

**TROMMELRHYTHMEN DER
MALINKE IN BARO
UND
IHR GESELLSCHAFTLICHER
KONTEXT**

DIPLOMARBEIT
AN DER
FACHHOCHSCHULE REGENSBURG
FACHBEREICH SOZIALWESEN
STUDIENSCHWERPUNKT
MUSIK- UND BEWEGUNGSERZIEHUNG

AUFGABENSTELLER:
PROF. DR. DIETHARD SCHMID

VORGELEGT VON
DER STUDIERENDEN

ULRIKE STERR
SEMESTER S8MB.W
KAGER 4
93059 REGENSBURG

REGENSBURG, DEN 07.11.2002

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
I	Natur- und Kulturraum der Malinke	7
2	Die Lage und Situation Baros	8
2.1	Landeskundliche Informationen	8
2.2	Statistische Daten und Zahlen der UNO	10
2.3	Traditionelle Wirtschaftsform	13
3	Die Malinke	16
3.1	Volksgruppe und Sprache	16
3.2	Historische Entwicklung	18
3.2.1	Westafrika vor der Ankunft der Europäer	19
3.2.2	Sklavenhandel und Kolonisation	22
3.2.3	Entstehung und Geschichte der Republik Guinea	25
3.3	Soziale Strukturen der Gesellschaft	30
3.3.1	Patriarchale Großfamilie	30
3.3.2	Altersgruppen	33
3.3.3	Berufsgruppen	35
3.4	Sozialisation und geistige Welt	38
3.4.1	Ahnen und Geister - die Religion	38
3.4.2	Zeitbegriff	42
3.4.3	Erziehung	43
II	Musiktheorie	45
4	Unterschiede afrikanischer zur europäischen Musik	46

5 Instrumente	50
5.1 Die Trommeln des Ensembles	52
5.1.1 Die Djembe	53
5.1.2 Die Baßtrommeln	59
6 Afrikanische Rhythmik und Formbildung	62
6.1 Elementarpulsation	62
6.2 Beat und Off-beat	64
6.3 Formzahlen	67
6.4 Pattern	68
7 Organisation der musikalischen Gestalt	72
7.1 Kreuzrhythmus, Korrelationsrhythmus	73
7.2 Gestaltmittel	75
7.3 Improvisations- und Variationsmöglichkeiten	77
 III Musik und Kontext	 79
8 Einbindung in das gesellschaftliche Umfeld	80
8.1 Verbindung von Rhythmus, Tanz und Gesang	83
8.1.1 Trommeln und Sprache	84
8.1.2 Trommeln und Tanz	87
9 Trommelanlässe	92
9.1 Öffentliche Feste der Dorfgemeinschaft	93
9.2 Rituale der Altersgruppen	99
9.3 Private Feiern	104
10 Funktion und Aufgabe der Trommelrhythmen	107
10.1 Kommunikation	108
10.2 Gemeinschaft schaffen	109
10.3 Identitätserlebnisse	111
11 Fazit	113
12 Anhang- Die Mythe von Mande	116

Kapitel 1

Einleitung

Die Diplomarbeit "Trommelrhythmen der Malinke in Baro und ihr gesellschaftlicher Kontext" ist weit gefasst. Sie beinhaltet musikologische und völkerkundliche Aspekte und deren Verknüpfung in einer Lebensform, die die Malinke in Guinea, Westafrika entwickelt haben.

Meine eigene Faszination am Trommeln führte mich zu diesem Thema. Ich selbst spiele die Rhythmen der Malinke seit ziemlich genau einem Jahrzehnt. Meine erste Reise nach Guinea brachte mich 1992 während eines Workshops bei Famoudou Konate in Conakry mit der städtischen Trommelkultur in Berührung, die verändert und von ihren rituellen Bedeutungen 'säkularisiert' ist.

Im darauffolgenden Jahr, im Winter 1993, machten sich mein jetziger Mann Peter Lange und sein Freund Wolfgang Gerauer, beide versierte Percussionisten, auf die Suche nach einem authentischen Meistertrommler der traditionellen Trommelrhythmen. Durch eine Empfehlung Fanta Kabas¹, lernten sie nach wochenlangen, vergnüglichen Irrwegen im Busch, Mansa Camio, in seinem Dorf Baro kennen. Innerhalb kurzer Zeit verband sie die Freude am Trommeln und sie erkannten, dass sie tatsächlich einen Meister der Djembe entdeckt hatten, der in seinem Dorf ein bedeutender Teil einer lebendigen Trommelkultur ist.

Dies war der Anfang einer fruchtbaren Zusammenarbeit, denn 1994 kam Camio zum erstenmal nach Deutschland und dadurch lernte ich ihn kennen. In den nächsten Jahren organisierte ich Konzerte und Workshops für Camios jährliche Besuche in Europa und auch wir, Peter und ich, reisten wieder nach Baro um uns rhythmisch weiterzubilden. Darüber hinaus bekam ich Einblicke in gesellschaftliche Zusammenhänge, denn das profunde Wissen Camios und seine Bereitschaft zu erzählen, stillte die Neugierde und erhellte Zusammenhänge über das Wesen der Rhythmen, die wiederum viele Fragen aufwarfen.

¹Fanta Kaba ist Tänzerin und war über 20 Jahre Solistin im staatlichen 'Ballet Africain'.

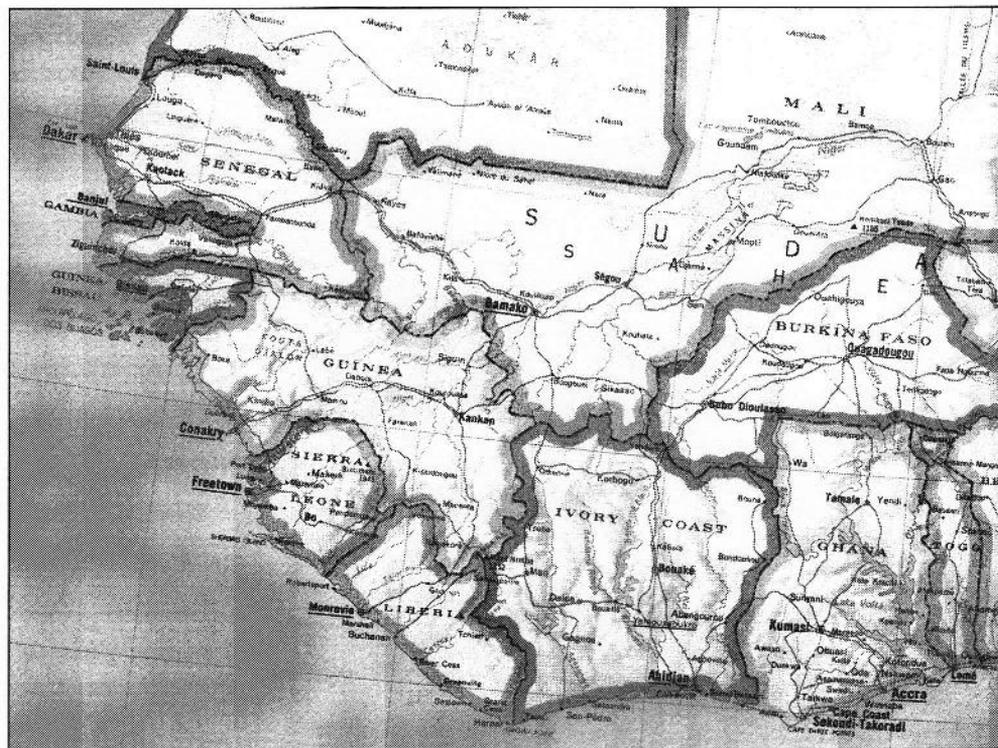


Abbildung 1.1: Die Lage der Republik Guinea. Mc Nally, S. 134.

In diesen acht Jahren verbrachten Camio und ich viele gemeinsame Stunden an den Trommeln, zu Hause im Gespräch und nicht zuletzt im Auto. Durch diese zeitliche Intensität bekam ich neben inhaltlichen Informationen auch seine Denkweise und die sie nährend Energie mit.

Ich erlebte eine faszinierende Andersartigkeit, die ich jetzt in dieser Diplomarbeit von verschiedenen Seiten zu vermitteln suche. Ich möchte einen großen Bogen spannen und sowohl dem interessierten Außenstehenden als auch dem leidenschaftlichen Trommler einen bereichernden Zugang zu dieser anderen Welt ermöglichen und damit auch das häufig vermittelte Bild vom katastrophengeschüttelten, dahinvegetierenden Afrikaner relativieren.

Die afrikanischen Ethnien und - entsprechend meinem Thema - die Malinke haben in ihrem Gesellschaftssystem einen kulturellen Reichtum und soziale und politische Komplexität entwickelt. Sie brauchen diesbezüglich keinen Vergleich mit anderen zivillisierten Völker scheuen. Andersartige Lebensumstände haben zu einer Gesellschaft geführt, deren tragende Säulen uns fremd sind. Eine davon ist Musik und Tanz.

Bemüht man sich um Verständnis für eine unbekannte Musikkultur, bedarf es ausführlichem Hintergrundwissen. Niemand ist frei von interkulturellen Projektionen, doch sie lassen sich reduzieren, wenn man über Lebensweise, Geschichte, Werte

und Normen informiert ist.

Im ersten Teil meiner Arbeit beginne ich mit den Bedingungen unter denen die Malinke leben. Weiterhin werde ich ihre Geschichte kurz zusammenfassen und dann auf die gegenwärtigen sozialen Strukturen und die Werte, die hinter den Sozialisationsformen stehen eingehen. Es geht also um die Lebensverhältnisse, aus denen diese Trommelrhythmen entstanden sind.

Im zweiten, musiktheoretischen Teil vergleiche ich zunächst die Unterschiede zwischen afrikanischer und europäischer Musik und gebe dann einen Überblick über die Instrumente der Malinke, um mich danach auf die Djembe und die sie begleitenden Basstrommeln zu beziehen. Folgend analysiere ich die Strukturprinzipien der einzelnen Trommelstimmen und führe die musikalische Organisation des gesamten Trommelensemble aus.

Der folgende dritte Teil behandelt die sozialen Merkmale der Musik. Charakteristisch ist die Fülle von gesellschaftlichen Bezügen und Bedeutungen. Diese darzustellen ist möglich, denn auf Grund ihrer Eingebundenheit in höhere Sinneszusammenhänge, sind die Trommelrhythmen stark normiert, bezüglich des musikalischen Inhalts sowie den Anlässen und Abläufen der Aufführungen. Dieser Teil ist eine Synthese aus Teil eins und zwei und schließt mit Funktionen und Aufgaben der Trommelrhythmen.

In meinen Aussagen beziehe ich mich auf Baro, einem Dorf auf dem Savannenplateau des oberen Nigers in dem zwei- bis dreitausend Menschen leben. Sicher lassen sich die dortigen Prinzipien übertragen und dadurch auch verallgemeinern.

Schwierigkeiten gab es auf der sprachlichen Ebene, da ich des Malinke nur sehr bruchstückhaft mächtig bin. Die Interviews mit Camio führte ich auf Französisch, das bereits einen kulturell gefärbten Schleier auf die Aussagen legt. Ich entschloss mich einerseits sinngemäß zu übersetzen, sonst wäre zeitweilig der zusammenhängende Inhalt verloren gegangen, andererseits dennoch bei aufschlußreichen Formulierungen, wie z. B. 'ein Lied fabrizieren', die wortgetreue Nähe beizubehalten.

Desweiteren fand ich keine einheitliche, offizielle Schreibweise, der von mir benutzen Malinke-Wörter. In der wenigen Literatur gibt es Differenzen. Das liegt daran, dass das Thema meiner Diplomarbeit einer traditionell schriftlosen Kultur entstammt.

Die konkreten Beispiele, mit deren Hilfe ich einzelne Aspekte veranschaulichen konnte, verdanke ich zuallererst Mansa Camio. Ich bin froh, daß er mir während meiner Interviews so geduldig Rede und Antwort stand. Er ist wirklich eine Quelle der traditionellen Überlieferungen aus dem Ursprungsland der Djembe. Aber auch für die freundlichen Hinweise von anderen Trommlern bedanke ich mich. Ganz be-

sonders bei Martin Miethke, Peter Lange und Veronika Gramm.

Last but not least, widme ich diese Arbeit meinen Söhnen Moriz und David. Sie haben es mir ermöglicht, zwischen Windeln und Babybrei, an dieser Arbeit zu sitzen.

Teil I

Natur- und Kulturreaum der Malinke

Kapitel 2

Die Lage und Situation Baros

Zweierlei prägt die Region um Baro. Zum einen ist es ein althergekommenes Siedlungsgebiet der Malinke mit ihren gewachsenen Traditionen und zum anderen gehört es der Republik Guinea an, die sich durch eine ungewöhnliche Geschichte von allen anderen ehemals kolonialisierten Staaten Afrikas unterscheidet. Durch die mit der Herrschaft Sekou Toures einhergehende nationale Isolation Guineas und die ländliche Abgeschiedenheit Oberguineas finden sich dort Dörfer, die im Kern authentischer geblieben sind als anderswo in Westafrika. Baro gehört dazu.

Das Leben im Land der Malinke findet typischerweise in Siedlungen von Rundhäusern ohne Strom und fließend Wasser statt. Deren Bild ist geprägt von dicht aneinanderstehenden Hütten, schmalen gewundenen Gassen und offenen Plätzen. Wie in Baro können sie durchaus eine Größe von 2000 - 3000 Einwohnern haben. Der Kern solcher Dörfer besteht aus mehreren Großfamilien, die zusammen die Dorfgemeinschaft bilden.

2.1 Landeskundliche Informationen

Das Dorf Baro, in dem Mansa Camio mit seiner weitläufigen, aus mehreren Generationen bestehenden Familie zu Hause ist, findet man auf der Landkarte einfach. Denn am Rande des Dorfes kreuzt die einzige, allerdings seit vielen Jahren stillgelegte Eisenbahnlinie Guineas, den Fluss Niandan kurz bevor er in den Oberlauf des Niger mündet. Der 365 Kilometer lange Niandan ist der erste große Zufluß des Niger¹ - dem wichtigsten Strom im riesigen Westafrika, größer als Europa ohne die russischen Staaten².

Die Flüsse sind markante Lebensadern in diesem heißen und lebensfeindlichen

¹vgl. Günther u. Heinbuch, S. 105.

²vgl. Beuchelt u. Ziehr, S.19.

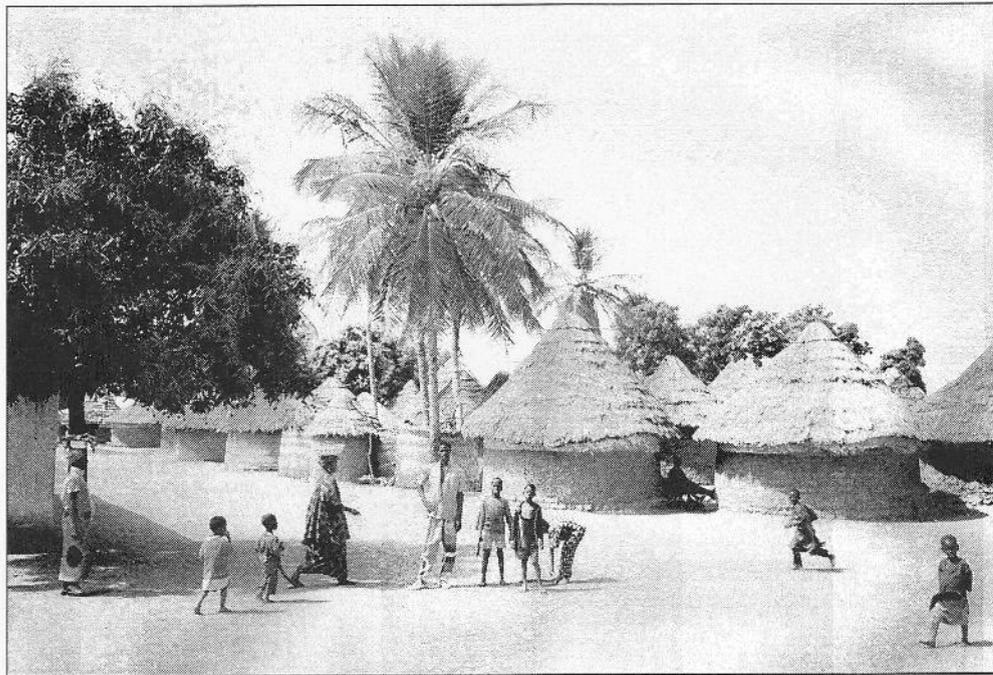


Abbildung 2.1: Hauptstraße in Baro.

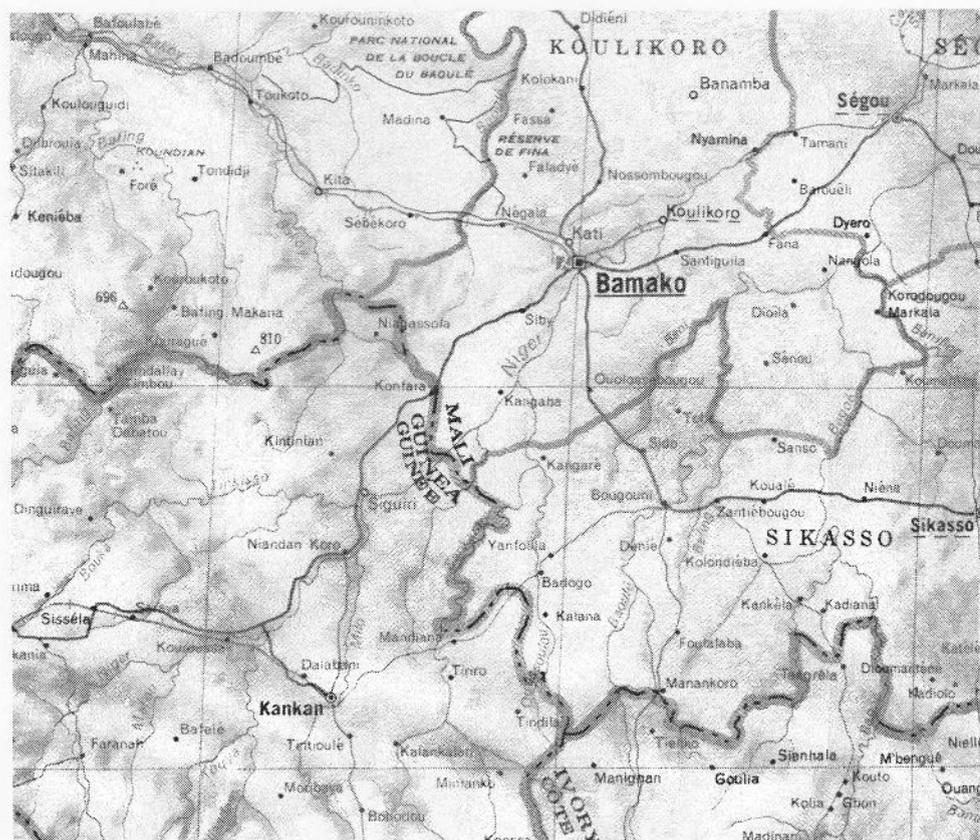


Abbildung 2.2: Siedlungsgebiet der Malinke, Mc Nally S. 150.

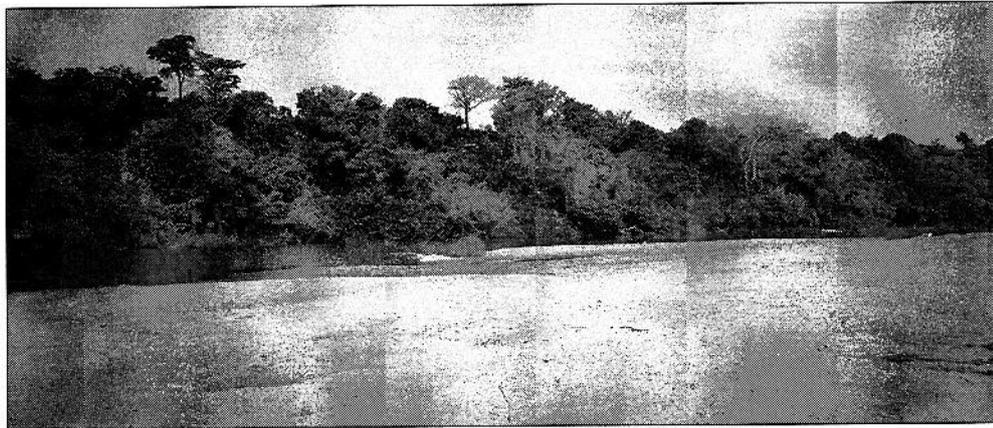


Abbildung 2.3: Galeriewald am Niandan.

Gebiet. In dem 450 bis 500 Meter hohen Becken, das vom Oberlauf des Niger und seinen Zuflüssen gebildet wird, unterbrechen lediglich einige isolierte Bergmassive die weite Feuchtsavanne Oberguineas³. Ansonsten ist die Gegend flach und bietet keine Abwechslung, eher dürre Eintönigkeit.

Besonderes Merkmal der Feuchtsavanne sind die sogenannten Galeriewälder, die sich an den Flussläufen entlangziehen. Einzelne Baumgruppen mit riesigen, weitausladenden Bäumen stehen in dem, in der Regenzeit bis zu übermannshohen, Gras. Diese ist von Mai bis Oktober und normalerweise regnet es jeden Tag kurz aber heftig. Der Niederschlag ist mit bis zu 1600 mm reichlich und während dieser Zeit sind meist zwei Ernten möglich. Während der Trockenzeit von November bis April sind die durchschnittlichen Tagestemperaturen von 30 Grad Celsius auf Grund der geringen Luftfeuchtigkeit erträglich; die Nächte sind jedoch empfindlich kühl. Viele Bäume werfen ihr Laub ab, die Gräser verdorren. Gegen Ende der Trockenzeit klettert das Thermometer ohne Mühe auf 45 Grad Celsius, bei einer extrem niedrigen Luftfeuchtigkeit, die teilweise bis auf 15 % zurückgehen kann. Charakteristisch für die Trockenzeit ist der fast ständig wehende Harmattan, ein heißer trockener Wind, der aus der Sahara kommt und das Klima prägt. Typisch dafür ist die staubgefüllte Luft und der immer dunstige Himmel⁴.

2.2 Statistische Daten und Zahlen der UNO

In Guinea gliedern Geländebeschaffenheit, Klima und Vegetationszonen, sowie die kulturelle und geschichtliche Entwicklung die Republik in vier natürliche Zonen, die zugleich Verwaltungseinheiten sind und jeweils relativ homogen von einer Volks-

³vgl. Wodtcke, S. 294.

⁴vgl. Günter u. Heinbuch, S. 13f; Wodtcke, S. 110f; Michler; S. 372.

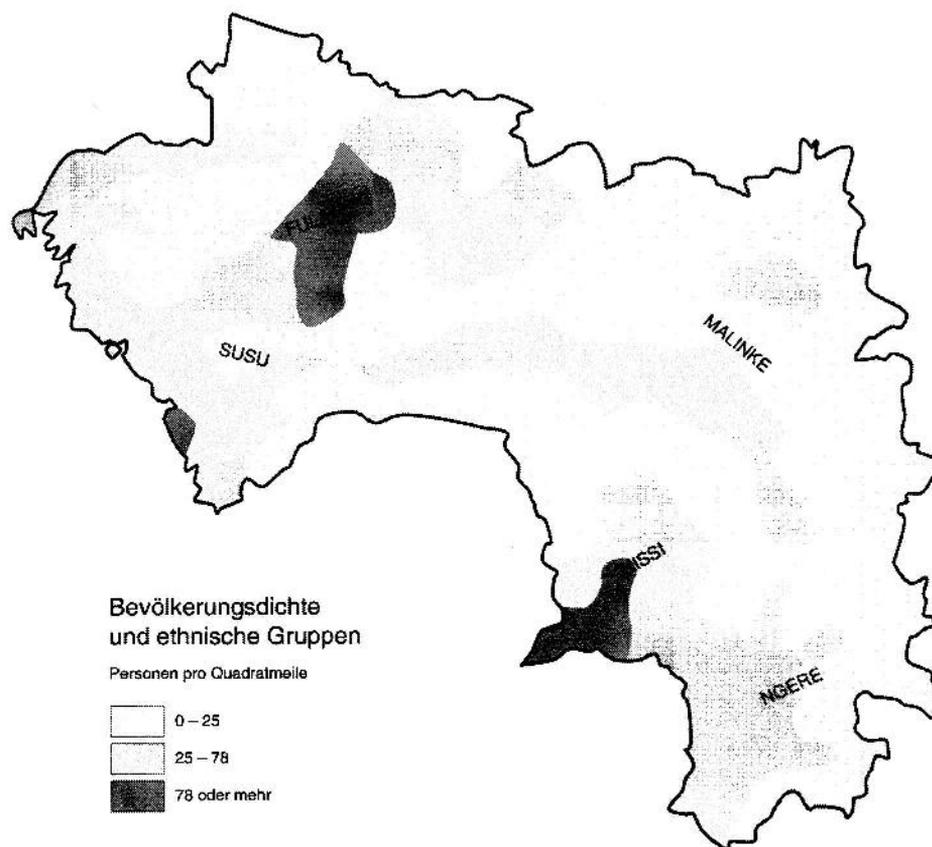


Abbildung 2.4: Bevölkerungsverteilung in Guinea, Kurian, S.130. übersetzt von Martin Miethke.

gruppe bewohnt werden⁵. Als Schmelztiegel aller Regionen und ethnischen Gruppen brodeln die Hauptstadt Conakry mit gut 1,5 Millionen Einwohnern. Das sind 20 % der Bevölkerung, die auf sehr dichten Raum zusammenleben.

Neben der Küstenebene, die überwiegend Sussus bewohnen, stellen die im bergigen Fouta-Djallon lebenden Fulani (Peul) mit rund 40 % der Gesamtbevölkerung die größte ethnische Gruppe. Am weitesten von der guineischen Küste entfernt ist die Regenwald-Region, die ethnisch heterogen (Kissi, Ngere, Kpelle, Toma u. a.) ist.

Die Malinke mit insgesamt etwa 30 % der Bevölkerung leben vor allem in dem sich dem Fouta-Djallon anschließenden Savannenplateau. Das schwachbesiedelte Oberguinea, das ein Drittel der Staatsfläche bedeckt, hat seinen Regierungssitz in Kankan, das mit schätzungsweise 110 000 Einwohnern die zweitgrößte Stadt in der Republik Guinea ist. Baro liegt 56 km von Kankan entfernt. Es gehört jedoch nicht zu dessen Regierungsbezirk, sondern zur Präfektur Kouroussa, der flächenmäßig größten im Land. Kouroussa ist nur etwa 20 km von Baro entfernt am anderen Nigerufer⁶.

⁵vgl. Wodtcke, S. 293ff.

⁶vgl. Günther u. Heinbuch, S. 112; Nohlen, S. 325.

Mit einem Staatsgebiet von knapp 246 000 Quadratkilometer ist die Republik Guinea fast so groß wie die ehemalige BRD und nicht ganz halb so groß wie ihr ehemaliges Mutterland Frankreich. Die Bevölkerung zählte 1999 7,25 Mio Einwohner mit einer durchschnittlichen Lebenserwartung von 47 Jahren. Die Säuglingssterblichkeit betrug 11,5 %, die Kindersterblichkeit 18,1 % und der Anteil über 65jähriger bezogen auf die Gesamtbevölkerung 2,6%. Weiterhin berichtet der Fischeralmanach von einer Nettoeinschulungsrate von 49 % bei den Jungen und 30 % bei den Mädchen, von einer Analphabetenrate von 64 % und das 58 % der Bevölkerung Zugang zu Sanitäreinrichtungen und 48 % Zugang zu Trinkwasser haben.

Mit diesen Angaben und einem Bruttosozialprodukt 1999 von 490 Dollar pro Kopf, einem Importvolumen von 714 Millionen Dollar, einem Exportvolumen von 696 Millionen Dollar und einer Auslandsverschuldung von 3518 Millionen Dollar rangiert die Republik Guinea auf dem Human Development Index auf Platz 150 und besetzt damit so ziemlich das untere Ende der Skala⁷. Es erfüllt damit von der UNO definierte Kategorien, die die Einstufung von Entwicklungsländern ermöglicht und gehört zu den 'Ärmsten der Armen'⁸, obwohl es reich an natürlichen Ressourcen, insbesondere an Wasser, ist.

„Diese Aussagen der UN-Organisationen und auch der Weltbank, z. B. das Wirtschaftswachstum noch Prozentpunkte hinter dem Komma anzugeben, gaukelt etwas vor, was wir in Wirklichkeit nicht besitzen: nämlich solides Wissen“⁹. Guinea verfügt nicht über das notwendige Fachpersonal und die erforderlichen Mittel um eine verlässliche Volkszählung durchführen zu können. Damit kommt den Angaben nur der Wert einer groben Schätzung zu. Folglich sind auch alle übrigen volkswirtschaftlichen Daten unzuverlässig, vielleicht nur ein Trendwert.

Weiterhin suggerieren diese Angaben zum Bruttosozialprodukt zum Beispiel, dass die Armut ungeheuer groß sein muss. In dieser Eindeutigkeit jedoch ist die Schlussfolgerung falsch. Bis heute spielt in weiten Teilen Guineas Geld als Lebensgrundlage eine eher untergeordnete Rolle. Der Großteil der Bevölkerung verfügt über wenig Geld oder Tauschmittel um auf dem Markt Bedarf- und Konsumartikel einkaufen zu können¹⁰.

Die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen der landwirtschaftlichen Produktion sind auf Selbstverbrauch ausgerichtet und fließen damit in keine Statistiken ein.

⁷ vgl. Barrata u. a., Sp. 35ff u. Sp. 345f.

⁸ vgl. Michler, S. 42f.

⁹ Michler, S. 30.

¹⁰ vgl. Michler, S. 58.

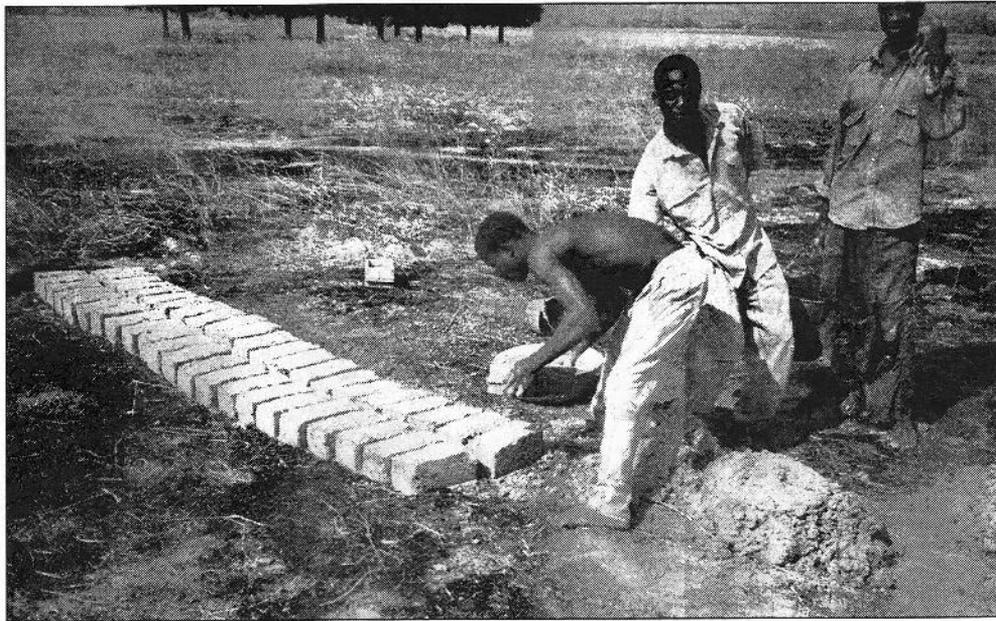


Abbildung 2.5: Lehmziegelproduktion.

2.3 Traditionelle Wirtschaftsform

Die traditionellen Wirtschaftsformen der in Westafrika lebenden Ethnien zeigen im Gegensatz zu Volkstum und Sprache ein viel einheitlicheres Bild und lassen sich eigentlich auf die Formel 'Ackerbau - Viehzucht - Handel' reduzieren. Weil die ländlichen Malinke in den Dingen des täglichen Lebens autark sind, spielt der Handel eine untergeordnete Rolle. Er ist bei den Malinke eher Nebenverdienst und reicht selten für sich allein zum Lebensunterhalt. Wichtigste Handelsgüter waren früher Kolanüsse, Trockenfisch, Ton- und Eisenwaren, Stoffe, Farben und Salz. Heute kommen Bonbons, Zigaretten, verschiedene Konserven, Batterien, Musikcassetten und andere meist importierte Segnungen der modernen Zeit dazu¹¹.

Handwerkszweige wie Schnitzen, Schmieden, Töpfern, Gold- und Bronzeguss und Stoffherstellung waren bereits um Christi Geburt technisch hoch entwickelt¹², jedoch nicht in das Stadium der industriellen Fertigung eingetreten. Die Menge der produzierten Güter orientiert sich auch heute noch am Selbstverbrauch oder am regionalen Tauschhandel.

Die Malinke decken ihren Eigenbedarf an Haushaltsgegenständen, landwirtschaftlichen Geräten, Waffen und spirituellen Gegenständen aus dem Material ihrer natürlichen Umgebung. Die Häuser, Zäune, Küchenausrüstung und Aufbewahrungsutensilien sind zum Teil sehr kunsthandwerklich aus Lehm, Kalebassen, verschiedenen

¹¹vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 24.

¹²vgl. Rodney, S. 48f.



Abbildung 2.6: Lehmrundhütte eingebettet in ihre natürliche Umgebung.

Stroh- und Holzsorten etc. gefertigt. Seit einigen Jahren tritt Plastik seinen Siegeszug an.

Bei den ländlichen Malinke gibt es nur wenige Berufsspezialisten, die Mehrzahl der Bevölkerung betreibt Ackerbau. Boden- und Klimaverhältnisse bedingen die Hacke als wichtigstes Ackerbaugerät.

Auf Grund der jährlichen Überschwemmungen des Niandan wächst in Baro Reis, weiterhin gedeihen Hirse, Maniok, Süßkartoffel, Mais, Jams, Erdnüsse, Zuckerrohr, Bohnen, Kohl, Tomaten und Salat. Die übliche Anbaumethode ist die Landwechselwirtschaft. Bei der Landwechselwirtschaft werden neue Ackerflächen von Zeit zu Zeit durch die sogenannte Brandrodung erschlossen. Die dabei entstehende Asche dient gleichzeitig als Dünger. Die Nährstoffvorräte der Böden sind nach drei bis fünf Anbauperioden erschöpft. Dann läßt man die Felder brach liegen und erschließt sich wieder neue¹³.

Die Lebensweise als sesshaftes Volk ermöglicht den Malinke bei diesen klimatischen Verhältnissen keine zahlreiche Großviehhaltung. Diese befindet sich weitgehend in den Händen der nomadischen Hirtenvölker. Obwohl die reichen Bauern auch Kühe haben, beschränkt sich die Viehzucht eher auf Kleinvieh wie Hühner und Ziegen. Die dürftige Eiweißversorgung wird oft durch Fischfang und Jagd aufge bessert. Einst war diese Region wildreich: Herden von Gazellen, Zebras, Straußen, Antilopen,

¹³vgl. Michler, S. 395.

aber auch Löwen, Geparden und Hyänen bevölkerten sie, bis die Verwendung von Feuerwaffen und die kommerzielle Jagd die Tiere dezimierten, ja manche Tierarten gänzlich ausrotteten¹⁴. Heutzutage beschränkt sich die Beute der Jäger auf Hasen, Antilopen, Gazellen, Wildschweine und verschiedenes Kleingetier wie Ratten und Gürteltiere.

Diese Lebens- und Wirtschaftsform ist typisch für die sesshaften Volksgruppen der Feuchtsavanne.

¹⁴vgl. Beuchelt u. Ziehr; S. 19f.

Kapitel 3

Die Malinke

Die Malinke sind Angehörige der sogenannten Mande-Gruppe. Der Name Malinke (Mensch aus Mali) für die in Guinea lebenden Manding entstand im Zusammenhang mit der Nationenbildung. Für frühere Zeiträume findet man diese Benennung nicht.

Camio sagt: „Malinke ist ein neues Wort. Wenn nicht so, dann sagen wir Maninka. Das ist der richtige Name... Maninka. Lasst uns vereinigen heißt auf Malinke anjamande. Und so nannte man das von uns bewohnte Land Mande. Und die Leute, die sich vereinigten, die nannte man Maninka. Wir alle sind Maninka. Doch es gibt die Differenz in den Dialekten. Man sagt Maninka, Malinke. Mandingo, Mandinka, Mande. Und dennoch ist alles derselbe Name für dasselbe Volk“¹.

3.1 Volksgruppe und Sprache

„Über die Volkszugehörigkeit entscheidet, neben der jeweils eigenen Kultur und Religion, vor allem die Sprache“².

Manding-Sprachen werden heute von etwa 15 Millionen Menschen in neun westafrikanischen Staaten als erste oder zweite Sprache gesprochen. Sie sind als Verkehrssprache in Westafrika am weitesten verbreitet und erfüllen damit auch die Rolle eines zwischenethnischen Kommunikationsmittels.

„Malinke bezeichnet die in der Republik Guinea verbreitete Variante, deren Träger sich selbst Maninka und die von ihnen gesprochene Sprache als Maninkakan bezeichnen“³. Das Hauptverbreitungsgebiet des Malinke befindet sich auf dem Territorium der heutigen Republik Guinea in Oberguinea, in dessen Mitte Baro liegt.

Seine Bedeutung steht vor allem im Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu

¹Mansa Camio 2002.

²Michler, S. 60.

³Friedländer, S. 15.

einer größeren Einheit nahverwandter Sprachformen, die die Angehörigen des sogenannten Manding umfaßt. Die relative Homogenität, das große Ausdehnungsgebiet (von Mauretanien bis Ghana) stehen in enger Beziehung zur Geschichte der großen mittelalterlichen Staatenbildungen im Westsudan, in deren Grenzen die Manding viele Jahrhunderte meist als ethnischer Kern und Träger dieser Staaten zusammengeschlossen waren⁴.

Das bedeutet, dass es zusätzlich zu dem Kriterium der Sprachverwandtschaft Ethnien gibt „deren Zusammengehörigkeitsgefühl auf dem Glauben an eine gemeinsame Abstammung begründet ist“⁵.

So fühlen sich die Malinke grenzüberschreitend mit vielen Volksgruppen verwandt. Sie haben ihren ethnischen Kern in den Grenzregionen der Staaten Guinea, Mali und Elfenbeinküste. Angehörige ihrer Volksgruppe leben im Senegal (Mandingo), Gambia (Mandinka), Mali (Bambara), Elfenbeinküste (Djula). Die kulturellen und sprachlichen Unterschiede sind wie bei uns die der Österreicher, Schweizer und Deutschen, die wiederum in Bayern, Schwaben, Sachsen und Ostfriesen aufgeteilt werden können⁶.

J. L. Amselle ist ein exponierter Vertreter postmoderner Kritik an der kolonialen Vorstellung von geschlossenen, homogenen Ethnien oder Stämme. Sein Konzept einander überlappender ethnischer, kultureller, sprachlicher, sozialer und religiöser Räume ('espaces'), entwickelte er nicht zuletzt anhand von Beispielen aus Mali und den angrenzenden Staaten (u. a. Guinea).⁷

Das Malinke weist eine Vielzahl von ritualisierten Gesprächs- und Respektsformeln auf, die einen großen Anteil der täglichen Gespräche und Begegnungen einnehmen. Auch besitzt es erstaunlich differenzierte Ausdrucksformen. Es gibt manchmal 10, mitunter aber auch 20 Ausdrucksweisen um einen Gegenstand zu benennen, je nachdem, wie seine äußere Form, sein Gewicht, Volumen und Farbe variieren. Ebenso präzise vermag man eine Handlung oder Tätigkeit wiederzugeben, es kommt ganz darauf an, ob sie einmalig oder mehrmalig erfolgt, schwach oder intensiv ausgeführt wird, sie anhebt oder endet.

Wie es eine für uns schwer nachzuahmende Spezifizierung gibt, existiert auf der anderen Seite eine unglaubliche Generalisierung⁸. Das Wort ghi für Wasser kann auch bedeuten: Saft, Tränen, Regen, Eiter, Wein. Man ergänzt ghi nur entsprechend, also: Wasser der Früchte, der Augen, des Himmels, der Wunden, des Palmbaums. Das

⁴vgl. Friedländer, S. 15f.

⁵Billmeier, S. 20.

⁶vgl. Konate u. Ott, S. 13.

⁷vgl. Amselle nach Pollack, S. 4.

⁸vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 48.

Nomen *kan* bezeichnet Sprache, Stimme, Hals, Geräusch, aber auch die klanglichen Qualitäten eines Instruments.

Ein ebenso „umfassendes semantisches Feld weist das Verb *ka fo*⁹ auf:

Ka fen fo - etwas sagen;

Ka kuma fo - Worte sagen; eine Rede halten; sprechen

ka dunun fo - (wörtl.: die Trommel reden lassen); trommeln,

ka juru fo - (wörtl.: die Schnur reden lassen); ein Saiteninstrument spielen,

fo li - das Gesagte; das Gesprochene; das (mit Instrumenten) Gespielte; das Trommeln; der Trommelrhythmus

*jenbe fola*¹⁰ - Djembespieler¹¹

Im Malinke als Tonhöehensprache ist der Ton ein Element der Wortkonstitution, d. h. jedes Wort hat eine ihm eigene Tonstruktur. Darüber hinaus kann der Ton eine wordifferenzierende Funktion übernehmen und trägt auch zur Unterscheidung von grammatikalischen Formen bei¹². Das Lautsystem besitzt Vokale und Konsonanten, die dem Deutschen vergleichbar artikuliert werden. Daneben existieren Laute, die wesentlich von der deutschen Sprache abweichen. Phonologisch relevant besitzt es 7 Oralvokale, 7 Nasalvokale und 7 lange Vokale. Die Konsonanten sind meistens ähnlich wie im Deutschen. Keine vergleichbare Entsprechung in den europäischen Sprachen ist das Phonem *gb*, ein „velarlabialer Doppelverschlusslaut, der als ein Laut auszusprechen ist“¹³. Für mich ist es trotz vielen Übens unmöglich diesen Laut auszusprechen.

3.2 Historische Entwicklung

Folon-folon-folon, ganz, ganz früher also, so erzählt Camio, siedelte seine Familie weiter nördlich den Niger abwärts, in der Nähe Segus¹⁴ im heutigen Mali.

Folon-folon, in einer ebenfalls weit zurückliegenden Zeit, als es weder Mali noch Guinea gab - also vor der Kolonisation - zog die Sippschaft mit ihrem Dorf in die heutige Gegend¹⁵. Die genauen Gründe für diese Wanderschaft weiß ich nicht, doch gerade die Tatsache, dass die einzelnen Klans und Familien in kleinen Gruppen lebten und in ihrer Lebensweise weitgehend autark waren, ermöglichte es ihnen, aus

⁹*Ka* markiert die Infinitivform, in der Verben im Malinke jeweils angegeben werden.

¹⁰*-la* markiert den gewohnheitsmäßigen oder beruflichen Agens, *-li* markiert die nominalisierte Form des Verbs.

¹¹Pollack, S. 13f.

¹²vgl. Friedländer, S. 31.

¹³Friedländer, S. 22.

¹⁴siehe Abbildung 2.2

¹⁵Mansa Camio 2001.

bedrohten Gebieten zu fliehen, wenn sie zum Beispiel von Dürre oder Seuchen heimgesucht wurden. Das Prinzip der 'mobilen Sesshaftigkeit', die Fähigkeit beweglich zu sein, frontalen Konfrontationen auszuweichen, führte dazu, dass der Einzelne, obwohl er sesshaft in einem Dorf lebte, sich immer wieder auf die Wanderschaft machte, weil das ganze Dorf von Zeit zu Zeit umzog¹⁶.

3.2.1 Westafrika vor der Ankunft der Europäer

Nach diesem, auch ins Große übertragbaren, Prinzip war Afrika schon immer ein Kontinent der Bewegung. „Die afrikanischen Kulturen waren nie isoliert. Afrika war immer ein Kontinent der Wanderungen, Invasionen und Veränderungen, die weit in vorgeschichtliche Zeiten zurückreichen“¹⁷.

Im Süden Ägyptens hatte sich schon vor dem 2. Jahrtausend v. Chr. zwischen dem 2. und 5. Katarakt des Nils das Nubische Reich gebildet, das zeitweise von Ägypten abhängig war. Es betrieb weitreichenden Handel mit vielen Nationen und trug seinen befruchtenden Einfluss weit über seine Grenzen hinaus. Als dann im Jahr 350 n. Chr. seine Hauptstadt Meroe von Christen angegriffen und zerstört wurde, flüchtete vor allem die privilegierte Herrschaft.

Hermann Baumann und Basil Davidson, beides Kenner afrikanischer Kulturgeschichte, nehmen an, dass sich diese Flüchtlinge nach Süden und Westen wandten. Dabei gaben sie als kulturell höherstehende Einwandererschicht ihr technisches Wissen und ihre differenzierten religiösen Vorstellungen weiter. Meroe wird tatsächlich in seiner Bedeutung für Afrika mit der Ausstrahlungskraft Athens für Europa verglichen¹⁸.

Kunst, Musik, Religion und Technik sind demzufolge ebenso wie die europäische Kultur an die geistigen Kraftzentren der alten Menschheit, an den östlichen Mittelmeerraum und den Alten Orient, gebunden.

„Die Technik der Eisenverarbeitung, die Bronzeherstellung, Töpferkunst, Bautechnik und der Metallguss sowie religiöse und gesellschaftliche Phänomene lassen sich gänzlich oder teilweise auf Einflüsse von außen zurückführen“¹⁹. „In diesem Zusammenhang müssen auch die gegenseitigen Beziehungen zwischen Ägypten und Westasien erwähnt werden, da auf diesem Wege bedeutende Musikinstrumente wie die Rahmentrommel, die Langhalslaute und die Leier nach Afrika gelangten“²⁰.

¹⁶vgl. Kapuscinski, S. 23f.

¹⁷Simon, S. 297.

¹⁸vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 58f.

¹⁹Beuchelt u. Ziehr, S. 57.

²⁰Hickmann nach Simon, S. 297.

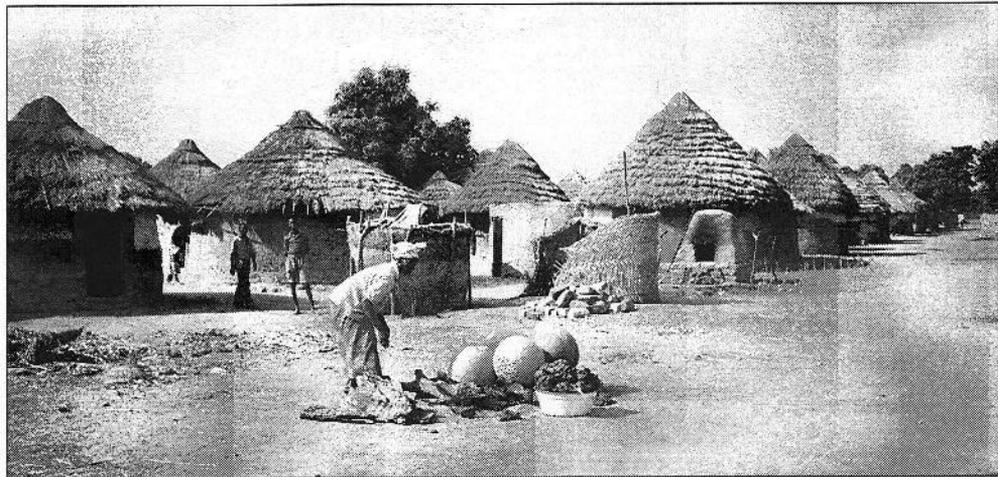


Abbildung 3.1: Töpferin bereitet den Tonbrand vor.

„Während dieser Zeit tauschen sich gewisse Techniken und Kulturen gegenseitig aus und verbreiten sich. Sie helfen, mächtigere, besser organisierte, gebildete Gesellschaften aufzubauen, kurz, von Stämmen zu Reichen überzugehen“²¹.

Doch ist man bei der Entdeckung dieser Zusammenhänge auf Zufallsfunde angewiesen. Die Archäologie hilft uns kaum, die Geheimnisse der Anfänge westafrikanischer Gesellschafts- und Staatsformen zu entschleiern. Während die Paläste der altorientalischen Staaten unter meterdicken Ablagerungen von Erde und Humus ruhen, deren einzelne Schichten zeitlich bestimmbar sind, erlaubt die Erddecke Westafrikas kaum eine sichere Datierung. Außerdem halten sich in den Tropen nur wenige organische Stoffe. Eine Datierung mit Hilfe der Radiokarbonmethode bei Funden von Bronzen oder Keramiken ist wegen fehlender Überreste pflanzlicher Natur nur selten möglich. Selbst Knochen erhalten sich kaum in feuchten oder kalkarmen Böden²².

So sind die Jahrhunderte vor und nach Christi Geburt dunkle Jahrhunderte - es gibt keine Zeugnisse. Sprachverwandtschaften der verschiedenen ethnischen Gruppen lassen auf große Völkerwanderungen und den Austausch verschiedener Kulturen schließen. Vermutlich gerieten diese Völker auch in Bewegung, weil sich durch eine allmähliche Klimaveränderung der Rand der Sahara um drei- bis vierhundert Kilometer nach Süden verschob. Die Menschen wichen nach Süden aus und verdrängten oder eroberten die dort Ansässigen.

In jener Region, die wir als Sahel bezeichnen, herrschte dennoch ein feuchteres Klima als heute, das die Viehzucht und sogar die Landwirtschaft begünstigte. Weiterhin lockten riesige Goldvorkommen die arabischen Händler. „Zwei Drittel

²¹Ki-Zerbo, S. 83.

²²vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 57.

der Goldvorräte der Welt kamen im ausgehenden Mittelalter aus Westafrika²³. So entstanden, nach der Zeitenwende bis ins hohe Mittelalter hinein, am Ende der Trans-Sahara-Routen eine Fülle von Markt- und Handelszentren, die machtbewußte Anführer zu Staatsgebilde zusammenfaßten²⁴.

Für das Gebiet Guinea sind die zwei großen Königreiche Gana und Mali von besonderer Bedeutung. Die Anfänge des Reichs von Gana gehen auf das 5. Jahrhundert n. Chr. zurück, doch seine Blütezeit lag zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert. Mali, dessen Gründung im 11. Jahrhundert durch das Epos des Gründerhelden Sundijata Keita bis heute mündlich überliefert wird, erreichte seinen höchsten Entwicklungsstand im 13. und 14. Jahrhundert.

Die Ursprünge des Reichs Mali sahen so aus, dass zahlreiche kleine Häuptlingschaften den oberen Senegal und den oberen Niger beherrschten. Keimzelle Malis wurde das Herrschaftsgebiet der Keita in den Mande-Bergen zwischen Siguiiri und Kita²⁵. Die Häuptlinge dieser Gemeinschaften waren mit der Zauberei vertraute Jäger. Die Jäger-Bruderschaften, die durch Feiern und gemeinsame Riten, besonders die Initiationsriten, verbunden waren, wurden bewundert und gefürchtet. Dadurch gewannen sie an Macht und Einfluss. Die Klans untereinander verbanden institutionalisierte Scherzbeziehungen, die 'Verwandschaft zum Spaß', die das Recht und die Pflicht implizierte, sich über den anderen lustig zu machen. Diese indirekten Bündnisse schufen schrittweise ein Solidaritätsnetz, was auch die politische Integration erleichterte²⁶.

Das Reich Mali hielt mehrere gegensätzliche Gesellschaftsformationen und ethnische Gruppen (Nomaden und Ackerbauern) zusammen und entwickelte nach und nach feudalistische Züge, gestützt von einem stehenden Heer, einem Verwaltungs- und Justizapparat sowie einer Polizei²⁷. Man begann Sklaven zu halten und trieb Steuern in Form von Abgaben und Arbeitsleistungen ein. Der allgemeine Wohlstand und die reichliche Produktion von Nahrungsmitteln führte zu einer Arbeitsteilung auch in nicht-materiellen Bereichen und brachte berufsmäßige Spielleute und Sänger hervor. Doch nirgends fanden sich Ansätze zur Herausbildung einer Schrift.

Erst mit der Islamisierung Afrikas, ebenfalls gefördert durch die Trans-Sahara-Handelsrouten, begann die schriftliche Fixierung sozio-politischer Verhältnisse im „Bilad As Sudan - das Land der Schwarzen“ - wie die Araber ganz Afrika südlich der Sahara nannten²⁸.

²³Pakenham, S. 39.

²⁴vgl. Michler, S. 209.

²⁵siehe Abbildung 2.2.

²⁶vgl. Ki-Zerbo, S. 131ff.

²⁷vgl. Wodtcke, S. 166.

²⁸Rodney, S. 47.

Beeindruckt von Reichtum und Sicherheit berichtet der wohl berühmteste Augenzeuge dieser Zeit, Ibn Batuta im 14. Jahrhundert : „Der Reisende braucht sich in diesen Gegenden weder mit Reiseproviant noch mit anderen Lebensmitteln noch mit Geldstücken zu beladen; er muss nur Steinsalzstücke, Schmuck und einige aromatische Substanzen mitnehmen... Wenn der Reisende zu einem Dorf kommt, erscheinen die Negerinnen mit Hirse, saurer Milch, Hühnern, Mehl, Reis, Funi - der Senfkörnern gleicht und aus dem man Kuskus und eine dicke Suppe zubereitet - schließlich mit Mehl aus Bohnen. Der Reisende kann ihnen abkaufen, was er sich unter all diesen Sachen wünscht“²⁹.

Ki-Zerbo bestätigt, dass „vom Ende des 12. bis zum Ende des 16 Jahrhunderts (...) Schwarzafrika einen gleichzeitigen Aufschwung aller seiner Gebiete in ökonomischer, politischer und kultureller Hinsicht (erfährt). Diese vier Jahrhunderte verdienen es wirklich 'die große Epoche' genannt zu werden“³⁰.

Mit dem ausgehenden Mittelalter ging sie zu Ende. Ein Grund dafür war, dass der Trans-Sahara-Handel an Bedeutung verlor. Vom 17. Jahrhundert an setzten sich immer mehr Europäer (Portugiesen, Franzosen) an der afrikanischen Westküste fest und errichteten dort Handelsstationen. Damit umgingen sie die islamischen Zwischenhändler in Nordafrika und konnten mit Glasperlen, Feuerwaffen, Alkohol u. a. auch ein interessantes Angebot an Handelswaren vorlegen. An den traditionellen Gütern Westafrikas, an Gold und Sklaven, waren sie genauso interessiert wie die Araber. Die Geschichte Westafrikas verlagerte sich an die Küstengebiete. Die Marktstraßen führten nun statt durch die Wüste zum Meer³¹.

3.2.2 Sklavenhandel und Kolonisation

Mit der Eroberung der neuen Welt fand der Sklavenhandel einen enormen Aufschwung. In seiner Durchführung entsprach er keineswegs der in Westafrika durchaus üblichen Sklaverei. Neuere Berechnungen ergaben, dass auf diese Weise etwa 10 bis 15 Millionen Afrikaner zur Zwangsarbeit verschleppt wurden (die vor der Verschiffung schon umgekommenen Gefangenen usw. sind dabei nicht enthalten), davon über 1/3 nach Brasilien³². Dadurch wurde auch die westafrikanische Bevölkerung wesentlich dezimiert. „Der Abtransport von vielen Millionen Menschen im produktivsten Lebensalter zerstörte die einheimische Wirtschaft und Sozialorganisation derart, dass die Chance zu Innovation und damit zu autonomer ökonomischer

²⁹Michler, S. 210.

³⁰Ki-Zerbo, S. 130.

³¹vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 70.

³²vgl. Rodney, S. 79f.

Entwicklung zwangsläufig gering war und die Erhaltung des status quo schon eine Leistung darstellte³³.

Wenn sich auch einige Notable und Despoten persönlich bereicherten, bedeutete die Ausrichtung weiter Gebiete auf die Menschenausfuhren, dass dadurch andere positive Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Volksgruppen ausgeschlossen waren. Die Menschenjagd hinderte die Bevölkerung daran Landwirtschaft und Gewerbe nutzbringend zu betreiben, und die berufsmäßigen Sklavenfänger und Krieger brachten zwangsläufig Zerstörung statt Entwicklung³⁴.

Während in Europa die Bewegung gegen die Sklaverei an Einfluss gewann, revolutionierte die Erfindung neuer Technologien - insbesondere die Dampfmaschine - nicht nur die industrielle Produktion, sondern auch den Gütertransport zu Land und Wasser. Damit waren die europäischen Kapitalisten durch die ihrem System eigene Logik des Wettbewerbs gezwungen, neue Rohstoffquellen in ihre Hand zu bringen, neue Absatzmärkte zu entdecken und Wirtschaftsbereiche zu finden, in denen eine Investition sich lohnen würde³⁵. Vordergründig waren es große philanthropische Ziele, mit denen die Europäer ihr Engagement in einen bis auf wenige Ausnahmen völlig unbekanntem Kontinent erklärten. Insgeheim verfolgten die europäischen Großmächte jedoch andere Pläne. Neben dem Forscherinteresse existierten phantastische Vorstellungen von einem neuen Eldorado - von Diamantminen und Goldfeldern und dergleichen mehr.

Es waren die 'drei C': Commerce, Christianity, Civilisation - Handel, Christentum und Zivilisation die Afrika von der Barbarei erlösen sollte. Aus der Sicht der Afrikaner stellte sich das allerdings vollkommen anders dar. Für sie gab es ein viertes "C" - conquest - Eroberung, das mehr und mehr an Bedeutung gewann. Die Phase der systematischen Besitzergreifung begann mit einem militärischen Wettlauf zwischen Frankreich und England, den Paris wenige Jahre später für sich entscheiden konnte³⁶.

Anfang des 20. Jahrhunderts beherrschte Frankreich ein Kolonialreich (Afrique Occidentale Francaise), das 5 Millionen Quadratkilometer groß war³⁷. Freilich erst nachdem sie den jahrzehntelangen Widerstand der Einheimischen mit Gewalt gebrochen hatten.

Kankan wird 1891 als erster Ort im 7-jährigen Krieg der Franzosen gegen Samory Toure, der später durch seinen einzigartigen Widerstand gegen die Franzosen

³³Fyfe nach Adick u. a., S. 16.

³⁴vgl. Rodney, S. 84.

³⁵vgl. Rodney, S. 119.

³⁶vgl. Pakenham, S. 15ff.

³⁷vgl. Michler, S. 211.

berühmt wird, erobert. Nur 12 Jahre vorher nahm Samory Toure 1879 Kankan nach neunmonatiger Belagerung ein und integrierte es in sein Quassoulou-Reich, das damals fast so groß wie das ehemalige Malireich war³⁸. Es gelang ihm aber nicht Baro zu erobern. Noch heute wird dem listigen Sieg über seine Soldaten beim 'Tanz der starken Männer' gedacht.

Nach Samorys Niederlage gegen die Franzosen wurde das Gebiet willkürlich französischen Verwaltungseinheiten zugeteilt und dadurch erhielt Guinea 1897³⁹ seine endgültigen Grenzen. Das Quellgebiet und der Oberlauf des Nigers wurde unter dem Namen Oberguinea Teil von Französisch-Westafrika, dessen Generalgouverneur seinen Sitz in Dakar hatte.

Ziel der Franzosen war es zunächst, den Handel zu kontrollieren und die in Guinea befindlichen Waren und Rohstoffe nach Europa zu schaffen. Dafür brauchten sie Infrastruktur. Zwangsverpflichtete Guineer bauten Straßen und eine Eisenbahnlinie. Noch vor dem Ersten Weltkrieg stellten sie die Strecke Conakry-Kankan, die auch in Baro wegen der dortigen kolonialen Sisalfabrikation einen Bahnhof bekam, fertig.

Danach begannen die Franzosen mit der 'Inwertsetzung' (mise en valeur) des eroberten Territoriums. Vor allem Baumwolle und Erdnüsse sollten von nun an nach Frankreich geliefert werden. Da sie gleichzeitig die Geldwirtschaft - bzw. eine Kopfsteuer, mit der die Kolonialverwaltung finanziert werden sollte - einführten, blieb den Malinke keine andere Wahl, als die gewünschten Produkte anzubauen und zu verkaufen, denn nur so konnten sie die zu zahlenden Zwangsgelder verdienen. Damit vernachlässigten sie den Anbau ihrer eigenen Nahrungsmittel und waren nicht mehr in der Lage, Dürrezeiten aus eigenen Kräften zu überbrücken. Schon in der Kolonialzeit begann der Import von Nahrungsmitteln⁴⁰.

Doch das System der Kolonialwirtschaft umfasste nicht nur wirtschaftliche Fremdsteuerung, sondern auch die Tatsache fremder politischer Autorität und soziokultureller Fremdsteuerung. Ganz unverblümt sprachen die Franzosen von 'Assimilation'. „Nur derjenige Afrikaner, der die Normen und Werte der französischen Zivilisation verinnerlichte, nur wer so dachte und handelte wie ein Franzose, konnte damit rechnen, irgendwann als Mensch betrachtet zu werden“⁴¹. Grausam war die Auslegung dieser Politik. Die Kolonialherren würdigten die Afrikanier zu Menschen zweiter Klasse herab; sie galten als 'underdogs', als Wesen, die nach bzw. unter dem Hund kommen.

Waren zuvor die gemeinsame Arbeit in Haus und Hof, die Anerkennung durch

³⁸vgl. Wodtcke, S. 381.

³⁹vgl. Günther u. Heinbuch, S. 29.

⁴⁰vgl. Michler, S. 211.

⁴¹Michler, S. 91.

Familie und Dorfgemeinschaft, die Leistung des Einzelnen im Rahmen gemeinschaftlich organisierter Arbeit und sein Beitrag zum Gelingen der Sozialbeziehungen die ausschlaggebenden Kriterien für Ansehen und Status, so legten die Sozialisationsmuster der europäischen Schulbildung per se eine andere Orientierung zugrunde: Das Streben nach Ansehen und Aufstieg wurde individualisiert⁴².

Die Einführung von Schulen vermittelte zum einen neue Inhalte: Lehrplaninhalte europäischer Provenienz im Geschichts-, Geographie-, Religionsunterricht, selbst in Mathematik und naturwissenschaftlichen Fächern. In den französischen Kolonien „lernten die Schüler, dass 'unsere Vorväter, die Gallier, blaue Augen hatten' und sie wurden überzeugt, dass 'Napoleon unser größter General war'“⁴³.

Zum zweiten aber wurde ein Kanon von Tugenden 'ansozialisiert': Arbeitsdisziplin, Leistungsdenken, Sinn für Ordnung und Korrektheit, Anstandsregeln, Autoritätsdenken, Strebsamkeit usw⁴⁴.. Folglich zerstörte das formale Schulsystem und die kolonialisierte Werteskala die soziale Solidarität.

Die Kultur der Malinke mag in dieser schwierigen Zeit des Überlebenskampfes und der nachkommenden Fremdherrschaft so manche Wandlung erfahren haben, doch sind wir darüber wesentlich weniger gut unterrichtet als über die politischen Entwicklungen.

3.2.3 Entstehung und Geschichte der Republik Guinea

Die Stimmen, die vor dem Zweiten Weltkrieg die Befreiungspolitik ankündigten, kamen von den Absolventen jener modernen Schulen, die Mission und Kolonialismus nach Westafrika verpflanzt hatten⁴⁵. Dort kamen sie mit Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Berührung.

Seine ideelle Unterstützung erhält dieser Ansatz von der Negritude-Bewegung, die in der Zwischenkriegszeit in Frankreich von den damaligen Studenten Leopold S. Senghor (späterer Präsident Senegals), Leon Damas, Aime Cesaire u. a. ins Leben gerufen wurde. „In einer 'retour aux sources'-Bewegung, dem 'Zurück zu den Quellen afrikanischer Kultur', wurde die Entfremdung entdeckt, der vorwiegend die afrikanischen Intellektuellen im Rahmen der französischen Assimilationspolitik ausgesetzt waren. Die Bewegung kämpfte gegen das Stigma der Geschichts- und Kulturlosigkeit Afrikas⁴⁶.

⁴²vgl. Adick u.a., S. 22.

⁴³Rodney, S. 209.

⁴⁴vgl. Rodney, S. 210f.

⁴⁵vgl. Ansprenger, S. 43.

⁴⁶Adick u. a., S. 22

Dass sie sich in Poesie artikulieren und dies zumeist auf französisch taten, zeigte die nachhaltige Wirkung der geliebten Kultur eines ungeliebten Kolonialstaates. So blieb der Kreis derer noch klein, die aktiv teilhatten an der Schaffung und am Konsum der neuen Selbstäußerung - immerhin war es eine vorwiegend literarische Bewegung auf einem traditionell schriftlosen Kontinent⁴⁷.

Als der Zweite Weltkrieg, zu dem viele Guineer eingezogen wurden, ausbrach, erlebte der Kolonialismus seinen Höhepunkt. Doch der Verlauf des Krieges und seine Symbolsprache leiteten in Wirklichkeit den Niedergang und das Ende dieses Systems ein.

Bis dahin waren die meisten Afrikaner abgeschnitten von unabhängigen Informationsquellen. Bis auf wenige Ausnahmen durften sie den Kontinent nicht verlassen. „Den Afrikanern wurde eingehämmert, der Weiße sei unantastbar, unbesiegbar, die Weißen stellten eine einheitliche, geschlossene Kraft dar. Das war die Ideologie, die das System der kolonialen Herrschaft stützte, die Ideologie, auf der die Überzeugung gründete, dass es völlig sinnlos sei, dieses System in Frage zu stellen oder sich dagegen aufzulehnen“⁴⁸.

Die im Krieg eingesetzten Söldner begegneten einer anderen Wirklichkeit der Weißen. Die unumstrittenen gottgesandten Herrn und Herrscher, stets besser, höherstehend und stärker als die Schwarzen, zerstörten einander, erlitten Not und Hunger. Die Soldaten der französischen Armee sahen, wie ihre Kolonialmacht besiegt und unterworfen wurde. Das brachte ihre fatalistische Überzeugung, ausgeliefert zu sein, ins Wanken. Diesen Veteranen, die aus dem Krieg zurückkamen begegnete man später in den verschiedenen Unabhängigkeitsbewegungen⁴⁹.

Die Stellung der Kolonialmächte geriet nach dem zweiten Weltkrieg mehr und mehr ins Wanken. Es verbreitete sich eine anti-kolonialistische Stimmung über die ganze Welt. Außerdem mobilisierte die koloniale Entwürdigung die eigenen Kräfte der 'Verletzten'. Nachdem zuerst die Forderung nach Gleichberechtigung laut wurde, kam bald darauf der Wunsch nach Unabhängigkeit von der Kolonialmacht⁵⁰.

Übrigens waren alle großen Führer des Unabhängigkeitskampfes, Afrikas Politiker der ersten Stunde, Beherrscher des Wortes. Sie wussten um die inspirierende Kraft des Wortes, dass das Wort in ihrer eigenen Tradition als göttliches Geschenk galt und dass es deshalb Dinge, ja alles verändern konnte. „Im antikolonialen Kampf befreite die Poesie den Kontinent“⁵¹.

⁴⁷vgl. Michler, S. 161f.

⁴⁸Kapuszinski, S. 29.

⁴⁹vgl. Kapuscinski, S. 29.

⁵⁰vgl. Wodtcke, S. 143.

⁵¹Michler; S. 93.

Der eigene Weg der Republik Guinea begann mit der Erlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1958.

Guinea hatte als einziges Land General de Gaulles Vorschlag zur Unabhängigkeit im weiteren engen Verbund mit Frankreich nicht akzeptiert. Ein Besuch de Gaulles im Jahre 1958 war auch der Anlass für den sprichwörtlich gewordenen Satz Sekou Toures, des Vorsitzenden der P.D.G. (Parit Democratique de Guinee) und späteren Staatspräsidenten: 'Wir ziehen die Armut in Freiheit dem Reichtum in Sklaverei vor'⁵². Als die Franzosen dann abzogen, zerstörten sie das Inventar der öffentlichen Einrichtungen und ihrer privaten Häuser oder nahmen alles - ja sogar Toilettenschüsseln und Glühlampen - mit.

Es war Ahmed Sekou Toure, Nachfahre des legendären Samory Toure, der die neuere Geschichte Guineas nachhaltig prägte. Geboren 1922 in Faranah, musste er mit 15 Jahren die Schule verlassen und wurde Lehrling bei der sich bildenden Gewerkschaft. Mit einem enormen Engagement setzte er sich für die Freiheitsbewegung ein. Bald hatte er eine herausragende Bedeutung in der Unabhängigkeitsbewegung seines Landes⁵³ und „genießt (...)den Ruf vom Vater Afrikas und Fürsprecher der 3. Welt“⁵⁴.

1947 wurde die P.D.G. gegründet. Sekou Toure war von Anfang an die bestimmende Persönlichkeit der Partei. Sie wurde nach der Staatsgründung Einheitspartei und Toure baute ein autoritäres Regime mit sozialistischer Programmatik auf. Mit Hilfe eines riesigen Beamten- und Polizeiapparates verwaltete und kontrollierte er den jungen Staat. Hinter den markigen, revolutionären Reden, die täglich stundenlang durch das Radio dröhnten, verbarg sich ein Diktator, der bald überall Komplote und imperialistische Einmischungen witterte. Auch wirtschaftlich ging es schnell bergab. Die Euphorie der Unabhängigkeit wich der Resignation. Mit Gefängnis, Folter und Tod wurde jeglicher Protest unterdrückt. Das Land erwarb sich den Ruf eines Gulag der Tropen. Durch seine geschlossenen Grenzen hatte es sich vom internationalen Staatenverbund isoliert. Außer zur Sowjetunion, der DDR und China gab es keine diplomatischen Beziehungen. Aus politischen und wirtschaftlichen Gründen verließ über ein Drittel der Bevölkerung heimlich das Land. Erst ab 1978, nach dem legendären Marktfrauenaufstand von Conakry, wurde das Klima wieder etwas besser. Guinea öffnete zaghaft die Grenzen, der Handel wurde liberalisiert, politische Gefangene amnestiert, die Verwaltung dezentralisiert. 1984 starb Sekou Toure an den Folgen einer Herzerkrankung.

General Lansana Conte putschte sich unblutig an seine Stelle, rief die 2. Re-

⁵²vgl. Bender, S. 9.

⁵³vgl. Michler; S. 353.

⁵⁴Wodtcke, S. 306.

publik aus und setzte der über 26-jährigen sozialistischen Diktatur ein Ende. Die Neugestaltung des Landes kam zaghaft voran und das Militärregime neigte sich nur widerstrebend demokratischeren Strukturen zu. Die neue wirtschaftliche Freiheit diente vor allem den Mächtigen, die sich und ihre Familien maßlos bereicherten. Begünstigungswirtschaft und Korruption grassierten wie nie zuvor⁵⁵. „Ein afrikanischer Journalist prägte das Wort von der 'Kleptokratie'“⁵⁶.

Guinea steckt auch heute in erheblichen Schwierigkeiten. Der Umfang des Verwaltungsapparates, gemessen an den Kosten ist immens. Eine annähernd autonome Versorgung durch eigene Produktionsstätten ist weit und breit nicht vorhanden, es gibt keine funktionierenden Transportwege. Es fehlt ein Schul- und Bildungssystem, das an die realen Bedürfnisse eines Agrarstaates ausgerichtet ist. Die medizinische Versorgung mangelt, ohne Entwicklungshilfeeinrichtungen wäre sie katastrophal.

Immerhin muss zugestanden werden, dass die Herrschaftsverhältnisse erstaunlich stabil sind. Lansana Conte ist bereits im 18. Regierungsjahr und Sekou Toure war 26 Jahre an der Macht.

Die Periode der kulturellen Wiedergeburt Das Wunder, das sich die Guineer allein von der Machtergreifung Sekou Toures erwarnten blieb aus. Die Negritude in realere Innen- und Außenpolitik, unter besonderer Berücksichtigung der Wirtschaft, umzusetzen war dornenreich und mit sehr wenig Erfolg gesegnet.

Doch gelang es dem Präsidenten Sekou Toure, die Rückbesinnung und das Wiederaufflammen der kulturellen Werte der Negritude nach bestimmten Gesichtspunkten zu gestalten. Die 1946 gegründete Partei Sekou Toure benutzte von Anfang an Lieder und Musik, um ihre politischen Vorstellungen zu verbreiten. Sie hatte erkannt, dass dies eine der besten Möglichkeiten war, auf eine Bevölkerung meinungsbildend einzuwirken, die nur zu einem geringen Prozentsatz lesen und schreiben konnte⁵⁷.

Die Losung der Negritude, die die Unabhängigkeit ermöglichte, lautete: 'Zurück zu unseren Ursprüngen, zu unseren Wurzeln, zurück zu unserer eigenen Kultur und Tradition'. Geist und Ziel dieser afrikanischen Selbstbesinnung beschrieb Aime Cesaire einmal so: „In einer Welt, in der wir Gefahr liefen, uns zu verzetteln und zu verlieren, mussten wir festen Stand auf einem sicher gegründeten Felsen suchen, der in dieser feindseligen Welt nur unser eigenes Erregt- und Bewegtsein überhaupt sein konnte. (...) Wir mussten durch die magische Kraft der Kunst eine eigene Welt wieder schaffen, wieder zu erschaffen versuchen, um die wir betrogen worden waren“⁵⁸.

⁵⁵vgl. Wodtcke, S. 305ff.

⁵⁶Beuchelt u. Ziehr; S. 153.

⁵⁷vgl. Bender, S. 9.

⁵⁸Cesaire nach Beuchelt und Ziehr, S. 161.

Die Vision der kulturellen Wiedergeburt legte den Grundstein für das Konzept der guinesischen Kulturpolitik. So wurde „gemäß offiziellen Verlautbarungen der Kampf gegen die Nachwirkungen der kolonialen Epoche, gegen alle Rückschrittlichkeit geführt. Dazu gehörten religiöse Mystifizierung, Polygamie, Unwissenheit, Alkoholismus, Analphabetentum, ausschweifendes Leben, Lüge, Faulheit, Diebstahl, die Landflucht, Parasitentum, Intellektualismus, die unangemessene Macht der Griots⁵⁹ und so weiter“⁶⁰.

In einer Festschrift des Jugend-, Sport-, und Kulturministeriums, herausgegeben unter der Schirmherrschaft von Sekou Toure liest sich das dann so: „Die Kultur und die Kunst Afrikas haben immer einen sozialen Hintergrund und hochgradig menschliche Werte transportiert. Der afrikanische Künstler möchte der authentische Vermittler seiner Gesellschaft sein, von der er treu und mit Überzeugung und innerer Sicherheit die Tugenden, das Leiden, die Freuden und die Sehnsüchte des Menschen interpretiert. Die Politik der Unterstützung der Kultur und Kunst, die die Demokratische Partei Guineas gewählt hat, beruht auf der effektiven Anteilnahme aller sozialistischen Schichten, Massenorganisationen und politischen Organe zum Kampf der Rehabilitation und der Mehrung der kulturellen Werte des Landes“⁶¹.

Das Ausmaß der staatlich organisierten Kulturförderung zeigt sich in 2500 lokalen revolutionären Verwaltungseinheiten, die alle über sogenannte Kunstgruppen verfügten. Der Staat gab den Musikern, Tänzern und Sängern eine Anstellung und zahlte äußerst bescheidene Monatsgehälter⁶².

„Es ist auf keinen Fall übertrieben, wenn von der Periode nach der Unabhängigkeit als von einer Periode der kulturellen Wiedergeburt gesprochen wird. Es war eine Zeit des Aufbruchs, der gemeinsamen Anstrengungen und des gemeinsamen Handelns“⁶³.

Inwiefern sich diese Einflüsse auf die Trommelmusik in Baro auswirkten, kann ich nicht beurteilen. Lange Zeit bewerteten die Ethnologen ohne große Aufmerksamkeit die Rhythmen als eine Begleiterscheinung des sozialen Lebens und nicht als ein wichtiges konstituierendes Moment. Von Camio weiß ich, dass die Erinnerungen an das frühere Reich Mali, die Kolonisation, die Geschichte Samory Toure und die Taten Sekou Toure überliefert sind und sich noch heute in den Liedern und Tänzen der Malinke ausdrücken⁶⁴.

⁵⁹siehe 2.3.3. Berufsgruppen.

⁶⁰Bender, S. 11.

⁶¹Toure nach Billmeier, S. 39f.

⁶²vgl. Billmeier, S. 19.

⁶³Bender, S. 12.

⁶⁴Mansa Camio 2002.

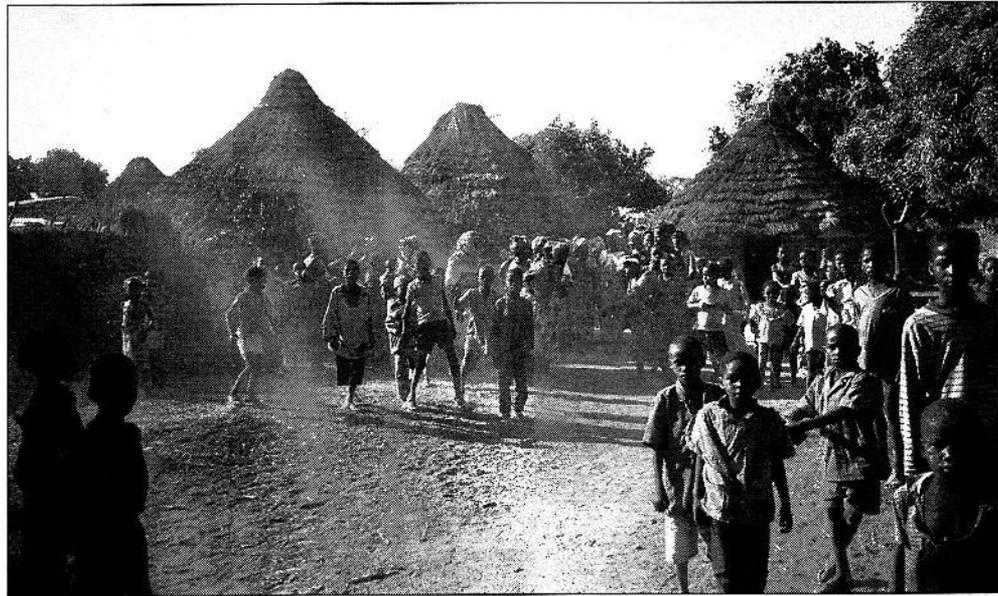


Abbildung 3.2: Mitten in Baro.

3.3 Soziale Strukturen der Gesellschaft

Mir war es wichtig, zu beschreiben, welchen Einflüssen und Veränderungen die Dörfer der Malinke am Oberlauf des Niger ausgesetzt waren. Die Malinke leben in Oberguinea in einer schwachbesiedelten Region im Busch weit weg von der sogenannten Zivilisation. Und doch sind die einzelnen Menschen und die sie umgebende soziale Umwelt ist durch die koloniale Vergangenheit, die eigenen Fehler, die Auswirkungen der weltpolitischen und weltwirtschaftlichen Krisen verschieden stark gestört. Außerdem werden die nachfolgend beschriebenen tradierten Wertsysteme überlagert von Strömungen, von denen ich einige wie z. B. den Coca-Cola-Imperialismus (Have a coke and smile) noch gar nicht explizit erwähnt habe.

Allen Störungen zum Trotz hat die Gemeinschaft eine herausragende Bedeutung.

Die Malinke halten sich vor allem in Gruppen auf, denen sie auf Grund von Alter oder sozialen Merkmalen zugehören. Camio sagte einmal, wenn ein Afrikaner allein sein will, dann ist das ein Zeichen, dass er krank ist. Folgende Strukturen legen die Position und Rolle des Einzelnen in der ländlichen Gesellschaft fest.

3.3.1 Patriarchale Großfamilie

Bei den Malinke bildet die erweiterte Großfamilie die soziale Grundlage der Gesellschaft. Diese Clans umfassen viele Mitglieder. Die Stellung eines jeden ist genau festgelegt durch seine Verwandtschaftsbeziehungen mütterlicher- und väterlicherseits. Das älteste männliche Familienmitglied ist Oberhaupt und damit finanziell und so-

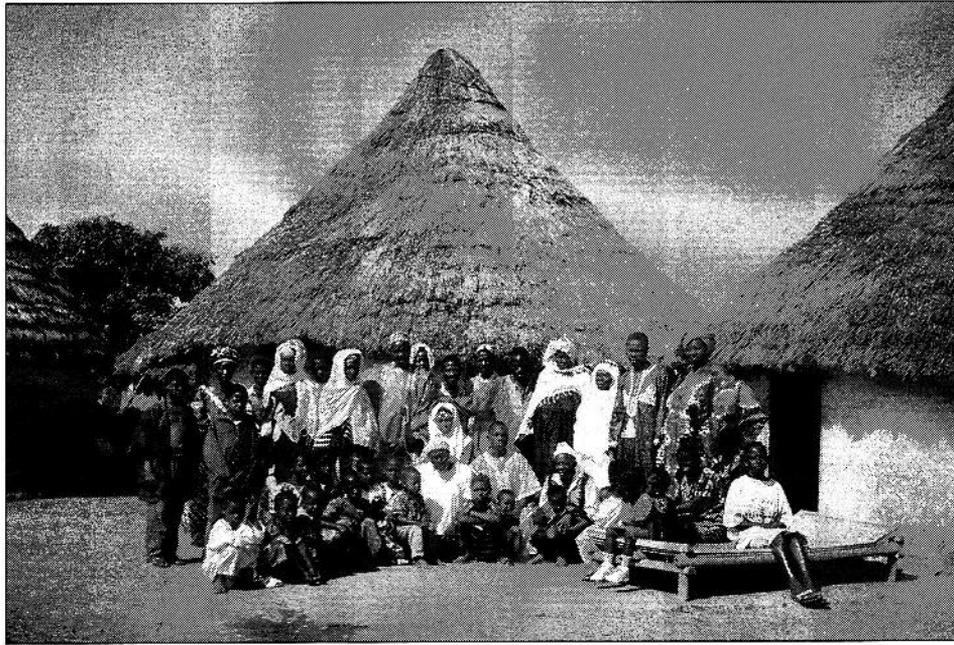


Abbildung 3.3: Ein Teil von Camios Familie

zial verantwortlich. Die Aufgaben nach außen, in Politik und Religion, übernehmen nur die männlichen Nachkommen.

Zur näheren Familie gehören neben dem Familienoberhaupt mit seinen Frauen, unverheirateten Kindern und seine verheirateten Söhnen mit ihren Familien auch die jüngeren Brüder mit ihren Frauen und Kindern. Sie zählen nicht selten mehrere Dutzend Mitglieder. Da diese Großfamilien, in denen alle denselben Nachnamen tragen, auch untereinander verwandt sind und damit Verwandtschaftsgruppen bilden, gibt es bei den Malinke nur eine begrenzte Anzahl von Familiennamen. In Baro leben eigentlich nur Keitas, Kondes und einige Camaras⁶⁵.

Mehr oder weniger leben alle Familienangehörigen auf einem gemeinsamen Gehöft und bilden eine Wirtschaftseinheit. Von Familienmitgliedern die einer Erwerbstätigkeit nachgehen, wird erwartet, dass sie den Großteil ihres Lohnes abgeben. Innerhalb der Familien sind die Aufgaben klar verteilt: der Mann sorgt für den Reis, die Frau für die Soße.

Natürlich wird beides von der Frau gekocht, die im übrigen auch alle anderen Dinge im Haushalt erledigt sowie sich um durchschnittlich sechs Kinder kümmert. Kinder gehören zur Sippe des Vaters. Sie werden wohl von der Mutter gepflegt, ansonsten aber vorwiegend von den Großeltern erzogen. Sehr bald, mit drei bis vier Jahren, gehen die Kinder allerdings auch ihre eigenen Wege, in kleinen Gruppen

⁶⁵Mansa Camio 2001.



Abbildung 3.4: Auf dem Hof.

Altersgleicher erkunden sie das Dorf und seine Umgebung⁶⁶.

Da Polygynie (Vielweiberei) üblich ist, teilen sich zwei oder drei Frauen die häusliche Arbeit. Dabei ist die erstgeheiratete Frau die Hauptfrau und besitzt die Führung über die anderen Frauen.

Nach islamischen Regeln sind Ehen in der Regel auf vier Frauen beschränkt, wobei immer gewährleistet sein muss, dass der Mann auch in der Lage ist, jede weitere Frau mitzuernähren. Das führt dazu, dass erst mit zunehmendem Wohlstand und in zunehmendem Alter die Familie durch weitere Ehefrauen bereichert wird, die jedoch meistens sehr jung sind. Damit entstehen so bizarre Situationen, dass die letztangeheiratete Frau jünger ist als die ältesten Kinder des Mannes.

Außerdem spannen die Malinke durch Heiratsregeln Netze der sozialen Sicherung. Beim sogenannten Levirat heiratet eine Witwe den Bruder ihres verstorbenen Mannes⁶⁷. Bei den Malinke ist es keine Frage - insbesondere für Frauen - ob sie heiraten oder nicht, eher ist die Frage wann und wen. Ledige Frauen werden als Prostituierte bezeichnet und es existiert der feste Glaubenssatz, dass eine Frau einen Ehemann haben muss, der einst auf ihrem Grab betet⁶⁸.

Die Rolle der Frau ist weitgehend durch die beiden Koranverse 'Männer haben Vorrang vor Frauen' und 'die Männer sind über die Frauen erhaben, weil sie Allah

⁶⁶vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 73.

⁶⁷vgl. Wodtcke, S. 174.

⁶⁸Gepräch mit Rafatou Tcherou, vielen Dank.

dazu ausersehen hat' geprägt⁶⁹. Letztendlich sind sie gerade im ländlichen Raum Befehlsempfängerinnen. Obwohl andererseits Sekou Toure eine respektierte Stellung der Frau sehr zu fördern versuchte und Frauen in bestimmten Bereichen auch autonom sind. So haben sie z. B. immer die Möglichkeit, nebenher durch Verkauf von Selbstproduziertem oder Handel Geld zu verdienen, worauf die Männer keinen Anspruch haben⁷⁰.

3.3.2 Altersgruppen

„Das soziale Leben der Malinke wird auch heute noch stark geprägt durch die Zugehörigkeit zu den Altersgruppen. Jede Altersgruppe hat einen Anführer und übernimmt für das Dorf spezielle Aufgaben bzw. Pflichten und genießt bestimmte Rechte⁷¹. An die Gruppe ist eine spezifische wirtschaftliche Funktion geknüpft, etwa die Verantwortlichkeit für Vieh, Ackerbau, Botengänge u.ä., so dass solche Stratifikationsysteme als rudimentäre Formen der Arbeitsteilung in einer vorkapitalistischen Gesellschaft angesehen werden können⁷².

Altersgruppen erfüllen daneben Sozialisationsfunktionen. Innerhalb der altershomogenen Gruppe wird Kooperation und Zusammenhalt der Gleichaltrigen eingeübt, zwischen den Altersgruppen herrschen am Senioritätsprinzip ausgerichtete Verantwortlichkeits- und Autoritätsbeziehungen. Das Grundgesetz des sozialen Zusammenlebens gilt in der ganzen Gesellschaft: „Die Älteren sorgen für die Jüngeren, sie tragen die Verantwortung für deren Wohlergehen, die Jüngeren gehorchen dafür den Älteren, arbeiten für sie und bilden ihr Gefolge bei öffentlichen Anlässen⁷³.

Diese traditionellen Erziehungssysteme weisen auch formalisierte Züge auf, meist anlässlich von Pubertätsriten oder der Initiation in die jeweilige nächsthöhere Altersklasse oder in Geheimbünde⁷⁴. Das heißt, Rituale und Kulthandlungen begleiten die jeweilige Statusänderung, die, außer bei der individuellen Heirat, vorprogrammiert ist.

Camio spricht dabei von 'Generationen' für die Älteren ab der Initiation und in 'Kategorien' für die Jüngeren. Eine Kategorie umfasst wohl so 2 - 3 Jahrgänge und bei den Generationen, nachdem sich - makaber gesprochen - die Anzahl der Infragekommenden vermindert hat, sind es 4 - 5 Jahre bis zum Wechsel in die nächsthöhere

⁶⁹ vgl. Wodtcke, S. 174.

⁷⁰ vgl. Günther u. Heinbuch, S. 67ff.

⁷¹ Billmeier, S. 58.

⁷² vgl. Adick u.a., S. 17.

⁷³ Beuchelt u. Ziehr; S. 73.

⁷⁴ Popp, Schurtz nach Adick u. a., S.17.

Altergruppe⁷⁵.

Der Name der jeweiligen Altergruppe bezieht sich auf ihre Situation, die sich auch in musikkulturellen Merkmalen ausdrückt. Die Barati, die Männer auf der Höhe ihrer Manneskraft, haben das Recht als Erste auf dem Bara (Tanzplatz) zu tanzen. Baratigi heißt die Gruppe, die eine Altersstufe darunter ist. Aus ihren Mitgliedern requirieren sich die Ordner und Wärter, die beim Tanz der den Platz gegen Staub wässern und sich allzuweit vordrängende Zuschauer nach hinten verteiben. Die noch jüngeren heißen Baramakono (Tanzplatz warte noch). Darunter liegen andere Altersgruppen, die sich in ihrem Namen auf die Maske und den Rhythmus Kunding beziehen.

Die altershomogenen Gruppen ziehen sich bis ins hohe Erwachsenenalter hinein, wobei die einzelnen Gruppen nach Geschlecht getrennt sukzessive die einzelnen Altersklassen durchlaufen. Je älter der Einzelne wird, desto mehr bekommt er von dem fundamentalen Wert bezeugt, auf dem (so scheint mir) die Gesellschaft der Malinke basiert: Respekt. Diese Respektsbezeugungen äußern sich auch in zahlreichen, formalisierten Anreden wie 'großer Bruder', 'Tante', 'Alter' ect..

Die einzig große Ausnahme in dieser Altershierarchie bilden die Trommler, insbesondere der Meistertrommler. „Im Dorf die kleinen Kinder, kaum dass sie sprechen können, begrüßen mich nicht mit Papa. Nie sagen sie das. Immer nur meinen Namen, Mansa Camio. Doch ich habe kein Recht mich zu ärgern, ich bin in der Alterstufe von allen. So lange ich jung bin, ehrt es mich. Zum Beispiel beim 'Tanz der starken Männer'. Ich spiele und die großen Brüder, die tanzen. Da ich jedoch mein Handwerk verstehe, sagen die Alten nicht 'Ah, der ist klein, da tanze ich nicht'.

Dann wird man aber älter, die eigenen Kinder sind schon groß und man spielt immer noch. Alle wissen, selbst die jüngeren im Kindesalter, der Djembespieler⁷⁶ ist der Freund von allen, sie können einen provozieren und sich darüber amüsieren. Wenn jetzt die Freundinnen der Tochter Unsinn mit einem machen, dann ärgert sie sich. Sie sagt: 'Ehrlich Papa, Du kannst doch nicht weiter Djembe spielen. Die, über der ich stehe, die darf sich lustig über dich machen. Das mag ich nicht. Ich möchte, das Du gut respektiert bist, hör auf mit der Djembe.' Und so lassen die Leute bei uns das Djembe spielen wieder sein, denn sie haben sich ihren Respekt verdient⁷⁷.

⁷⁵Mansa Camio 2001.

⁷⁶siehe 4.1.1 Die Djembe.

⁷⁷Mansa Camio 2002.

3.3.3 Berufsgruppen

Camio hat mir erzählt, dass es nur fünf Berufe bei den Malinke gibt: König, Bauer, Schmied, Preissänger (franz. = Griot) und Jäger. Sie alle erkennt man am Nachnamen. Am offensichtlichsten ist es bei der Königsfamilie. Die Keitas stammen von Sundijata Keita, dem Begründer des Königreichs Mali, ab und auf Grund dessen gebührt ihnen Respekt.

Wie bei vielen neusudanesischen Völkergruppen entstanden die heutigen Berufsgruppen aus der ursprünglich sozial stark geschichteten Gesellschaft. Sie setzte sich zusammen aus einer aristokratischen Oberschicht, den freien Bauern und Jägern, den 'unfreien Berufsspezialisten' wie Schmiede und Griots sowie den weniger bedeutenden Gruppen der Lederbearbeiter, Weber etc.. Ebenfalls Unfreie waren Kriegsklaven und deren Nachkommen. Bei den Malinke wurden sie ab der 4. Generation zur Familie gezählt.

„Die (franz., eng., dt.) Übertragungen dieser Kategorien als Berufsbezeichnungen haben sich in der wissenschaftlichen und populären Literatur gleichermaßen eingebürgert. Dies sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die emischen Begriffe per Geburt zugewiesenen sozialen Status transportieren, der sich u. a. in Patronymen, Heiratspartnerwahl, institutionalisierten Scherzbeziehungen und politischen wie wirtschaftlichen Rollen und Abhängigkeitsverhältnissen äußert“⁷⁸.

Heute ist von der höfischen Elite nichts übriggeblieben, deshalb bilden die freien Bauern die oberste Gesellschaftsschicht mit dem höchsten Ansehen, denn der Feldbau ist die vornehmste Betätigung⁷⁹. Es ist schwer zu beurteilen, ob und wie die moderne Zeit die grundsätzliche Einstellung dazu verändert hat. Nach wie vor ist die Mehrzahl der Bevölkerung in der Landwirtschaft tätig, doch seit der Unabhängigkeit betrieben die westlich gebildeten Eliten eine verfehlte wirtschaftspolitische Prioritätensetzung: Industrialisierung und Stadtentwicklung statt Förderung des ländlichen Raumes und der Kleinbauern.

Eine ganz besondere Rolle spielten allenthalben die Dyeli (Griots). Sie waren die Herolde, Sänger, Diplomaten, Heiratsvermittler, Hofnarren und manches mehr in einer Person. Trotz seiner großen Bedeutung und seines hohen Ansehens war der Griot im Allgemeinen ein Höriger und damit Leibeigener eines bestimmten Herrn und konnte sich nicht frei bewegen.

Auch heute steht der Begriff Dyeli für Musiker und Sänger, die eine Reihe verschiedener wichtiger sozialer Funktionen erfüllen. Sie fungieren als Ratgeber, Friedensrichter und fehlen als Zeremonienmeister bei keinem Familien- und Dorffest. Sie

⁷⁸Zobel nach Pollack, S. 7.

⁷⁹vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 73.



Abbildung 3.5: Ein Schmied aus dem Nachbardorf.

sind die Bewahrer, die Garanten der Tradition, der mündlichen Überlieferung, der Sitten, der Moral. Zum Repertoire ihrer Lieder, zu denen sie sich selbst begleiten, gehört u. a. die Genealogien der Herrscherhäuser, die Geschichte ihrer Reiche, die großen Schlachten, Eroberungen, Lobpreis⁸⁰ - ja sogar Spottlieder. Die Griots werden daher zu Recht die Archive und Bibliotheken dieses Teils von Afrika genannt. Daher auch der berühmte Satz: 'Wo immer ein Griot stirbt, stirbt eine Bibliothek' - was zunehmend auf unsere Zeit zutrifft, denn die Übermittlung des immensen Wissens eines Griots findet heute nicht mehr in dem Maße statt wie früher.

Die Griots begleiten sich selbst auf der Kora oder dem Bolon (Harfenlauten). Oft singen sie auch im Duett mit einer Sängerin, meist der Ehefrau. Christentum und Islam waren und sind eine Bedrohung für die Existenz dieser Musiker und Sänger. Besonders aber hat die Einführung der Geldwirtschaft den Griots einen schweren Schlag versetzt. Anstatt mit Naturalien mussten sie jetzt von ihren Herren und Gönnern in Geld ausbezahlt werden. Dafür reichten aber die Gelder der traditionellen Herrscher, die ja auch der Quellen ihres Reichtums beraubt waren - die Kolonialmächte hatten ihnen z. B. das Steuermonopol entzogen - nicht mehr aus⁸¹.

⁸⁰Eines Tages fragte mich ein Dyeli woher ich komme. Auf meine Antwort 'Bayern' hin, hob er sofort singend an, das Oktoberfest und unser gutes Bier zu preisen.

⁸¹vgl. Bender, S. 28ff.

Auch das Auskommen der Schmiede, numu, ist abhängig von der gesamtwirtschaftlichen Situation des Dorfes und ihrer Notablen, denn sie werden für ihre Leistungen bezahlt, besser oder schlechter. In Baro ist es auch heute noch nicht zwingend den Lohn mit Geld zu entrichten. Durchaus möglich sind Tauschhandel mit Naturalien oder Arbeitseinsätze auf Hof und Felder der Schmiede.

Numu mit dem Begriff Schmied zu übersetzen ist naheliegend. Durch ihre Verarbeitung von Eisen haben sie mit dem Feuer zu schaffen. Doch ihr Wirken ist vielfältiger und komplexer. Es sind 'magische' Fähigkeiten, die das Feuer, das unkontrolliert großen Schrecken verbreitet, bezwingen. Das bewirkt, dass sie sich nahe bei der anderen Welt der Geister und Ahnen⁸² aufhalten und bringt ihnen einen ehrfürchtigen, aber auch etwas widerwilligen Respekt der Dorfbewohnern ein.

Die spirituellen Anteile erlauben dem 'Schmied' neben der Verarbeitung von Metall auch die von Holz. Denn die meisten religiösen Kultgegenstände, Masken und Fetische, sind zu großen Teilen aus Holz gearbeitet. So sind viele 'Schmiede' als Schnitzer tätig und stellen natürlich auch Gebrauchsgegenstände aus Holz her. Auf Grund der Nähe zur anderen Welt stammen auch die meisten Marabouts/Zauberer und Medizinmänner aus der Berufsgruppe der Numu. In dieser sozialen Funktion beschneiden sie die Knaben. Ihre Frauen, die oft auch Hebammen sind, beschnitten die Mädchen⁸³. Vielerorts sind die Schmiede Leiter von Männerbünden, die als Geheim- oder Kultbünde durchaus große politische Macht haben⁸⁴. Darüber darf man nicht vergessen, dass die Mehrzahl ländlicher 'Schmiede' auch als Bauern tätig sind.

Camio erwähnte einmal, die Aufgabe des Numu zu beschreiben ist ganz einfach. Er hat den Bauern das Leben zu erleichtern. Er stellt u. a. Sichel, Messer, Hacken und Gegenstände für den täglichen Bedarf her, sorgt sich um ihre Gesundheit und trommelt für sie.

Traditionell stammt der Trommler aus der Kaste der Schmiede. Das heißt, das ausschließliche professionelle Djembe-Spielen existiert bei den ländlichen Malinke nicht. Aber oft werden die Trommler so intensiv gebraucht, dass sie doch zu nichts anderem kommen⁸⁵.

Obwohl sie für das gesellschaftliche Gleichgewicht unentbehrlich sind, verbindet die Schmiede mit den anderen 'unfreien Berufsspezialisten', außer den Griots,

⁸²siehe 2.4.1 Ahnen und Geister - die Religion.

⁸³Camio erzählt, dass in Baro seit drei Jahren keine Mädchen mehr beschnitten werden. Die Frauen selbst, es ist eine ausschließliche Frauenangelegenheit, haben sich dagegen entschieden, zusätzlich wurde es seitens der Regierung eingefordert. Die Kulthandlungen sind geblieben und der eigentliche Akt wird durch eine symbolische Geste ersetzt.

⁸⁴vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 72.

⁸⁵Mansa Camio 2001.

eins: Sie werden geachtet und verachtet zugleich. Auch wenn sie wie Malinke leben, sprechen und aussehen, gelten sie als Nachkommen altnigritischer Ureinwohner und gehören dadurch einer niedrigeren sozialen Kaste an. Nyamakala (Sproß des Misthau- fens) nennt man sie⁸⁶.

3.4 Sozialisation und geistige Welt

Gerade in einem nicht materiellen, nicht hörbaren und nicht sehbaren Bereich führt das Fehlen fundierter Kommunikationsmöglichkeiten zu Schwierigkeiten - sie erschweren das Verständnis.

Mit unseren Begrifflichkeiten können wir die afrikanischen Realitäten oft überhaupt nicht oder nur verzerrt erfassen. Es existieren fremde Zusammenhänge. Jedoch erfüllt die traditionelle afrikanische Sichtweise formal gesehen die Aufgabe, Dinge zu erklären, mindestens genauso gut, d. h. es gibt keine Zweifel über die Ursache bestimmter Geschehnisse.

Doch gibt es selbst innerhalb der Kultur der Malinke verschiedene Ebenen und Grade des Verstehens. „Diese stehen in Relation zu: a) individuell verschiedenem Hintergrund der Person, b) Zugehörigkeit zu verschiedenen Subkulturen, c) Zugehörigkeit zu verschiedenen Altersgruppen“⁸⁷.

Das bedeutet, dass genauso wie sich die Kenntnisse eines Hochschulprofessors von denen eines Sonntagskirchgängers abheben, sich Niveau und Grad der Verfeinerung des Wissens bei den Initiierten und Nichtinitiierten Afrikas unterscheiden. Die Malinke haben dafür die Begriffe 'leichtes Wissen' und 'tiefes Wissen' geprägt. Ein Eingeweihter gibt aber nur in seltenen Fällen sein Wissen preis⁸⁸. Auch Camio, zugehörig zur Familie der Schmiede und Vermittler zwischen Geistern und Menschen, erklärt bei diesen Themenbereichen sehr unzusammenhängend weiter.

3.4.1 Ahnen und Geister - die Religion

„Wie tief das Leben der afrikanischen Stämme von ihren religiösen Vorstellungen erfaßt und gelenkt wird, können sich die Bekenner der Hochreligionen, Christen und Muslime etwa, gar nicht vorstellen. Ein Christ trennt gar wohl Glaubenswahrheit und wissenschaftliche Erkenntnis, Beruf und Privatleben, öffentliche Äußerung und innerste Überzeugung. In der altafrikanischen Gesellschaft (...) gibt es solche

⁸⁶vgl. Zobel nach Pollack, S. 7.

⁸⁷Kubik, Verstehen in afrikanischen Musikkulturen, S. 326.

⁸⁸vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 32.

Aufspaltungen nicht”⁸⁹. Die Malinke besitzen eine hochentwickelte und differenzierte Schöpfungsgeschichte, die 'Große Mythe von Mande', die Entstehung der Welt, die Stiftung der Religion und das Werden von Mensch, Natur und Kultur erklärt. Zugleich enthält sie eine Kosmogonie, Philosophie und Metaphysik, eine Liturgie, eine Anleitung zum sozialen Zusammenleben und eine menschliche Phylogese, die materielle und immaterielle, lebendige und leblose Dinge miteinander verknüpft und erklärt. Alle Elemente des Universums werden so zu einem sinnvollen Ganzen, zu einer lebendigen dynamischen Struktur alles bereits Gewordenen und künftig noch Werdenden zusammengefügt⁹⁰.

So konnte islamisches Gedankengut, das von nordafrikanischen Kaufleuten und Reisenden in den Westsudan gebracht wurde von der Gesellschaft übernommen werden. „Die tolerante Aufnahme islamischer Glaubenselemente da, wo ihre Vertreter nicht mit Territorial- oder Machtansprüchen auftraten, war sicher einmal darauf zurückzuführen, dass hier jede Religion als das Wissen um geheime und wirkkräftige Dinge aufgefaßt und akzeptiert wurde”⁹¹. Über die Mandingovölker bemerkte einmal Monteil: “Sie praktizieren den Islam, ohne den Animismus zu verraten” - eine gelungene Formulierung für das, was sich im Laufe von einigen Jahrhunderten als 'afrikanisierter' oder 'sudanesischer' Islam herausgeformt hat⁹².

Die Malinke unterscheiden drei Welten an dessen Spitze das höchste Wesen, Gott, steht. Diese Weltordnung ist so strukturiert, dass kein Element innerhalb einer Ebene unabhängig von den anderen Elementen existieren kann, keine Ebene ohne die andere lebensfähig ist und alle Elemente und Ebenen aufeinander bezogen sind⁹³.

Die eine Welt ist die greif- und sichtbare Wirklichkeit. Dort hinein gehört der Mensch. Er hat seinen Platz innerhalb einer übergeordneten, umfassenden und hierarchisch gegliederten Weltordnung. Um Gesundheit und ein gutes Leben zu besitzen, bedarf es einem optimalen Gleichgewicht aller Lebenskräfte des Menschen, aber auch aller Beziehungen zur sozialen, natürlichen und übernatürlichen Umwelt.⁹⁴ Denn die gesellschaftliche Struktur der Malinke ist auf der Einheit und der Vorrangigkeit der Gemeinschaft begründet. Der Einzelne ist der Gemeinschaft im Leben wie im Tode verbunden, ist Teil von ihr, und alles was er tut oder unterläßt, zählt nur in Bezug auf die Tatsache, ob es der Gemeinschaft nützt oder schadet; denn es war nur die Gemeinschaft, die in einer lebensfeindlichen Umwelt überleben konnte, niemals ein

⁸⁹Beuchelt u. Ziehr; S. 37.

⁹⁰siehe Anhang, Kap.12: Die Mythe von Mande.

⁹¹Beuchelt u. Ziehr, S. 38.

⁹²Monteil nach Beuchelt u. Ziehr; S. 38.

⁹³vgl. Kapuscinski, S. 18.

⁹⁴vgl. Hürtner, S. 13.

einzelnes Individuum⁹⁵.

Zu der greif- und sichtbaren Wirklichkeit gehören auch die Tiere. Dennoch sind sie über ihre Aufgabe als Nahrungsspender hinaus beseelt und durchaus mit menschlichen Charakterzügen behaftet. Besonders wichtig sind den Malinke die totemistischen Beziehungen.

Totemismus bezeichnet ein legendäres Schutz- und Trutzbündnis zwischen einer bestimmten Familie und Tieren. „Der Vorfahre einer bestimmten Gruppe hatte eine Begegnung mit einem Tier - der Eidechse, der Hyäne, der Antilope-, das ihm aus einer Notlage half; zum Dank schloss der Mensch einen Pakt mit dem Retter und versprach für sich und seine Nachkommen, das Tier und dessen Nachkommen zu schützen und in keinem Fall dessen Blut zu vergießen. Kein Mitglied der Sippe durfte je ein solches Tier jagen oder essen. Dieses Tabu erstreckte sich auch auf alle anderen Personen, die die gleiche Tierart als Totem verehren; zwischen ihnen waren keine Kriege, aber auch keine Heiraten möglich - dies hätte ja in der Hochzeitsnacht unweigerlich zu 'Blutvergießen' geführt"⁹⁶.

Als weiterer Bestandteil gehören auch die Pflanzen zu der greif- und sichtbaren Welt. Insbesondere um Bäume ranken Geschichten, sie sind die Wohnorte der Geister. Die vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft verkörpern bestimmte Energien und haben auch Verwandtschaftsverhältnisse, z. B. ist das Feuer die Tochter des Windes⁹⁷.

Die zweite Welt ist die Welt der Ahnen. „Früher haben wir geglaubt, die Alten die gestorben sind, sie sind nicht wirklich gestorben, sie haben ihr Leben gewechselt, sich verändert. Das alles hat der Islam verworfen. Die Toten sind tot. Doch wir haben gesagt: Nein, sie haben sich nur verändert. Sie schauen uns zu"⁹⁸.

Die Verstorbenen bleiben mit dem diesseitigen Leben eng verbunden. Sie sind als Wesen gedacht, die nach dem Tod lediglich in eine andere Welt übergegangen sind, die der irdischen mit ihren Bedürfnissen, Emotionen und Problemen ähnlich ist. Ihre Hauptsorge gilt der bestehenden Sozialstruktur, über deren Einhaltung sie streng wachen. Sie sind die Bewahrer der Stammestradiation, die Wächter der moralischen Ordnung. „Nicht ein entfernter Schöpfergott, sondern die Seelen der direkten eigenen Vorfahren wachen über Wohl und Wehe der Enkel"⁹⁹.

Die Malinke stellen sich vor, dass die Seelen der Sippenväter an dem Ort verweilen, an dem diese die ersten Felder für das Dorf anlegten.¹⁰⁰ Deshalb kennen

⁹⁵vgl. Wodtcke, S. 181.

⁹⁶Beuchelt u. Ziehr, S. 36.

⁹⁷Mansa Camio 2001.

⁹⁸Mansa Camio 2001.

⁹⁹Beuchelt u. Ziehr, S. 37.

¹⁰⁰vgl. Billmeier, S. 24.

sie auch keinen individuellen Besitz an Boden. Alles Land im Bereich eines Dorfes gehört dem meist legendären Dorfgründer und seiner Sippe; für die Lebenden verwaltet es dessen Familienoberhaupt als 'Herr des Bodens', eine religiös-rituelle Funktion, die nicht identisch ist mit derjenigen des Dorfchefs. Wird ein Dorf von mehreren Sippen bewohnt, so genießt diejenige des Gründers zwar das höchste Ansehen, doch darf der 'Herr des Bodens' sie nicht bei der alljährlichen Zuteilung der Felder bevorzugen¹⁰¹.

Der wechselseitige Kommunikationsprozess zwischen beiden Welten ist für die Ahnen schwierig, während er sich für die Menschen z. B. durch die Darbringung von Gebeten und Opfern relativ leicht gestaltet. Wollen die Ahnen auf sich aufmerksam machen oder Strafen verhängen, so wenden sie sich an den Familienältesten oder wählen den indirekten Weg in Form von Krankheit oder Sorgen. Um die Kommunikation zu entschlüsseln, bedarf es eines menschlichen Mittlers, des Heilers, weil dieser in der Lage ist, die Ahnenwelt zu kontaktieren¹⁰².

Als drittes existiert das vielfältige Reich der Djina (Geister), deren Lebensweise ein Abbild der menschlichen ist.

Die Malinke glauben an eine Vielzahl von Geistern, die, wie in einer Familie, verschiedene Namen, Charaktere und Stellungen haben. „Wir sind genauso wie die Geister, aber sie haben Geheimnisse, die stärker sind als die unseren“¹⁰³.

Baro wurde das Glück zuteil, dass die Djina sehr freundlich sind. Sie wohnen an dessen Rand, in den besonders großen und alten Bäumen des heiligen Waldes. Es waren sogar die Geister des Waldes, die es bestimmten und zuließen, dass sich Menschen in ihrer Nähe ansiedelten¹⁰⁴.

Den Geistern ist es ein Anliegen, am Leben der Menschen teilzuhaben und ihrerseits mit Belohnung oder Strafe auf deren Verhalten einzuwirken. „Wenn ein Geist dich kontaktiert, dann ist es gut. Die Malinke sagen, wenn du den Geist kontaktierst, dann kannst Du verrückt werden. Wenn der Geist aber Dich kontaktet, dann bekommst Du Stärke und Hilfe von ihm. Wenn dich ein Geist kontaktiert, der die Landwirtschaft macht, dann wirst Du ein großer Bauer. Wenn Dich ein Geist kontaktiert, der viele Kühe hat, dann bekommst Du auch viele. Wenn ein Jägergeist seine Freundschaft anbietet, dann wirst Du ein guter Jäger. Wenn Du ein guter Sänger bist...“¹⁰⁵. Die auserwählten Menschen bekommen die Nachrichten im Traum.

Wichtig ist es, die Beziehung zu den Geistern zu pflegen und ihren Wünschen zu

¹⁰¹vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 72.

¹⁰²vgl. Hürter, S.29.

¹⁰³Mansa Camio 2002.

¹⁰⁴Mansa Camio 2001.

¹⁰⁵Mansa Camio 2002.

folgen. „In Baro mögen die Geister den Dundumba (Tanz des starken Mannes) und die Trommeln im Allgemeinen sehr gerne. Einmal haben sie sich sogar beschwert, dass ein Trommelfest nicht gut war und zu wiederholen ist“¹⁰⁶. Die Namen der Rhythmen stimmen öfter auch mit den Namen der Geister überein, die in diesem Zusammenhang eine Bedeutung haben.

Ein ganz erregendes Erlebnis ist es, wenn eine Maskengestalt im Dorf erscheint. Dann tritt ein übersinnliches, aber den Malinke doch längst vertrautes Geistwesen leibhaftig und lebendig vor sie. Die, die in die Mythen und Riten eingeweiht sind, wissen, wer unter der Maske steckt, doch auch sie unterbinden jeden menschlichen Bezug. Es ist der Geist, der das Wesentliche ist, er benützt die hölzerne Maske, das Kostüm und den Träger, um sich den Mensch zu zeigen¹⁰⁷.

In der Religion, die die natürliche Welt für belebt und beseelt hält und in der man mit Geister und Ahnen sprechen, sie herbeirufen oder um Hilfe bitten kann, spiegelt sich das Denken und Fühlen der Malinke wider. Diese Spiritualität ist für uns Europäer schwer nachzuvollziehen. In ihrem Handeln spiegelt sich ebenfalls etwas schwer Verständliches - die Vorstellung von der Qualität der Zeit.

3.4.2 Zeitbegriff

Viele, die mit Afrikanern zu tun haben, beklagen ihre Unzuverlässigkeit Termine einzuhalten. Es gibt die Theorie, dass unter der mangelnden Pünktlichkeit die ganze sozioökonomische Infrastruktur leidet. Da ist sicher was dran. Aufschlussreich ist Kapuscinskis Erklärung, warum das so ist und wie die Menschen in Afrika Zeit erleben.

Bei uns existiert die Zeit außerhalb des Menschen. Sie ist objektiv, meßbar, linear. Der Europäer ist Diener der Zeit, er ist abhängig, ihr untertan. Um existieren und funktionieren zu können, muss er ihre ehernen, unverrückbaren Gesetze, starren Prinzipien und Regeln achten, Termine einhalten, Daten, Tage und Stunden. Der westliche Mensch bewegt sich innerhalb des Getriebes der Zeit... dieses Getriebe drückt ihm seine Zwänge, Anforderungen und Normen auf.

Für die Malinke und die Afrikaner im Allgemeinen ist die Zeit eine ziemlich lockere, elastische, subjektive und zyklische Kategorie. Der Mensch, der im Einvernehmen mit den Ahnen und Geistern handelt, hat Einfluss auf die Gestaltung der Zeit, auf ihren Ablauf und Rhythmus. Die Zeit ist sogar etwas, was der Mensch selbst schaffen kann, weil die Existenz der Zeit in Ereignissen zum Ausdruck kommt. Ob es aber zu diesem Ereignis kommt oder nicht, hängt schließlich vom Menschen ab,

¹⁰⁶Mansa Camio 2002.

¹⁰⁷vgl. H. Himmelheber u. E. Fischer nach Beuchelt u. Ziehr, S. 45.



Abbildung 3.6: Kinder mit selbstgebastelter Maske.

d. h. Zeit macht sich als Folge unseres Handelns bemerkbar, und sie verschwindet, wenn wir etwas unterlassen oder überhaupt nichts tun. Mit diesem Bewußtsein hat der Afrikaner eine phantastische Fähigkeit entwickelt. Er kann ohne Mühe warten und ausdauern.¹⁰⁸

3.4.3 Erziehung

Diese Auffassung von der Zeit überträgt sich auf den Erziehungsstil. Die Kinder werden weniger unterwiesen, als dass man eine einfache Nachahmung der Erwachsenen von ihnen erwartet und ihnen Zeit lässt, das erwünschte Rollenverhalten zu entwickeln. Die Verpflichtungen und die nützlichen Tätigkeiten, zu denen sie herangezogen werden, sind ziemlich genau festgelegt und definieren sich über die Familie bzw. den Beruf der Familie, das Geschlecht und die Stellung in den Verwandtschaftsbeziehungen mütterlicher-wie väterlicherseits.

Zudem greifen Spiel, Unterricht und Arbeit ineinander: Geschichten dienen der Charakterbildung, Sagen und Mythen der Übermittlung der Traditionen und der Gewissensbildung, Rätsel und Sprichwörter der Förderung des abstrakten Denkens, Geschicklichkeitsspiele und sportliche Wettkämpfe der körperlichen Ertüchtigung usw..

In weiten Teilen ist die traditionelle afrikanische Erziehung gemeinwesenorientiert mit einem innigen Kontakt zum sozialen Leben in materieller wie in geistiger Hinsicht¹⁰⁹.

¹⁰⁸vgl. Kapuscinski, S. 19f.

¹⁰⁹vgl. Adick u.a., S.17.

Die ersten Lebensjahre des Kindes zeichnen sich durch einen engen Kontakt mit der Mutter aus. Nach der Entwöhnung im Alter von 2 bis 3 Jahren werden die Kinder langsam in die Großfamilie eingegliedert, wobei sie schon in früher Kindheit mit bestimmten Aufgaben vertraut gemacht werden. Zu ihren regelmäßigen Pflichten, die für das Leben der Gemeinschaft unerlässlich sind (d. h. diese Aufgaben haben Ernstcharakter) gehört etwa: Wasser und Holz holen, Essen zubereiten, Gartenarbeit, Putzen, Vieh hüten usw.. Dazu kommt alsbald das verantwortliche Beaufsichtigen jüngerer Geschwister.

Bei der Ausbildung zum Trommler greift dasselbe Prinzip der Nachahmung. In der Dorfgemeinschaft wächst der Trommellehrling mit Rhythmen auf, die zu bestimmten Ereignissen grundsätzlich immer gleich gespielt werden. Die ersten Jahre verbringt er damit die Trommeln zum Tanzplatz zu bringen, dann erlaubt man ihm, einfache Begleitstimmen zu spielen. „Man würde nie vorher jemandem zeigen, wie man spielt. Die Unterscheidung der Technik, die Sounds (Klangfarben) und die Handstellung wird nicht erklärt. Die Schüler lernen nur vom Hören, und sind selbst ausschließlich darauf angewiesen, gut zuzuhören und zu beobachten. (...) Durch das Dabeisein und Beobachten auf den Festen lernen sie die Zusammenhänge und das Zusammenspiel von Gesängen, Tanz und Rhythmen genau kennen“¹¹⁰.

Alle traditionell ausgebildeten Meistertrommler haben Jahre damit zugebracht, immer wieder die einfachen Rhythmen der einzelnen Begleittrommeln zu spielen, und dabei ihr Gefühl für den rhythmischen Schwerpunkt und seine Möglichkeiten entwickelt. Ein Trommler hört andere Trommler spielen und bildet sich ein rhythmisches 'Vokabular', bevor er daran geht, die Führung zu übernehmen¹¹¹.

¹¹⁰Billmeier, S. 146.

¹¹¹vgl. Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 83.

Teil II

Musiktheorie

Kapitel 4

Unterschiede afrikanischer zur europäischen Musik

Nach der Betrachtung der Lebenswelt der Malinke und der Feststellung dass sie sich im Wesentlichen ganz anders als die uns vertraute darstellt, soll nun der Fokus auf die Musik - die ja auch Ausdruck der jeweiligen Realität ist - gerichtet werden.

Für uns Abendländer ist Musik eine wichtige Sache. Doch befindet sie sich immer ein wenig außerhalb unseres Alltagslebens und hat nur wenig mit dem zu tun, was uns die meiste Zeit beschäftigt. Musik ist für uns Zeitvertreib, Zwischenspiel, Zerstreuung. Charakteristisch für sie ist, dass wenige sie produzieren und viele sie passiv konsumieren.

Der kreative Musiker hat eine Idee und drückt diese in Töne aus. Die Vorstellung ist abstrakt, sie besitzt Realitätsbezug dahingehend, dass der Künstler selbst in ein kulturelles Umfeld eingebunden ist. In der kompositorischen Gestaltung seines Stückes ist er weitgehend ungebunden.

Dagegen sind die Rhythmen der Malinke stark normiert, sowohl der musikalische Inhalt als auch die Anlässe der Aufführung und dadurch der Ablauf. „Die Musik ist nichts Separates, das um seiner selbst willen existiert, sondern ist als positiver Einfluss an vielen wichtigen Stellen im Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft präsent“¹.

Während die Musik der Malinke eingebunden ist in höhere Sinneszusammenhänge und eigentlich keinen Deutungsspielraum erlaubt, ist der westliche Hörer frei und kann die Musik eigenmächtig interpretieren. Es ist ihm quasi jederzeit möglich diese Musik zu hören und sie in einen persönlichen Zusammenhang zu stellen, ihr einen speziellen Bezug zu geben. Die Wirkung von Musik für uns im Westen liegt in ihrer Macht, direkt auf das Individuum einzuwirken, und wir verteidigen ja auch unser

¹Chernoff, Geheimnis der Rhythmen, S. 31.

Recht auf ästhetische Urteilsfähigkeit, unabhängig vom Geschmack anderer.

Der Besitz von Musik in unserer Kultur ist an den Besitz von Noten und Aufnahmen gebunden oder sogar damit identisch. Ganz anders ist das in der schriftlosen Kultur der Malinke: „Dort besitzt die Musik nur, wer sie geistig und körperlich durchdrungen hat. Dies ist nur in Lernprozessen möglich, die die Musik fest im kognitiven, emotionalen und motorischen Gedächtnis verankern. Wer sich Musik so aneignet, wird sie immer reaktivieren können. Er besitzt sie wirklich, weil sie ein Teil seiner Person geworden ist“². Camio drückt das so aus: „Ich kann keine Rhythmen vergessen, weil sie gegenwärtig da sind, schon immer waren und auch nicht vergehen“³.

Die Voraussetzungen dafür sind keine aus den Bauch kommenden, naturhaft-primitiven Vorgänge, sondern sie verdanken sich professionellen Standards und künstlerischen Fertigkeiten, die das Ergebnis langer, intensiver Lernprozesse sind.

Die traditionelle Trommelmusik ist populär. Annähernd alle Malinke, auf dem Dorf noch mehr als in der Stadt, können sie ohne Hilfsmittel tradieren, aufführen und verstehen⁴. Immer und überall kann Musik für die entsprechende Situation in ihrem Kontext entstehen. Das bedeutet, dass die Malinke ihre Rhythmen nicht wegen ihres Genuß- oder Unterhaltungswertes spielen. Sie stellen also keine Kunstform dar, sondern eine Lebensform. Dies ist ein Merkmal sozialer Natur.

Bei Aufführungen ernster Musik sind in der westlichen Welt Musiker und Publikum deutlich voneinander getrennt, nicht selten auch in physischer Hinsicht. Ihre Einstellungen und ihr Verhalten sind geprägt von Gegensätzen: Sie stehen einander gegenüber, die einen spielen und die anderen hören zu, die einen applaudieren und die anderen verbeugen sich, die einen erzeugen Laute, die andern schweigen.

Im Gegensatz dazu könnte man sagen, dass bei der schwarzen Musik Künstler und Publikum ineinander aufgehen. Sie bilden veränderliche, durchlässige Zirkel. Ein weiteres soziales Merkmal der afrikanischen Musik ist, dass sie zum Mitmachen einlädt - was sich darin äußert, dass an solchen Veranstaltungen eine relativ grosse Anzahl musikalisch befähigter Menschen teilnimmt und sich mit Singen, Tanzen und Händeklatschen beteiligt⁵.

Ein afrikanisches Trommelensemble ohne Teilnehmer 'auf der anderen Seite' ist einfach unvollständig. „So bezeichnen einige Musikethnologen zum Beispiel das Händeklatschen - so wichtig in der afrikanischen Musik - als dominierende musikalische Aktivität, weil sie die Musiker nicht von den übrigen Teilnehmern einer Aufführung

²Konate u. Ott, S. 48.

³Mansa Camio 2001.

⁴vgl. Schütz, S. 17.

⁵vgl. Chernoff, Geheimnis der Rhythmen, S. 31.

getrennt wissen wollen"⁶. Ein fundamental typischer Grundsatz in Afrikas Musik-
kultur ist: „Bedeutung gibt es nur für den, der sich beteiligt“⁷.

Diese wesentlichen Merkmale sozialer Natur werden im Teil III beschrieben. Gibt
man sich auf die Suche nach dem Wesen der schwarzen Musik, stehen zunächst
rhythmische Merkmale im Vordergrund.

„In der westlichen Musik rangiert der Rhythmus - sowohl was seine Bedeutung,
als auch was die Komplexität seiner Strukturen betrifft - ganz entschieden hinter
Melodie und Harmonik. Für uns ist die Entwicklung des Klanges durch Ton- und
Akkordfolgen 'schön'"⁸.

„Unsere Musik hat, seit der Klassik, der Melodie einen so starken Vorrang ge-
geben, dem Rhythmus aber eine so starke Zurückhaltung auferlegt, dass jene sich
sozusagen maßlos und grenzenlos entwickeln konnte - bis zur 'ewigen Melodie' als
symphonisches Prinzip bei Wagner und seinen Nachfolger, jener aber einer Art Ver-
kümmerung preisgegeben war"⁹. Dies schrieb Marfurt 1957. Seitdem hat sich in der
westlichen Musik viel gewandelt.

Schwarze Musiker sind überall erfolgreich und was weltweit als populärste Musik
gilt, hat afrikanische Wurzeln. Auch wer noch niemals echte afrikanische Trommeln
gehört hat, kennt doch Blues, Jazz, Rap, Soul, Calypso, Rumba oder Zouk: Musik-
formen, die alle beeinflusst sind von afrikanischer Musikkultur.

Die Erklärung, warum die schwarze Rhythmik in so viele Musikformen einge-
flossen ist, „liegt in der Wirkung dieser Rhythmen. Ihre Ästhetik - die Gefühle, die
diese Musik in den Menschen freisetzt - ist eine Ästhetik der Bewegung“¹⁰.

I. S. Senghor hält den Rhythmus sogar für die Basis des afrikanischen Wesens
und schreibt: „Rhythmus ist die Architektur des Seins. Er ist die innere Dynamik,
die ihm Form gibt, er ist der reine Ausdruck der Lebenskraft. Rhythmus ist ein
Impuls, der Bewegung erzeugt, er ist eine Kraft, die uns durch die Sinne an der
Wurzel unseres Seins erfaßt. Rhythmus ist Stofflichstes und Ideelstes zugleich: Linie,
Fläche, Form und Farbe in Architektur, Plastik und Malerei; Akzent in Dichtung
und Musik; Bewegung im Tanz. Im selben Maße, wie er sich durch unsere Sinne
verkörpert, erleuchtet er den Geist“¹¹.

Dieses bedeutsame Bild hat I. S. Senghor umfassend für den westafrikanischen
Kulturkreis formuliert. Wir im Westen erkennen die Eigenart des afrikanischen We-
sens, ebenso wie die Stilmerkmale der Musik, intuitiv an ihrem speziellen Charakter,

⁶Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 54.

⁷Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 43.

⁸Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 20.

⁹Marfurt, S. 38.

¹⁰Chernoff, Geheimnis der Rhythmen, S. 31.

¹¹Senghor nach Dauer, Kinesis und Katharsis, S.166.

auch wenn wir im Grunde kaum eine Ahnung davon haben.

Auch die Trommelrhythmen in Baro haben die typisch afrikanischen Eigenschaften. Und doch ist die Musikkultur in Baro einzigartig. Schon ein Dorf weiter sind die Rituale und dazugehörigen Rhythmen für denselben Anlass lediglich sehr ähnlich, aber nicht gleich. Die Varietäten in dem weiten Manding-beeinflußten Raum sind jedoch eher regional denn ethnisch begründet, weil sie auf den gleichen grundlegenden rhythmischen Gesetzen beruhen.

Bei den Tonbeispielen aus Baro, die authentisch und damit frei von „World-Musik-Weichspül-Zusätzen“¹² sind, steht der ungeübte Zuhörer „diesem Phänomen rhythmischen Reichtums der afrikanischen Musik beinahe perplex gegenüber. Er kann das dichte und reiche Rhythmusgewebe erlebnismäßig nur schwer mitvollziehen, gefühlsmäßig schon gar nicht, am ehesten noch intuitiv“¹³.

Für einen Außenstehenden ist es deshalb auch unmöglich, allein durch Anhören von Tonmaterial 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“¹⁴, denn die Hörgewohnheiten der eigenen Kultur werden auf Trommelmusik der Malinke projiziert.

Nicht einmal Bemühungen um ein Verständnis für die Musik schließt Prozesse der Projektion aus. Denn „Verstehen bedeutet immer, etwas als etwas erkennen im Zusammenhang einer Konvention. Konventionen sind jedoch kulturell determiniert. Daher ist Verstehen kulturgebunden. Sie sind auch übertragbar. Daher ist Verstehen erlernbar. (...) Richtiges wie falsches Verstehen erklärt sich immer in Relation zu einer Konvention: etwas an dem mehrere Menschen Anteil haben“¹⁵.

Wollen wir die Kunst und den Zweck einer musikalischen Aufführung in Afrika begreifen, müssen wir nicht nur einen Schritt über unsere normalen Hörgewohnheiten hinaus machen, unsere Empfindungen von Schön und Nicht-Schön modifizieren, sondern „bereit sein zu akzeptieren, dass Menschen andere Wertmaßstäbe in Bezug auf Musik haben, mehr noch, dass sie unter Musik etwas ganz anderes verstehen als wir“¹⁶.

Bevor ich über den Charakter und den Aufbau der Rhythmen schreibe, stelle ich zunächst die Instrumente vor mit denen die Malinke diese Musik spielen.

¹²Heigl, S. 14.

¹³Marfurt, S. 44.

¹⁴Kubik, Verstehen in Musikkulturen, S. 317.

¹⁵Kubik, Verstehen in Musikkulturen, S. 322.

¹⁶Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 51.

Kapitel 5

Instrumente

Es ist kaum vorstellbar, dass es zu all den historischen und gesellschaftlichen Aspekten, die ich im ersten Teil beschrieben habe, ein Lied, einen Rhythmus oder einen Tanz gibt. Und im Allgemeinen ist ein bestimmtes Musikstück einer der vielen sozialen Gruppen zugeordnet, und oft auch einem bestimmten Instrument, das zu dieser Gruppe gehört. „Der das Instrument der Jäger spielt, ist ein Jägermusiker. Er liebt die Jagd sehr. Wenn er kein Jäger wäre könnte er nicht für sie sprechen“¹.

Neben den häufig gebrauchten Instrumenten, die ich unten beschreiben werde, gibt es mir unbekanntes, das ausschließlich zu einer bestimmten Gelegenheit zum Einsatz kommen. Ein alter Mann hat mir einmal in seiner Hütte eine an der Wand hängende Zweifeltrommel gezeigt, die einmal im Jahr zu einem Dankesritual seiner Berufsgruppe gespielt wird. Dererlei gibt es sicher mehr.

Die in Baro zu findenden Instrumente kann man nach europäisch-musikwissenschaftlicher Regel in vier Hauptklassen unterteilen. Zu diesen vier Klassen gibt es unterschiedlichste Vertreter:

Die sogenannten Idiophone sind Selbstklinger, die wie der Name schon aussagt, direkt ohne Saite oder Membran durch Schlagen, Zupfen oder Reiben klingen². Dazu gehören Einzel- oder Doppel-Glocken, Schlitztrommeln, Xylophone, Rasseln oder Ratschen.

Zum einen das Schlaginstrument Balafon, ein Holz-Stabspiel mit Kalebassen als Resonatoren. Es ist ein Instrument der Griots und das historische Vorbild für das Orffsche Xylophon.

Die Kolokolo ist eine hölzerne Schlitztrommel, unter anderem mit der Funktion einer 'Tierscheuche'. Man setzt sie z. B. ein, um Affen vom Feld wegzuhalten, wenn der Mais herangereift ist, aber noch nicht geerntet werden kann. Dann spielt man

¹Mansa Camio 2002.

²vgl. Thiel, S. 255.

'rund um die Uhr' auf den Schlitztrommeln, vor deren Klang besonders die Affenpanische Angst haben.

Das Kunden, vor allem von Frauen gespielt, ist ein getrockneter Flaschenkürbis mit jeweils einer Öffnung an der Spitze und am Boden. Durch Aufsetzen der dickeren Seite auf dem Oberschenkel und gleichzeitigem Öffnen und Schließen der gegenüberliegenden Spitze mit der Hand, werden trockene Klänge unterschiedlicher Höhe erzeugt³. Virtuose Kunden-Spielerinnen ersetzen ein ganzes Trommelensemble, keinesfalls bezüglich der Lautstärke, jedoch der Vollständigkeit der gespielten Melodien wegan. Deshalb wird es gerne bei kleineren Treffen unter Freundinnen gespielt.

Das Instrument der Griottes ist das Karinja, ein kleines geschmiedetes Eisenrohr mit einem 3 - 5 mm breiten Längsschlitz, das mit einem dünnen Eisenstab angeschlagen wird. Es gehört unverzichtbar zu einer Aufführung des Trommelensembles. Mit dem Karinja spielten die Griottes begleitend zu ihrem Gesang den Grundpuls des Rhythmus, was zusammen mit den Glocken der Basstrommelspieler das typisch metallische Klingeln ergibt⁴.

Vertreter der zweiten Klasse, Chordophone (Saitenklinger) sind Zithern, Harfen, Lauten oder gitarrenähnliche Instrumente. Zu den wichtigsten Saiteninstrumenten gehört die Kora, eine 21-saitige Harfenlaute - das Hauptinstrument der Dyeli (Preis-sänger, Griots), die damit solistisch den eigenen Gesang begleiten. Oft singen sie im Duo mit einer (ihrer) Frau. Diese ursprüngliche Hofmusik hat eine ganz eigene Stellung in der Musikkultur der Malinke.

Das Bolon ist ein tieferklingendes dreisaitiges Zupfinstrument. Wie bei der Kora ist der Resonanzkörper ein mit Resonanzloch versehener, getrockneter, großer, runder Kürbis. Der Steg ist ein Ast, an dem als Saiten die zu Schnüren gedrehte Hautstreifen einer Ziege gespannt sind. Die an die Spitze des Stegs montierte Blechrassel produziert charakteristische Untermalungsgeräusche. Die drei Saiten repräsentieren unter anderem auch die Basstrommeln. Der Spieler kann ebenfalls komplette Rhythmen eines Trommelensembles erklingen lassen. Als besondere abendliche Unterhaltung wird der Bolonspieler eingeladen. Er singt zu seinem Spiel sowohl die alten überlieferten Lieder als auch aktuelle Unterhaltungssequenzen, die einzelne Zuhörer verspotten oder ehren. Famadou Konate⁵ erzählt, das Bolon dient auch zur Verstärkung und Abwehr von Zauber.

³vgl. Konate u. Ott, S. 18.

⁴vgl. Beer, S. 8.

⁵Ein Meistertrommler geboren in Sangbarala, einem Nachbardort Baros am anderen Ufer des Nigers Richtung Kouroussa. Er gehört zu den bekanntesten Trommlern Guineas und war 26 Jahre lang 1. Solist im staatlichen 'Ballett Africain'.



Abbildung 5.1: Das Trommelensemble.

Donso Konin, das Instrument der Jäger, hat dieselbe Machart wie das Bolon, jedoch mehr Saiten.

Desweiteren gibt es Aerophone (Blasinstrumente) u. a. unzählige Flötentypen, Hörner und Trompeten. Ein wichtiges und oft benutztes Blasinstrument ist eine Querflöte namens Fule. Sie wird mit deutlichen Über- und Anblasgeräuschen gespielt. Oft setzt der Spieler zusätzlich die eigene Stimme ein, die in schnellem Rhythmus mit dem Flötenton wechselt.

Kere Budu ist ein Blasinstrument, das aus dem Horn eines Tieres namens Sensen (Antilopenart) gefertigt wird. Man spielt es vor allem zu Gruppeneinsätzen während der Feldarbeit. Dort begleitet es das Trommelensemble.

Darüber hinaus sind die unzähligen Trommeltypen, einseitig oder beidseitig mit Fell bespannt, Vertreter der Membranophone (Fellklinger). Aus dieser Gruppe stammen die Trommeln des Ensembles⁶.

5.1 Die Trommeln des Ensembles

Obwohl die Malinke das ganze Spektrum des westafrikanischen Instrumentariums verwenden, stehen die Trommeln, neben der Musik der Griots, im Mittelpunkt ihrer Kultur.

⁶vgl. Konate u. Ott, S. 16 ff.

In der Region um Baro gehören zu einem vollständigen Trommelensemble 2 - 3 Djemben samt Rasselblech und die Basstrommeln Kensedeni, Sangban und Doundoumba mit ihren Glocken. Gleichsam ein weiterer Bestandteil sind die Griottes, die begleitend zu ihrem Gesang die Karinjas spielen. Je nach Anlass sind noch weitere Instrumente wie Bolon oder Flöten integriert. Das heißt, im Allgemeinen setzt sich das Ensemble aus Rhythmus- und Perkussionsinstrumenten zusammen, ist jedoch um Melodie-Instrumente erweiterungsfähig.

Stehen bei einem Fest ausnahmsweise einmal nur zwei Trommler zur Verfügung, so sind es ein Djembe-Solist und ein Sangban-Spieler. In Baro passiert das eigentlich nie, denn und darauf ist Camio stolz, ihr Dorf ist reich an Trommlern und Trommeln.

5.1.1 Die Djembe

Zu den wichtigsten Instrumenten in einem Dorf der Malinke gehört die Solo-Djembe. Doch das Instrument ist weit über den Dorfrand von Baro hinaus verbreitet. Sie wird in weiten Teilen des Manding-sprachigen Westafrika gespielt. Das Zentrum des Djembe-Spiels liegt im nordöstlichen Guinea (damit in Hamana-Gberidou, der Region um Baro) und dem südlichen Mali. Östlich dehnt sich ein Ausläufer nach der Elfenbeinküste und Burkina Faso aus, ein anderer erstreckt sich nach Senegambien im Westen, ein dritter nach Norden, weit in den Sahel Zentralmalis⁷. Die sprachlich und kulturell nahverwandten Ethnien der Mande-Gruppe spielen alle die Djembe.

Die Djembe ist eine kelchförmige Trommel mit Schale und Ansatz (Fuß). Ein mittleres Exemplar misst 58 cm bis 62 cm in der Höhe und zwischen 33 cm und 37 cm im Durchmesser der oberen Öffnung, über welche die Ziegenfellmembran gespannt ist. Bei einer durchschnittlichen Wandstärke von 1,5 cm wiegt ein solches Instrument 5 kg bis 8 kg.

Der Korpus einer Djembe wird aus einem frisch geschlagenem Baumstamm herausgearbeitet. Dazu verwendet man die zäh-langfaserigen und harten Hölzer der Baumarten Lenke (lat. *Azelia africana*), Jala (lat. *Khaye seneglaensis*) und dem Colanußbaum (lat. *Cola acuminata*). „Wir haben noch einen Baum, den bevorzugen vor allem die älteren Trommler denn er produziert reiche Töne (reich an Obertönen) und singt lange nach. Er heißt auf Malinke Djiafalakate“⁸.

Selten und von den Trommlern sehr geschätzt ist Lenke. Es ist unverwüstlich und hat hervorragende Klangeigenschaften. Darüber hinaus besitzen die diesen Baum bewohnenden Geister eine besondere Macht. Sie gelten als so stark, dass beim Fällen eines Lenkebaumes umsichtig vorgegangen werden muss.

⁷vgl. Pollack, S. 5.

⁸Mansa Camio 2002.

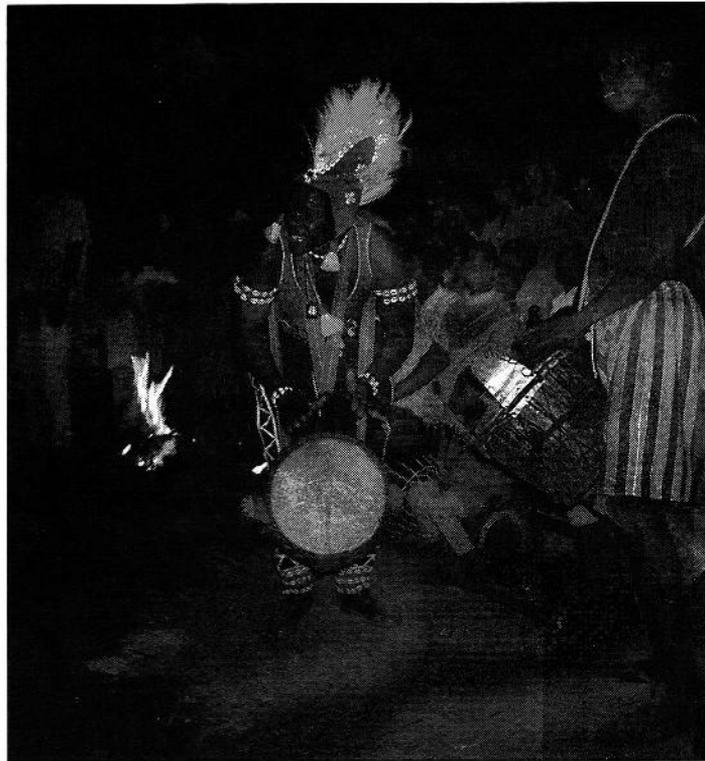


Abbildung 5.2: Solo- und Begleiddjembe.

Camio erzählt von einem Brauch, bei dem der Geist mittels eines Huhnopferorakels um Zustimmung gebeten wird. Stimmt der Geist zu (das drückt sich in der Haltung des toten Huhns aus), lässt man ihm noch ein paar Tage Zeit, in einen benachbarten Lenke-Baum umzuziehen, bevor man das ausgewählte Exemplar fällt. Falls der Geist das Opfer ablehnt muss ein anderer Baum gesucht werden.

Fertige Trommeln werden in Baro nicht zum Kauf angeboten - außer für europäische Trommelschüler, und diesen Markt deckt ziemlich ausschließlich Camio ab.

Sobald ein Musiker eine neue Djembe braucht, bestellt er bei einem Schnitzer, die der endogamen Gruppe der 'Schmiede' angehören, einen Korpus. Ausschließlich sie verrichten diese Schnitzarbeit. An Werkzeugen sind dazu ein Beil, für die grobe äußere Form und verschieden lange Decheln (auch Querbeil genannt) für die Innenhöhhlung und die feinere Oberflächenarbeit nötig. Außerdem verwenden sie eine lange Stange zum Durchstoßen der Verbindung zwischen den von oben und unten ausgeschälten Höhlungen.

Die folgenden Arbeitsschritte bis zum gebrauchsfertigen Instrument sind Aufgabe des Musikers selbst. Diese bereitet er vor, während der in frischem Zustand noch feuchte und schwere Korpus der Djembe einige Tage oder auch Wochen nachtrocknet.

So erwirbt er ungefähr dreieinhalb Meter Eisendraht (im besten Fall auch Baustahl),

etwa vier bis fünf Millimeter stark. Er lässt ihn von einem Metallhandwerker, ebenfalls der Berufsgruppe der Schmiede zugehörig, zu einem oberen wie einem unteren Spannring und einem Fellwickelring biegen, eng an den Korpus anpassen und verschweißen. Nun gilt es noch, zwanzig Meter möglichst zugfester Schnur von am besten 5 mm Stärke und zuletzt das Fell einer frischgeschlachteten Ziege zu erstehen. Es wird vorerst vor dem Eingang des Gehöfts auf den sandigen Boden gepflockt, wo einige Hundert Fliegen die Fleischreste säuberlich entfernen. Die dörrende Sonne erledigt den Rest.

Mit Korpus, Eisenring, Fell und Schnur hat der Trommler die Teile der zu montierenden Djembe zusammen und kann zur Tat schreiten. Während das Fell einige Stunden in einem Eimer Wasser durchweicht, bereitet er die Eisenringe, die zum Aufziehen nötig sind, vor. Er umfädelt die Spannringe mit sechzehn bis vierundzwanzig Knoten, die je eine Schlaufe bilden, durch die später die Spannschnur kommt. Den Fellwickelring umschlingt er mit Stoffresten, die den Haftreibungswert erhöhen.

Nun legt er das triefendnasse Fell mittig mit den Haaren nach oben auf die Trommel und stülpt den Fellwickelring darüber, der knapp unterhalb der Kante eng anliegt. Den herabhängenden Fellrand schlägt er um den Wickelring nach oben, so dass das Fell zwischen diesem und dem im Folgenden darauf gelegten oberen Spannring eingeklemmt wird.

Nun zieht der baldige Besitzer einer fertig montierten Trommel den unteren Spannring über den Fuß der Trommel und fädelt die Spannschnur im Zickzack durch die Schlaufen der Spannringe vom oberen zum unteren zum oberen und so fort, bis er rundherum wieder bei der Anfangsschlaufe angelangt ist. Anschließend zieht er leicht und dennoch gleichmäßig die Spannschnur nach. Der obere Spannring presst sich dadurch gegen den Wickelring, das Fell wird immer fester eingeklemmt. Hier ist besondere Vorsicht geboten, denn das Fell darf insbesondere zwischen den Ringen keine Falten werfen. Knapp über dem Spannring schneidet er den Fellrand ab; und rasiert zuletzt die Ziegenhaare mit dem Strich ab. Jetzt ruht die Arbeit, während das Fell trocknet. Die Djembe ist fertig bespannt.

Ging es bislang wesentlich um Achtsamkeit und Handwerkswissen, so erfordert die Endspannung vor allen Dingen die ganze Körperkraft des Trommlers. Nicht um seine Haut zu schonen - Trommlerhände sind durch ganzflächig schwierige Hornhaut schmerzunempfindlich und gegen Blasenbildung gefeit-, sondern weil schlicht die Zugkraft nicht mehr ausreicht, geht er dazu über, auf der Trommel kniend, mit einem starken Stecken zu werken. Er benutzt ihn als Hebel, indem er die Spannschnur um die Mitte des Stockes schlingt und ein Ende am unteren Spannring ansetzt, während er am anderen nach Kräften zieht. Nur unter geschicktem Einsatz an Eigengewicht

des sich ins Zeug legenden Trommelbauers und dieser Hebelwirkung des Stockes sowie wuchtigen Hammerschlägen auf den oberen Rand läßt sich überhaupt die erforderliche unerhörte Spannung erzeugen, bis die Schnur klingt wie eine Saite und selbst die Fellmitte unter festem Daumendruck kaum mehr nachgibt. Je höher die Spannung, desto öfter beurteilt der Trommler durch leichten Anschlag auf das Fell den Klang: der Maßstab, ob es wohl schon reicht oder noch weitergezogen werden muss.

Indem er mit dem übrigen Ende der Spannschnur je zwei ihrer senkrecht verlaufenden Spannschnurbahnen derart umschlingt, dass sie sich waagrecht übereinander kreuzen lassen, verlängert man ihren Weg und kann so zusätzlichen Zug erzielen. Diese sogenannte Querspannung dient abschließend der Feinabstimmung. Später, wenn sich im Lauf der Zeit die Schnur noch ausreckt und durch ständiges Bespielen das Fell ermüdet, wendet man das waagrechte Überkreuzen an, um den Verlust an Spannung auszugleichen.

Nun fehlt nur noch eins: Am oberen Spannring werden drei Rasselbleche (Sese - Ohren) so angebracht, dass sie im Halbkreis gegenüber der Spielseite senkrecht über den Trommelrand hinausragen. Sie sind aus alten plattgehämmerten Dosen herausgeschnitten, zwischen zwanzig und dreißig cm hoch, zehn bis fünfzehn cm breit, oben abgerundet und an ihren Rändern mit mehreren Dutzend in Ösen eingezogenen Drahttringen versehen.

Dergestalt vervollständigt im äußeren Aufbau, lässt man der neuen Trommel magische Behandlung angedeihen. Gegen Schwund des guten Klanges, Reißen des Felles, Springen des Korpus oder anderes Unheil, eventuell verursacht durch bösen Zauber, helfen sowohl das Räuchern der Trommel über einem kleinen Feuer aus gewissen Pflanzen, als auch im Inneren der Trommel befestigte Amulette: in Leder vernähte islamische Segenssprüche oder zu Papier gebrachte Sandmalereien. Camio benutzt sogar normalen Eddingfilzschreiber, um seine Djembe mit geheimnisvollen Zeichen im Inneren des Bechers zu behandeln.

Die beschriebene Art der Bespannung mittels dreier Eisenringe wurde in den 70er Jahren von den Trommlern in Abidjan entwickelt, von wo aus sie sich im gesamten Verbreitungsgebiet der Djembe durchsetzte.

Es gibt daneben noch die alte Methode, bei der das Fell genäht wird. Das zu beziehende Fell wird am Rand zu einem Saum eingeklappt und dann mit eingedrehten Lederstreifen, die aus alten Fellmembranen hergestellt werden können, an einen ebenfalls ledernen Spanngurt angenäht. Auch die Spannschnur zwirbelt man aus schmalen Lederstreifen. Der untere Spannring wird jedoch bereits seit vielen Jahrzehnten aus Eisen hergestellt.

Derart montierte Djembe haben einen großen Nachteil, sie entfalten ihren Klang nur nach kräftigem Erhitzen des Felles über einem offenen Feuer, da die genähte Verbindung wesentlich weniger Zug verträgt als die Eisenringe. Alle zwanzig bis vierzig Minuten muss eine nahtverspannte Membran an einem extra dafür entfachten Feuer neu angewärmt werden.

Die Lebensdauer eines Djembekorpus beträgt selbst bei wenig schonendem Umgang durchaus einige Jahrzehnte. Das gleiche gilt für den Eisenring, der zwar rosten, sich verbiegen und an den Schweißnähten brechen kann, aber ohne allzu großen Aufwand wieder in verwendbaren Zustand zu versetzen ist. Die Ohren, eingerissen und eines Teils der Ringe entledigt, können dennoch jahrelang ihre Aufgabe versehen. Die Schnur leidet während des vielen Durchfädelns und Ziehens unter heftigem Abrieb. Den enormen, an den Schlaufen der Spannringe um einhundertachzig Grad umgelegten Zugkräften hält nur hochwertige Ware länger als etwa ein Jahr stand. Diese ist aber meist schwer zu beschaffen, manchmal gar nicht und wenn, dann ausschließlich in den großen Städten wie Conakry, Bamako oder Abidjan. Das nur ungefähr einen halben Millimeter starke, hochgespannte Fell ist in Zeiten nahezu täglicher mehrstündiger Beanspruchung durchaus schon nach einem Monat derart abgespielt, dass es ausgewechselt werden muss, damit der Klang des Instruments den Anforderungen des Musikers wieder zu entsprechen vermag⁹.

Der Klang Viele Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit eine Djembe wirklich gut klingt. Dazu gehört vor allem ein wohlproportionierter, sorgfältig bearbeiteter Korpus aus geeignetem Holz. Der Durchmesser der oberen Öffnung und die Größe des Übergangs zwischen Kessel und Fuß beeinflussen den Klang. Auch die innere Wölbung im unteren Kesselende und die Rundung des Randes für die Fellaufgabe sind von Bedeutung. Die Schwingungseigenschaften des Korpus als Luftraumresonator müssen sich mit den Schwingungen des gespannten Fells gut vertragen, so dass ein reiches Obertonspektrum entsteht und die Klänge lange genug nachsingen.

Wie fast alle Trommelinstrumente, so ist auch die Djembe auf einen, durch den Durchmesser, die Dicke und die Spannung ihrer Membran bedingten, Grundton festgelegt. Weil die Trommel nur in einer bestimmten Tonlage spricht, gilt es die entsprechende Spannung ständig zu halten. Lässt sie während des Spielens nach, hämmert der Trommler mit einem schweren Gegenstand, etwa einem harthölzernen Schlegel zum Getreidestampfen, auf den oberen Spannring. Oder er hält die Djembe mit dem Fell über ein kleines extra dafür angefachtes Feuer. Ein Trommellehrling in seiner anfänglichsten Ausbildungsphase ist mit der Aufsicht über das mit Stroh

⁹ vgl. Pollack, S. 7ff.

beschickte Feuer betraut. Diese Art der 'Schnellspannung' während eines Festes praktizieren die Trommler in Baro gerne und häufig.

Ähnlich wie nachlassende Spannung bewirkt auch die Fellabnutzung durch starkes Bespielen, dass die helleren Obertöne verschwinden, was dem Klang seine Schärfe nimmt. Vermag eine Trommel selbst mit frisch aufgezogenem Fell nicht zu sprechen, wird dieses unter Umständen wieder abgenommen und durch ein anderes ersetzt, wenn nötig sogar mehrmals: Der Klang, den ein Fell der Trommel verleihen wird, lässt sich auch von erfahrenen Musikern und Monteuren nur erahnen, bevor es nicht trocken unter Spannung liegt¹⁰.

Die äußere Ausstattung der Djembe bedingt den Grundton. Ihm stehen verschiedene Arten des Anschlags gegenüber, deren gezielter Einsatz die Gestaltung des Klangbildes erlaubt.

Die Klangvorstellung, die manding-sprachige Trommler mit ihren Trommeln verbinden, wird nur selten in Worten ausgedrückt. Bei diesen wenigen Gelegenheiten fällt auf, dass „sie sprachlichen und musikalischen Klang nicht unterscheiden. So beschreiben Trommler eine Djembe von gutem Klang mit den Worten: "a be kuma yere fo' - sie spricht richtig"¹¹.

Auch die klangbildliche Ausgestaltung einer Djembephase geben sie nicht durch reflektierte und verbalisierte Anschlagsformen weiter. Die Spielweise wird lautmalend oder durch passende Sätze, Satzteile und Lieder tradiert. Deshalb folge ich mit der Bezeichnung der Klangfarben der international gebräuchlichen Terminologie, die sich mit ihren Ausdrücken an die Begriffe für die afro-cubanische Conga-Trommel anlehnt¹².

Wesentlich für das Spiel der Djembe ist die Unterscheidbarkeit dreier Klänge.

Ein Schlag mit der Fläche der locker aneinander liegenden Finger auf den Trommelrand ruft den Grundton zusammen mit einem ausgewogenen Spektrum seiner Obertöne hervor. Der so erzeugte Klang ist voll und rund. Er wird 'Tone' oder 'Open' (von engl. open tone) genannt.

Lässt man die Hand über den als Führung gebrauchten Trommelrand schnellen, und treffen lediglich die ersten Fingerglieder auf das Fell, werden die tieferen Schwingungen zugunsten der höheren und höchsten unterdrückt. Diese ergeben einen hellen, scharfen den Grundton überlagernden 'Slap'.

Der Schlag mit der ganzen flachen Hand in die Fellmitte bewirkt einen zusammengesetzten Klang. Die Membran wird so angeregt, dass ihre hohen Obertöne gedämpft sind. Gleichzeitig wird die Luftsäule im Inneren des Korpus in Schwin-

¹⁰vgl. Pollack, S. 14.

¹¹Pollack, S. 13f.

¹²vgl. Beer, S. 25; Pollack, S. 13.

gung versetzt, wodurch ein 'Bass' genannter Ton entsteht, so dunkel und warm, wie er sonst nur Blasinstrumenten zu eigen ist. Und tatsächlich entweicht am unteren, offenen Rand der Trommel Luft als spürbarer Strom¹³.

Dieser tonalen Einfachheit stehen gleichzeitig mit der Grundfrequenz des Felles zu hörende, variierende Obertonspektren gegenüber. Sie werden durch unharmonische Oberschwingungen und Schwingungen anderer Teile der Trommel bewirkt und erschweren die Wahrnehmung einer eindeutigen Tonhöhe. Wird das durch die Membran schon umfangreiche Klangspektrum der Trommel in den tiefen Frequenzen durch die Luftsäule unterstützt, so kommen als Verstärkung der höchsten Bereiche die Rasselbleche hinzu, die, direkt am Korpus festgezurr, bei jedem Anschlag geräuschhaft surrend nachschwingen.

Dies ist erwünscht, denn die Malinke finden ein Klangbild besonders schön, wenn viele Geräuschanteile zu hören sind. Entgegengesetzt dem in der abendländischen Musik herrschenden Ideal eines 'reinen' vibratolosen Tons ist das ästhetische Ideal der afrikanischen Instrumentalisten und Sänger der charakteristische Ton¹⁴.

So entwickelten die Trommler beim Spiel der Djembe neben den drei zu trennenden Grundanschlagstechniken viele Möglichkeiten der feinen Abstufung und setzen sie als zusätzliche Ausdrucksmittel ein. „Über weite Frequenzbereiche, über die Grenzen von Instrumentengattungen hinweg, entfaltet sich das Klangbild der Djembe, geräuschhaft schrill, wuchtig und weich zugleich“¹⁵.

Wie bereits erwähnt wird die Djembe in weiten Teilen Westafrikas gespielt. Es existieren über Bauweise und Klangbild hinaus auch Gemeinsamkeiten in den musikalischen Strukturen und der dazugehörigen Festkultur, doch eine „Spezialität“¹⁶ in Hamana-Gberdou, der Region um Baro ist die Anzahl der Basstrommeln und die daraus resultierenden vielfältigen Melorhythmen¹⁷, die dem Djembespiel zugrunde liegen.

5.1.2 Die Basstrommeln

Die Basstrommeln werden allgemein Dunun genannt, was die typische Bauart der Trommeln bezeichnet. Kensedeni (die kleine, die immer das selbe sagt), Sangban (der Klang, der bis zum Himmel reicht) und Dundumba (die große Basstrommel)

¹³vgl. Pollack, S. 13.

¹⁴vgl. Kubik, Musikgestaltung in Afrika, S. 29.

¹⁵Pollack, S. 13.

¹⁶Mansa Camio 2001.

¹⁷Spielt ein Rhythmusinstrument, auch wenn es keine definitiven Tönhöhen produziert, mehr als eine Klangfarbe, dann fließt Melodie in den Rhythmus. Es entsteht ein Melorhythmus. Auch wenn aufeinanderbezogene Instrumenten mit verschiedenen hohen Frequenzen zusammenspielen entsteht ein Melorhythmus.

ergeben im Zusammenspiel das melorhythmische Grundgerüst, zu dem der Solist improvisiert.

Sie bestehen aus zylindrisch ausgehöhlten Baumstämmen, die an beiden Öffnungen mit Kuhfellen bespannt sind. Die Felle werden um die ledernen Wickelringe vernäht und über Spannschnüre verbunden, und zwar so, dass sich der angelegte leichte Zug auf beide Seiten als vergleichsweise geringe Spannung überträgt. Während das eine Fell als Resonanzmembran dient, wird die andere Fellseite mit einem Schlegel in der rechten Hand angeschlagen; mit der linken Hand wird eine auf der Trommel angebrachte Eisenglocke (Kenken) gespielt. Die besten Glocken werden heutzutage aus ausrangierten Blattfedern von Lastwägen geschmiedet.

Die Kensedeni ist mit etwa 40 Zentimetern Höhe und knapp 30 Zentimetern im Durchmesser die kleinste der Basstrommeln.

Ganz gleich beschaffen ist die Sangban, nur etwa 10 bis 15 Zentimeter höher und bei einem Durchmesser von knapp 40 Zentimeter von tieferem Klang. Nur sie wird mit zwei verschiedenen Klangfarben gespielt: einem offenen und einem abgedämpften Ton, bei dem der Trommler den Schlegel auf das Fell drückt. So bleibt der Grundton unterdrückt, der abgestoppte Klang gerät heller, dünner und schwächer als der offene.

Die Dundumba hat über einen Meter Höhe und ca. 60 Zentimeter Durchmesser und deshalb den tiefsten Ton. Außer der Dundumba werden alle anderen Trommeln des Ensembles stehend und durch Gurte getragen gespielt, sie ist die einzige die ihren Platz am Boden hat. Bei einem Gewicht von bis zu 30 Kilogramm verwundert das nicht. Wenn das Ensemble spielend durch das Dorf zieht, rollen kleine Kinder die Dundumba vor ihrem Trommler her.

Die Schlegel von Kensedeni und Sangban sind aus Ban (Raffia; lat. *Raphia sudanica*) und sind um die 35 Zentimeter lang, 2 bis 4 Zentimeter stark und von erstaunlicher Leichtigkeit. An ihren oberen Enden ist ein vom Stiel gekapptes, etwa 4 Zentimeter langes Stück in einfacher Steckverbindung rechtwinkelig geschäftet¹⁸. Dieser Kopf verleiht den Schlegeln Bahn und Schwung, so dass sich mit ihnen, trotz ihrer Leichtigkeit, wuchtige Anschläge führen lassen. Die Dundumba wird mit einem geschälten Ast eines dafür geeigneten Baumes gespielt. Der Kopf des Schlegels entsteht durch eine rundgeschnittene Astgabelung.

Während sich das Klangbild der Djembe durch Fülle und Farbigkeit auszeichnet, zeigen sich Kensedeni und Sangban dagegen sachlich nüchtern, zweckdienlich. Ein klar umrissener, druckvoller Grundton charakterisiert eine gute Trommel dieser Bauart. Camio bezeichnet die Sangban als die Königin der Trommeln, denn durch

¹⁸vgl. Pollack, S. 15

sie wird der Rhythmus eindeutig bestimmt. Die Dundumba klingt dunkel, warm und weich. Sie untermalt und webt einen Klangteppich zum melorhythmischen Gerüst von Sangban und Kensedeni.

Kapitel 6

Afrikanische Rhythmik und Formbildung

Um die Trommelrhythmen besser fassen zu können ist es zunächst nötig, einige Begriffe afrikanischer Rhythmik zu definieren. Mit 'Rhythmen' meine ich die Klangbilder aus mehreren festgelegten Stimmen, die in der Trommelmusik der Malinke mit einem Namen und einer Identität versehen sind. Wird auf 'Rhythmus' im allgemeinen, systematischen oder theoretischen Sinn Bezug genommen, steht dafür 'Rhythmik'. Das Adjektiv 'rhythmisch' findet ausschließlich in letzterer Bedeutung Gebrauch.

Weil die Musik der Malinke so fundamental unterschiedlich ist, sollen Begriffe wie Takt, Viertel, Achtel, Synkope etc. der westlichen Musiksprache vermieden werden. Musikethnologen entwickelten eine Begrifflichkeit um Strukturen afrikanischer Musik angemessen analysieren und erklären zu können. Doch auch diese Terminologie hat eine Außenperspektive, sie trägt unser erlerntes Verständnis von rhythmisch-musikalischer Struktur an anderartige Musik heran.

6.1 Elementarpulsation

Die Elementarpulsation ist ein immer mitlaufendes Impulsband aus den kleinsten Zeitwerten einer rhythmischen Struktur. Diese Punkte, die Elementarpulse, folgen in jeweils genau gleichen Abständen aufeinander. Anders als in der abendländischen Musik, die ihre Notenwerte und -dauer immer weiter in Sechzehntel, Zweiunddreißigstel usw. unterteilen kann, gibt es in der afrikanischen Rhythmik also einen kleinsten Zeitwert. Eine Grenze, die nicht unterschritten wird, außer bei manchen Verzierung-

gen¹.

Die durchgehende Präsenz dieser innerlich, oft mit enormer Geschwindigkeit, mitlaufenden Elementarpulsation garantiert präzises Spiel, denn sie bildet eine Art Zeitraster, das in allen rhythmischen Abläufen enthalten ist. Dadurch wird in der afrikanischen Musikpraxis, auch bei äußerst spannungsreich verteilten Akzentfolgen eine subjektive Orientierung in der Zeit möglich, denn alle Akzente fallen mit Punkten der Elementarpulsation zusammen. Der amerikanische Musiksoziologe Richard A. Waterman (1952) prägte für diese Fähigkeit den Begriff 'Metronomsinn'.

„Gedacht ist an die Fähigkeit musikalischer afrikanischer Menschen, ein Pulsationserlebnis mit derartiger Intensität zu empfinden, dass es widerstreitenden Überschichtungen und Gegenbewegungen standhält, unbeirrt wie ein Pendelschlag eines Metronoms“².

Die Elementarpulsation ist in der tanzbaren afrikanischen Musik eine alle Teilnehmer, ausführende Tänzer und Musiker, verbindende innere Wahrnehmung eines Ablaufs kleinster, regelmäßiger Pulseinheiten, ohne Anfang und Ende und ohne irgendeine A-priori-Akzentuierung. Diese Vorgänge spielen sich so sehr an der Schwelle des Unbewussten ab, und sie sind so selbstverständlich, dass es besonderer Reflexion bedarf, um sie überhaupt wahrzunehmen.

Bei einer Trommelaufführung decken sich in der Regel alle Aktionseinheiten wie Schläge, Silben der gesungenen Stimmen usw. mit Punkten aus diesem Zeitraster. Zwischen der Elementarpulsation und dem sprachlichen Bereich der Musik der Malinke besteht eine direkte Beziehung. In den Texten der Lieder sind nämlich alle Silbeneinheiten zugleich Träger tonaler Akzente. Jeder Elementarpuls entspricht einer sogenannten kurzen Mora, einer syllabisch-tonalen Einheit³.

Notationsform Dem Konzept der Elementarpulsation gemäß gibt es keine Notendauer und Pausen, sondern lediglich bespielte und unbespielte Pulse. Diese Auffassung hat sich für die Notation von afrikanischer Trommelmusik als vorteilhaft erwiesen. Die dazu entwickelte Schrift stellt den zeitlichen Ablauf der Elementarpulsation mittels eines entsprechenden Rasters entlang einer linearen graphischen Achse dar, z. B. den quadratischen Kästchen karierten Papiers. Darin werden die Zeichen für die Trommelsounds eingetragen, unbespielte Pulse sind als leere Kästchen sichtbar. Diese Schreibweise macht Notenwerte und Pausenzeichen überflüssig. Rhythmische Mehrstimmigkeit jedoch, die relative Stellung zueinander, ist übersichtlich dargestellt und einfach abzulesen, da zeitgleiche Ereignisse senkrecht übereinander

¹vgl. Konate u. Ott, S. 34.

²Dauer, Musiklandschaften in Afrika, S. 41.

³vgl. Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 71ff.

erscheinen⁴.

Folgende Zeichen finden Verwendung:

Sounds und Struktur

- Open (Djembé) bzw. offener Schlag (Basstrommeln)
- ^ Slap (Djembé) bzw. gedämpfter Schlag (Basstrommeln)
- ⊗ Bass (nur Djembé)
- × Glocke
- | Puls (längere Striche bezeichnen den Beat)

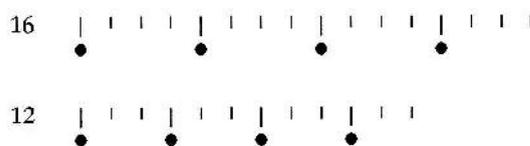
Abkürzungen

- Dj Djembé
- K Kensedeni
- S Sangban
- D Dununba
- G1 Glocke
- 12 Formzahl

6.2 Beat und Off-beat

Das rhythmische Muster der Trommelstimmen bezieht sich weiterhin auf den Beat als nächste größere Organisationseinheit, die über der Elementarpulsation liegt. Der Beat (engl. = Schlag, Grundschlag) fasst drei oder vier, manchmal auch sechs Elementarpulse zu einer größeren Bezugseinheit zusammen. Er bezeichnet im Gegensatz zur unstrukturiert dahinfließenden, nicht weiter unterteilbaren Elementarpulsation eine erste Ebene innerer Gliederung.

Den jeweils ersten Puls eines solchen neuen Abschnitts nehmen wir als zeitlichen Bezugspunkt war.



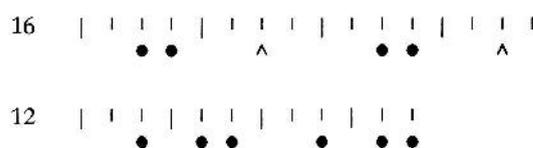
Es ist die Kensedeni als sogenanntes „Puls-Instrument“⁵, das den gemeinsamen Gliederungspunkt spielt. Die anderen Trommelstimmen des Ensembles lassen ihn häufig aus. Ich konnte feststellen, dass gerade bei den Rhythmen, die eine wichtige gesellschaftliche Schlüsselposition⁶ innehaben, nicht einmal die Kensedeni den Beat spielt. Dort wird der Beat ausschließlich durch begleitende Perkussion wie Karinja, Begleiddjembe und Händeklatschen hörbar. Dennoch dient er den Akteuren

⁴vgl. Pollack, S. 63f.

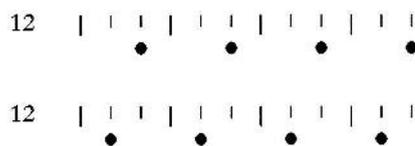
⁵Schütz, S.55.

⁶Dundumba, siehe 9.2 u. Soli, siehe 9.3

eines Ensembles, insbesondere den Tänzern, als verbindende Bezugsebene. Fremden kann es durchaus schwer fallen, den Beat zu erkennen, da die Hauptakzente afrikanischer Rhythmen oft gerade nicht mit dem Beat zusammenfallen. Dadurch werden sie schnell in die Irre geführt.



Off-Beat Das konsequente oder fallweise Vermeiden von Schlägen auf dem Beat ist ein wichtiges Konstruktionsprinzip einzelner rhythmischer Muster. Genau besehen, bestehen die afrikanischen Rhythmiktechniken darin, dem Steuerungspuls des Beats andere Bewegungsabläufe und -erlebnisse zuzuordnen bzw. gegenüberzustellen. „Für die Loslösung vom Beat gibt es zwei Möglichkeiten: Zuvorkommen (Vorwegnehmen) oder Zuspätkommen (Verzögern). Wir nennen das Loslösen der Akzente vom Beat den Off-Beat (off = weg, weg von; Beat = Schlag, Grundschlag; off beat = weg vom Grundschlag) und unterscheiden aufgrund der beiden Möglichkeiten einen Antizipations-Off-Beat und einen Retardierungs-Off-Beat“⁷.



Dauer spricht vom Off-Beat als Ziel und Zweck der noch weiter unten zu besprechenden Polymetrik, Polyrythmik und Kreuzrythmik und weiterhin: „Eines ist indes gewiß: Der Off-Beat ist das wirkliche Herzstück der afrikanischen Rhythmik; in ihm offenbart sich das innerste Wesen afrikanischer Musikkultur, die 'innere Dynamik', von der Senghor spricht“⁸.

Europäische Betrachter pflegten vom rhythmischen Erscheinungsbild afrikanischer Musik bisher als von einer Synkopation zu sprechen. Diese Bezeichnung trifft für die afrikanische Off-Beat-Technik jedoch nicht zu.

Der europäische Begriff 'Synkope' ist abgeleitet von griechisch: synkopein, d. i. zusammenschlagen, in einem Schlag verbinden. Er geht davon aus, dass man die einzelnen Zeitwerte eines Taktes unterschiedlich teilen kann, und dass die einzelnen Taktzeiten verschiedene Wertigkeiten haben. Es werden bekanntlich leichte und

⁷Dauer, Kinesis und Katharsis, S. 179.
⁸Dauer, Kinesis und Katharsis, S. 180.

schwere Taktzeiten unterschieden, und das Wesen der Synkope wird darin gesehen, mit diesen 'Schweren' bzw. 'Leichten' willkürlich, also gegen das bekannte und als gegeben erwartete Ordnungsprinzip umzugehen. Dabei verändert der synkopierte Takt vollkommen seine gewohnte Wertigkeit. Die Wirkung ist Überraschung, Störung des erwarteten Verlaufs. Diese Störung schafft Erregung. Soweit scheinen Synkopation und Off-Beat übereinzustimmen und hier liegt auch der Grund für ihre bisherige Verwechslung.

Der Unterschied zwischen beiden beginnt bereits bei der Feststellung, dass der Beat kein Takt ist und deshalb auch keine Taktzeiten kennt, d. h. keine 'Schweren' und 'Leichten', nämlich überhaupt keine Wertigkeit. Der Beat besteht aus einer Folge absolut gleicher, d. h. gleichlanger und gleichschwerer, also gleichmäßiger Elementarpulse. Beim Off-Beat bleibt der Beat völlig unverändert, was sich verändert sind die Akzente seines melorhythmischen Überbaus.

„Die Synkopation ist mit anderen Worten eine Verschiebung von Akzenten - bzw. Taktzeiten, bzw. Taktwerten - gegen sich selbst, d. h. in der eigenen Linie, nämlich der Horizontalen. Bei dieser linearen Verschiebung entstehen horizontale Spannungsverhältnisse der Akzente gegeneinander. Der Off-Beat ist dagegen außerdem und hauptsächlich eine Verschiebung in der Vertikalen; seine vertikalen Verschiebungen erzeugen senkrechte Spannungsverhältnisse der Off-Beat-Akzente zum Steuerungspuls des Beats. Synkopation und Off-Beat unterscheiden sich durch das Bezugsverhältnis ihrer Akzentverschiebungen. Und zwar ist es ein Unterschied in der Dimension; denn während die Synkopation eine lineare Verschiebung in der gleichen horizontalen Ebene ist, ist der Off-Beat eine Verschiebung in mehreren Ebenen und zwar in verschiedener räumlicher Tiefe. Off-Beat ist nicht etwas anderes als Synkopation, sondern mehr als diese. (...) Er ist in der einen Dimension ein Zufrüh- oder Zuspätkommen und in der anderen ein Spannungsbezug in die Tiefe, und zwar in die Tiefe des Steuerungspulses und in die Tiefe des Unterbewußtseins, wo der Beat seine statische Verankerung hat. Wenn man das Zufrüh- und Zuspätkommen als zeitlichen Faktor definieren will und den Bezug in die Tiefe als räumlichen Faktor, so ist der Off-Beat, da er beides zugleich darstellt, eine Zeit-Raum-Relation. Vermutlich liegt in dieser Tatsache die eigentliche Wurzel für seine explosive kathartische Kraft“⁹.

Hier hat Dauer abstrakt philosophisch das Wesen des Off-Beat begründet und trifft damit die Wurzel der Tatsache, warum bei den Malinke und in weiten Teilen Westafrikas Trommeln und Tanz eine untrennbare Einheit bilden. Denn der afrikanische Zugang zu Rhythmus beinhaltet eine körperliche Wirkung, die sich in unwiderstehlichen Bewegungsimpulsen äußert.

⁹Dauer, *Kinesis und Katharsis*, S. 185.

Glocken von Sangban und Dundumba. Es leuchtet ein, warum das so ist: in der dichten Formel (s.o.) ist lediglich ein Elementarpuls unbespielt bis zum nächsten Anschlag. Damit sind sie der ideale Ausdruck der zugrundeliegenden Formzahl und bestimmen den Charakter des Rhythmus zweifelsfrei. Mit der einen Hand spielt der Basstrommelspieler die dichte Glockenfigur und mit der anderen die Fellstimme, die wesentlich weniger bespielte Pulse hat. Diese wenigen Schläge liegen allerdings immer auf den Pulsen der Glockenfigur. Damit ist sie die sicherste Richtschnur für ein präzises Spiel. Schütz bezeichnet diese Funktion als eine Aufgabe des 'Phrase Referent Instruments'¹².

In Notationen von Trommelrhythmen wird die Formzahl anstelle einer Taktangabe an den Anfang der Partitur gestellt. Im Gegensatz zu einer Taktangabe, die den akzentuellen Verlauf der Musik präjudiziert, beugt die Angabe der Formzahl möglichen Projektionen von 'schweren' und 'leichten' Taktteilen vor¹³.

6.4 Pattern

Im Vokabular der afrikanischen Musikforschung werden musikalische Muster 'Pattern' (engl. = Muster, Formel, Gestalt, Modell) genannt. 'Pattern' ist ein wichtiger, wenn auch diffuser und schwer zu definierender Begriff, der meist in Kombination mit einem weiteren Substantiv verwendet wird, zum Beispiel 'rhythm pattern' (Rhythmusformel, rhythmisches Muster), 'tuning pattern' (Stimmformel, Gestalt einer Stimme) oder 'motional pattern' (Bewegungsformel, Bewegungsgestalt). Beim letzteren ist die starke Verbundenheit akustischer und motionaler Aspekte afrikanischer Musik angesprochen: Instrumentaltechniken afrikanischer Musiker basieren schon für sich genommen auf figürlichen Bewegungsabläufen, in sich sinnvolle Gestalten, die gleichsam Tänze darstellen. Diese enthalten gewöhnlich auch Bewegungsanteile, die 'nur' der Geschlossenheit der Figur oder dem rhythmischen Fluss der Bewegung dienen, ohne Hörbares zu produzieren¹⁴.

Im manding-beinflussten Raum sind Patterns fertig strukturierte Gestalten, die die elementaren Bausteine der Trommelrhythmen bilden. Dauer nannte „dieses Kompositionsverfahren gestaltgebildet, im Gegensatz zu einem gestaltbildenden Verfahren, wie es in zentralafrikanischen Musikarten vielfach zu finden ist...“¹⁵.

Beim gestaltgebildeten Verfahren werden Pattern ohne Anfang und Ende aneinandergereiht und ihm Rahmen ihrer rhythmusspezifischen Variationsmöglichkeiten,

¹²vgl. Schütz, S. 55f.

¹³vgl. Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 80.

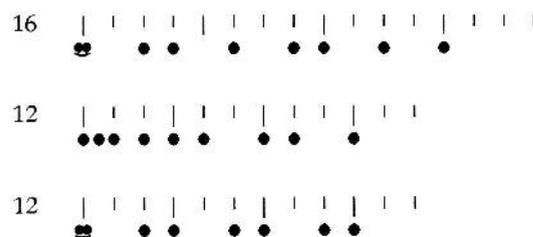
¹⁴vgl. Pollack, S. 61.

¹⁵nach. Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 86.

verschoben, miteinander kombiniert, gegeneinander ausgetauscht usw.; jedoch bleiben diese elementaren Bausteine, quer durch eine Unzahl von Rhythmen, als autonome Bestandteile erhalten und bestimmen, weil einige Grundstrukturen - wie die unten erwähnten Signalpattern - immer wieder zu erkennen sind, den Charakter der einzelnen Rhythmusfamilien.

Will man ein Pattern benennen oder notieren, so muss man an einer Stelle anfangen und an einer anderen aufhören. Gegenüber dem zyklischen Charakter des Pattern erscheint dieser Riss in der Darstellung zunächst als Willkür. Es wäre einfach, wenn jeder Rhythmus mit seinen Trommelstimmen einen eindeutig festgelegten Beginn hätte, der sich in einem rhythmischen Schwerpunkt äußerte. Doch dem ist nicht so, die Stimmen von Sangban und Dundunba setzen im Gegensatz zu den Parolen der Djembe ihre rhythmischen Schwerpunkte an andere Stellen¹⁶.

Signalpattern Definiert man trotzdem aus Gründen der Übersichtlichkeit den Beat 1, so beruht diese Abstraktion hauptsächlich auf folgendem Kriterium: Es gibt in jedem Rhythmus ein Pattern mit Signalfunktion. Es wird auch *bloquage* genannt, denn es bildet den Schluss, selten auch den Anfang eines Stückes und außerdem beendet es - blockiert, im wahrsten Sinn des Wortes - das Solo eines Tänzers. Die drei Signale, die durch ihre Muster bereits die Charakteristika der grundlegenden Rhythmusfamilien repräsentieren, seien hier dargestellt:



Diese Signale werden zwar ständig variiert, liegen aber als Struktur sämtlichen Variationsformen zugrunde.

Das besondere daran ist, dass das Signalpattern immer nur einmal, nicht fortlaufend, sowie stets an derselben Stelle im Rhythmus gespielt wird¹⁷. Dadurch wird ein Anfangs- und (gleichzeitiger) Endpunkt der zyklischen Pattern erkenntlich. Der so

¹⁶vgl. Pollack, S. 64.

¹⁷Dies mag zunächst wie ein Widerspruch zum zyklisch repetitiven Charakter von Patterns klingen. Man könnte folgern, dass lediglich von Signalphrasen, nicht jedoch von Signalpatterns zu sprechen sei. Es gibt zwei Gründe, auch bei einmalig gespielten Phrasen von Pattern zu sprechen. Erstens, weil Signalphrasen alle weiteren Kriterien von Patterns erfüllen und zweitens, weil die Wiederholung von Patterns keine Zwang ist, sondern eine Tendenz, in die unter anderem kommunikative Bedürfnisse einfließen.

abstrahierte Angelpunkt bleibt gewöhnlich im Stück konstant, d. h. er pflanzt sich entlang eines durchgezählten Beats fort, auch wenn er über weite Strecken nicht erkenntlich und für uns 'Fremde' auszumachen ist. Dieser Punkt ist es, der jeweils als Beat 1 angesetzt wird, was ausschließlich der Darstellung dient und keinerlei bewußte Empfindungen oder Vorstellungen der Musiker oder der Tanzenden implizieren soll. Dieser abstrahierte Anfangspunkt ist den Malinke gegenwärtig, wird im Spielfluss nicht verloren und bei einer Bloquage präzise angespielt. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Famoudou Konate, auf die Frage: 'Was ist die Eins?' antwortete: 'Was ist das?'"¹⁸.

Merkmale eines Pattern Jedes Pattern zeichnet sich durch drei Merkmale aus. Erstens hat es eine bestimmte Gestalt, eine innere Struktur. Im Fall von Trommelpattern besteht diese einerseits aus der rhythmischen Figur, d. h. aus einer festgelegten Abfolge von Impulsen und unbespielten Pulsen; andererseits aus der Realisierung der Impulse als Schläge bestimmter Klangfarbe. Für die Gestalt eines Patterns (und den Wiedererkennungswert für die Anwesenden) sind die rhythmische Figur und die Sequenz der Klangfarbe gleichermaßen kennzeichnend¹⁹. Insbesondere die Möglichkeit des Sprechtrommelns fordert eine deutliche Tongestaltung.

Zweitens weist die Struktur der Pattern eine bestimmte Spanne auf, innerhalb derer sie sich vollenden. Dies drückt sich in der Formzahl aus, sie können 12, 16, 24, 32 ja bis zu 120 Pulse umfassen. Weil Pattern strukturiert sind, impliziert dies, dass sie ihrerseits in Subsektionen zerlegbar sind, die selbst wieder Pattern-Charakter zeigen, in Subpatterns.

Durch die Länge ihrer Pattern unterscheiden sich das Pulsinstrument Kensedeni und die Stimme der Begleitdjembe von Sangban und Dundumba. Erstere spielen kurze und meist beatbezogene Pattern, die sich nach 4 bzw. 8 oder 3 bzw. 6 Pulsen wiederholen. Dagegen ist die Länge der Pattern der melodieführenden Sangban und der sie umspielenden Dundumba auf die Formzahl oder deren Vielfache bezogen.

In manchen Rhythmen spielt die Glocke von Sangban und Dundumba ihre Figur mit der Formzahl 12 bzw. 16 und der Pattern auf dem Fell vollendet sich nach 2 oder mehreren Zyklen der Glocken.

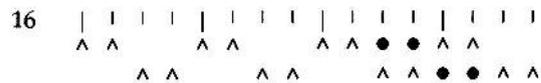
Drittens sind Pattern aufeinander bezogen. Entscheidend ist, dass sich immer mindestens zwei Rhythmen gleichzeitig entwickeln. „Wird ein einzelnes Rhythmus-Pattern alleine ausgeführt, so bleibt es relativ simpel, belanglos und energetisch

¹⁸nach Beer, S. 8.

¹⁹vgl Pollack, S. 62.

unergiebig²⁰. Selbst wenn nur ein einzelner Trommler spielt, ist die Melodie rhythmisch mehrschichtig. Es kann sein, dass die Mehrschichtigkeit für einen europäischen Zuhörer gar nicht zum Ausdruck kommt, weil sie sich in der Beziehung zwischen dem hörbaren Pattern und dem nicht hörbaren Beat abspielt.

Der unten abgebildete Pattern hat trotz derselben Spielweise, je nach dem ob er auf dem Beat oder im Off-Beat liegt, eine ganz andere Energie.



Diese „holistische Charakterisierung“²¹ stellt das dritte Merkmal westafrikanischer Trommelpatterns dar. Die schwebende Spannung, die unwiderstehliche Bewegungsimpulse²² setzt, entsteht ja nicht nur aus dem Off-Beat des einzelnen Pattern, sondern auch aus dem - für uns ungeübte, westliche Hörer Quasi-Durcheinander-aller Trommeln.

²⁰Schütz, S. 36.

²¹Pollack, S. 63.

²²vgl. Dauer, Kinesis und Katharsis, S. 181.

Kapitel 7

Organisation der musikalischen Gestalt

Das aufeinander bezogene Wesen eines Patterns zeigt deutlich, dass die Rhythmen der Malinke ein Gegenüber brauchen. Das Ergebnis ihres Zusammenspiels ist ein bestimmter Rhythmus mit formelhaften Eigenschaften, der über den Namen hinaus eine Identität und Funktion hat. Er ist der Zusammenklang aller Instrumente, also der drei Basstrommeln mit ihren drei Glocken und zwei bis drei Djembes. Das heißt, es sind bis zu neun Stimmen zu hören, die richtig aufeinander bezogen sein müssen. Jeder Musiker trägt seinen Part zur Gesamtheit des musikalischen Gebildes bei. Niemals spielen zwei oder mehrere Musiker dasselbe.

„Der Afrikaner lernt das Ganze zusammen mit den einzelnen Parts. Deshalb braucht er keinen betonten Hauptschlag, um rhythmisch präzise zu sein. Er kommt auch nicht 'raus' durch falsche Akzentsetzung, aber er verliert die Orientierung, wenn ein Mitspieler zur falschen Zeit einsetzt“¹.

Die Trommler finden ihren Einsatz nicht durch Auszählen eines Taktes, sondern orientieren sich an den anderen Instrumenten. Das bedeutet auch, „Musiker in Afrika müssen ihren eigenen Rhythmus in Beziehung zu einem andern Rhythmus setzen, nur so können sie gleichmäßig und im richtigen Tempo spielen“². Beim Spielen konzentriert sich dennoch jeder auf seinen eigenen Part, spürt in die motivationalen Pattern (Bewegungsmuster) seines Körpers. Doch braucht sein tradiertes Wissen über die Rhythmen, seine Ohren und Augen, die ihm wichtige Hinweise für sein Zusammenspiel geben.

¹Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 74.

²Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 73.

7.1 Kreuzrhythmus, Korrelationsrhythmus

Das einzelne Pattern steht also nie alleine, sondern in wechselseitiger, enger Beziehung zu den anderen Stimmen der Trommeln. Es ist Bestandteil eines festgelegten Ganzen, einer zyklischen, musikalischen Gestalt.

Für die zugrundeliegenden Kompositionsprinzipien hat die Musikethnologie diverse Begriffe. 'Cross rhythm' ist ein von Arthur M. Jones³ (1934) geprägter Begriff zur Definition eines verbreiteten Verfahrens der rhythmischen Kombination in der afrikanischen Musik. Pattern werden so miteinander kombiniert, dass sich ihre Einsatzstellen, Hauptakzente und/oder Beat-Referenzpunkte 'kreuzen', das heißt nicht miteinander koinzidieren.

Während Kubik, Dauer und Chernoff sich diesem Begriff des 'Kreuzrhythmus' bedienen, argumentiert Schütz, dass es sich bei den Trommelrhythmen nicht um einen beliebigen Kreuzrhythmus handelt, sondern dass sich zwei oder mehrere völlig gegensätzlich wirkende Pattern miteinander verbinden um daraus eine einzige (unilineare) musikalische Gestalt zu formen. Deshalb bezeichnet Schütz dieses Phänomen als „Korrelationsrhythmus“⁴.

Dieser Begriff des Korrelationsrhythmus beinhaltet den Aspekt, dass das Zusammenwirken der Trommeln mehr ist als eine Addition - die Trommeln sind in einer Weise aufeinander bezogen, dass jeder einzelne Schlag genau zu den anderen Trommeln festgelegt ist und neue sinnvolle musikalische Gestalten schafft.

Damit soll betont werden, dass die verschiedenen Pattern in ihrer energetischen Wirkung total voneinander abhängig sind, sich also wechselseitig bedingen. Erst das aufeinanderbezogene Zusammenwirken aller Trommelstimmen entfaltet - in ihrer gelungenen Form - ein Potential an Spannung und Energie, das mehr beinhaltet als die Summe der Energien der einzelnen Pattern.

Da es sowohl Rhythmen mit gemeinsamem als auch mit individuellen Beatbezug gibt, ist es zweckmäßig zu unterscheiden:

Kreuz- oder Korrelationsrhythmik bei individuellem Beatbezug (Polymetrik) Hier überkreuzen sich nicht nur die Akzente und Schwerpunkte der zu kombinierenden Stimmen, sondern auch die Beat-Bezugspunkte der teilnehmenden Musiker. Die ausführenden Trommler spielen ihre Phrasen und Formeln über die Wahrnehmung eines individuellen, eigenen Beat, der zwischen den Beat der anderen Trommeln fällt. Die Elementarpulsation bleibt dann die einzige gemeinsame Bezugs- und Orientierungsebene für alle Trommler. Einzig der 'Metronomsinn' gewährleistet

³nach Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 81.

⁴Schütz, S. 37.

kaum in dieser Geschwindigkeit und besonders auch nicht über lange Zeit erzeugt und durchgehalten werden könnte.

Die musikalisch-inhaltliche Aussage eines Rhythmus ist in der Regel in seiner 'Urzelle', dem Korrelationsrhythmus aufgehoben. Bei den Malinke ist das das zyklische Gerüst der Basstrommeln. Dort findet sie ihren konkreten oder symbolischen Ausdruck. Diese Ur-Gestalt kann deshalb niemals zufällig zustande gekommen sein. Sie ist ursprünglich unter Bezugnahme auf sinntragende sprachliche Strukturen von Musikern in einem bestimmten rituellen oder festlichen Zusammenhang entwickelt und seither tradiert worden⁸.

7.2 Gestaltmittel

Wie gestalten aber die Malinke aus diese Urzelle, einem Rhythmus mit z. B. der Formzahl 12 oder 16, einen längeren, spannungsvollen Ablauf?

Die entscheidende Technik ist die Wiederholung. Wenn wir in der europäischen Musik an ein Stück denken, das nur aus Wiederholungen mehrerer ziemlich kurzer Teile aufgebaut ist, dann stellen wir uns eine Musik vor, die statisch ist, ohne Entwicklung, kurzum, die auf den Hörer monoton und langweilig wirkt. Mit dem Begriff der bloßen Wiederholung verbindet sich bei uns in der Regel ein negatives Urteil von der Qualität eines Stückes.

Ganz anders ist es bei den Malinke : „Ein Trommler benutzt, kurz gesagt, ‚die Wiederholung, um die Tiefe (im engl. Original 'depth': bedeutet auch die Vielschichtigkeit, die Fülle) der musikalischen Struktur offenzulegen“⁹.

Denn jeder Rhythmus hat neben einer inhaltlichen noch eine ästhetisch-musikalische Ebene. Beide Ebenen vermitteln sehr vielschichtige und gleichzeitig komplexe Informationen über Klangfarben, Melodie, Dynamik, Sinngehalt etc.. Gerade durch die beständige Wiederholung ist es möglich, die informative Fülle eines Rhythmus bis in seine tiefsten Schichten auszuloten und auszuleuchten.

Wiederholung entwickelt sich auf einem 'Gespräch' mit schwingendem Vor und Zurück, mit klarem Wechsel zwischen Solodjembe und den anderen Trommeln. 'Frage und Antwort' heißt dieses „durchgängige Prinzip der Binnenstrukturierung“¹⁰ von schwarzafrikanischen Rhythmen üblicherweise bei Musikethnologen.

In der Trommelmusik der Malinke besteht die Antwort in dem sich ständig wiederholenden Melorhythmus der Basstrommeln. „Wenn also rhythmische Vielfalt die

⁸ vgl. Schütz, 68f.

⁹ Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 137.

¹⁰ Schütz, S. 44.

nischer Musiker doch weniger seiner gleichmäßigen Schlagfolge¹⁴ entlang, als der er den rhythmischen Schwerpunkt vor sich hertreibt, um mehr Dynamik zu erzielen”¹⁵.

7.3 Improvisations- und Variationsmöglichkeiten

Diese Arten rhythmischer Verbindung eröffnen Möglichkeiten der Improvisation und begrenzen sie gleichzeitig. Im Rahmen dieses Frage- und Antworts-Spiels sind die rhythmischen Improvisationen des Solisten unterschiedliche Weisen des Zugangs zur nachdrücklich wiederholten Phrase der antwortenden Basstrommeln. Improvisationen sind ein ganz wichtiges Moment der musikalischen Formgestaltung, denn dadurch kann der Trommler auf Impulse und Einflüsse der anderen reagieren.

Der Solodjembespieler spielt nie so, dass sich der Grundcharakter des Rhythmus verändert, aber doch so, dass für die Anwesenden durch die Kommunikation der einzelnen zusammenwirkenden Elemente immer neue und spannende Aspekte entstehen. Grundsätzlich muss sich der Solotrommler aller möglichen Veränderungen bewusst sein, die er im Ensemble auslösen kann, wenn er seine Parolen spielt. Denn sie sind auffällig und lenken die Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Aspekt des Antwort-Rhythmus. Da sich die Musik aber aus mehreren Stimmen zusammensetzt, würde eine länger fortgesetzte Hervorhebung die Möglichkeiten aller anderen Pattern auf diese eine rhythmische Perspektive beschränken.

Ein guter Trommler weiß, dass rhythmische Dialoge wechselseitig sind und hält sich in der Betonung seiner Patterns bewußt zurück, damit man ihn besser hört, -was uns im Westen paradox erscheinen mag¹⁶. Seine freien Improvisationen isolieren oder lenken die Aufmerksamkeit viel mehr auf Ensembleparts als auf sein eigenes rhythmisches Spiel. „Ein Musiker (in Afrika) muss stets an die kommunikative Wirkung seines Spiels denken”¹⁷.

Die wichtigste Regel für die Improvisation ist daher abgeleitet aus der Tatsache, dass eine Trommel ihre Macht und Bedeutung nicht nur dadurch erhöht, wie sie andere Rhythmen kreuzt und hervorhebt, sondern ebenso dadurch, wie sie selbst gekreuzt und durch andere hervorgehoben wird.

Bei dem sich wiederholenden Melorhythmus der Basstrommeln sind Variationen der Pattern in begrenzten Umfang nicht nur erlaubt, sondern geradezu gefordert. Variationen - im Gegensatz zur Improvisation der Solodjembe - werden nicht im Sinne eines Kontrastes zu dem Vorhergehenden verstanden, sondern als leichte Abweichun-

¹⁴Ich grenze im Rahmen dieser Diplomarbeit die Gestaltungsprinzipien des 'Verziehens' aus.

¹⁵Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 79.

¹⁶vgl. Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 79ff.

¹⁷Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 82

gen, die letztlich dazu dienen, den 'Grundgedanken' oder auch die Grundstimmung der Musik noch mehr zu betonen¹⁸.

Wenn sich ein Basstrommelspieler zu weit von seinem Grundpattern entfernt, kann es sein, dass die Balance der einzelnen Stimmen empfindlich leidet. Er kann alle anderen Trommelpattern kreuzen, doch er kann sich nicht zu weit außerhalb des Frage-Antwort-Schemas bewegen, ohne die Wirkung des rhythmischen Schwerpunktes zu zerstören. Passt er sich andererseits zu sehr der Stimme einer anderen Trommel an, dann lässt er den Verstärkungseffekt zweier unterschiedlicher Pattern unter den Tisch fallen. Alle Basstrommelstimmen müssen deutlich zu unterscheiden sein, denn wir müssen die eine hören können, um die andere 'dagegen' wahrzunehmen. Folglich dürfen sie sich nur innerhalb ihres abgesteckten Rahmens bewegen, so garantieren sie die Wirkung der Meistertrommel, der Solodjembe, und ermöglichen ihr durch die Stabilität der eigenen Stimmen die freie Erkundung improvisatorischer Möglichkeiten¹⁹.

Also ist der Rhythmus während einer Aufführung ständig in Veränderung begriffen. Da diese nie im voraus geplant werden können, entsteht das eigentliche Stück, die Komposition erst in der Aufführung. Deshalb gleicht keine Aufführung einer zweiten. Wir haben es folglich mit Musik zu tun, die einerseits in ihrem Material streng festgelegt ist, andererseits ihre endgültige Formung erst zum Zeitpunkt ihrer Aufführung erfährt. So passt weder der europäische Begriff der Komposition, denn eine Komposition ist in der Regel bis ins Detail aufgeschrieben und darf in der Aufführung nicht verändert werden. Noch passt der Begriff der Improvisation, denn bei der Improvisation ist das Entscheidende die möglichst weitgehende und kunstvolle Veränderung eines evtl. spontan gewählten Ausgangsmaterials²⁰. Die typische afrikanische Formgestaltung ist besser als „Performance Composition“²¹, als 'Aufführungs-Komposition' zu bezeichnen.

¹⁸ vgl. Schütz, S. 70.

¹⁹ vgl. Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 79ff

²⁰ vgl. Schütz, S. 70.

²¹ Nzewi 1991, S. 103.

Teil III

Musik und Kontext

Kapitel 8

Einbindung in das gesellschaftliche Umfeld

Ich beschäftige mich in dieser Arbeit mit den Trommelrhythmen der Malinke und ihrer Eingebundenheit in dem gesellschaftlichen Kontext. Die Anlässe zu denen sie gespielt werden sind Ereignisse, die den normalen alltäglichen Ablauf als etwas Bemerkenswertes unterbrechen, denn im arbeitsreichen Alltag reicht die Zeit nicht für ein ausgedehnteres Einlassen auf Musik. Diese hat ihren Platz zu bestimmten, festgelegten und dafür reservierten Zeiten und in bestimmten sozialen Zusammenhängen. Allerdings ist Musik, ist Tanz fast in jeder Alltagsbewegung, fast in jeder Geste eines afrikanischen Menschen potentiell vorhanden und aufgehoben.

Das entwickelt sich, denn jede rhythmische Körperbewegung wird sofort mit Musik assoziiert. Jemand bewegt sich in kleinsten rhythmischen Andeutungen. Dies ist Anlass genug für einen Zweiten, sofort mit einem korrelierenden Klatsch-Rhythmus einzufallen. Und da ein Klatsch-Rhythmus immer Teil irgendeines Liedes ist, beginnt schon ein Wechsel von gesungener Frage und Antwort¹.

Lieder sind eine grundlegende Form der musikalischen Äußerung und mit die Stimme als elementares Mittel der Tonerzeugung überall einsetzbar. Demzufolge begleitet Gesang fast jede Tätigkeit, wie z. B. Kühe hüten, Wäsche am Fluss waschen, sich fortbewegen und dabei Lasten auf dem Kopf tragen.

Bemerkenswert oft begleiten Lieder den rhythmisch strukturierten Rahmen einer Beschäftigung. Die Landarbeiter hacken im Rhythmus, die Männer im Kahn rudern im Rhythmus, die Frauen mörsern im Rhythmus. Je nachdem ob es zwei oder drei Frauen sind, die am Mörser stehen ist das Lied ein anderes, denn in diesem Fall koordinieren die Lieder den Arbeitseinsatz.

Es kann auch sein, dass Frauen, wenn sie gekochte Yamsknollen stampfen, nicht

¹vgl. Schütz, S.82.

singen. Diejenige, die frische Knollen in den Mörser legt, unterhält sich ungewungen mit ihren Freundinnen, deren schwere hölzerne Stößel rhythmisch den Yams zerstoßen, und sie macht sich dabei nicht im geringsten Sorgen um die Sicherheit ihrer Finger. Präzise ohne Probleme führt sie ihre rhythmische Bewegung aus, und sie kann darauf zählen, dass die Rhythmen ihrer Freundinnen ebenso gleichmäßig ablaufen wie ihr eigener. Diese Frauen werden ihr Yamsknollenstampfen fürs Abendessen nicht als Musik ansehen. Dennoch gibt es bei den Malinke Lebensverhältnisse mit einer „erstaunlichen Vielfalt musikbezogener Situationen und musikalischer Aktivitäten“.

Chernoff führt weiterhin an, dass es in Afrika gar keine Tradition gäbe, die sich systematisch und kritisch mit Kunst und Kunstästhetik auseinandersetzt und wenn Kunst nicht als konzeptuelle Herausforderung begriffen wird, Kunstformen nicht von ihrem Umfeld unterschieden und getrennt gesehen werden².

Wenn wir von der Situation, in der die Trommeln zum Tanz spielen, sprechen, fällt dabei leicht das Wort 'Fest'. Doch bildet der Begriff 'Fest' in der Sprache der Ethnologie keine klar umrissene Kategorie.

„Im Wörterbuch der Ethnologie wird der Begriff (des Festes) zunächst der Alltagsroutine inhaltlich und zeitlich gegenübergestellt. Im folgenden wird er gar nicht oder nur undeutlich von 'Ritual' oder 'Kulthandlung' unterschieden“³. Eine Kulthandlung beinhaltet einen geistig religiösen Aspekt mit ritueller Wirksamkeit, die sie von einem profanen Fest unterscheidet. Die Kulthandlung ist unmittelbar mit einer bestimmten, das Ereignis veranstaltenden Personengruppe verbunden. Sie findet im abgeschlossenen Raum statt, wogegen das Fest öffentlich ist. Doch auch bei der Kulthandlung liegen Unterhaltung und Bedeutung nah beieinander, Liedtexte und Tanz vereinen oft Spaß mit ritueller Wirksamkeit. Camio spricht in diesem Zusammenhang auch von 'Manifestation'.

Eine scharfe Abgrenzung von 'Fest', 'Ritual' und 'Kulthandlung' macht im Rahmen dieser Arbeit wenig Sinn. Denn dazu fehlt mir einerseits der tiefergehende Einblick und andererseits vermischen sich diese Formen auch oft. Viele Rituale, selbst Maskentänze wie der Tanz des Kondon, schließen nach Beendigung des rituellen Teils mit einem allgemein festlichem Teil. Das Fest geht also weiter, mit den gleichen Musikern und Sängerinnen, die die gleiche Art von Musik auf die gleiche Weise darbieten. Sie tun dies im selben Handlungsrahmen und für dieselben Festgäste, deren Unterscheidung in Initiierte und Nicht-Initiierte nun keine Bedeutung mehr für ihr weiteres Handeln hat⁴. Bei allen rituellen Zeremonien ist es üblich, den Rahmen

²Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 50.

³Streck nach Pollack, S. 33.

⁴vgl. Pollack, S. 34.

so zu legen, dass zwischen den zentralen kultischen Handlungen Zeit zur Freude an Musik und Tanz bleibt⁵.

In Baro, als noch weitgehend traditionell bestimmtes Dorf ist ein Geschehen von einiger Bedeutung ohne Trommeln und Tanz unvorstellbar. Erwähne ich Camio gegenüber einen Rhythmus, so denkt er nicht daran, ohne gleichzeitig die gesamte 'Aufführung' mit Musik, Tanz und Gesang und seine Bedeutung für die Gemeinschaft im Kopf zu haben.

Wenn er mit aufmerksamer Kennerschaft die besondere Qualität oder den Stil einer musikalischen Aufführung reflektiert, beschäftigt er sich im Grunde mit der charakteristischen Qualität des sozialen Ereignisses drumherum. Er beurteilt die Musik sogar nach dem Erfolg des gesellschaftlichen Anlasses.

Das bedeutet, dass sein kreativer Beitrag als Meistertrommler aus der ständigen Reflexion auf die Entwicklung aller musikalischen und sozialen Aspekte der Aufführungssituation entsteht. Weiterhin bedeutet es, dass er seine rhythmischen Improvisationen in Abhängigkeit von der Reaktion der Zuschauer oder der Tänzer entwickelt. „Wie jeder Anwesende sich den Regeln gemäß verhalten muss, so wird auch die Musik zu etwas, das sich verhält“⁶.

Der Meistertrommler erfüllt eine vielschichtige soziale Aufgabe. Einerseits hat er das gesellschaftliche Ereignis in sein Spiel zu integrieren und fungiert damit auch als Zeremonienmeister. Er lädt Ehrengäste zum Tanz ein; er trommelt Komplimente und Bemerkungen auf seinem Instrument, benutzt es sogar, um jemanden zu sich zu bitten. Er legt die Dauer der einzelnen Solotanzeinlagen fest, bestimmt das Tempo des Rhythmus und bemüht sich der Situation eine besondere Tiefe oder Erregung zu verleihen.

Andererseits kann das Ereignis selbst von sich aus in den musikalischen Ablauf eingreifen und der Meistertrommler hat darauf zu reagieren.⁷

Die Menschen in Baro können diese Musik ihr Leben lang hören und sie immer wieder frisch und lebendig finden, weil jede ihrer Aufführungen eng mit einem besonderen sozialen Anlass verknüpft ist. In Situationen, in denen die Malinke traditionellerweise Musik machen, ist die Musik grundsätzlich auch allen bekannt.

⁵vgl. Nketia, S. 19.

⁶Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 91.

⁷Nähreres dazu unter 7.1.1..

8.1 Verbindung von Rhythmus, Tanz und Gesang

Es gibt in den Mandingsprachen kein Wort, dessen semantisches Feld demjenigen von 'Fest' entspräche. Will man auf die Gesamtheit des Festes Bezug nehmen und nicht auf einen bestimmten Teilaspekt wie z. B. Trommeln, Tanz oder Gesang, spricht man ganz allgemein von *tulon*, dessen Bedeutungen von 'Spiel', 'Kinderspiel' und 'Kartenspiel' über 'Unterhaltung', 'Ablenkung', 'Zerstreuung' und 'Belustigung' bis hin zu 'Ausschweifung' und 'Fest' reichen⁸. Meist bezieht man sich „lediglich auf eine seiner kennzeichnenden Handlungen, nämlich, *foli*, das Trommeln, *don*, der Tanz und *donkili*, das Lied“⁹. So sagt man etwas *Kudabadon*, der Tanz des *Kudaba*, für ein Fest, bei dem *Kudaba*, einer der Geister des heiligen Waldes, kontaktiert wird.

Aus unterschiedlichen Perspektiven kann man versuchen diese komplexe Musikkultur zu entdecken, einzuordnen und begreiflich zu machen. Von allen Seiten stößt man dabei auf dieselbe Erkenntnis: drei handelnde Gruppen, Trommler, Sängerinnen und Tänzerinnen beeinflussen ihre Beiträge wechselseitig, kommunizieren und nehmen sich abwechselnd die Führungsrolle aus den Händen.

„Was in naivem Schubkasten-Denken für einzelne Künste gehalten wird, entpuppt sich als eine Form menschlicher Sein- und Selbstdarstellung umfassendster Art, bei der zwischen den Äußerungen des Wortes, des Körpers, der Trommel (...) kaum irgendwelche Unterschiede bestehen. Zug um Zug erkennen wir Gesetze, die alle Teile dieses Komplexes gleichermaßen gestalten. (...) Die Ganzheitlichkeit altafrikanischer Kulturen bedingt diese Interdependenz der Ausdrucks- und Gestaltmittel, weil sie alle auf das gleiche Ziel leibseelischer Erhöhung des Menschen ausrichtet“¹⁰.

Camio beschreibt dies etwas pragmatischer: „Ich spiele meine Solos bezogen auf die Arbeit oder den Tanz oder auf das, was die Griottes singen. Es geht darum die Sache zu unterstützen, die gemacht werden muss. Man singt und tanzt den *Soliba* (Initiation) zum Beispiel und du bist in dem Ereignis *Soliba* und der Geist des *Solibas* kommt. Die Leute sehen an deinen Körper mit welcher Energie du spielst“¹¹. Bei diesem Zusammen- und Wechselspiel von Rhythmus, Tanz und Gesang stellt die *Solodjembe* das wichtigste Mittel der Verständigung dar.

Begünstigt wird diese spontane, aufeinander bezogene komplexe Musikkultur durch das *Malinke* als Tonhöhen- und Rhythmsprache und den kulturbedingten Zugang zur Rhythmik.

⁸vgl. Pollack, S. 43.

⁹Pollack, S. 33.

¹⁰Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 217.

¹¹Mansa Camio 2002.

8.1.1 Trommeln und Sprache

„Das Malinke gehört wie viele andere afrikanische Sprachen zu den sogenannten Tonsprachen, in denen die Tonhöhen wortkonstituierende, wortunterscheidende und formunterscheidende Funktionen haben. (...) Es gibt zwei sprachlich relevante Töne (...) unabhängig von den gesetzmäßigen Modifikationen, denen diese im Sprechakt unterliegen. Und zwar hoch und tief“¹².

Auch wir setzen die Intonation ein, um uns verständlich zu machen, zum Beispiel, wenn wir in einem Fragesatz mit der Stimme hinaufgehen. In den Tonsprachen verändert die Tonhöhe jedoch nicht den Sinn eines Satzes, sondern den Sinn von Wörtern. Wird, wie Camio sagt, ein Lied fabriziert, „dann müssen die Tonhöhen den Sprachtönen des Textes folgen, sonst sind die Worte im Lied unverständlich. In der Vokalmusik eines Volkes mit Tonsprache sind alle melodischen Bewegungen schon durch die Tonbewegungen des Textes vorausbestimmt, wenn auch nicht die Intervalle“¹³.

Damit kann man sagen, dass die Melodiebildung¹⁴ der Struktur der Sprache unterworfen ist. Das bedeutet, von der Sprache zum Lied ist nur ein ganz kleiner Schritt. Die Lieder ihrerseits stehen in einem festen Verhältnis zum Melorhythmus der Trommeln, sie vertreten den entsprechenden Rhythmus. Camio sagt, ein Problem in ihrer Kultur ist, dass sehr viele Lieder einem Rhythmus zur Seite stehen und er - als Meistertrommler - alle kennen muss. Denn wenn die Griottes ein bestimmtes Lied anstimmen, dann haben die Trommler den dazupassenden Rhythmus zu spielen¹⁵.

Doch was besingen die Lieder, die ein fester Bestandteil eines Ereignisses sind? „Die Menschen erwarten von der Musik, daß sie in enger Beziehung zur Kontextsituation entsteht und bestimmte Aspekte dieser Situation mit mehr Ausdruckskraft erfüllt. Die afrikanischen Gesangstexte beschäftigen sich im allgemeinen vorwiegend mit moralischen und ethischen Fragen und greifen unsoziale Eigenschaften wie Stolz und anmaßendes Gehabe in allen ihren Erscheinungsformen an. Bemerkenswert ist, daß all diese Lieder voller Anspielungen dazu dienen, maßgebliche Werte und Normen der Gemeinschaft bewußt zu machen. (...) Ein Gesang kann die Schwellen sozialer Abgrenzung überschreiten, ohne als ungehöriger Angriff empfunden zu werden. Zugleich öffnen sich Hörer, die von diesem Gesang angezogen sind, eher den darin vorgetragenen Argumenten und helfen möglicherweise, den 'Angeklagten' dazu zu

¹²Friedländer, S. 30f.

¹³Kubik, Musikgestaltung in Afrika, S. 32.

¹⁴Ausschließen will ich Angaben und Überlegungen zur melodischen Gestaltung wie u. a. zu Tonreihen oder Harmoniefolgen.

¹⁵Mansa Camio 2001.

bewegen, den verursachten Schaden wieder gutzumachen"¹⁶. Selbst die satirische Kritik ist niemals beliebig oder feindselig, sondern steht im Dienst tradierter Weisheiten und Wertvorstellungen.

Weiterhin beschäftigen sich viele Lieder mit Themen wie der Familie als Lebensgemeinschaft, mit der Notwendigkeit, Vorsorge für die Kinder zu treffen, mit dem Kummer von Kindern, deren Mutter gestorben ist, mit gesellschaftlichen Zwängen die verhindern, dass man seinen Liebsten heiratet und auch dass man auf gute Musik einfach tanzen muss.

„Wo Tonsprachen die Melodierichtung bestimmen, kann man auch umgekehrt aus einer gegebenen Melodie die dahinter stehenden Worte erraten. Dies führt zur Möglichkeit des Sprechtrommelns"¹⁷.

Pattern werden selten rein abstrakt verstanden, die melorhythmischen Muster der Trommel haben oft verbalen Charakter. „Alles, was wirklich nötig ist, um auf einer Trommel oder irgendeinem anderen Instrument sprechen zu können, ist der sachkundige Einsatz von mindestens zwei verschiedenen Tonhöhen"¹⁸.

„Die Verbindung zwischen Trommeln und Sprache ist einer der wichtigsten Gründe für die Einschränkung der Improvisationsfreiheit. Auf der einen Seite hilft die Sprache dem Trommler, neue Rhythmen zu erfinden, auf der anderen Seite aber darf sich der Trommler auf Grund der Verflechtung von Musik und Sprache nicht zu weit von den rhythmischen Vorgaben und von der Verständlichkeit eines Musters als sinnvollem Satz entfernen"¹⁹.

Durch den richtigen Einsatz der (Trommel-)Sprache kann ein Meistertrommler die aktuelle Situation in den Mittelpunkt rücken und damit Musik und sozialen Kontext eng miteinander verknüpfen. Er selbst kann sich auch selbst zur Situation äußern. Es gibt eine Parole, die spielt Camio wenn er hungrig ist. Sinngemäß übersetzt lautet sie: Bringt mir 10 Teller Reis und 9 Hühner dazu, egal ob wir da sind oder nicht, stellt sie schon mal hin²⁰.

Den Rhythmus Soro spielen die Malinke in Baro während eines Gruppeneinsatzes zur Feldarbeit. Diese wird ausschließlich mit der Hacke bewältigt. Nachfolgendes Pattern heißt übersetzt: Du komm nur näher, aber gebückt.

• • | | | | |
bi di na na na

¹⁶Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 94.

¹⁷Kubik, Musikgestaltung in Afrika, S. 32.

¹⁸Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 101.

¹⁹Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 105.

²⁰freundlicher Hinweis von Peter Lange.

Diese Parole spielt Camio ganz besonders gern, wenn die Barati ihre in gebückter Haltung verrichtete Tätigkeit zu oft unterbrechen, herumstehen, sich strecken und räkeln und ermuntert sie damit, nett und provokant, fleißig weiterzuhacken.

Im allgemeinen besitzt ein Rhythmus ihm zugehörige standardisierte Pattern mit bestimmten Wort- oder Satzbedeutungen. Aber man kann sie auch übertragen. Dann wird derselbe Pattern mit der gleichen Aussage bei zwei verschiedenen Anlässen und damit während verschiedener Rhythmen gespielt.

Wie zum Beispiel: Fischbällchen, Fischbällchen - groß. Essen kommt in vielen Zusammenhängen vor und Malinke essen Fischbällchen sehr häufig.

| | | | | | | |
 ^ • • ^ • • ^
 la-kudu la-kudu ba

Dann wiederum haben die gleichen Pattern in verschiedenen Zusammenhänge eine andere Bedeutung. Dazu gehört als wichtige Phrase:

| | | | | | | |
 ^ ^ • • ^ ^
 kaya kili basa
 kana kudu bana

Seine populärste Übersetzung ist als vergnügliche Beleidigung *kayakilibasa* - du Eidechsenhodenschwanz - und als ernsthafte Aussage *kanakudubana* - die Sorgen sind vorbei.

Es ist der Kontext, der die Aussage festlegt und dadurch das Verständnis zweifelsfrei ermöglicht.

„Wenn die Barati arbeiten und ich spiele in dieser Situation diese Phrase, dann wissen sie, dass ich sie beleidige und damit anstachele, dass sie diese Arbeit ernst nehmen. Doch wenn die mühselige und harte Arbeit beendet ist, benutze ich diese Phrase im Tanz direkt danach, dann verstehen sie, ja, die Sorgen sind vorbei. Und weiterhin, wenn getanzt wird, ohne vorherige Arbeit, nur einfach so, dann ist es wieder die Beleidigung. Um eben den anderen anzustacheln, damit er gut tanzt. Es ist die Situation, die die Phrase verändert“²¹.

Oft werden die einzelnen Phrasen lange hintereinander gespielt, den die im obigen Kapitel unter melorhythmischen Aspekten betrachteten Wiederholungen spielen auch beim Sprechtrommeln eine große Rolle. Die Wiederholung verdeutlicht die Aussage des Rhythmus²².

Das Sprechtrommeln beruht darauf, dass melorhythmische Trommelpattern auf

²¹Mansa Camio 2001.

²²vgl. Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 105

bestimmte Wort- und Satzbedeutungen zurückgehen oder einen bestimmten Sinngehalt assoziieren lassen. Umgekehrt liegt es dann auch nahe, melorhythmische Trommelnpattern zu versprachlichen - auch als Merkhilfe. Darauf beruht das Prinzip der 'oralen Notation' in der traditionell schriftlosen Kultur der Malinke²³.

8.1.2 Trommeln und Tanz

Die europäische Rhythmusauffassung von 'gestalteter Zeit' verschließt zunächst den Zugang zur afrikanischen Rhythmik. „Denn dort ist Rhythmus nicht an eine Zeit-Vorstellung gebunden, sondern besteht in der körperlich-sinnlichen Wahrnehmung von Akzent-Impulsen und deren Umsetzung in Bewegung“²⁴.

Deshalb gibt es in den Manding-Sprachen auch kein Wort, das dem westlichen Begriff 'Musik' entspricht. Die verwendeten Begriffe bedeuten nicht selten Rhythmus und Tanz zusammen. „Das Überschneiden von Begriffen in afrikanischen Kulturen, die sowohl den auditiven wie den kinetischen Bereich der Musikgestaltung umfassen, geht darauf zurück, dass diese Bereiche durch identische motionale Patterns (Bewegungsgestaltungen, Bewegungsmuster) miteinander verbunden sind“²⁵.

Musik wird nicht als Klingendes allein verstanden. In der Aufführungspraxis hören und sehen die Umstehenden die Musik gleichzeitig. Daraus folgt, dass analog zur Polymetrik und Polyrhythmik der Trommelrhythmen der Tanzstil eine entsprechende Polyzentrik aufweist.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den Tänzen der Malinke und dem europäischem Tanzstil besteht darin - soweit man verallgemeinern kann -, dass man in dem letzteren dazu neigt, den Rumpf als einen einzigen Block einzusetzen, während bei den Malinke der ganze Körper in verschiedene, scheinbar unabhängige 'Zentren' aufgespalten wird. „Der afrikanische Tänzer sucht nicht die Bewegung des Körpers im Raum, sondern das Erlebnis der Bewegung des Körpers in sich selbst, also das Bewegungserlebnis schlechthin. (...) Er realisiert verschiedene simultane rhythmische Bewegungsabläufe durch simultane kinetische Bewegungsumsetzungen, die er entweder über verschiedene Körperzentren motorisch zur Entladung bringt oder systematisch zur Besessenheit und Ekstase steigert“²⁶.

Dauer hat große, zusammenhängende Tanzstilareale erkannt und nach ihm tanzen alle Mandingovölker den Sudanstil. „Sudanvölker tanzen am liebsten gemeinsam und zwar nach Möglichkeit in gleichmäßig bewegten Einheiten. Diese Einheiten sind

²³vgl. Konate u. Ott, S. 50.

²⁴Dauer, Kinesis und Katharsis, S. 166.

²⁵Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 62.

²⁶Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 218.

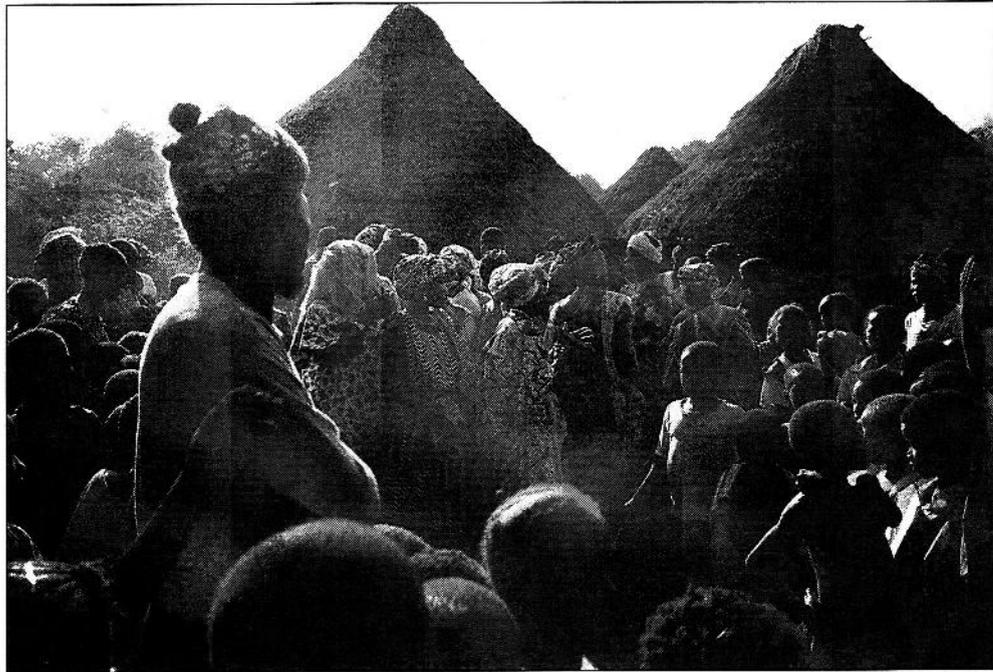


Abbildung 8.1: Gemeinsamer Tanz in einem kleinen Kreis.

vorzugsweise längere oder kürzere Reihen sowie kleinere oder größere Kreise. Außerdem scheint der Sudanstil dadurch gekennzeichnet, dass seine Reihen und Kreise immer hintereinander gehen und erst beim Tanz im Stehen bzw. auf der Stelle frontal einschwenken. Typisches Haltungsmerkmal für den Sudanstil ist das geringe Einknicken in der Beckengegend, woraus das charakteristische leichte Vorbeugen des Oberkörpers resultiert. Der Körper wirkt dadurch ungemein energiegeladen, wie eine angespannte Feder, die zum Losschnellen bereit ist. Losgeschnellt wird nach unten. Die Spannung entlädt sich über die Beine in den Boden. Hauptbewegungszentren sind also die Beine²⁷. Diese Merkmale finden sich ganz deutlich beim Dundumba - dem Tanz des starken Mannes -, die Bedeutung der Beine wird noch durch eine auffällige Hose unterstrichen.

In Guinea ist der Sudanstil durchsetzt vom westafrikanischen Küstenstil.²⁸ Es dominieren die gleichen Hauptbewegungszentren: Arme und Beine. Auch die wichtigsten Nebenzentren sind im wesentlichen gleich: Schultern und eigentlich der ganze Oberkörper, sowie Rumpf und Becken mit Knickbewegungen.

Doch die Bewegungstechnik des westafrikanischen Küstenstils ist ungleich dem Sudanstil. „Hier beginnen die Beine zu 'sprechen', ihre Arbeit ist aufs höchste verfeinert, individualisiert. (Es...) ist das Gebiet des Solisten, der aus der Gruppe her-austanz, vor ihr wegtanz, ihr vortanz. Hier besteht eine völlig andere äußere und

²⁷Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 223.

²⁸vgl. Dauer, Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer, S. 236



Abbildung 8.2: Soloeinlage.

innere Zuordnung von Individuum und Gemeinschaft; die Gruppe bewegt sich durchaus geschlossen, aber der Einzelne kann sich von ihr abheben"²⁹.

Dies äußert sich bei den Festen der Malinke dadurch, dass jemand aus dem Kreis der Tanzenden oder der Zuschauer nach vorne stürmt zu den Trommlern. Er oder sie zeigt durch das Loslösen von der Gruppe die Absicht ein Solo zu tanzen.

Nun ist es die Aufgabe des Djembe-Solisten, eine Stirn an Stirn vor die Trommler stürmende Tänzerin (oder Tänzer³⁰) zu empfangen, indem er - unterstützt durch spezielle Pattern von Sangban und Dundunba - den Rhythmus umgehend beschleunigt und verdichtet, ihr Solo gleichzeitig unterstützt, erwidert und dem Höhepunkt - dem Echauffement - entgegentreibt, um es schon nach kurzer Zeit mittels einer gespielten Blockade abzuschneiden, worauf sie blitzartig seitlich in den Kreis der Gruppe zurückstürzt und den Tanzboden und die Trommler der nächsten Solistin überlässt.

Hat der Meistertrommler das Solo der ersten Tänzerin abgeschnitten, tritt er einen Schritt zurück in die Reihe seiner Begleitrommler und verringert wieder Tempo und Dichte. Auch die Basstrommeln kehren zur Normalfigur zurück. Er spielt

²⁹Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 227.

³⁰In den Städten hat sich die Musikkultur dahingehend entwickelt, dass vor allem die Frauen tanzen, dagegen sind tanzende Männer bei den ländlichen Malinke durchaus üblich.

knappe Phrasen als lauernd herausfordernde Einwürfe. Herausfordern will er die nächste Solistin, die schon im Tanzschritt alsbald aus dem Kreis vor die Trommler schnellte, um die leicht abgesenkte Spannung zu einem erneuten Gipfel zu führen. Diese beiden deutlich getrennten Phasen, eine herausfordernde und eine sich bis zum Höhepunkt überstürzende, reihen sich im Wechsel beständig aneinander³¹.

Während der Zeitspanne des Solos, in der die Tänzerin die ungeteilte Aufmerksamkeit der Trommler, insbesondere des Djembe-Solisten, hat ist dieses „Bewegungserlebnis in sich, mit dem Ziel der leibseelischen Erhöhung“³² auf das Beste möglich.

Ein Trommelsolist braucht viel Erfahrung, um zu den Schritten der Tänzer die passenden Patterns zu spielen. Andererseits kennen die Tänzer die verschiedenen rhythmischen Zeichen, auf die sie reagieren³³.

Dauer führt an, dass der wichtigste Teil dieses Austausches das absolut korrekte 'timing' am Ende des Höhepunkts, des Echauffement ist und das es von beiden Seiten, Tänzern wie Trommlern, ein Höchstmaß an Geschicklichkeit verlangt. Nach Billmeier ist es das identische 'timing' im choreografischen bzw. musikalischen Ablauf, das die Musiker und Tänzer oft selbst überrascht³⁴.

Meiner Erfahrung nach befähigt Geschicklichkeit allein nicht zum korrekten 'timing', sondern Wissen über den Ablauf des Geschehens. Offene Ohren und ein im Hier-und-Jetzt-Sein des Körpers, lassen es passieren, dass das Spiel des Solisten das Echauffement der Tänzer blockiert. Denn die Blockage hat die Wirkung und den Gehalt eines Punktes.

Tänzer tragen etwas zur Musik bei, indem sie mit den Füßen zusätzlich einen Rhythmus - meist den Beat - markieren. Ein schlechter Tänzer kann die Qualität der Musik gefährden, während ein guter Tänzer sie vervollkommen kann. Deshalb gibt es auch eine Djembephase, die Camio spielt, wenn an Koordination zwischen Tänzer und Trommler mangelt. Übersetzt heißt sie: „Du bist nicht hier, du bist nicht da. Bist Du denn behindert“³⁵?

Tänzerischer Ausdruck und „'Aktion' im afrikanischen Kontext bedeutet also eine Manifestation dessen, was Watermann unter 'Metronom-Sinn' und 'subjektivem Grundschlag' verstand, auf sozialer Ebene“³⁶.

Tanzbewegungen sind oft stilisierte Alltagsbewegungen wie das Wiegen eines Kindes, Ernten von Getreide, Begrüßung, Schlafen - Aufstehen etc., auch Bewegungsformen von Kämpfenden, oder sie wurden der Natur abgeschaut und stilisiert,

³¹vgl. Pollack, S. 36.

³²Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 217.

³³vgl. Beer, S. 5.

³⁴vgl. Dauer, Stil und Technik im afrikanischen Tanz, S. 226; Billmeier S. 107.

³⁵freundlicher Hinweis von Peter Lange.

³⁶Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 90.

z. B. Bewegungsmerkmale von Tieren, Vögeln, des Wassers, Feuers u.ä.³⁷.

„Alle Tänze sind spezifisch für Männer und Frauen, die Normalfigur und auch das Echauffement. Man kann die Schritte des Soro nicht beim Soli tanzen. Doch manchmal treffen sich die gleichen Schritte, insbesondere im Echauffement. Beim Soli tanzen die Männer und die Frauen. Die Männer tanzen eine eigene Normalfigur, doch wenn sie sich erhitzen, tanzen sie das Echauffement des Dundumba. Bei den Frauen, wenn sie Soli tanzen ist weder die Normalfigur noch das Echauffement wie beim Dundumba. Wenn die Frauen den Soliba tanzen, haben sie dieselbe Normalfigur wie die Männer, aber ein anderes Echauffement. Es sind die alten Frauen, die ein Echauffement wie die Männer tanzen. Wenn die Frauen Dundumba tanzen, haben sie zwei verschiedene Echauffements. Eins davon ist wie das der Männer“³⁸.

Die Aussage Camios lässt sich dahingehend interpretieren, dass es im Wechselspiel von Musik und Tanz eine Vielzahl von differenzierten Regeln gibt, die jedoch spontan und frei gehandhabt werden. „ Auch wird niemals ein Gleichklang der Bewegungen aller Gruppenmitglieder angestrebt. Jeder darf und soll seinen individuellen Körperausdruck in den Tanz einbringen“³⁹.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die eigentliche Kunst und das Vergnügen der Trommler darin besteht, innerhalb ihrer musikalischen Strukturen spontan entstehendes Geschehen zu beantworten und voranzutreiben. Souverän zu trommeln heißt also sich jedem Augenblick kommunikationsbereit zu öffnen⁴⁰. Über die Herausforderung und Begleitung der Solotänze hinaus vermögen gute Trommler noch vielerlei andere aktuelle Elemente musikalisch in den Festverlauf einzubinden, die jeweils besonderen Ausformungen der Spannungskurve dienen.

Lediglich Maskentänze bilden eine Ausnahme zur beschriebenen Charakteristik. In diesem Solotanz gibt es „nichtmetrische Bewegungsformen, die dazu dienen, mit den Zuschauern kommunikativ in Verbindung zu treten und durch Pantomime Mitteilungen zu machen. Ein Maskentänzer ist gleichzeitig 'Schauspieler', und sein Bewegungsrepertoire schließt metrische Bewegung (gelenkt von Trommelphrasen), pantomimische Aktionen, Gesten, Reflexbewegungen, visualisierte Sprechtrommel-Anweisungen wie auch belangloses Gehen oder Sitzen mit ein“⁴¹.

Maskentänze finden in der Öffentlichkeit statt und sind damit ein soziales Bindeglied, das den Kontakt zwischen den exklusiven, esoterischen Geheimbünden (als Besitzer der Maske) und der Gesellschaft als Ganzes gewährleistet.

³⁷vgl. Schütz, S. 83f.

³⁸Mansa Camio 2002.

³⁹Schütz, S. 84.

⁴⁰vgl. Pollack, S. 38.

⁴¹Kubik, Zum Verstehen afrikanischer Musik, S. 48.

Kapitel 9

Trommelanlässe

Der Einsatz von Trommeln ist im Gegensatz zu der spontanen Musik des Alltags bereits eine organisierte Veranstaltung. Alle Feste und sonstigen Trommelanlässe beziehen sich auf den Jahresablauf, selbst wenn sie im Prinzip nicht von Regen- und Trockenzeit oder Ernte und Aussaat abhängig sind.

„Jeder FestAnlass hat seine gute Zeit und jeder Monat hat seine speziellen Feste. Zum Beispiel gibt es zwei Zeitspannen, in denen alle heiraten. Die eine ist im Monat vor dem Ramadan, denn die alten Frauen und auch der Islam sagen, wenn Du ledig bist, sollst Du Dich verheiraten bevor der Ramadan beginnt. Es gehört sich, dass der Monat der Fastenzeit Dich bei Deinem Mann trifft. Selbst wenn die Frau ihre Eltern besucht (das bedeutet wohl, vorübergehend getrennt lebt), kehrt sie während des Ramadan zurück zur Familie. Denn es heißt, wenn sie das kleine Frühstück des Ramadan für ihren Mann zubereitet, wird ihr viel Segen erteilt.

Die andere gute Zeit zum Heiraten bei uns im Dorf ist am Anfang des Sommers. Denn die Alten sagen, wenn man sich mit einer Frau verheiratest zu einer Zeit in der alles trocken ist, dann ist das Glück auch trocken; man wird nicht viel Glück haben. Aber wenn der Regen beginnt und das Grüne anfängt zu sprießen und man sich dann verheiratest, heißt es, alles läuft sehr gut und funktioniert gut. Man wird reich und gesegnet.

Im Sommer ist bei uns Regenzeit. Während der Regenszeit gibt es den Kassa, die Rhythmen für die Bauern. Dies ist die gute Zeit für die Feldarbeit. Nach der Ernte, wenn alles wieder trocken und auch kälter wird, dann ist die Zeit des Solis, der Initiation. Denn im Sommer kann man den Soli nicht vollziehen. Weil es nämlich heiß ist. Bei der Beschneidung gibt es Wunden und mit der Hitze heilen sie schlecht. Die Malinke sind gewieft, wirklich jeder Monat hat seine spezifischen Feste. Und jedes Fest hat seinen Rhythmus”¹. Die „enge Verflechtung musikalischer mit sozia-

¹Mansa Camio 2002.

len, ökonomischen und politischen Strukturen² erklärt die erstaunliche Vielfalt der Trommelanlässe.

Unterscheiden kann man öffentliche Feste der ganzen Dorfgemeinschaft zu nationalen, regionalen und religiösen Anlässen. Weiterhin solche, die sich auf Altersgruppierungen oder Berufskasten beziehen sowie familiäre Feiern wie Taufe, Heirat oder Beerdigung.

Die Feste, die einen Teil der Dorfgemeinschaft betreffen, entweder bestimmte Altersgruppen oder Kasten, sind am häufigsten. Denn es gibt Berufe wie Bauer, Jäger, Schmied, Griot und Marabout, die ihre jeweiligen Rhythmen und Tänze haben.

Dann gibt es viele Verbindungen, wie zum Beispiel die der verheirateten oder die der unverheirateten Frauen, die der Frauen, die die Gärten bearbeiten, die der älteren Damen und auch diverse Männerbünde. Sie alle haben ihre Rhythmen und Tänze. Weiterhin gibt es für viele Aufgaben, die eine bestimmte Altersgruppe betreffen einen Rhythmus.

Das heißt, es gibt für fast jeden Aspekt des sozialen Lebens einen speziellen Rhythmus. „Und jeder Rhythmus hat sein Fest³“. Solange dieser nicht gespielt wurde, ist das Ereignis nicht eröffnet⁴. Doch stets ist ihm eine Art Hinführungsrhythmus vorangestellt, der den Leuten ankündigt, dass eben dieses spezielle Ereignis stattfinden wird. Entsprechend den beschriebenen Erziehungspraktiken gibt es vorher und nachher noch einen musikalischen Kindergarten, damit auch die kleinen Kinder ihr Vergnügen haben. Je nach Anlass können Ablauf und Dauer des Festes ganz unterschiedlich sein, es kann von einigen Stunden bis zu mehreren Tagen dauern.

Im folgenden werde ich einige der wichtigsten Trommelanlässe beschreiben und jeweils einen oder mehrere der bisher beleuchteten Zusammenhänge näher ausführen.

9.1 Öffentliche Feste der Dorfgemeinschaft

Die meisten öffentlichen Feste finden auf dem Bara (übersetzt: Arbeit, aber auch Zusammentreffen), dem Tanzplatz und Platz der Manifestation, statt. Die politisch gefärbten Veranstaltungen für Minister oder andere Würdenträger sind auf dem Platz der Verwaltung. „Man sagt, oh das ist Politik, man darf es nicht mit den alten Sachen vermischen⁵“.

Camio erzählt, der Bara ist auf Sumanguru Kante zurückzuführen. Er war der berühmteste Dynast seines Geschlechts, der Sosso und lebte im 13. Jahrhundert als

²Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 56.

³Gespräche mit Camio, 2002.

⁴freundliche Information von Martin Miethke nach einem Gespräch mit Mansa Camio.

⁵Gespräch mit Camio, 2002

Gegenspieler Sundijata Keitas, dem Begründer des Reiches Mali. Er blieb als außergewöhnlicher Krieger und großer Zauberer in Erinnerung⁶, und war zugleich auch der Begründer der Musiktradition. „In der Überlieferung heißt es: wenn Sumanguru Kante unterwegs war und in ein Dorf kam, befürchteten die Leute, er bringe das ganze Dorfsystem durcheinander, mit seinen musikalischen Ambitionen. Sie sagten zu ihm: Geh uns nicht auf die Nerven mit deinen Instrumenten. Mach das außerhalb des Dorfes. Und so suchte er sich einen Platz außerhalb des Dorfes und pflanzte einen Baum in der Mitte. Aus dieser Gruppe von Leuten, die da mitmachten, ist das Wort Barati (verpflichtet zur Arbeit) entstanden“⁷. Die Barati haben neben Pflichten für die Dorfgemeinschaft, wie z. B. den Bara zu pflegen und von Unkraut zu befreien, auch das Recht, als erste darauf zu tanzen.

Baradassa/Dundumba (Tanz der starken Männer) Im Oktober nach der Ernte findet Baradassa statt. Das gesamte Fest dauert 4 Tage. Die Trommler spielen schon frühmorgens vor dem ersten Gebet im Hof von Mansa Camio fünf bis zehn Minuten, um dem ganzen Dorf das kommende Fest anzukündigen.

Nachmittags ziehen die Trommler zum Bara. Unterwegs spielen sie den Rhythmus Baradotadunun speziell für diesen Zweck. Auf dem Tanzplatz angekommen wird der Rhythmus mit einem typischen Dundumbaechauffement beendet und geht bei getragenen Tempo in den Kon⁸ über, dem wichtigsten aller Dundumbarhythmen. Camio sagt, der Kon ist der Vater und die Mutter alle Rhythmen, in ihm vereinen sich alle Geheimnisse der Musik. Bei der Melodie der Baßtrommeln liegt kein einziger offener Schlag auf dem Beat!

„Wenn man den Dundumba tanzt und singt, dann ist ausschließlich diese Energie in meinem Körper. Ich muss obligatorisch die Schritte des Dundumba markieren und sprechen“⁹.

| | | | |
 ^ ^ ● ^ ^ ^
 basa timbada ba

Basatimbadaba¹⁰ (große Eidechsenstirn) ruft die Solodjembe den Barati zu, die in diesem Moment zum Eingang des Tanzplatzes kommen. Der Ruf bezieht sich auf den Stirnschmuck, der die Eidechsenstirn symbolisiert. Sie haben schwarze Hosen mit weitem Schritt und individuellem Muster an den Seiten an. In der rechten Hand

⁶vgl. Ki-Zerbo, S. 130f.

⁷Gespräch mit Camio, 2002.

⁸vergleiche Tonbeispiel 2: Kon

⁹Gespräche mit Mansa Camio 2002.

¹⁰vergleiche Tonbeispiel 3: Basatimbadaba

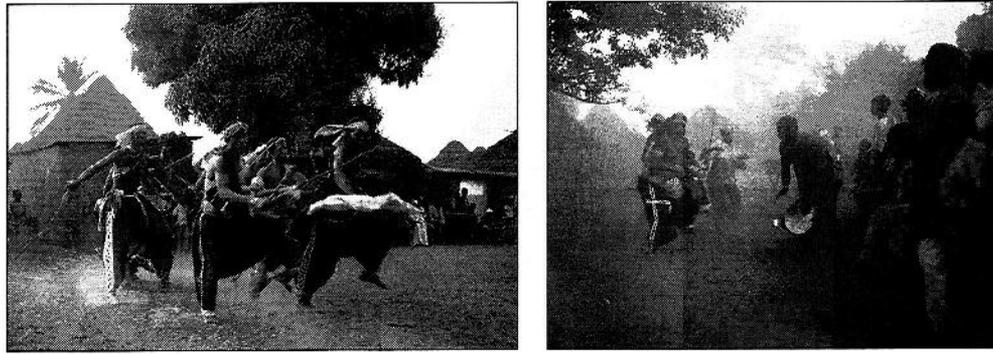


Abbildung 9.1: Baradassa

halten sie eine Axt und in der linken eine Flußpferdpeitsche aus.

Zunächst tanzen sie in mehreren Reihen mit langsamen Bewegungen auf der Stelle. Ihre Schritte sind ständig im Beat, begleitet vom Trommelsolisten, der auch beat-bezogen spielt¹¹.

Auf der gegenüberliegenden Seite stehen die Trommler, hinter ihnen die Griots, die singen und auf ihren Karinjas spielen. Rund um den Platz verteilen sich die Zuschauer und bilden einen großen, ca. 80 m durchmessenden Kreis. Die Spannung steigt. Alle scheinen auf ein Signal zu warten.

Nach einigen Takten spielt die Sangban eine Blockage und fängt zu echauffieren an. Die Tänzer nehmen diesen Impuls auf und tanzen mit mächtigen, weit ausladenden Schritten über den gesamten Tanzplatz auf die Trommler zu. Es scheint, dass sie nichts bremsen kann und sie geradewegs die Trommler überrennen werden, als die Sangban erneut blockiert. Die ersten Tänzer kommen direkt vor den Trommlern zum Stehen und setzen mit einer weitausladenen Bewegung ‚präzise auf dem Beat 1, die Axt vor sich auf den Boden.

Jetzt teilen sich die Tänzer in zwei Gruppen und marschieren jeweils hintereinander, aber in entgegengesetzter Richtung dicht vor den Zuschauern im Kreis. Es bilden sich Gruppen von zwei bis fünf Tänzern, die jeweils zusammen vor den Trommlern oder auf sie zugehend Solos tanzen. Schnell wird der Tanz heftiger und artistischer, die Tänzer springen während eines Solos unvermittelt hoch und grätschen die Beine oder drehen sich in der Luft. Einige tanzen, sich in der Luft um sich selbst drehend, über den ganzen Platz.

Ein Tänzer fällt auf, weil er alleine tanzt und bei genauem Hinsehen erkennt man, dass er ein Affenfell um die Hüften gebunden hat. Er ist der Bonkelenabilla und braucht sich den anderen und deren Choreographie nicht unterzuordnen¹².

¹¹vgl. Beer, S. 10; Schütz, S. 83.

¹²vgl. Lange, S. 2f.

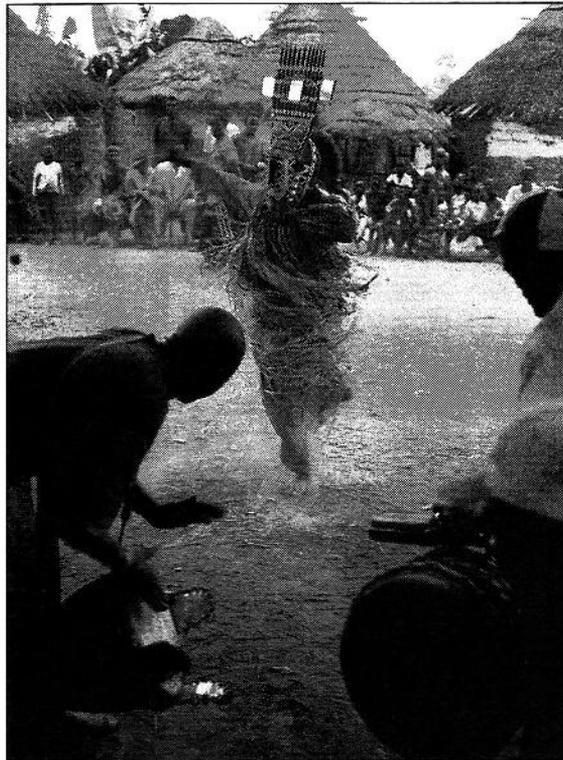


Abbildung 9.2: Das Konden

Islamische Feste Sunkaro sali ist ein mehrtägiges Fest nach der 30-tägigen Fastenzeit Ramadan und Donkin sali ist 'Das Fest des Schafes', im Monat der Pilgerfahrt nach Mekka¹³.

Die beiden ähneln sich im Ablauf und belegen, dass in diesem Fall der Islam keinen Einfluss auf die traditionelle Trommelmusik und das musikalische Verhalten genommen hat und beides nebeneinander bestehen kann.

Das erste Anzeichen ist das Geheule der Geisterfamilie Konden nach Einbruch der Dunkelheit. Durchdringend und schauerlich ist es überall im Dorf zu hören. Mama, Papa und die Kinder Konden haben verschiedene Tonlagen. Ihre markdurchdringenden Geräusche entstehen durch Schwirrhölzer, die die Maskenträger spielen.

Während der Nacht spielen die Trommler den Rhythmus Konden¹⁴ und ziehen von Hof zu Hof. Wenn die Gruppe in den Hof einer Familie kommt, huschen die alten Männer schnell heraus und geben Geld. Eigentlich traut sich niemand, außer den Initiierten, auf die Straße, denn das Konden hat furchterregende Eigenschaften. Es heißt auch, es frisst in dieser Nacht Frauen und Mädchen. Nur die kraftvollen Jugendlichen, die Generation des Konden können sich dieser Energie stellen, begleiten die Trommler und tanzen die ganze Nacht.

¹³vgl. Beer, S. 3.

¹⁴vergleiche Tonbeispiel 4: Konden

Am nächsten Morgen ist Moscheegang mit der ganzen Familie. Alle sind feierlich im Grand Boubou, dem islamischen Festgewand gekleidet. Danach gibt es Essen. Unterschiedlich zu Sunkaro Sali (Ende der Fastenzeit) schlachtet beim Donkin sali (Fest des Schafes) jede Familie ein Schaf nach dem Besuch der Moschee.

Später am Tag versammeln sich dann alle auf dem Bara (Platz der Manifestation/Tanzplatz). Dort erscheint die Maskengestalt Konden wieder.

Nun hat sie an Schrecken verloren. Gemeinsam mit ihrem Begleiter Balani tanzt sie den Tanz Konden. Nach und nach dürfen auch andere Männer und Frauen tanzen und sind gemeinsam mit dem Konden auf dem Platz.

Dalah mon (den See kneten/quetschen) Der Name Dalah mon bezeichnet den Inhalt dieser Zeremonie sehr treffend. Denn Baro hat einen See, der dadurch entsteht, dass der Niandan in der Regenzeit über das Ufer tritt und eine große Senke überschwemmt. In der anschließenden Trockenperiode bildet sich daraus ein See. Allmählich sinkt der Wasserspiegel immer tiefer und die Fische, die mitgespült wurden, wachsen. Am Ende der Trockenzeit ist der Wasserstand so niedrig, dass die Seen zu Fuß begehbar sind. Auch die Fische sind nun groß und können somit ihren Platz in der Nahrungskette einnehmen. In dieser traditionell nahrungsmittelarmen Zeit, dem Ende der Trockenzeit, wird der See dann in einer gemeinschaftlichen Aktion leergefischt. Das ganze Dorf ist daran beteiligt und auch von weiterher kommen viele Freunde und Verwandte.

Diese Seen entstehen des öfteren am Lauf des Nigers. Doch gerade in Baro ist es ein sehr bedeutendes Fest. Denn über das reine Fischen hinaus, wird der heilige Wald, der zwischen dem Dorf und dem See liegt und in dem die eigentliche Trommel- und Tanzzeremonie stattfindet, mit einbezogen. Dort ist besonders gut Kontakt zu den Geistern aufzunehmen.

Dalah mon ist die einzige Gelegenheit im Jahr, sich, direkt ohne Vermittler, an die Geister des Waldes zu wenden. Insbesondere Nakuda, auch Kudaba (die große Kuda) genannt, der älteste weibliche Geist des Waldes, hilft, dass mitgeteilte Wünsche von Gott erfüllt werden. Mit einem gemeinsamen Rhythmus, Lied und Tanz, genannt Kudabadon¹⁵ (der Tanz der Nakuda), richten die Teilnehmer ihre Wünsche in Form von gesungenen Liedern an Nakuda.

Der Liedtext lautet: eeh nakuda nani den (woodi,...) ko le do; eeh, Kudabadon na mara eh. Sinngemäß übersetzt bedeutet es: eeh Nakuda, ich bin gekommen, weil ich mir ein Kind (Geld,...) wünsche, eeh der Tanz der Kudaba hat angefangen. Als einzige Bedingung ist angeknüpft, ein selbstgewähltes Opfer einzulösen, wenn der Wunsch

¹⁵vergleiche Tonbeispiel 5: Kudabadon



Abbildung 9.3: Gemeinschaftliches Fischen

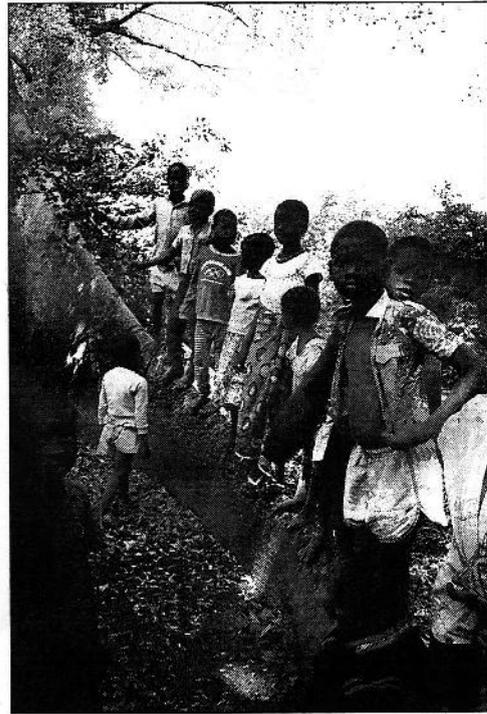
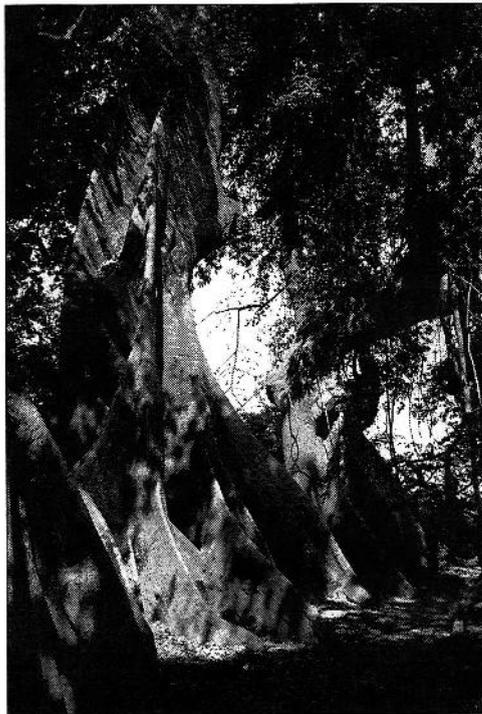


Abbildung 9.4: Der heilige Wald

sich erfüllt hat.

Die Zeremonien beginnen einen Tag vor dem Fischfang und dauern 3 Tage an. Zu diesem Fest kommen sehr viele Menschen aus der Umgebung, aber auch von weit her angereist. Politiker mit ihren Frauen werden mit Privathubschraubern eingeflogen. Ganze Menschengruppen aus den Nachbardörfern marschieren zu Fuß an¹⁶. Es kommen Tänzer, Trommler, und andere Musiker mit ihren Instrumenten. Es zeigen sich Masken, das Kunding und andere. Camio sagt, die besten Trommler des Landes sind anwesend, um sich zu messen. Dabei geht es nicht darum, den anderen zu übertrumpfen oder auszustechen, sondern hier ist „die kreative Anstrengung, der musikalische Wettstreit eine Möglichkeit, um Status, Selbstbewusstsein und Verantwortlichkeit zu demonstrieren“¹⁷.

9.2 Rituale der Altersgruppen

Die Malinke beziehen sich in ihrer Sozialisation auf sogenannte Generationen oder Kategorien und definieren aufgrund ihres Alter sowohl Gruppen von Mädchen als auch Jungen. Der Wechsel von einer Altersgruppe zur anderen ist durch Kulthandlungen gekennzeichnet.

Der Soliba steht zwischen einem öffentlichen Fest und dem einer bestimmten Altersgruppe. Es geht um die Kinder, die den ersten Schritt ins Erwachsen-Sein machen, doch sind alle Anverwandten und Freunde dabei und tanzen, sowohl die Männer als auch die Frauen.

Soliba (Initiation) Das ganz große und einschneidende Ereignis im Leben des Heranwachsenden ist die Initiation in die geistliche und soziale Gemeinschaft der Malinke. Sie beginnt mit Proben und Prüfungen, birgt das schmerzhaftes Erlebnis der Beschneidung und endet mit einer sozialen Wiedergeburt zum erwachsenen, vollwertigen Mitglied der Gemeinschaft¹⁸.

So etwa alle drei Jahre taucht im täglichen Palaver der alten Männer die Frage der Beschneidung einer neuen Altersgruppe auf. Der Dorfchef erforscht, ob das Jahr günstig für das Vorhaben ist - als besonders vorteilhaft gelten Jahre, in denen der Stern des 'guten Glücks' besonders hell erstrahlt. Alle zwei bis drei Jahre ist er in der Zeit vor der Ernte um 4 oder 5 Uhr morgens am Himmel deutlich zu sehen. Das gute Datum für den Soliba sucht man mit dem Stern, wenn dann die Ernte noch gut ausfällt und die Finanzen stimmen, ist alles bestens.

¹⁶Frank, S.2f.

¹⁷Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 55.

¹⁸vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 73.

Dann halten die Alten eine Reihe langer Besprechungen ab und erwägen, wer von den jungen Leuten die nötige geistige und körperliche Reife besitzt. Stimmbruch und Entwicklung der Körperhaare, Körperlänge, die Länge des Gliedes, Augenfarbe und die Harmonie ihrer ganzen Bewegungen spielen dabei eine Rolle.

Nachdem die Entscheidung für den Soliba gefallen ist, schneiden die auserwählten Jungen übers Jahr immer wieder Holz im Busch und lagern es auf dem Bara. Denn in der Nacht des Soliba ist es kalt. Und man braucht Feuer. Das ist der Anfang. Dort beginnt das Gefühl der Zusammengehörigkeit. Wenn einer der Jungs nicht mitmacht, wird er sogar bestraft.

Man unterzieht die Ausgewählten auch Proben. Man fragt sie beispielsweise nach rituellen Liedern aus dem Kinder- und Jugendbund und lässt sie deren Inhalt erläutern.

Auch werden die Jungen alleine und zu Fuß in die Dörfer ihrer Verwandten geschickt. Gegenseitig begleiten sie sich und kommen unangemeldet dorthin. Sie haben die Taman (Sprechtrommel) und ein Gewehr dabei. Bei der Ankunft geben sie einen Schuss ab und sie spielen die Sprechtrommel. Dann kommen die Frauen, sie singen, klatschen und spielen Karinja. Jetzt weiß jeder Bescheid, der Soliba ist da. Die zu überbringende Nachricht lautet: Meine Eltern schicken uns, um zu sagen, dass dieses Jahr der Soliba bei uns ist. Wir werden eingeweiht und laden Euch und Eure Trommler dazu ein.

Bei dem Ankunftsritual spielt keine Djembe. Doch die Jungen übernachten dort und dann man macht ein kleines Fest mit dem ganzen Trommelensemble für sie. Man organisiert einen Tanz mit dem Rhythmus Soko zum Beispiel. Das passiert in allen Dörfern, die zum Soliba nach Baro kommen werden.

Eine Woche vorher wird für jeden Jungen die Tracht des Solibas geschneidert. Den ganzen Tag trommeln und tanzen wir. Die Leute bringen Stoff und Geschenke zum Schneider. Kurz darauf - wenn am Freitag die Beschneidung ist, dann kommen ab Montag die Leute aus den anderen Dörfern. Jedes Dorf kommt mit seinen Trommlern.

Am Abend vor der Zeremonie gibt es ein großes Fest mit viel Tanz und reichlich Essen für alle Gäste und die jungen Leute. Die Kandidaten dürfen bis um Mitternacht an der allgemeinen Belustigung teilnehmen und werden dann in eine Hütte gebracht und hören im Verlauf der weiteren Nacht von den Grioten Lieder, Sprichwörter und alte Geschichten, die ermahnen am nächsten Tag weder Angst noch Schmerz zu zeigen¹⁹.

„Der Soliba ist ein sehr großes, rituelles Fest, wirklich er zeigt unsere Kultur.

¹⁹Mansa Camio, 2002 ; vgl. Beuchelt u. Ziehr, S. 73f.

Wenn der Soliba angekündigt ist, dann wird er heilig. Denn alle wichtigen Werte und Geschichten, findet man im Soliba und seinen Liedern. Viele der Lieder stammen von den Frauen. Es gibt Mütter, die haben Probleme mit ihren Kindern. Wenn das Kind dann beschnitten wird, singen sie. Sie fabrizieren ein Lied korrespondierend zur Musik. Wenn ein Lied Erfolg hat, was in diesem Zusammenhang bedeutet, dass es Veränderung bewirkt, dann wird es schnell übernommen und bleibt in der Zeremonie des Solibas.

So geschah es einer Frau in Kato, einem Dorf in der Nähe von Baro. Sie hatte ein schweres Schicksal und war sehr unglücklich, denn ihr Mann trennte sich einst von ihr. Zu dieser Zeit hatte die Frau einen kleinen Jungen Mamady. Dieser Junge ist bei seinem Vater geblieben.

Und als Mamady dann groß wurde, wurde es Zeit für die Initiation. So organisierte der Vater den Soliba. Dann kam der Moment an dem der Vater Mamady seine Tracht für die Beschneidung geben wollte. Doch er weigerte sich und wollte nicht mehr. Und als der Vater nachfragte meinte Mamady: So wie du mit meiner Mutter umgehst, das ist nicht gut, das mag ich nicht. Alle Jungs haben ihre Mutter und ihren Vater beim Soli dabei. Und bei mir? Ich will, dass meine Mutter auch kommt.

Das gab einen Aufruhr. Alle Leute des ganzen Dorfes sind gekommen. Sie sagten: Jawohl, der Kleine da, der hat recht.

Und die Frau? Welches Lied hat sie dann beim Soliba gefunden?

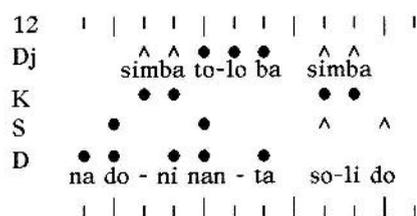
Sie sang, Mamady, dass was du für mich getan hast, hast Du gut gemacht. Mamady, selbst wenn deine Mutter eine Diebin ist, sie ist deine Mutter. Selbst wenn Deine Mutter verdorben ist, ist sie Deine Mutter. Alle Leute können zu deiner Mutter sagen, sie ist eine Diebin, sie ist eine Prostituierte, sie ist verdorben, sie ist nicht gut, aber Du, Du liebst Deine Mutter. Deine Mutter ist Deine Mutter.

Diese Frau ist jetzt glücklich. Sie wurde durch ihr Lied sehr bekannt, denn es hatte großen Erfolg und bewirkte, daß der Mann sie wieder bei sich aufnahm.²⁰

Folgend ist der Rhythmus Soli²¹ als tragendes Element des Soliba aufgeschlüsselt. Außergewöhnlich ist der Pattern der Kensedeni. Eine derartige Figur gibt es meines Wissens nirgendwo anders in den Rhythmen der Malinke. In der Kombination zur Djembe entsteht eine Phrase, die die Malinke mit *simba toloba simba* (Elefant hat große Ohren, Elefant) tradieren. Mit Sangban und Doundoumba spielt die Kensedeni *nadoni nanta solido* (Kleine Mutter, komm morgen mit zum Tanz des Soli).

²⁰Mansa Camio 2002.

²¹vergleiche Tonbeispiel 6: Soli



„Der Soliba ist im ganzen Dorf. Bei jeder Familie, die einen ihrer Sprößlinge einbringt wird auch getrommelt und getanzt. Neuerdings hat jede Familie ihre eigenen Trommler, die die Verwandten von weither mitbringen. Viele Trommler sind dann da um den Soli zu unterstützen.

Also wenn es jetzt 20 Familien sind, kann es sein, dass es auch 20 Trommelgruppen sind. Bei 10 Familien können es 10 Trommelgruppen sein. Das heißt, die Trommler kommen aus jedem Dorf der Umgebung nach Baro.

Wenn in Baro der Soliba ist, dann sind die Trommler von Baro die Chefs. Sie sind es, die anschaffen. Selbst ich, der viel spielt, wenn ich in ein anderes Dorf für den Soliba komme, und kleinere Jungs sind dort die Trommler, sind sie die Chefs. Selbst wenn ich besser spiele, haben sie das Sagen. Sie werden es sein, die den letzten Rhythmus Soko und den letzten Rhythmus Kunding spielen werden. Man respektiert sich in dem. Denn es ist ihr Dorf, sie kennen die Kinder von hier, wie sie tanzen und wie sie es wollen”²².

Am Tag vor der Beschneidung rasiert man den zu beschneidenden Jungen den Kopf. Danach bekommen sie Geschenke überreicht und es wird der Rhythmus Soko gespielt. Während der Zeremonie der Beschneidung spielt man den Numukabolo - den Rhythmus der Schmiede.

Tiefere und genauere Inhalte über den Verlauf der Beschneidung und die folgende Zeit, für die nun initiierten Jungen habe ich nicht erfahren. Dies gehört wohl auch zu dem tiefen Wissen der Malinke-Kultur, das für Außenstehende schwer zugänglich ist.

Bundiani Der Rhythmus Bundiani ist ein Rhythmus für unverheiratete Frauen. Die Gruppe Bundiani ist eine Verbindung, in der es ein Mädchen gibt, das besonders gut tanzt, sie heißt Bundiani. Gemeinsam mit ihren Freundinnen tanzt sie den Bundiani.

„Wenn Du etwas sehr gerne hast, sagt man bei uns, du nimmst das wie Bundiani. Wie eine Prinzessin. Jeder passt gut auf sie auf und macht ihr viel Freude, damit sie sich nicht ärgert. Sie ist es, die uns träumen lässt und für uns tanzt. Also braucht

²²Mansa Camio 2002.

sie viel Aufmerksamkeit.

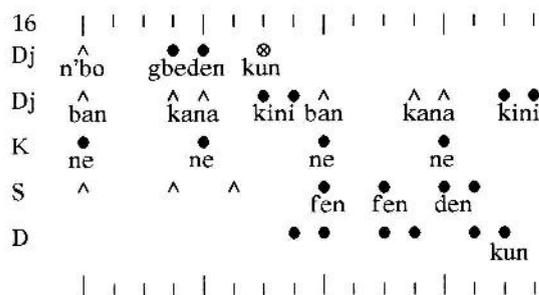
Das Besondere ist, dass sie die Schule des Bundiani absolvierte. Es sind die alten Frauen, die früher Bundiani gewesen sind und es an die Neuen weitergeben. Die jungen Mädchen treffen sich mit den alten Bundianis, um den Tanz Bundiani zu lernen und um die Geheimnisse zu erfahren und übergeben zu bekommen.

Ein Anlass, um den Bundiani zu organisieren, ist, wenn sich jemand aus der Gruppe verheiratet. Dann tanzen die Mädchen den Bundiani ein letztesmal mit ihr, um sie so zu verabschieden und zu entlassen.

Der Anfang ist der Rhythmus Denabendunun²³ (Mädchen-ankommen- Rhythmus), damit kommt die Gruppe der Bundiani, auf den Schultern von jungen Männern getragen, zum Tanzplatz. Ohne Denabendunun gibt es keinen Bundiani. Diese Männer haben ihren eigenen Bund. Man nennt sie die "Väter unserer Mädchen"²⁴.

Die folgende Grafik schlüsselt die Pattern der verschiedenen Trommeln auf. Die versprachlichte Phrase zeigt auch die Freude am provokanten Humor. Zudem ist hier die Frage-Antwort-Struktur der Solodjembe und der Begleittrommeln gut zu erkennen. Die Djembe fragt: N bo gbeden kun? (Mein Freund, was trägst du Schweres auf deinen Schultern?) und die Baßtrommeln antworten: Fen fen deng kun. (Ich?...Ich trag doch nichts Schweres).

Nach dem Fest gibt es für die Trommler und "die Väter der Mädchen" Essen. Schon jetzt hat die Begleittjembe Angst und spricht zu den anderen, die nicht mit den Mädchen tanzen: Kana kinibang (Esst den Reis nicht ohne uns auf). Die Kensedeni sagt im selben Tenor: Ne, ne, ne....(Ich, ich, ich... will auch was)



„Sie kommen am Bara an und die Trommler wechseln vom Denabendunun in den Bundiani²⁵. Die Mädchen bleiben noch 1, 2, oder auch 4 Umrundungen auf den Schultern der Männer. Dann werden sie herabgelassen und die Bundiani fängt gemeinsam mit ihrer Griotte Lafe zu tanzen an. Obwohl alle anderen auch tanzen

²³vergleiche Tonbeispiel 7: Denabendunun

²⁴Mansa Camio, 2002.

²⁵vergleiche Tonbeispiel 8: Bundiani

dürfen, kann man die Bundiani in ihrem Solo nicht abschneiden oder blockieren. Sie ist einzigartig und tanzt einzigartig. Keiner kann es so machen, wie sie es macht, denn sie hat ihre Geheimnisse²⁶.

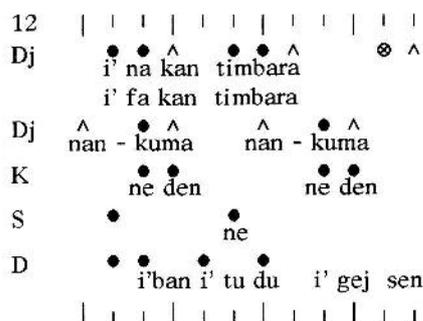
Der Rhythmus Bundiani hat eine andere Struktur wie der Denabendunun, der ein 16er ist. Er besitzt wie viele zentrale Rhythmen die Formzahl 12.

„Der Bundiani ist sehr voll an Parolen. Zum Beispiel bei der Begleitung. Der Junge der die Bundiani auf seinen Schultern getragen hat, könnte Nankuma heißen. Also spricht die Begleitung Nankuma, Nankuma, Nankuma....Hier bestimmt wieder der Kontext die Bedeutung des Pattern.

Die Kesedeni sagt: Ne den, ne den, (mein Mädchen). Die Sangban widerspricht: Ne (Es ist MEINS). Weil nämlich ein jeder die Bundiani mag.

Die Solobegleitung spricht: I na ka timbara, i fa kan timbara. (Dein Vater sagt, du kommst auf den Tanzplatz, Deine Mutter sagt, Du kommst auf den Tanzplatz).

Und dann noch weiter, die Sangban und die Doundoum zusammen: I bang itudo, i gejsen. Damit wird ein Tanzschritt beschrieben, bei dem sie ihren Busen schüttelt.



„In einem Dorf kann es zwei Gruppen der sogar drei Gruppen von Bundiani geben. Es ist die Eifersucht und die Konkurrenz. Sie sagen: Unsere Bundiani tanzt besser als Eure. Nein, es ist unsere Bundiani die besser tanzt als Eure. Das ist eine organisierte Konkurrenz²⁷.

9.3 Private Feiern

Zu den individuellen Festen im Leben eines Malinke gehören Taufe und Heirat. Da der Tod ebenfalls ein individueller Einschnitt ist, orientiert sich die anschließende Beerdigung an diesem Zeitpunkt. Für das Tauffest ist, soweit ich das weiß, jeder Termin möglich - außer während dem Ramadan. Hochzeiten knüpfen sich im Allgemeinen an gewisse Zeitperioden im Jahreskreis, im Monat vor dem Ramadan und

²⁶Mansa Camio, 2002.

²⁷Mansa Camio, 2002.

am Anfang des Sommers. Dies hat Camio am Anfang des Kapitels bezüglich den Zeitqualitäten im Jahresablauf näher beschrieben.

Hochzeit Die Hochzeit ist ein einschneidendes Ereignis im Leben zweier Menschen. Althergebracht bereitet die Braut sich dahingehend vor, dass sie am Tag zuvor mit ihren Altersgenossinnen singend und klatschend zum Fluß marschiert und die schmutzige Wäsche ihres zukünftigen Mannes wäscht. Am Abend veranstaltet sie dann den Tanz des Djia (Freude/ Vergnügen) als Polterabend.

Am nächsten Tag, als Zeichen des Übergangs sozusagen, begleiten die älteren Damen der Familie, die Braut zum Haus ihres Mannes. Dies geschieht mit den Liedern des Diagba²⁸ (dem Rhythmus der ehrwürdigen Frauen).

„Währenddessen versammeln sich alle großen Schwestern des Bräutigam und sagen: Wir suchen jetzt die Trommler und geben ihnen 10 schwarze Colanüsse als Zeichen unseres Respekts. Dann gehen sie dahin und sagen zu den Trommlern: Heute heiratet unser Bruder. Seine Frau kommt zu ihm. Packt euch zusammen und spielt für sie während der Hochzeit.

Die Trommler fangen um 16.00 Uhr an und machen eine Runde durch das Dorf, dabei spielen sie alle repräsentativen Rhythmen, die zu dieser individuellen Hochzeit passen. Um 19.00 Uhr hören sie dann auf. Und um 21.00 Uhr fängt dann der *Gidamba* an. Dort spielen sie den *Gidamba* und viele Rhythmen der Hochzeit. Die Frauen tanzen beim *Gidamba*, bei der Hochzeit. Männer können kommen und kleine Gesten machen“²⁹.

Am Festabend finden sich die eingeladenen Verwandten und Freunde auf dem ausgewählten Platz ein, der mit allerlei Sitzmöglichkeiten eingerahmt ist. Zunächst stellen sich die *Griottes* direkt neben den Trommlern auf und beginnen mit ihren, dem jeweiligen Impuls entsprechenden Gesängen³⁰. Schon nach wenigen Sekunden setzen die Trommler ein. Der Trommelsolist muss alle Gesänge kennen, da sich der Rhythmus nach dem Gesang richtet.

Ist das Fest in vollem Gange, so dauert ein Rhythmus selten länger als einige Minuten, da die *Griottes* - miteinander wetteifernd - bald einen neuen Gesang anstimmen, was sofort eine Änderung des Rhythmus zur Folge hat. Auf diese Weise bestimmen die *Griottes* den musikalischen Verlauf des Festes.

Mit dem Rhythmus beginnt auch der Tanz in der üblichen Kreisformation. Dar- aus heben sich einzelne Tänzerinnen mit einem kurzen Solo hervor. Vor den Trommlern steht eine Schüssel auf dem Boden, in die das von Verwandten und Freunden

²⁸vergleiche Hörbeispiel 9: *Diagba*.

²⁹Mansa Camio, 2002.

³⁰vergleiche Tonbeispiel 10: *Gidamba*

gespendete Geld hineingegeben wird. Dies geschieht meistens folgendermaßen: Wenn ein Tänzerin den Zuschauern besonders gut gefällt, bekommt sie Geld, das diese aber dann den Trommlern weitergibt. Je gelungener ein Fest, desto freigiebiger werden also die Beteiligten sein. Das in die Schüssel gelangte Geld ist der Lohn für die Trommler³¹.

³¹vgl. Beer, S. 5.

Kapitel 10

Funktion und Aufgabe der Trommelrhythmen

Unter Funktion versteht das Bedeutungswörterbuch die „Aufgabe in einem größeren Ganzen¹“.

Denkt man an die Aufgabe und Funktion der Trommelrhythmen, so ist der erste Gedanke, dass sie dem Tanz gewidmet sind. Dass die Malinke Musik und Tanz als spontane und durchlässige, aber auch sehr komplex kommunikative Einheit erleben, habe ich unter 7.1.2. erläutert. Hier möchte ich beschreiben, welche Funktionen die Trommelrhythmen in ihrem gesellschaftlichen Kontext erfüllen.

Ein Dorf gilt als tot, wenn es keine eigenen Trommler besitzt oder das gemeinschaftliche Singen, Trommeln und Tanzen vernachlässigt. „Das Musizieren zeigt daher die Lebendigkeit einer Gemeinschaft an und ist ein Maßstab für den Grad des gesellschaftlichen Zusammenhalts ihrer einzelnen Teile“².

Sowohl Lieder und Instrumentalformen als auch Instrumente sind in der Regel bestimmten sozialen Gruppen zugeordnet. Jäger, Fischer, Zauberer oder Griots und auch einige Altersgruppen von Männern und Frauen haben ihre eigenen, nicht austauschbaren Instrumente und Rhythmen für spezielle Ereignisse.

„Aber alle diese Gruppen benutzen auch die Djembe (und engagieren den Djembebespieler mit seiner Mannschaft). Die Djembe mit ihren Basstrommeln kann alle Rhythmen und Lieder dieser Bünde spielen. Die Gruppe der Jäger hat ihr Instrument Donso Konin. Doch beim Soliba zum Beispiel, wenn der Sohn eines großen Jägers initiiert wird, singt man auch die Lieder der Jäger. Und dort, wo sonst ihr Instrument spielt, wird die Djembe eingesetzt, denn man kann nicht verlangen, sie sollen extra ihr Instrument bringen für dieses Lied, das nur 10 bis 20 Minuten dauert.“

¹Grebe u. a. , S. 263.

²Nketia, S. 19.

So benutzt man dafür die Djembe, denn diese ist universell³.

10.1 Kommunikation

Die offensichtlichste Funktion der Djembe, die Übermittlung von Nachrichten, liegt im lautstarken Wesen der Trommeln. Man hört sie im Freien bis zu 10 Kilometern weit und teilt damit Nachrichten in Windeseile über weite Entfernungen mit. So ist nachzuvollziehen, dass die Bewohner der Gegend - die ja selbst tradiertes Wissen über die Bedeutung der Musik haben - beim Klang bestimmter Rhythmen bereits erkennen, worum es geht, ob eine Hochzeit oder eine Beerdigung zelebriert wird oder andere Rituale stattfinden.

Manche Musikethnologen behaupten, dass die Djembe ursprünglich als koordinierendes und abschreckendes Kriegsinstrument Einsatz fand. Camio sagt dazu: „Wenn es Krieg gab, wurden bestimmte Rhythmen verwendet, wie Sofa oder Kon. Diese vermittelten Stärke und Tapferkeit. Aber die Djembe ist entweder zum Vergnügen oder zur Kommunikation da, wie das Telefon. Wenn in einem Dorf, zwei oder drei oder auch 10 km entfernt, etwas Böses, Schlechtes passiert, dann wird man spielen. Und die Leute in den Dörfern drumherum wissen dann, oh da ist ein Unglück passiert“⁴.

In Baro selbst hat das lautstarke Wesen der Trommeln natürlich denselben Effekt. Kommen die Männer von einem Gruppenarbeitseinsatz auf dem Feld zurück, spielen die Trommler, die die zurückkehrenden Männer begleiten, den Rhythmus N'Koke (Wir haben es geschafft) und alle wissen Bescheid. Das ist dann zugleich auch der Auftakt zu einer Dankesfeier.

Die Trommeln sprechen nicht nur in der diesseitigen Welt, sondern auch mit der jenseitigen. Es gibt eine rege Kommunikation zu Geistern und Ahnen.

Die animistisch geprägten Malinke treffen keine wichtige Entscheidung, ohne nicht die Geister und Ahnen um Rat, um Zustimmung gefragt zu haben, ohne sich des Wohlwollens, der Unterstützung der Geister und Ahnen versichert zu haben.

„Und dies geschieht in der Regel in Ritualen, bei denen die Musik eine ganz herausragende Rolle spielt“⁵. Pollack berichtet, dass die Feste eines wichtigen Geheimbundes der Manding, Komo, „mit so wirkkräftigen Ritualen durchsetzt waren, dass z. T. nicht eingeweihte Trommler unter Umständen mit verbundenen Augen spielen mussten, um der Gegenwart bestimmter Gegenstände und Handlungen, etwa

³Mansa Camio 2002.

⁴Mansa Camio 2001

⁵Schütz, S.21.

der zu ihrem Spiel tanzenden Komo-Maske, schadlos zu entgehen“⁶.

Obwohl Mansa Camio, der sowohl Trommler als auch Marabout ist und auch in dem Geheimbund um die Geister dabei ist⁷, mir offen über vieles erzählt, hält er sich in diesem Zusammenhang sehr bedeckt. Aus den vereinzelt Informationsfragmenten kann ich keine fundierten Aussagen entnehmen, außer dass die Geister ihre Rhythmen und ihre Zeit und ihren Ort, nämlich den heiligen Wald, haben wo man sie am besten erreicht. Diese Zeremonien finden unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt, ausgenommen ist das Fest Dalah mon⁸ (s.o.).

Die Malinke in Baro besitzen mehrere Masken, die immer wieder nach Abschluss der nichtöffentlichen Kulthandlung im Dorf erscheinen. Daraus kann man folgern, dass Geistbessenheitsrituale existieren, bei denen zumindest einige Teilnehmer beabsichtigtigterweise veränderte Bewusstseinszustände erleben⁹.

Ganz anders ist das bei öffentlichen Festen. Insbesondere die alten Frauen achten sehr aufmerksam auf Anzeichen von Trance oder Ekstase bei Teilnehmenden. Sobald jemandens Ausdruck sich in diese Richtung verändert, wird er weit vom Ort der Aufführung weggeführt und bleibt solange unter betreuender Aufsicht, bis er sich wieder normalisiert hat. Das soll nicht selten vorkommen¹⁰.

10.2 Gemeinschaft schaffen

Die wichtigste Funktion der Trommeln ist, wie Camio sagt, „dass sie die Leute zusammenbringt“¹¹, denn das Musikmachen und Tanzen geschieht auf breiter Ebene und setzt immer eine größere Gruppe Teilnehmender voraus.

Gemeinschaft ist eine „Gruppe von Personen, die durch gemeinsame Gedanken, Ideale o. ä. verbunden sind“¹². Ich habe in Kapitel 7 bereits ausgeführt, warum die tradierten Trommelrhythmen der Malinke Inhalte des jeweiligen Kontext repräsentieren.

Darüber hinaus ist bei den Festen die aktive Teilnahme durch Singen, Klatschen oder Tanzen jedes Einzelnen erwünscht. Dadurch transportieren die Feste Geborgenheit in die Gemeinschaft. Es entsteht eine Atmosphäre der Wärme.

Man sollte „Kultur vielleicht überhaupt besser als einen dynamischen Lebensstil betrachten und weniger als eine abstrakte Idee oder grundlegende formale Struktur.

⁶Pollack, S.30f.

⁷Mansa Camio 2001.

⁸Mansa Camio 2002.

⁹vgl. Hürtner, S. 19ff.

¹⁰freundliche Information von Peter Lange nach einem Gespräch mit Mansa Camio.

¹¹Mansa Camio 2001.

¹²Grebe u. a., S. 280.

Kultur wäre dann ein dynamisches Verhalten, mit dem Menschen ihrem Leben Sinn und eine gewisse Ordnung geben. (Bei den Malinke) ...werden Musik und die anderen Künste eingesetzt, um philosophische und moralische Wertsysteme zu objektivieren und erlebbar zu machen. Wertsysteme werden nicht von irgendetwas abstrahiert, sondern beim Musikmachen selbst konstruiert (...)"¹³.

Chernoff geht sogar so weit, dass er die Musik als Institution bezeichnet. Das Fremdwörterbuch bezeichnet eine Institution als „eine einem bestimmten Bereich zugeordnete öffentliche Einrichtung, die dem Wohl oder Nutzen des einzelnen oder der Allgemeinheit dient“¹⁴.

Und weiterhin: „Das reiche Repertoire vieler afrikanischer Musikkulturen, bei dem sich die Menschen zum gemeinsamen Handeln zusammenfinden, beweist, wie stark das Bedürfnis nach einem Medium ist, mit dem man die wichtigen Momente im Leben des Einzelnen hervorheben und in die Tradition eingliedern kann. Diese Möglichkeit bietet Musik, genau wie Mythen, Sprichwörter und Brauchtum“¹⁵.

Sicher haben alle Gesellschaften der Welt institutionalisiertes Gemeinschaftsleben in irgendeiner Form, um Aktivitäten zu kanalisieren und sinnvoll einzusetzen, doch wohl nur in Afrika¹⁶ wird so häufig Musik zu diesem Zweck benutzt.

„Und schließlich bietet Musik als eine institutionalisierte Form der Gruppenaktivität auch das Mittel, um über die Integrität der eigenen Gesellschaft nachzudenken und sie, falls nötig, wiederherzustellen“¹⁷.

„Als es mit den Diskotheken so langsam losging, hatten wir für den Tanz des Dundumba, den Tanz des starken Mannes, immer weniger Zeit. Da sagten die Alten, die ihre Parolen nach Festen wie den Barradassa verkünden 'Vielen Dank ihr Kinder, ihr habt gut getanzt. Doch wenn ihr immer weniger werdet, die den Dundumba tanzen, dann zerstört ihr die Bräuche. Ihr sollt nicht unsere Bräuche verlassen, wegen diesem Unsinn von Diskothek. erinnert Euch, es war mit Hilfe des Dundumba dass wir Samory Toure überlisteten, als er Baro und Hamana-Gberidou erobern wollte“¹⁸.

¹³Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S.57.

¹⁴Dose u. a., S.352.

¹⁵Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 54 f.

¹⁶Weil sich meine Untersuchungen auf die Malinke beziehen, kann ich darüber hinaus keine Aussagen machen. Andererseits täte ich den anderen Volksgruppen Unrecht, bezöge ich dieses Argument lediglich auf die Malinke.

¹⁷Chernoff, Rhythmen der Gemeinschaft, S. 55.

¹⁸Mansa Camio 2001.

10.3 Identitätserlebnisse

Der außermusikalische Zweck bestimmt weitestgehend die musikalische Struktur (Instrumentarium, Lieder, rhythmisches Ausgangsmaterial und Aufbau der Aufführungskomposition) und die Prinzipien der Präsentation (Zeit, Art und Ort der Aufführung). Rechte und Privilegien einzelner sozialer Gruppierungen sind unmittelbar mit deutlich unterscheidbaren Gesangstypen und Trommelrhythmen verknüpft. Ähnlich wie Abstammung und Beruf differenziert der Rhythmus mit dem dazugehörigen Tanz die Menschen. Die Abgrenzung zu anderen ist ein entscheidendes Merkmal der Identität.

Aufgrund dieser engen Verflechtung von Musik, Tanz und sozialem Ereignis ist das musikalische Produkt ein Symbol für seinen zugrundeliegenden sozialen Anlass. Ein Lied, ein Rhythmus oder ein Tanzschritt steht für ein bestimmtes Ereignis, eine Feier, ein Ritual¹⁹.

Zum Beispiel Konden. Dieser Begriff umfasst einen Rhythmus und Tanz für seine Generation (siehe 2.3.2), einen spirituellen Aspekt der sich in den Masken manifestiert. Das Konden repräsentiert die Macht und die Stärke der Jugend, seiner Generation.

Ohne die Rituale der Konden kennen sich die Kinder innerhalb der Altersgruppen nicht. „Denn man bezieht sich bei seinen Freunden auf das Erlebnis des Konden. 'Kennst Du meinen Freund Kulumba? Ja, wir haben das Konden zusammen gemacht. Doch darüber hinaus unterscheidet es die Generationen: Du bist mein kleiner Bruder, denn nach unserem Konden ist Euer Konden gekommen. Oder: Du bist zwei Generationen nach meinem Konden, wir sind nicht dieselben. Das Konden ist zum Vergleich.

Allerdings ist es nicht obligatorisch, das der Maskenträger zu der Generation des Konden gehört. Der Maskenträger ist ein starker Zauberer, der viele Geheimnisse in der Tradition kennt. Das Konden wählt ihn aus“²⁰.

Im Umkehrschluss wird ein Rhythmus mit den Merkmalen der Rollenträger assoziiert. So wechseln die Trommler bei einem Fest in einen kontextfremden Rhythmus um bestimmte Wirkungen und Aussagen zu treffen.

„Der *Gidamba* ist der Rhythmus der Hochzeit. Doch wenn ein großer Bauer sich verheiratet, werden die Trommler in der Nacht, wenn sie bei ihm im Hof den *Gidamba* spielen, zum *Soro* oder *Konkoba* wechseln. Alle wissen dann, dass diese Bauernrhythmen jetzt gespielt werden um den Bräutigam zu ehren, obwohl man sie eigentlich während der Arbeit auf dem Feld benutzt.

¹⁹vgl. Schütz, S. 19.

²⁰Mansa Camio 2002.

Wenn zu einem Fest ein großer respektable Mann kommt, spielen wir ihm zu Ehren den Rhythmus seines Berufes. Ist er jemand, der den Dundumba gerne mag oder sein Papa hat den Dundumba sehr gemocht, dann spielen wir den Dundumba für ihn.

Aber das Fest des Dundumba ist einzigartig. Man spielt dann nicht den Soli und auch nicht den Gidamba.

Eine ganz spezielle Situation ist beim Dundumba, wenn die Gruppe Barati nach dem Ruf basatimbadaba, der das Zeichen für den Anfang ist, nicht schnell genug kommt. Dann will man sie beleidigen oder über sie herziehen. Anstatt dann den Kon, den Tanz der starken Männer zu spielen, spielen wir den Bundiani oder Gidamba. Ein, zwei Minuten oder so. Eine Aufzicherei ist das. Ihr seid nicht die wirklichen Barati, die starken Männer, ihr seid wie Frauen, denn es sind Frauen, die den Gidamba tanzen. Dann ärgern sich die Barati²¹.

²¹Mansa Camio 2002.

Kapitel 11

Fazit

Nun habe ich in den vielen hinter uns liegenden Seiten einen Einblick in die Lebenswelt der Malinke gegeben. Es ist ersichtlich geworden, dass sich bei den Malinke viele Attribute der RollenträgerInnen in musikalischen und damit auch in tänzerischen Formen äußern.

Bei den Festen erfahren die Teilnehmenden Identität und nehmen aktiv am gemeinschaftlichen Erleben teil, welches unerlässlich für den sozialen Zusammenhalt ist. Zu dem transportiert es Werte, die sich in den dazugehörigen, oft auch spontan fabrizierten Liedern, äußern, und dadurch eine Art der sozialen Kontrolle darstellen. Demgemäß ist das gesamte Umfeld der Trommelmusik tatsächlich ein konstituierendes Element des gesellschaftlichen Aufbaus.

Darüber hinaus spiegelt die Art und Weise der Trommelmusik das Wesen der Gesellschaft wieder. Die Pattern der Trommel sind gestaltgebildet, also festgelegt, und der Trommler kann nur im Rahmen der musikalischen Strukturen improvisieren und dabei hat er noch die anderen Teilnehmenden zu berücksichtigen. Genauso ist das Verhalten des einzelnen Mitglieds der Gesellschaft festgelegt. Durch feste Rechte, Aufgaben und Pflichten ist der persönlicher Handlungsspielraum gering und zudem begrenzt durch die Existenz der Anderen.

Die Bedeutung der Gemeinschaft zeigt sich bei den Trommlern dadurch, dass die einzelne Rhythmusstimme belanglos ist und nur in der Gesamtheit - durchaus auch spannungsreich gekreuzt - ein sinnvolles Ganzes ergibt. So wie der Wohlklang der Trommelmusik durch das präzise Gleichgewicht der verschiedenen Trommeln gewährleistet ist, so beruht auch das Bild einer intakten Dorfgemeinschaft auf der Vorstellung eines kosmischen Gleichgewichts, in dem Kräfte und Gegenkräfte zusammenspielen.¹

Von diesem Gleichgewicht hängt das Wohl und Wehe der Gesellschaft und auch

¹vgl. Hürtner, S. 27.

des Einzelnen ab. Damit die übergeordnete, umfassende und hierarchisch gegliederte Weltordnung funktioniert, bedarf es gutgesonnener Ahnen und Geister.

Es lässt sich erahnen, dass auch in diesem Bereich die kommunikative Wirkung der Trommelmusik einige Bedeutung hat. Doch weniger wegen der sprachlichen Barrieren als auf Grund wohlgehüteten Wissens des entsprechenden Geheimbundes konnte ich diesbezüglich wenig konkrete Aussagen machen.

Ich wollte möglichst umfassend über den Kontext der Trommelrhythmen und über die Verhältnisse aus denen diese Musik entstanden ist, informieren und musste ich dennoch Schwerpunkte setzen, sonst hätte es den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

Und doch plagten mich Zweifel, ist das wirklich so, wie ich es beschreibe. Es gibt doch die andere Realität, dass die Afrikaner verstört und zerstört aus der Geschichte der vergangenen Jahrhunderte herausgegangen sind und dass ihre Systeme auf Grund der neueren Einflüsse nicht mehr so funktionieren.

Vielleicht bricht auch in Baro, langsam eine andere Zeit an, die Zeit des Individualismus und der Moderne. Die jungen Männer verlassen das Dorf, in dem sie ohne Perspektiven lebten. Angeblich bleiben heutzutage einige Positionen der verschiedenen Bünde wegen fehlender Mitglieder unbesetzt.

Für mich sind mein persönliches Erleben der Feste, Rituale und des alltäglichen Zusammenlebens die Beweise, dass die animistisch geprägte Weltordnung, in der das Wort, der Klang, die Musik so hohe Bedeutung hat, noch existiert.

Nachdem man sich auf die Trommel und ihre Rhythmen eingelassen und sich mit der afrikanischen Musikkultur beschäftigt hat, verschiebt sich der Fokus, die Meinung über diesen Kontinent. Die Frage nach den Zusammenhängen ruft Neugierde hervor. Oft reisen Trommelinteressierte dann dorthin, wo die Ursprünge der Musik noch lebendig sind.

Guinea hat keine touristischen Attraktionen und so machen die Devisen, die Trommel- und Tanzreisende bringen, bereits einen nicht unerheblichen Teil der Einnahmen aus. Das europäische Interesse bewirkte auch eine Werteverstärkung innerhalb der Gesellschaft. Der Trommler gilt jetzt mehr, die Rhythmen erleben eine Achtung, die sie von dem vorher Selbstverständlichen abheben.

Aber auch in unserer Gesellschaft hat das Interesse am Trommeln positive Folgen. Seit längerem entdecken Hobbytrommler neue Formen des Musizierens in ihrer Freizeit.

Und sogar in der sozialpädagogischen Arbeit werden Trommeln und ihre rhythmischen Möglichkeiten eingesetzt. Denn die Qualität der Musik stellt sich durch das gemeinsame Mitwirken jeden Einzelnen ein und beinhaltet dadurch ein weites Er-

lebnisfeld für soziale Kompetenz u. a. der Konfliktbewältigung, des ausdauernden Durchhaltens und des Gemeinschaftserlebens.

Dazu braucht es zunächst das technische Wissen zu Anschlag und Handhabe, welches relativ schnell erlernt werden kann und dementsprechend erste Erfolgserlebnisse gibt. In der nächsten Phase werden korrelierende Patterns gespielt. Man hat sich auf den anderen und das gemeinsame Klangbild zu achten. Entweder muss man, um den anderen zu hören, sich entsprechend zurücknehmen oder selbst lauter spielen, damit die anderen einen wahrnehmen können.

Der Groove (engl. = im richtigen Fahrwasser) ist das Ziel einer Gruppe. Wenn eine Gruppe groovt, bewegt sie sich als Ganzes auf eine neue Ebene. Dieses Phänomen der Synchronisation ist ein Naturgesetz und menschliches Grundbedürfnis, messbar an der Atemfrequenz, am Muskeltonus und Herzschlag.

Musikalisch ausgedrückt sind wir beim Trommeln in der Pulsation synchronisiert. Anders formuliert befinden wir uns innerhalb einer gleichzeitigen Wahrnehmung². Flatischler sagt: "Trommeln (ist) eine der lustvollsten, einfachsten und radikalsten Zugänge zum Hier und Jetzt, zum radikalen Erleben von Gegenwart. Das ist hochheilsam³". und ergänzend zitiere ich Mickey Hart: "Die Trommel ist blind für Geschlecht, Rasse oder wieviel Geld du pro Jahr verdienst. Es ist eine perfekte Lektion in Gleichheit. In einer Trommelgruppe ist jeder ein Gewinner, der mit offenem Herz und Verstand dabei ist"⁴.

²vgl. Billmeier, S. 12f.

³Flatischler, S. 17.

⁴Hart, S. 11.

Kapitel 12

Anhang - Die Mythe von Mande

„Zu Beginn allen Seins herrscht eine ursprüngliche Leere *gla*, sie ist aber bereits mit den Grundideen 'Bewegung' und 'Entwicklung' schwanger. Das *gla* nun sendet eine Stimme aus, die das Doppel der Leere, *dya* entstehen läßt und so durch das schöpferische Wort das Grundprinzip des Lebendigen, das Zwillingswesen, schafft. Aus dem Urpaar tritt zunächst eine feuchte Emanation aus, das *zo sumale*, das feste, glänzende Körper bildet, und sodann ein heißer Luftstrom *fye tasuma*, der diese Körper wieder schmilzt. Dieser Vorgang wiederholt sich unendlich viele Male, er ist das Sinnbild der ewigen Bewegung. Dabei entstehen aus der kreativen, dialektischen Motion die Himmelsrichtungen und die kosmischen Elemente, Vorstoffe der späteren Dinge.

Die Bewegungen der beiden *gla* laden sich auf, bis es zu einer Explosion kommt und eine harte, machtvolle Materie ausgeschleudert wird; diese vibriert so stark, daß die 'Zeichen (der Welt)' sich von ihr lösen, die sich dann den ihnen entsprechenden, bereits konzipierten Dingen auferlegen und sie so reif machen, in ihre Existenz einzutreten. Als letztes löst sich schließlich das Bewußtsein des Menschen, das ihn später befähigen wird, die Dinge in ihrem wahren Wesen zu erkennen und mit ihnen zu kommunizieren.

Nach dieser Bereitstellung des künftigen Schöpfungsstoffes ruhten die *gla* und überließen dessen Realisierung dem Denken *tasi*, das wir als einen schöpferischen Geist des Alls verstehen können und der durch die Zahl 7 versinnbildlicht wird: 3 ist das männliche Symbol (Penis und Hoden), 4 das weibliche (die Labien), beide zusammen ergeben in der Addition das ideale androgyne Zwillingspaar.

Stimme und Geist vereinen sich zu *yere yere li* und wirbeln in 22 Spiralen durch das Universum, wobei sich alle Dinge und der Mensch verselbständigen und am Ende an ihrem künftigen - d. h. dem heutigen - Platz stehen, spannungsvoll festgehalten durch die Anziehungskraft der vier Himmelsrichtungen.

Insgesamt sind es 22 Kategorien von Elementen, die sich aus *yere yere li*, dem 'Ei

der Welt' lösen.

Aus einer kreisenden Bewegung gingen auch die ersten Gottwesen hervor, die in den verschiedenen Mandigosprachen Pemba und Faro heißen. Der erstere formte die Erde, der letztere den Himmel. Beide waren siebenteilig und entsprachen einander in den einzelnen Teilen, d. h. jeder Himmelssektion entsprach eine Erdregion; zwischen den beiden verbleibt eine siebenteilige Leere, in der Faro - als Regen zur Erde fallend - den Luftgeist Teliko zurückließ. Mit Faro, dem Wasser, kam Leben auf die Erde; er gebar auf einem Hügel Zwillinge, ließ Gras wachsen und schuf Skorpione, die das Gras schützen sollten. Flüsse entsprangen dem Hügel, ein Fisch erschien, der dem Wasser den Weg wies. Faros Zwillingssöhne wurden von einer Schwalbe mit einer Seele ni versehen (deren Doppel Faro als Pfand behielt) und gebaren die Bozo - das älteste Fischervolk am Niger!

Der erste Versuch Pambas, sich selbst zu einem Baum zu machen, mißlang. Der Steckling - Pemba - verdorrte zu einem Stumpf, einer rechteckigen Stele pembele, die sich dann aus dem Boden löste, im Wirbel durch den Raum bewegte und so das erste weibliche Wesen Muso Koroni (die kleine alte Frau) schuf. Sie war Pemba eigen und gebar zahlreiche Tiere und Pflanzen, zunächst ohne sich körperlich mit dem Gott zu vereinigen. Pamba ließ sich schließlich wieder von ihr in den Boden setzen und wurde zum schattenspendenden Balanza-Baum, der den Menschen Trost und Rat gab. Hin und wieder wurde er zum Zeichen der Devotion mit Öl eingerieben, das man aus den vom Himmel fallenden Schibutterfrüchten preßte. Mit der Zeit begnügte sich Pemba aber nicht mehr damit: Alle Frauen sollten sein eigen werden und sich fleischlich mit ihm vereinigen, das Vaginalsekret ersetzte das Öl.

Muso Koroni verließ, von Eifersucht ergriffen, den Baum, aber bald hatte sie Sehnsucht und wollte zurückkehren; Pemba jedoch verstieß sie. Wütend durchheilte sie das Universum und richtete Schaden an, wo sie nur konnte. Da sie selbst sich bei einem Verkehr mit dem pembele die Klitoris verletzt hatte, verstümmelte sie alle Menschen mit Zähnen und Nägeln gleicherweise: Von nun an wurden Klitoris und Präputium beschnitten. Die Frauen behandelte sie so gewalttätig, daß die erste Menstruation auftrat. Zugleich lehrte sie die Menschen alles, was sie von Pemba wußte und was eigentlich dessen Geheimnis war. Sie verunreinigte in ihrem Zorn alles, womit sie in Berührung kam, insonderheit die Erde, die von nun an ständig durch rituellen Ackerbau gereinigt werden muß. Als Faro und Pemba sich nicht mehr zu helfen wußten, ließen sie die Frevlerin sterben - und so kam der Tod in die Welt!

Als der Pemba-Baum älter wurde, verlangte er das Blut der Menschen zur Stärkung, womit das blutige Opfer entstand; allerdings belohnte der Gott die Menschen auch, indem er ihnen das Feuer gab. Die immer umfangreicheren Opfer, die er ver-

langte, ließ die Menschen verzweifeln und Rat beim Wassergott Faro suchen; der gab ihnen Früchte, um ihr Blut zu regenerieren und ließ die Frauen mit einer Mischung aus Fruchtsaft und Flußwasser schwanger werden. Pemba verfluchte die Abtrünnigen und brachte Not, Krankheit, Haß und Schlechtigkeit über sie. Nun mußte auch Faro die Wankelmütigkeit der Menschen erfahren: Sie wandten sich von ihm ab und dem Luftgeist Teliko zu. Der Wassergeist holte sie allerdings zurück, schaffte zur Strafe die Zwillingsgeburten ab und ließ die Irdischen von da an hart für ihren Lebensunterhalt arbeiten.

In einer großen, abschließenden Anstrengung wurden dann die letzten noch fehlenden Dinge hervorgerufen, die Rassen, Sprachen und Völker geschieden, soziale Ordnungen festgelegt, Handwerke eingeführt und Riten festgelegt, um die Verunreinigungen der Muso Koroni auszugleichen. Eine Fülle von Geistern hatten über die Einhaltung der neuen Ordnung zu wachen.

Wohl gab Faro den Menschen das Wasser, hielt aber 12 Ströme zurück, die einmal in Zukunft die Welt überschwemmen sollten. Die Menschen wurden angewiesen, ihre jeweils wichtigsten Güter bereit zu halten, um sie in die Boote zutragen, wenn diese 'Wasser der Zukunft' kämen, um damit in eine andere Welt zu übersiedeln¹.

¹Beuchelt u. Ziehr, S. 35ff.

Literaturverzeichnis

- [1] Adick, C. u. a.: Bildungsprobleme Afrikas zwischen Kolonialismus und Emanzipation. Dialogus mundi Berliner Studien zur internationalen Politik Band 5; Berlin 1979.
- [2] Ansprenger, Franz: Politische Geschichte Afrikas im 20. Jahrhundert. München 1992.
- [3] Barrata Dr., Mario von u. a.: Der Fischer Weltalmanach 2002. Frankfurt am Main 2001.
- [4] Beer, Johannes: Trommelrhythmen der Malinke-Hamana/Guinea. Begleittext in: Simon, A. (Hrsg.), Rhythmen der Malinke. Museum Collection CD 18; Berlin 1991.
- [5] Bender, Wolfgang: Sweet Mother. Moderne afrikanische Musik; München 1985.
- [6] Beuchelt, Eno und Ziehr Wilhelm: Schwarze Königreiche. Völker und Kulturen Westafrikas; Frankfurt am Main 1979.
- [7] Billmeier, Uschi: Mamady Keita. Ein Leben für die Djembe, traditionelle Rhythmen der Malinke; Engerda 1999.
- [8] Chernoff, John Miller: Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben; München 1994.
- [9] Chernoff, John Miller: Das Geheimnis der afrikanischen Rhythmen. In: DU - die Zeitschrift der Kultur. Die Trommel Weltsprache Rhythmus, Heft Nr. 1; Zürich 1997.
- [10] Dauer, Alfons M.: Musiklandschaften in Afrika. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikulturen; Berlin 1983.

- [11] Dauer, Alfons M.: Stil und Technik im afrikanischen Tanz. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.
- [12] Dauer, Alfons M.; Zum Bewegungsverhalten afrikanischer Tänzer. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.
- [13] Dauer, Alfons M.; Kinesis und Katharsis. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.
- [14] Dose Maria u. a.: Duden Band 5. Das Fremdwörterbuch, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich ⁵1990.
- [15] Frank, Bernhard: Dalah mon. Den See kneten/quetschen; Workshop-Information (unveröffentlicht), Berlin 2001
- [16] Friedländer, Marianne: Lehrbuch des Malinke. Leipzig, Berlin, München 1992.
- [17] Flatischler: Die vergessene Macht des Rhythmus. Essen 1993.
- [18] Günther, Marga und Heinbuch, Gerald: Reiseland Guinea. Moers 1995.
- [19] Grebe, Paul u. a.: Duden Band 10. Das Bedeutungswörterbuch; Mannheim, Wien, Zürich, 1970
- [20] Hart, Mickey: Die magische Trommel. Eine Reise zu den Quellen des Rhythmus; München 1993.
- [21] Heigl, Robert: Da wurde die 'Festung' zum afrikanischen Dorfplatz. Traunsteiner Wochenblatt, April 1996.
- [22] Hürter, Friedegard: Heilung und Musik in Afrika. Europäische Hochschulschriften Reihe 36, Musikwissenschaft Band 21; Frankfurt am Main, Bern, New York 1986.
- [23] Kapuscinski, Ryszard: Afrikanischer Fieber. Erfahrungen aus vierzig Jahren; Frankfurt am Main 1999.
- [24] Ki-Zerbo, Joseph: Die Geschichte Schwarzafrikas. Wuppertal 1979.
- [25] Konate, Famoudou und Ott, Thomas: Rhythmen und Lieder aus Guinea. Oldershausen 1997.

- [26] Kubik, Gerhard: Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze; Leipzig 1988.
- [27] Kubik, Gerhard: Musikgestaltung in Afrika. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.
- [28] Kubik, Gerhard: Verstehen in Musikkulturen. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.
- [29] Kurian, George: Atlas of the Third World. New York, Oxford ²1992
- [30] Lange, Peter: La danse des hommes forts. Begleittext in CD: Lange Peter (Hrsg.), Dundumba - La danse des hommes forts, Le groupe de Mansa Camio - Baro, Regensburg 1998.
- [31] McNally, Rand: Internationaler Atlas. Braunschweig 1993.
- [32] Marfurt, Luitfrid: Musik in Afrika. München 1957.
- [33] Michler, Walter: Weißbuch Afrika. Bonn ²1991.
- [34] Nohlen, Dieter (Hrsg.): Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen; Reinbek bei Hamburg 1998
- [35] Nzewi, Meki: Musical Practice and Creativity. Bayreuth 1991.
- [36] Nketia, J. H. Kwabena: Musik in afrikanischen Kulturen. In: Stockmann Erich, Musikkulturen in Afrika; Berlin 1987.
- [37] Pakenham, Thomas: Der kauernde Löwe. Die Kolonisierung Afrikas; Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1993.
- [38] Polak, Rainer: Das Spiel der Jenbe-Trommel, Musik- und Festkultur in Bamako (Mali) - Band 1; Magisterarbeit im Fach Ethnologie, Universität Bayreuth 1996.
- [39] Rodney, Walter: Afrika. Die Geschichte einer Unterentwicklung; Berlin 1975.
- [40] Schütz, Volker: Musik in Schwarzafrika. Arbeitsbuch für den Musikunterricht in den Sekundarstufen; Oldershausen 1992.
- [41] Simon, Artur: Musik in afrikanischen Besessenheitsriten. In: Simon Artur (Hrsg.), Musik in Afrika, mit zwanzig Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen; Berlin 1983.

[42] Thiel, Eberhard: Sachwörterbuch der Musik. Stuttgart ⁴1984.

[43] Wodtcke, Anne: Westafrika. Band 2 - Küstenländer; Hohenthann⁴1998.