn er nutzte den Korpus, damit die Töne lange ausklingen konnten. Seine Pickups waren wegen ihrer großen Magneten sehr kräftig und erzeugten bei entsprechender Einstellung einen leicht verzerrten Sound. Mingiedi tat genau das Gleiche. Dafür nahm er alte Gitarren-Pickups, die er auf Schrottplätzen in Kinshasa fand. Wenn wir die Daumenpianos aufnehmen, haben sie an sich schon einen verzerrten Sound, aber dazu addieren wir einen Verzerrer für die Preamps und Verzerrer für die Amps. Die Speaker der Band haben, wie gesagt, an sich schon einen verzerrten Sound. Letztlich greifen wir auf vier verzerrte Signale zurück, die einen einzigartigen Gesamtsound ergeben.

**tools 4 music:** Als ich die Band in Brüssel traf, erzählte mir der Sohn von Mingiedi, dass er von modernen westlichen Studios total geblendet war und in der Studioatmosphäre sein Gespür für Tempowechsel und Rhythmus verlor. Nehmt ihr deshalb weiterhin hauptsächlich draußen auf, wenn ihr in Kinshasa Platten produziert?

**Vincent Kenis:** Ja. Du kannst im Studio eigentlich alles kreieren, was du willst. Was man dort aber nicht hinbekommt, ist der Sound von Percussion-Instrumenten, den man wahrnimmt, wenn man sie draußen hört. Ich habe nichts gegen Studios, weil sie für kontrollierte Sounds gebaut wurden. Aber Musiker agieren anders im Studio als in einer freieren Umgebung. Vielleicht habe ich aber auch einfach nur zu viel Zeit im Studio verbracht und eine Aversion gegen sie entwickelt.

**tools 4 music:** Das klingt ein bisschen nach dem Fetisch, den ich auch den Leuten hier im Westen unterstelle, die der Studiotricks der Moderne überdrüssig geworden sind und in der Musik von Konono etwas Ursprüngliches ausmachen.

**Vincent Kenis:** Ich verstehe, was du meinst, aber ich muss dir widersprechen. Konono klingt nicht wie Konono, weil wir nicht im Studio aufnehmen. Die Band klingt originell, weil sie originell ist. Alle reden immer nur vom verzerrten Sound, der sicher ein wichtiger Bestandteil des Bandsounds ist. Aber die Congas spielen bei Konono eine nicht minder wichtige Rolle. Die Rhythmen sind wirklich außergewöhnlich. Studio-sounds müssen auch nicht unbedingt sauber klingen als eine Straße in Kinshasa. Sie sind aber teuer. (*lacht*) Für mich war Konono nie ein Fetisch, weil sie so radikal anders klingen und Instrumente nutzen, die zum Teil aus Metallschrott bestehen. Und der Band selbst ist es völlig egal, wie man sie hier im Westen wahrnimmt. Denn sie spielen in erster Linie für ihre Leute im Kongo.

**tools 4 music:** Habt ihr für das neue Konono-Album Overdubs eingesetzt?

**Vincent Kenis:** Ein paar wenige, die in meinem Hotelzimmer entstanden. Alles andere wurde live in einem Hinterhof eingespielt. Ich habe allerdings viel geschnitten, denn die Stücke des neuen Albums sind ausschließlich Edits diverser 30-Minuten-Jamsessions. Einzig beim Schneiden dieser Sessions nutze ich bewusst meine westlich geschulten Ohren, denn Konono trotzten in ihren Sessions jeglicher musikalischen Form. Kongolesische Rumbas sehen in der Regel einen Break nach der 16. Takteinheit vor. Wenn ein Tänzer vor den Konono-Musikern agiert, folgen die keinen Takteinheiten mehr, sondern dem Tänzer. Ich schnitt die Jams nach kohärenten Takteinteilungen.

**tools 4 music:** Welche Mikros nutzt du für Aufnahmen in Kinshasa?

**Vincent Kenis:** Ein Neumann U-67, das ist das beste Mikro, das ich besitze. Meine Freunde erklärten mich für verrückt, als ich mit dem Mikro in die Tropen reiste. Aber es funktioniert bestens. Zur Abnahme der Gitarrenamps nutze ich billige chinesische Mikros, die sich außerdem gut zur Aufnahme eines Stereoambientes eignen.

**tools 4 music:** Wie viel Post-Produktion steht nach den Aufnahmen in Kinshasa in der Regel an?

„Wenn wir die Daumenpianos aufnehmen, haben sie an sich schon einen verzerrten Sound, aber dazu addieren wir einen Verzerrer für die Preamps und Verzerrer für die Amps. Die Speaker der Band haben an sich schon einen verzerrten Sound“



Der „Les Paul“ Afrikas: Mawangu Mingiedi, Boss von Konono No 1 (Foto: Pieter Hugo)



Die Lieblinge etlicher westlicher Plattenmillionäre halten nichts vom Medienrummel: Konono No 1 (Pieter Hugo)

„Weil Mingiedi der Boss war, wollte er über den größten Amp spielen“

**Vincent Kenis:** Sehr viel, und ich bedauere, dass ich die Nacharbeit nicht in Kinshasa direkt erledigen kann. Ich würde die Band gerne in den kompletten Produktionsablauf integrieren. Mein Mac Book Pro ist zwar ein kleines Kraftwerk, aber mir stehen in Kinshasa keine Subwoofer zur Verfügung, die für den finalen Mix der Konono-Platten wichtig sind. Ich nutze Logic zum Mixen der Aufnahmen. Manchmal spiele ich die Mixe anschließend noch über einen Gitarren-Amp, den ich mit einem Mikro abnehme und dessen Spuren ich in den finalen Mix integriere, wenn ich einen dreckigeren Gesamtton haben will. Aber alle anderen Effekte, alle Reverbs kommen aus „Logic“. Für das neue Album benötigte ich zwei Monate zur Nachbearbeitung. Auch das Zusammenfügen diverser Overdubs des Gitarristen nimmt viel Zeit in Anspruch.

**tools 4 music:** Welche Soundkarte nutzt du für's Mixing?

**Vincent Kenis:** Eine RME „Fireface 400“, die acht analoge Inputs besitzt. Für den digitalen 8-Spur-ADAT nutze ich ADI-8 DS Wandler. Im Ganzen habe ich also 16 analoge Inputs. Eine Besonderheit bei meinen Produktionen ist das Erstellen des finalen Mixes im Mas-

teringstudio. Wenn ich mit meinem Laptop zum Mastering gehe, habe ich nie den endgültigen Mix fertig gestellt, weil Masteringstudios über viel bessere Abhörmonitore verfügen. Bassfrequenzen werden oft erst dort evident und gezielt kontrollierbar.

**tools 4 music:** Schickst du den Musikern anschließend CDs der finalen Mixe zur Abnahme, bevor du eine Platte ans Label frei gibst?

**Vincent Kenis:** Ja. Aber um ehrlich zu sein, interessiert es sie nicht wirklich, wie ihre CDs letztlich klingen. Sie hören die Roh-Mixe in Kinshasa, und wenn die für okay befunden werden, ist ihnen der Rest willkommen, aber ein finaler Mix tut für sie keine Notwendigkeit dar. Unsere Zusammenarbeit beruht letztlich auf Vertrauen. Und ihr Selbstverständnis ist das einer Band, die ihrer Gemeinde einen Dienst erweist. Im Gegensatz zu uns westlichen Musikern spielen sie nicht, um sich selbst auszudrücken. Das tun sie zwar unbedingt, aber nicht zum Selbstzweck. Sie sind zur musikalischen Begleitung von Beerdigungen und Geburten da. Ihre Musik hat funktionalen Charakter, sie ist zum Schmerzlindern da. CDs helfen dabei wenig. ■