

Uschi Billmeier

Mamady Keita

Ein Leben für die Djembé
Traditionelle Rhythmen der Malinké

Arun

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
Zur Entstehung und Zielsetzung dieses Buches	9
Faszination afrikanischer Rhythmus	11
Die Geschichte der Malinké	12
Guinea heute	14
Gesellschaftsform und Religion	15
Afrikanische Musik und Rhythmus	17
Die Instrumente:	
Djembé und Baßtrommeln	18
Mamady Keïta, ein Meistertrommler der Malinkétradition	20
Mamady und das Djoliba Nationalballett	23
Die Rhythmen und ihre Bedeutungen	
1. Initiation und Beschneidung	26
2. Dununba - der „Tanz der starken Männer“	38
3. Mädchen und Frauen	46
4. Masken	52
5. Berufsgruppen, Kasten und Vereinigungen	59
6. Besondere Tänze	73
7. Zwei sehr alte Rhythmen	80
8. Populäre Rhythmen	82
9. Moderne Rhythmen	101
Über den Djembéunterricht in Afrika und im Westen	106
Mamadys Ratschläge zum Lehren und Lernen	108
Musikalische Fachbegriffe	109
Erläuterung der Notation	111
Der Schöpfungsmythos der Malinké: Die Mythe von Mande	112
Danksagungen	113
Verzeichnis der Lehrer und Adressen	115
Diskographie	118
Literaturliste	119
Wie man die CD nutzt ...	120
Photoindex	121
Alphabetisches Verzeichnis der Rhythmen	122

Faszination afrikanischer Rhythmus

Um der starken, geradezu sogartigen Wirkung auf die Spur zu kommen, die die ursprünglichen Rhythmen Westafrikas und die Djembé als Trommel auf so viele Menschen ausüben, stellte ich Mamady in einem der ersten Interviews einige dahingehende Fragen. Ich wollte wissen, wie er sich das weltweite Interesse am afrikanischen Rhythmus und an der Djembé erklärt, und woher seiner Meinung nach diese große Faszination herrührt.

Ich sehe, daß die Menschen, egal wo, mit der afrikanischen Musik eine Öffnung erleben. Es entsteht in kürzester Zeit eine Atmosphäre der Wärme, eine Nähe und eine Art von Beziehung, die es hier sonst nicht gibt.

Ich glaube, daß vor allem die Geborgenheit attraktiv ist, die durch diese Rhythmen transportiert wird. Beim Trommeln kommen sie sich näher, ohne sich zu kennen. Dieses Gefühl entsteht einfach, wenn wir gemeinsam einen Rhythmus spielen.

Die Begeisterung für das Trommeln hat sehr viel mit Selbsterfahrung zu tun: Die Faszination der Djembé ist die Entdeckung der eigenen Persönlichkeit. Aber nicht nur das. Früher hat man in Europa die Djembé eher „wild drauf los gespielt“. Inzwischen erkennt man, daß Djembé und Baßtrommeln eine eigene Sprache sprechen, und daß das Zusammenspiel ein Gefühl der Harmonie ergibt. Wer Djembé und Dununba spielt, erlebt eine Art Explosion an Freude und Energie. Die Djembé wird mit der bloßen Hand gespielt. Das ermöglicht einen Zugang zur eigenen Kraft und zur Lebensfreude, die man im eigenen Spiel entdecken kann.

Darüberhinaus spüren viele insgeheim, daß hinter dieser Musik eine interessante, lebendige Geschichte steckt. Die Rhythmen der Malinké, so wie ich sie vermittele, erzählen von einer sehr alten Tradition. Als Djembéspieler werden wir zum Bindeglied der Tradition zwischen der Geschichte und der Gegenwart. Dazu ist es gar nicht notwendig, nach Afrika zu reisen, - die Lebensfreude unserer Rhythmen können wir überall genießen.

Was Mamady hier beschreibt, deckt sich in verblüffender Weise mit neuen Forschungen am Phänomen Rhythmus. Musiktherapeutische Studien haben ergeben, daß Rhythmus unmittelbar auf die Psyche einwirkt. Schamanen kennen und nützen seit Jahrhunderten die heilende Wirkung und spirituelle Bedeutung des Rhythmus.

Wer einen Rhythmus hört oder spielt verändert sich. Medizinisch ist das meßbar an der Atemfrequenz, am Muskeltonus, am Sauerstoffgehalt im Blut usw.

Wenn eine Gruppe einen Rhythmus spielt, verändert sich nicht nur der Einzelne, sondern die Gruppe bewegt sich als Ganzes auf eine neue Ebene hin: wir begegnen dem Phänomen der Synchronisation. Synchronisation ist ein zentraler Mechanismus unseres Gehirns, ein Naturgesetz und ein menschliches Grundbedürfnis. Wenn sich Menschen in einer Gruppe über eine gewisse Zeit synchronisiert bewegen, kommen sie sich unweigerlich immer näher. Musikalisch ausgedrückt sind wir beim Trommeln in der Pulsation synchronisiert. Anders ausgedrückt befinden wir uns innerhalb einer gleichzeitigen Wahrnehmung.

Die vielstimmigen Überlagerungen der Malinkérhythmen fordern geradezu heraus, daß wir uns mit allen Sinnen aufeinander beziehen. Je tiefer wir uns auf der mentalen, motorischen und emotionalen Ebene aufeinander einschwingen, desto besser klingt der Rhythmus. Meiner Erfahrung nach ist das völlig unabhängig von technischem Können. Eine Anfängergruppe kann unglaublich gut „grooven“, wenn diese Ebene erreicht wird. Und: Es läßt sich nicht willentlich „machen“, es kann nur „geschehen“.

Die afrikanischen Trommeln und die Art und Weise, wie die einzelnen Stimmen eines Rhythmus sich zusammenweben, lassen uns mit anderen Menschen in Gleichklang kommen, ohne dabei Gleichschaltung und Uniformität zu erleben.

Die Percussionisten und Rhythmuspädagogen Mickey Hart und Reinhard Flatischler haben sich eingehend mit den Rhythmuskulturen der Welt befaßt. Sie bringen aus ihren Erfahrungen noch zwei Aspekte dazu, die ich sehr wichtig finde.

Mickey Hart sagte in einem Interview: „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.“

Und für Reinhard Flatischler ist „Trommeln eine der lustvollsten, einfachsten und radikalsten Zugänge zum Hier und Jetzt, zum radikalen Erleben von Gegenwart. Das ist hochheilsam“.

(Zitiert aus: W. Bleisteiner, u.a.: „Magie der Trommeln“)

Die Geschichte der Malinké

Wer anfängt, sich für die Djembé und ihre Rhythmen zu interessieren, hat meist gar keine Vorstellung vom kulturellen Reichtum sowie der sozialen und politischen Komplexität, die Afrikas Geschichte geprägt haben.

Die Rhythmen der Malinké geben aber nicht nur Zeugnis eines großen musikkulturellen Reichtums, sondern erzählen gleichzeitig Geschichten und Geschichte dieser Kultur.

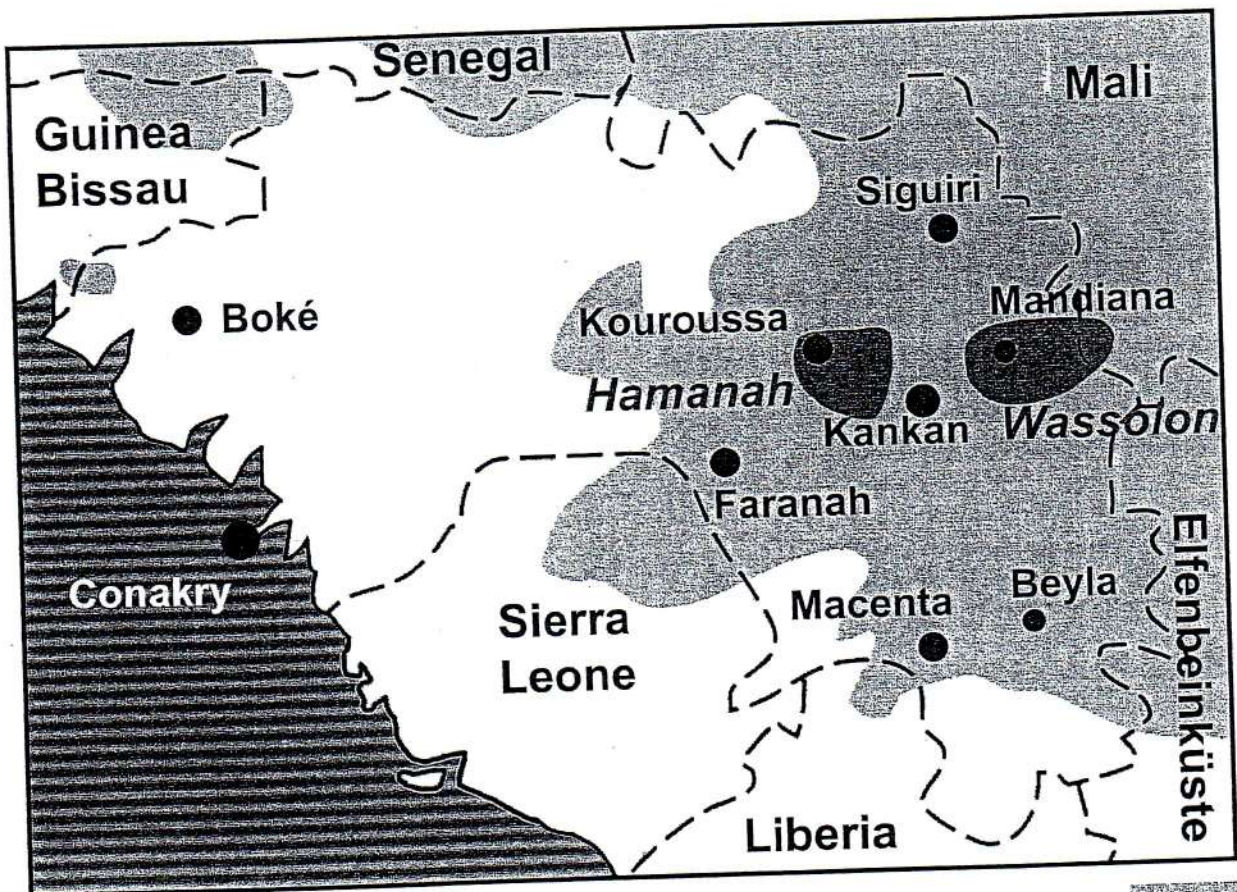
Da die afrikanischen Rhythmen die meisten Menschen so augenscheinlich auf der körperlich - sinnlichen Ebene ansprechen, wird meist übersehen, daß die Klischeevorstellungen vom „wildem Getrommel primitiver Eingeborenenstämme“ auch heute noch bei vielen westlichen Menschen vorhanden sind.

Die Differenziertheit der musikalischen Strukturen und das Erkennen der meisterhaften künstlerischen Fertigkeiten bei den afrikanischen Musikern erschließen sich uns im Grunde genommen erst durch die eigene jahrelange Beschäftigung und das Erlernen der Rhythmen.

Viele dieser Rhythmen, die heute bei den Malinké gespielt werden, und die wir von Lehrern wie Mamady kennenlernen, sind sehr alt.

Wie alt genau, ist schwierig zu bestimmen, denn hier stützen wir uns auf mündliche Überlieferung, die nicht in Jahreszahlen denkt, sondern Ereignisse beschreibt.

Bei den Rhythmen Abondan und Sofa werden beispielsweise Bilder der Königreiche und berittener Krieger in uns



Gebiete mit überwiegender Malinké - Bevölkerung

Region Hamanah

Region Wassolon

wach. Diesen Bildern sollen hier in groben Zügen historische Daten und Informationen zugrunde gelegt werden.

Ich stütze mich dabei auch auf ein schriftliches Interview von 1996 mit Sekou Saramady Kourouma, der als Journalist in Conakry tätig ist. Er schreibt:

„Nachdem sich die Kultur Westafrikas im Wesentlichen auf die mündliche Überlieferung stützt, mußten wir die Erzählungen unserer traditionellen Griots und die Schriften von großen arabischen Historikern miteinander vergleichen.

Die ersten Einwohner auf dem Gebiet des späteren Königreichs Mandingue waren die Wankara. Sie sind wahrscheinlich um ca. 2760 v.Chr. von den Ufern des Nils gekommen, und haben die dort ansässigen Ureinwohner (Pygmäen) vertrieben. Gegen 760 v.Chr. wurde ein föderalistischer Staat geschaffen, ein „Schlaraffenland“ namens Oudouma, was „Region der nächtlichen Feiern“ bedeutet.

Oudouma wurde später dem Königreich Gana (nicht zu verwechseln mit dem heutigen Ghana!) einverleibt.“

Nach dem Verfall des Königreiches Gana entstand das Großreich Mali, eine Gründung des Volkes der Malinké, auch Mandingue genannt. Die (heutigen) Länder, die zum Reich Mali gezählt haben, sind Mali, Guinea, Burkina Faso, Elfenbeinküste, Sierra Leone, Liberia, Gambia und Senegal.

Bekannt wurden Könige wie Sundjata, der das Reich 1235 stark vergrößerte und es damit in den Besitz der Goldminen von Bouré und Gamal brachte. Er errichtete die Hauptstadt Niani (der Name bedeutet „das, was ohne Makel ist“. Niani ist heute ein unbedeutendes Dorf in der Nähe von Kankan an der Grenze zu Mali), in der auch der glänzende Kaiser Mansa Moussa residierte, dessen Kunde bis nach Europa drang.

Er unternahm mit großem Gefolge und unvorstellbar viel Gold im Gepäck eine Pilgerreise nach Mekka, von der er zahlreiche arabische und ägyptische Gelehrte und Wissenschaftler zurückbrachte.

Timbuktu und Djenné entwickelten sich zu kulturellen Zentren des Reiches. Die Schilderungen arabischer Historiker erinnern an Geschichten aus „Tausendundeine Nacht“: Sie berichten von Palästen mit Gärten, reichen Kleidern aus Samt und Seide, eleganten Damen des Hofes, die bei großen allabendlichen Banketten mit tiefausgeschnittenen Dekolletés die arabischen Gäste schockierten. Ebenso beeindruckt waren sie von der sozialen Ordnung, dem Rechtswesen, der prächtigen Architektur und dem allgemeinen Kulturniveau des Landes.

Der Reichtum Malis verblaßte durch häufige kriegerische Auseinandersetzungen und durch die Abspaltung einiger Außenprovinzen. Mitte des 15. Jahrhunderts wurde es nach und nach vom Reich Songhay vereinnahmt.

Etwa zur gleichen Zeit kamen die Portugiesen an die Küstenzonen Westafrikas. Damit war die Zeit der jahrtausendealten friedlichen Handelsbeziehungen zwischen Afrika und Indien, Südamerika und Asien vorbei. Die christlichen Europäer fanden unglaubliche Schätze an Gold, Elfenbein, Edelsteinen, Schmuck und Stoffen, Kunsthandwerk und Gewürzen vor. Scheinbar kannten sie nur ein Ziel: Die Ausbeutung dieser Schätze, die sie mit Betrug und Gewalt den Einheimischen abnahmen.

Während die Haltung von (relativ gut behandelten) Hausklaven und Zwangsarbeit bereits in den afrikanischen Königreichen üblich war, sah der von den Europäern betriebene

Sklavenhandel an der westafrikanischen Küste ganz anders aus. Von 1440 bis 1880 wurden Millionen Afrikaner deportiert, dabei ganze Landstriche entvölkert sowie das Wissen und die Intelligenz von Generationen zerstört.

Ab 1880 gründeten Franzosen Handelsniederlassungen an Guineas Küste und drangen gegen den Widerstand Samory Tourés, des Großvaters des späteren Präsidenten Sekou Touré, auch in das Hinterland Guineas ein. 1893 stand das Land vollständig unter französischer Verwaltung und Regierung durch einen Gouverneur.

Die Franzosen verfolgten als Kolonialmacht eine Politik der Zerstörung der traditionellen Autoritätsstrukturen. Kulturell betrieben sie eine Politik der „Assimilation“, d.h. sie verbreiteten (u.a.) die französische Sprache, Musik, ihr Schulwesen etc., wovon die Städte natürlich mehr betroffen waren als die ländlichen Gebiete.

Unter dem Druck der Weltöffentlichkeit geriet die Stellung der Kolonialmächte nach den beiden Weltkriegen mehr und mehr ins Wanken. Die Auflehnung in Afrika selbst ging zunächst von den Intellektuellen aus. Schriftsteller wie Leopold S. Senghor leiteten mit ihrer Dichtung der Emanzipation (négritude) ein neues afrikanisches Selbstverständnis ein und fanden allmählich Resonanz in der afrikanischen Bevölkerung.

Der Forderung nach Gleichberechtigung folgte der Kampf um die Unabhängigkeit. Marokko und Tunesien erreichten 1956 die Unabhängigkeit, 1957 die Elfenbeinküste, und 1958 ernannte sich Guinea zur unabhängigen Republik. Sekou Touré, Vorsitzender der „Parti Democratique de Guinée“ hatte sich 1958 gegen eine politische Anbindung an Frankreich entschieden und sagte anlässlich des Besuchs von De Gaulle: „Wir ziehen eine Armut in Freiheit dem Reichtum in der Sklaverei vor.“

Frankreich reagierte mit dem Abzug aller Franzosen aus dem Land, und der Zerstörung der Verwaltung und aller öffentlichen Einrichtungen, wie Schulen, Krankenhäuser etc.

Sekou Touré bat daraufhin die Sowjetunion um wirtschaftliche Hilfe und blieb bis zu seinem Tod im Jahr 1984 in enger politischer Verbindung mit dem Osten.

Mit der Unabhängigkeit des Landes kam es zu einer „Periode der kulturellen Wiedergeburt“, in der Musik und Kunst eng an die Politik des Aufbaus einer revolutionären Gesellschaft gebunden waren. (Davon mehr im Kapitel Mamady und das Djoliba Nationalballett).

Für Musik und Tanz waren Festivals besonders wichtig, die alle zwei Jahre als Wettbewerbe regional und national veranstaltet wurden. Dabei wurden die besten Musiker und Tänzer des Landes nach Conakry geholt, oder als regionale Gruppe in die nationale Kulturarbeit integriert. Der Staat gab ihnen eine Anstellung als Kulturfunktionäre, und zahlte äußerst bescheidene Monatsgehälter. Diese Situation spiegelt sich in Mamady's Biographie wieder.

Sekou Touré prägte den afrikanischen Sozialismus und wurde zur Symbolfigur des Widerstandes der afrikanischen Völker. Das eigene Land regierte er mit einem riesigen Beamten- und Polizeiapparat. Aus dem Radio dröhnten täglich stundenlang revolutionäre Reden. Er entpuppte sich bald als Diktator, der überall Verschwörung witterte. Wahllos wurden unzählige Menschen verhaftet; Gefängnis, Folter und Tod standen an der Tagesordnung. Über ein Drittel der Bevölke-

rung verließ aus politischen Gründen das Land. Nach seinem überraschenden Tod 1984 putschte sich eine Militärregierung an die Macht, Lansana Conté wurde Präsident. Er gewann 1993 die ersten demokratischen Wahlen, brachte dem Land eine politische Öffnung, und wurde bei den Wahlen 1998 im Amt bestätigt.

Im unglückseligen Zusammenspiel von Kolonisation und Diktatur und den verheerenden Folgen sind die Gründe zu

suchen, die Guinea heute, trotz reicher Bodenschätze, zu einem der ärmsten Länder der Welt machen.

Literatur:

Joseph Ki Zerbo: *Die Geschichte Schwarzafrikas*, Fischer
Anne Wodtcke: *Westafrika*, Darr

Guinea heute

Die Bevölkerung von Guinea, die Malinké und weitere Ethnien, deren Rhythmen beschrieben werden

Guinea ist heute ein Vielvölkerstaat, in dem Nachkommen der drei großen Völkergruppen Westafrikas beheimatet sind:

Der Altnigrischen Völker, der Neusudanesischen Völker, und der sogenannten Weißafrikaner - Ursprung, Sprache, Gesellschaftsform und Tradition müssen deutlich voneinander unterschieden werden.

Innerhalb dieser Völker gibt es Ethnien, d.h. kleinere Bevölkerungsgruppen, die sprachlich und kulturell eine Einheit bilden, bzw. deren Zusammengehörigkeitsgefühl auf dem Glauben an eine gemeinsame Abstammung begründet ist.

Im Lauf der bewegten Geschichte Westafrikas haben sich Völker und Ethnien stark miteinander vermischt. Schon in der Frühgeschichte gab es große Wanderbewegungen. Vor und während der Zeit der Königreiche kamen durch Karawanenhandel und Eroberungszüge kulturelle Einflüsse aus dem Mittelmeerraum und dem Orient hinzu. Europäische Kultur wurde seit dem 16. Jahrhundert verbreitet.

In Guinea leben heute:

- mit etwa 40 % Anteil an der Bevölkerung die Fulbe oder Peulh. Sie leben überwiegend in Mittelguinea und in Conakry.
- mit etwa 25% Anteil an der Bevölkerung die Malinké. Sie leben überwiegend in Oberguinea.
- mit etwa 15 % Anteil an der Bevölkerung die Susu, die Niederguinea bewohnen. Hier sind als kleinere Ethnie auch die Baga beheimatet.

- mit etwa 20% Anteil an der Bevölkerung die Bewohner der Waldregion, mit den drei Ethnien Kissi, Guerzé und Toma. Die Toma leben in sehr abgelegenen Waldgebieten.

Unter dem Begriff „Mande“ oder „Mandingue“ werden kultur- und sprachverwandte Stämme zusammengefaßt, zu denen die Malinké, Bambara, Marka und Djoulá zählen.

Das Siedlungsgebiet der Malinké zieht sich entlang der Flüsse des oberen Gambia, Senegal und Niger (bis Burkina Faso), von Kayes (Mali) bis nach Man (Elfenbeinküste), und über einen kleinen Teil von Liberia, nach Guinea und Guinea Bissau.

Verwirrung stiften gelegentlich weitere Bezeichnungen wie „Mandingo“ (englisch) oder „Mandinka“, was die Menschen, die zum Stamm der Malinké gehören, zusammenfaßt. „Mandingue“, wie in „Tam Tam Mandingue“, ist das französische Wort für „die Malinké betreffend, von den Malinké kommend“, vergleichbar mit „Bayern“ und „Bayrisch“.

Weitere Ethnien, deren Rhythmen behandelt werden, sind die

- Senufo, die im Südosten von Mali, im Norden der Elfenbeinküste und im Südwesten von Burkina Faso leben,
- Maraka und Kassounke aus Mali,
- Baoule und Gouro von der Elfenbeinküste, und die Koyakha aus Odjene, Elfenbeinküste,
- Manian aus Waldguinea,
- Landuma bei Boké aus Westguinea, und die
- Terminé und Mandegni aus dem Grenzgebiet zwischen Guinea und Sierra Leone.

Gesellschaftsform und Religion

Bevor wir uns den Geschichten zuwenden, die Mamady zu den Rhythmen erzählt, scheint es mir notwendig, einen Blick auf einige besondere Aspekte der Kultur Westafrikas zu werfen. Für ein tiefergehendes Verständnis der Geschichten, die beispielsweise von der Initiation, den Masken, oder den Fetisch-Rhythmen erzählen, gebe ich hier eine kurze Einführung in die Gesellschaftsform Westafrikas in der Zeit während und nach den großen Königreichen.

Auch Religion und Schöpfungsmythen weisen uns den Weg in die Bedeutung von Initiation, Masken und Tänzen. Literaturangaben am Ende des Kapitels ermöglichen, sich noch eingehender mit der Thematik vertraut zu machen.

1. Gesellschaft und Wirtschaftsform

Die soziale Ordnung Westafrikas kann als sozial dicht geschichtete Gesellschaft beschrieben werden. Es gab eine aristokratische Oberschicht, die über die Dörfer einer Region herrschte und deren Bewohner nicht selten tribut- und wehrdienstpflichtig waren.

Die zweite Schicht waren die freien Bauern, die es zu erheblichem Wohlstand bringen konnten. Als dritte Schicht, im sozialen Ansehen mancherorts, aber nicht überall tiefer stehend, gab es die Kasten von Handwerkern, z.B. Schmiede, Schuster, Weber, Schnitzer, Fischer, Töpfer.

Die unterste Schicht bildeten die Unfreien, meist Kriegsgefangene und deren Nachkommen, die bei den Malinké wie Familienmitglieder behandelt und ab der vierten Generation zur Familie gezählt wurden. Die einzelnen sozialen Schichten waren endogam.

Zu einer Veränderung oder Auflösung dieser sozialen Ordnungen kam es durch die Kolonisation und die Entstehung moderner Großstädte, in denen alle unter völlig neuen Bedingungen zusammen leben mußten.

Die traditionellen Wirtschaftsformen lassen sich beschreiben mit Ackerbau, Viehzucht und Handel. Handwerkszweige wie Schmieden, Töpfern, Gold- und Bronzezug waren technisch hochentwickelt.

Der Ackerbau bildet bis heute die Hauptquelle des Nahrungserwerbs. Angebaut werden Hirse, Erdnüsse und Bohnen, Yams, Maniok, Mais und Bananen. Geerntet werden auch die Früchte der Ölpalme, des Kakaotrauchs und Baumwolle. An Früchten gibt es Papaya, Guayava und Mangos.

Die Viehzucht wird meist von den nomadischen Tuareg und von den Peulh betrieben. Kleinvieh wie Ziegen, Schafe und Hühner werden auch von den ansässigen Bauern gezüchtet.

Wichtigste Handelsgüter waren früher Kolanüsse, Trockenfisch, Ton- und Eisenwaren, Stoffe, Farben und Salz.

2. Religion

In der Religion spiegelt sich unmittelbar das Denken, Fühlen und Handeln der Menschen und ihrer Vorstellung von der jenseitigen Welt der Götter, Geister und Dämonen wieder. Auch in Westafrika spricht man von den sogenannten Naturreligionen oder dem Animismus. Die natürliche Umwelt wird für belebt und beseelt gehalten: Mit Bäumen, Flüssen, Blitz, Donner und Regen kann man sprechen, sie herbeirufen oder um Hilfe bitten. Bestandteile dieser Religionen sind auch Totemismus, Ahnenverehrung, Abstammungsmythen und Fruchtbarkeitszauber.

Sehr eindrucksvoll sind die Forschungen des französischen Ethnologen Marcel Griaule. Ihm verdanken wir u.a. die Aufzeichnung der „Großen Mythe von Mande“, die die hochentwickelte und differenzierte Glaubenswelt aus dem Gebiet der Malinké wiedergibt.

Diese Mythe wurde missionarisch durch die Könige von Mali in weiten Teilen Westafrikas verbreitet. Sie erklärt die Entstehung der Welt, die Stiftung der Religion und den Ursprung von Mensch, Natur und Kultur. Aus ihr lassen sich Anleitungen zum sozialen Zusammenleben ableiten und erklären.

Sie ist zugleich auch Vorbild für die Riten und magischen Handlungen, deren regelmäßige Wiederholung durch die Menschen das Universum in Gang hält sowie die Fortführung des Lebens und die Einhaltung sozialer Regeln gewährleistet.

In dieser traditionellen Schöpfungsgeschichte befindet sich ein Hinweis auf den möglicherweise mythologischen Ursprung für die Beschneidung von Männern und Frauen. Aus diesem Grund ist die vollständige Mythe am Ende des Buches nachzulesen. (Siehe im Anhang „Die Mythe von Mande“)

Beim Totemismus darf kein Mitglied einer Sippe das Totemtier (z.B. Eidechsen, Antilopen) jagen oder essen, weil ihm eine Schutzfunktion zugeschrieben wird. Auch bei der Verehrung der Ahnen erhofft man sich von den Vorfahren Schutz und Hilfe. Man stellt sich vor, daß die Seelen der Sippenväter an dem Ort verweilen, an dem diese die ersten Felder für das Dorf anlegten.

Totemismus und das Patronat der Ahnen verweisen auf die Annahme, daß die Seelen der direkten Vorfahren über das Wohl der Familie wachen.

Etwa um 900 n.Chr. brachten nordafrikanische Handelsreisende muslimisches Gedankengut nach Westafrika. Von den Mandingvölkern wird gesagt, daß sie den Islam praktizieren, ohne den Animismus zu verraten. Neben der eher friedlichen Verbreitung des neuen Glaubensgutes wurde der Islam den Westafrikanern aber auch durch „Heilige Kriege“ und Eroberungszüge muslimischer Gruppen aufgezwungen. In die Geschichte und Legenden des Königreichs Mali ging die Pilgerreise des Herrschers Mansa Mussa nach Mekka im Jahr 1324 ein.

Christliche Missionen hatten in Westafrika wenig Erfolg. Obwohl sie mit Lebensmittelgaben und Schulbildung den Missionierten gewisse Vorteile versprachen, überwogen die nachteiligen Verpflichtungen wie Verzicht oder Verbot traditioneller Lebensformen.

3. Fetischeure und Magier

Eng mit der Religion verbunden ist das Hexenwesen, die Magie und die Zauberei. In diesem Bereich wird etwas von der Angst der Menschen vor dem Unbekannten und Ungewissen sichtbar - von dem Versuch, mit den unsichtbaren Kräften ein Abkommen zu schließen und diese zum eigenen Nutzen (oder Schaden für andere) einzusetzen.

Für die Linderung oder Heilung gesundheitlicher oder seelischer Probleme wird in Guinea der Fetischeur aufgesucht, und um eine traditionelle Medizin gebeten.

„Der Fetischeur ist einerseits ein Heiler“, sagt Mamady, „er kann aber auch großes Übel anrichten.“

Es wird davon ausgegangen, daß in der Medizin die gebannte Kraft steckt, die verbunden mit Formeln und Gesängen die Geister zur Hilfeleistung zwingt. Zum „Handwerkszeug“ der Fetischeure gehören: getrocknete Fledermäuse, Schlangenhäute, Käferlarven, Rattenfelle, rote Glücksbohnen, Samenschoten, Fischskelette, Baumrinden, zerschnittene und pulverisierte Blätter, Vogelkrallen, Amulette gegen den „Bösen Blick“, Armbänder aus getrockneten Früchten um Geburten zu erleichtern, Pülverchen für Liebestränke, Ledertäschchen mit eingenähten Zetteln, auf welchen Koransuren stehen, Steine die das Kopfweh verscheuchen, uvm. (Siehe Seite 109, Beuchelt)

Die geheimnisvollen Dienstleistungen und Praktiken sind so vielfältig, wie es menschliche Befürchtungen und Probleme gibt.

Nach Mamadys Erzählungen gibt es Fetischeure, die auch Magier sind, ganz in dem Sinne wie auch wir Zauberer kennen: sie geben mit ihren Tricks Vorstellungen und zaubern z.B. aus einem Tuch einen Vogel.

4. Griot - Griotte

Der Begriff Griot - Griotte, (weiblich) steht für Musiker und Sänger, die einer Kaste angehören. In den Zeiten der Königreiche waren sie entweder Hofmusiker oder Wandermusikanten, ähnlich wie bei uns die Barden im Mittelalter. Diese Musiker haben bei den einzelnen Ethnien verschiedene Namen, bei den Malinké und Bambara heißen sie Dyeli oder Jali, im Senegal Gewel.

Gemeinsam ist allen, daß sie bereits als Kinder in der Familie unterrichtet werden, die Jungen auch im Spielen von Instrumenten wie der Kora und dem Balafon.

Sie lernen das Memorieren und Rezitieren von endlosen Texten. Dazu gehören die Genealogien der Herrscherhäuser, die Geschichte der Königreiche sowie deren Feldzüge und Eroberungen.

Namentlich bekannt ist der Griot des legendären Malinké-Königs Soundjata: Diakuma Dua. Seine Melodien und Worte sind überliefert in der „Hymne von Mali“, die tief verankert ist in der Erinnerung der Malinké und auch heute noch viel gesungen und gerne gehört wird.

In ihren Heldengedichten, mythologischen Geschichten, Lob- und Preisliedern finden sich neben sachlichen Schilderungen auch bewußte Erfindungen (z.B. die Erwähnung eines Fahrrades, etc. bei der Lobrede eines Königs) und blumiges Ausschmücken durch vielfaches Wiederholen.

Der berühmte Satz: „Wo immer ein Griot stirbt, brennt eine Bibliothek“ weist darauf hin, daß auch hier viel traditionelles Wissen vom Vergessen bedroht ist, und daß so gut wie nichts aufgeschrieben wurde. Die Griots gelten als Bewahrer und Hüter der Tradition, der mündlichen Überlieferung, der Sitten, der Moral und fungierten auch als Diplomaten, Heiratsvermittler oder Hofnarren.

Mit dem Niedergang der Königreiche und dann noch einmal besonders durch die Kolonisation verloren die Griots ihre Existenzgrundlage und mußten sich den veränderten Bedingungen anpassen. (Vgl.: W. Bender, *Sweet Mother*, S. 28 ff)

Griots fehlen auch heute bei keinem Fest. Mit ihren Liedern gestalten sie den musikalischen Ablauf von Taufen, Hochzeitsfesten, usw., ihre Preislieder sind auch auf Begräbnisfeiern zu hören. Zu ihrem Repertoire gehören aber auch Spottlieder und die allgemein bekannten Volkslieder.

5. Schmiede

Das Schmiedehandwerk war technisch hoch entwickelt, als die ersten Europäer ins Land kamen.

Das Ansehen der Schmiede wurde regional unterschiedlich bewertet. Von den anderen Dorfbewohnern wurde ihnen ein ehrfürchtiger, aber auch etwas widerwilliger Respekt entgegengebracht. Da sie stets mit dem Feuer zu schaffen hatten und als Hersteller von Masken, kunsthandwerklichen Geräten, Sichel und Messern, standen sie gelegentlich im Verdacht, Zauberer oder Medizinmänner zu sein. Sie übernahmen wichtige soziale Funktionen. Die Männer beschnitten die Knaben und waren vielerorts Leiter von Männerbünden.

Die Frauen der Schmiede (in manchen Dörfern auch die Hebammen) beschnitten die Mädchen.

Als kunstfertige Töpferinnen waren sie vor allem in Mali bekannt. Rhythmen, die für Schmiede gespielt werden, sind im Kapitel Initiation zu finden.

Literatur

Beuchelt, Ziehr: *Schwarze Königreiche*. Krüger-Verlag
C. Panzacchi: *Mbalax Mi*. Edition Trickster, published by Peter Hammer Verlag, 1996
W. Bender: *Sweet Mother*, published by Trickster Verlag 1985
James Hall: *Sangoma*. Knauer pocket book no. 77216

Afrikanische Musik und Rhythmus

Zur Funktion der Musik in Afrika

Anders als in der westlichen Welt ist die Musik in Afrika weder eine Kunstform noch wird sie wegen ihres Genuß- oder Unterhaltungswertes gepflegt. In Afrika ist Musik eine Lebensform. Sie hatte früher wie heute eine Fülle von gesellschaftlichen und kulturellen Bezügen und Bedeutungen. Sie ist Ausdruck von Lust und Lebensfreude bei Festen und Hochzeiten, von Gehobenheit und Stolz bei feierlichen Anlässen, von Ergriffenheit bei religiösen Handlungen, von Gemütlichkeit am häuslichen Herd, von der Kraft reiner Liebe, und von der Schaffenskraft oder vom Kampfesmut. (vgl. Mbabi Katanga, S. 192)

Die traditionelle Musik ist lebendiges Beispiel des kulturellen Erbes von Afrika. Sie wurzelt in jahrhundertealten Sitten, Bräuchen und Vorstellungen.

Musik ruft die Geister der Ahnen, sie begleitet mündliche Geschichtsüberlieferung, Erzählungen, Dichtung, Stammbäume, Sprüche und Legenden. Musik ist allgegenwärtig im afrikanischen Leben. Sie begleitet Tätigkeiten wie Landarbeit, Fischfang, Jagd und Handwerk. Jeder Lebensabschnitt - Geburt, Kindheit, Pubertät, Hochzeit, Begräbnis - vollzieht sich zu Musik.

Für Chernoff (Vgl. Chernoff: *Rhythmen der Gemeinschaft*) gibt es zwei wesentliche Merkmale in der afrikanischen Musik. Erstens lädt sie zum Mitmachen ein. Künstler und Publikum sind nicht voneinander getrennt. Alle Anwesenden sind mit Singen, Händeklatschen und Tanzen beteiligt. Zweitens erfüllt sie eine soziale Aufgabe.

Sie existiert nicht um ihrer selbst willen, sondern ist als „positiver Einfluß an vielen wichtigen Stellen im Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft präsent.“

Auch in Guinea wurde die traditionelle Musik mündlich überliefert, von Generation zu Generation weitergegeben und entwickelt.

Es gibt vier kulturelle Einflußbereiche, die die traditionelle Musik in Guinea prägten:

1. Die auf das Königreich Mali zurückgehende höfische Musik, die mit der Kora als wichtigstem Instrument interpretiert wird.
2. Die Musik der Gebirgsregion (Fouta Djallon), die melancholisch war und einen sehr religiösen Charakter hatte.
3. Die Musik der Küstenregion, die vom Leben der Fischer und Bauern erzählt und als „spontan“ beschrieben wird.
4. Die Musik aus den bewaldeten Regionen Guineas, eine polyphone Musik, die vielfach mit Masken und Initiation in Verbindung stand.

(Quelle: Festschrift Nationalfestival 1975)

Die traditionelle Musik hat immer Gesang und Rhythmus. Dazu gehört der Tanz. Obgleich ihre rhythmische Komple-

xität und Vielfalt frappierend ist, ist die Musik der Malinké keineswegs nur Trommelmusik. Wie bereits erwähnt sind die Kora und das Balafon wichtige Instrumente der Griots. Flöten, das Namabudu, das Bolon, die Schlitztrommel Krin, das Tam Tam des Wassers oder Dji Dunun: Verschiedenste Ras-seln aus Kürbissen, z.B. Djabara, Fruchtschalen oder Metall seien hier nur erwähnt, sie sind an anderen Stellen ausführlich beschrieben worden.

Uns beschäftigen im folgenden Kapitel die Trommeln, die zusammengehörend das traditionelle Trommel-Ensemble der Malinké bilden:

Die Djembé, als Solo- und Begleitinstrument, und die Dunun (Baßtrommeln), die (fast) immer als 3-er Set in verschiedener Größe zusammenspielen und zu denen jeweils eine eiserne Glocke gehört. Mamady sagt über die Bedeutung der Djembé:

Die Djembé und ihre Rhythmen verkörpern ein ganzes Leben - sie leben wie wir.

Die traditionellen Rhythmen stellen dar, was und wie wir denken und leben. Ohne die traditionellen Rhythmen existiert unsere Geschichte nicht!

Wenn ein Bauer sein Feld bestellen will, sind die entsprechenden Rhythmen dabei, seit Jahrhunderten. Die Rhythmen sind genauso Bestandteil der Realität wie die Handlung selbst. Traditionelle Rhythmen sind eine Art zu leben, sie sind Teil unseres Lebens. Ob es um Heirat, Beschneidung oder Masken geht, die Rhythmen sind dabei, so wie die Dinge im täglichen Leben passieren. Immer ist der Rhythmus da. Der traditionelle Rhythmus repräsentiert das Leben. Er drückt aus, was man tut, tun will oder getan hat. In Afrika gibt es keine Äußerungen der Freude ohne Rhythmus. Und in unserem Leben gibt es viele Gelegenheiten sich zu freuen, z.B. wenn ein Kind geboren wird, beim Ende vom Ramadan, beim Ernten, Fischen, usw.

Wir müssen die traditionellen Rhythmen bewahren und von modernen Einflüssen befreien. Damit spreche ich den modernen Rhythmen ihre Berechtigung nicht ab! Sie werden heute auch bei vielen Festen zum Tanzen gespielt, aber sie sollten nicht vermischt werden.

Aus Mamadys Fundus an Rhythmen haben wir 62 ausgewählt.

Für die Auswahl waren verschiedene Aspekte wichtig:

1. Die Beschreibung von Rhythmen, die heute kaum oder gar nicht mehr gespielt werden und durch ihre besonderen Bedeutungen das traditionelle Leben im Dorf illustrieren.
2. Rhythmen, die heute populär sind und bei vielen Festen gespielt werden, deren ursprüngliche Bedeutung aber auch manchen afrikanischen Musikern selbst nicht mehr bekannt ist.
3. Rhythmen, die sich gut zum Unterrichten eignen (Tam-Tam Mandingue).

Die Instrumente

Die Djembé

Die Djembé ist eine kelchförmige Trommel, die in einem Stück aus einem ausgehöhlten Baumstamm gefertigt wird. Sie wird mit einem geschorenen Ziegenfell bespannt. Der Grad der Spannung durch die Schnüre bestimmt die Tonhöhe, wobei die Djembé des Solospielers meist deutlich höher gespannt ist, als die Begleitsdjembén.

Die Djembé wird mit den Händen gespielt, eine Differenzierung der Klänge wird durch verschiedene Anschlagsarten und die Handstellungen erreicht. Ihr Klangspektrum ist vielfältig und reicht von einem tiefen Baß (in der Mitte) zum mittleren „Tone“ bis zu hellen, metallischen „Slaps“ am Rand. Jeder Djembésolist prägt seine eigene, virtuose Spielweise aus und fügt den drei Grundklängen weitere Klangfarben hinzu.

Am Fellrand werden bis zu drei aus Blech und Draht gefertigte Rasseln („Ohren“, oder „Sèssè“) angebracht, die entweder durch die Erschütterung mitschwingen oder auch direkt mit den Händen angespielt werden.

Für Mamady ist die Djembé ein *Instrument der Freude, für alle Zeiten und für immer und alles.*

Die Djembé ist in Guinea allbekannt. Die Djembé provoziert Freundschaft und Liebe, sie unterstützt und ermutigt die Arbeiter auf dem Feld. Sie ist ein Instrument das spricht: zu Männern, Frauen, Kindern, Jugendlichen und Alten. Sie ist ein Instrument der Kommunikation, zwischen Dörfern, Re-

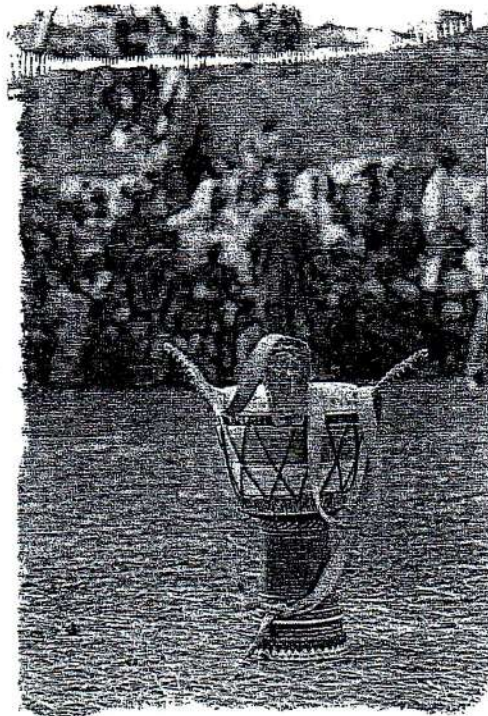
gionen, Ländern, ja sogar Kontinenten. Die Djembé ist universell. Sie spricht jede Sprache und sie spricht zu jedem in seiner Sprache, weil alle Menschen auf Rhythmus reagieren.

Die heutige Form der Djembé hat sich wahrscheinlich aus dem Mörser entwickelt, *das sagen jedenfalls die alten Leute und mein Meister aus Balandugu, möge er ruhen in Frieden.*

Mamady erinnert sich an folgende Szenen:

Früher haben die Schmiede die Trommeln gebaut. Die Zeremonien, die mit dem Bau einer Djembé einhergingen, wurden noch bis vor etwa 20 Jahren durchgeführt. Da wurde die Djembé nur für den eigenen Gebrauch gebaut. Es gab kein kommerzielles Interesse wie heute. Es wäre nie jemand auf die Idee gekommen für den Bau einer Djembé Geld zu nehmen. Der Dorftrömler ging zum Schmied, überreichte ihm zehn Kolanüsse und bat ihn um eine neue Djembé. Der Bau einer Djembé war Ehrensache.

Zunächst einmal wurde vor dem Baum, der gefällt werden sollte, getrommelt, getanzt und gesungen. In Guinea ist das meistens der Lenkebaum. Der Schmied und seine Begleiter bringen dem Baum Kolanüsse, um dem Geist des Baumes zu sagen, daß er auserwählt wurde, und um sich gleichzeitig zu entschuldigen. Wenn der Baum gefällt ist, wird die äußere grobe Form herausgearbeitet, danach der Körper ausgehöhlt. Eine weitere Zeremonie gibt der Djembé ihre Stimme: wenn alle Holzarbeiten fertig sind und das erste Fell aufgezogen wird. Ganz früher war es das Fell der Antilope, später wurden Ziegenfelle genommen. Zum Schluß wird die Djembé ge-



Balandugu
Januar 1999

spannt, und wenn sie dann zum erstenmal gespielt wird, gibt es wieder eine Zeremonie, die ihr die Sprache verleiht.

Es ist auch heute noch üblich, daß Djembéspieler ihrer Djembé Kolanüsse geben um beschützt zu sein, z.B. vor der Konkurrenz zwischen Spielern aus verschiedenen Dörfern.

Die Dunun (Baßtrommeln) Dununba, Sangban und Kenkeni

Jede Baßtrommel hat einen zylindrischen Körper, der ebenfalls in einem Stück aus einem Baumstamm herausgearbeitet wird. Sie werden an beiden Enden mit Kuhfellen bespannt. Der Musiker schlägt mit einer Hand mit einem Holzstock auf das Fell, während er mit der anderen Hand mit einem Metallstäbchen eine Eisenglocke spielt, die auf der Baßtrommel angebracht ist.

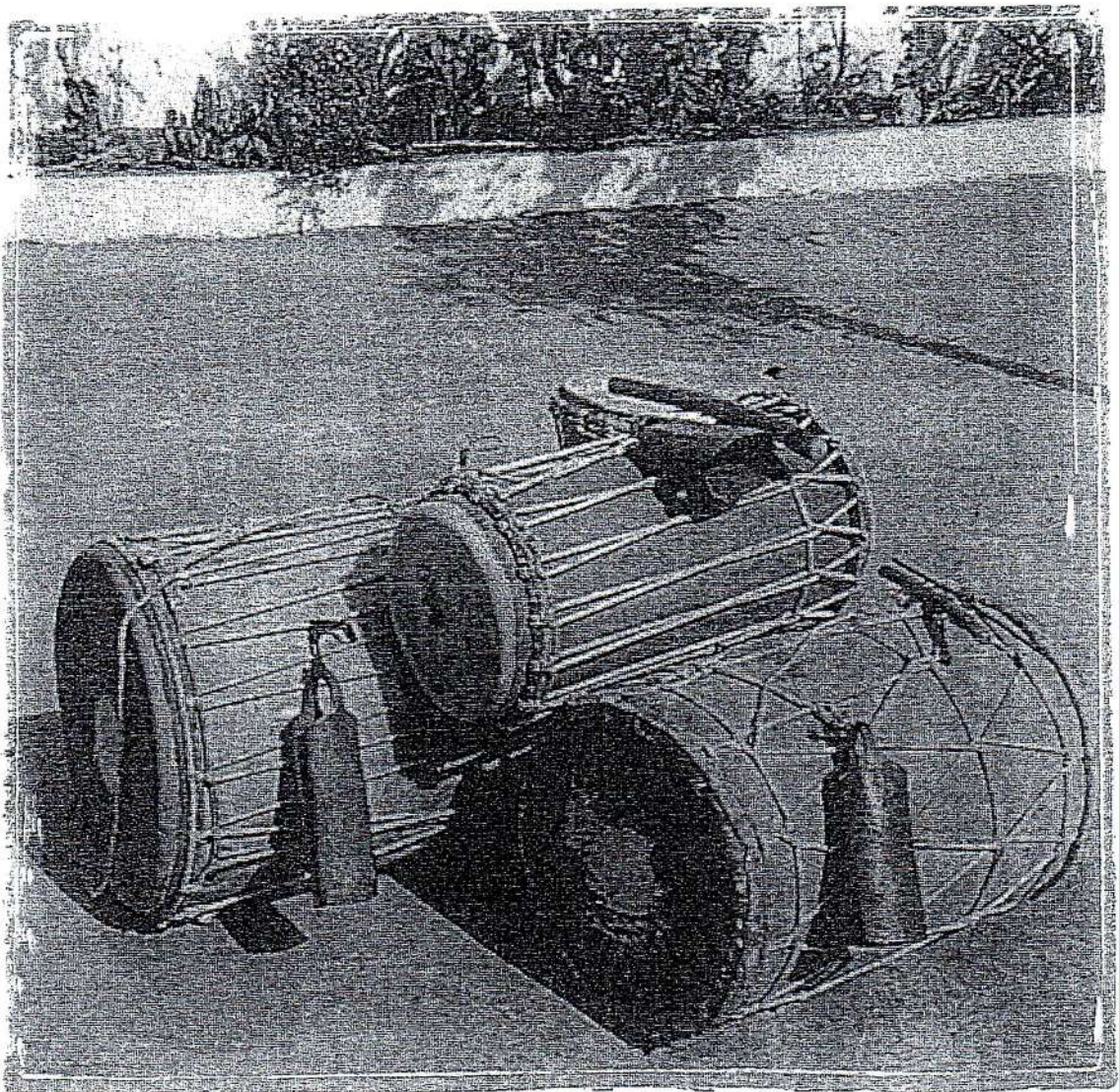
Für die Fellseite gibt es zwei Klangfarben: einen offenen und einen abgedämpften Ton, für den letzteren wird der Stock auf das Fell gedrückt. Die Baßtrommeln haben drei verschiedene Größen, die größte ist auch die tiefste und wird Dununba, die mittlere Sangban und die kleine Kenkeni genannt.

Das Herz eines Rhythmus ist die Sangban. In manchen Regionen wird nur die Sangban gespielt, zusammen mit der Tama (talking drum). Manchmal hört man Sangban und Dununba zusammen, in manchen Dörfern alle drei zusammen. (Es hängt auch davon ab, wieviele Musiker da sind.) Die Dununba gibt dem Rhythmus Kraft und Hitze, und die große rhythmische Dimension.

Die Kenkeni vervollständigt und verfeinert die Baß - Melodie und gibt noch eine andere Klangfarbe hinzu.

Die Glocken bringen nochmal eine andere Farbe in den Rhythmus. Sie füllen den Raum zwischen den Schlägen auf dem Fell. Die Glockenstimme spielt eine sehr wichtige Rolle für den Malinkérhythmus, auch sie gibt dem Spieler und Hörer Orientierung (guideline) und bringt eine rhythmische Verfeinerung in die Gesamtheit der Trommelstimmen. Der Musiker hat die Möglichkeit, die Glockenstimmen frei zu variieren.

Es wird allerdings nicht in allen Regionen mit der Glocke gespielt, und es gibt meines Wissens nach nur zwei Regionen, in denen alle drei Baßtrommeln Glocken haben. Das sind die Regionen um Kurussa und Kankan. In Siguiri ist manchmal die Kenkeni ohne Glocke und in Mandiana gibt es (traditionell) gar keine Glocken.



Dunun

Mamady Keïta, ein Meistertrommler der Malinkétradition

Musikalische Biographie

Mamady wurde 1950 in Balandugu, einem kleinen Dorf im Nordosten Guineas in der Region Wassolon geboren. Sein Bruder Fadjimba erzählt, daß es im August viel geregnet hat zur Zeit seiner Geburt.

Balandougou ist ein kleines, ruhiges Dorf, das von der Landwirtschaft lebt. Die Frauen treiben auch ein wenig Handel mit Gemüse, Stoffen, usw.

Mamady erzählt:

Zur Zeit meiner Geburt war das Dorf unter kolonialer Regierung. Wir Kinder hatten Angst vor den Kolonisatoren, denn sie kamen mit ihren Jeeps und nahmen größere Jungen einfach mit - sie wurden verschleppt in die französische Armee - einige haben wir nie wieder gesehen.

Meine Mutter Nassira war die erste Frau meines Vaters Toumani Keïta. Mein Vater war ein Jäger und Pflanzenkenner.

Ich wurde als siebtes Kind auf unserem Hof geboren, zu dem mehrere Häuser gehörten. In einem der Häuser lebte die zweite Frau meines Vaters, Welende. Mein Vater starb, als ich sieben war. Da gab es eine große Zeremonie, zu der alle Jäger aus der Gegend kamen.

Man hat mir von Anfang an erzählt, daß ich als Trommler geboren wurde. Meiner Mutter wurde von einer Wahrsagerin schon vor meiner Geburt angekündigt, daß ihr Sohn in allen vier Himmelsrichtungen auf der Welt bekannt sein würde. Meine Begabung zeigte sich schon sehr früh, in dem ich

auf allem, was ich finden konnte rhythmisch herumklopfte. Das hat dann dazu geführt, daß ich schon mit zwei Jahren eine eigene kleine Djembé bekommen habe, von der ich mich nie trennte. Ich nahm sie sogar mit ins Bett.

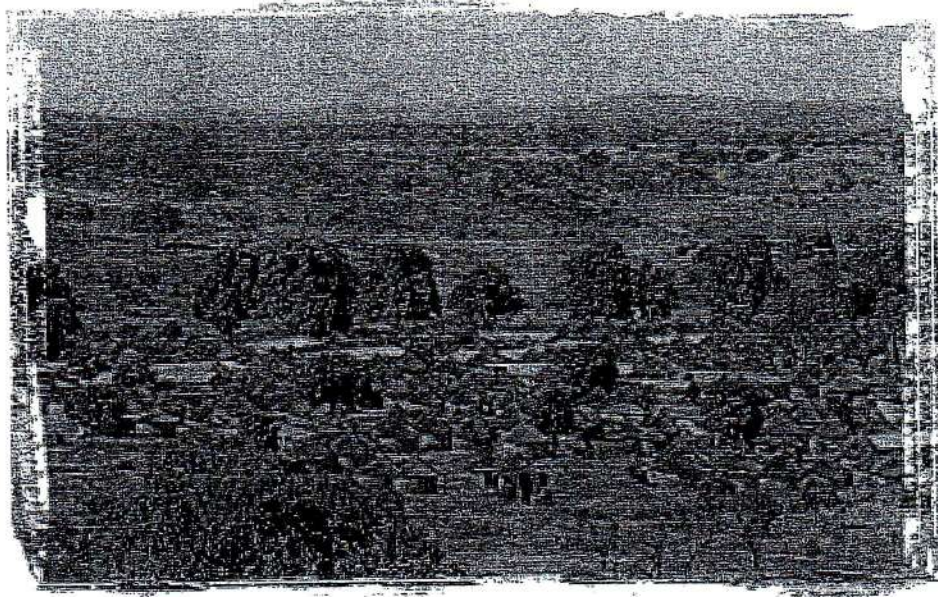
Richtig spielen lernte ich mit fünf Jahren, denn meine Eltern haben mich zu dem Djembéfola des Dorfes in Ausbildung gegeben.

Mein Meister Karinka Djan Conde war kein berühmter Musiker. Er lebte als Bauer ganz unspektakulär im Dorf. Aber er war ein richtiger Meister, der die Tradition und die Magie des Instrumentes jahrzehntelang praktiziert hat. Ein Meister, oder Djembéfola, muß alle Rhythmen beherrschen, und genau wissen, was wann gespielt wird und warum. Dazu kommen die Sounds der Djembé. und alles das gibt ein Meister nur an einen Schüler weiter, der sich der Djembé voll und ganz hingibt.

Mein Meister kannte die sieben Geheimnisse der Djembé und hat mich damit initiiert: das ist für mich eine große Ehre, und gleichzeitig eine immense Verpflichtung.

Dazu gehört auch wie man Kraft und Präzision im Spiel erlangt und gewisse magische Praktiken, z.B. zum Schutz vor schlechten Einflüssen. Damit muß man hier im Westen, ohne Einbindung in die Tradition, natürlich sehr vorsichtig umgehen.

Mit 10 Jahren spielte Mamady bereits auf jedem Dorffest mit seinem Meister. Inzwischen war das Land unabhängig. Mit 13 Jahren spielte er anlässlich eines offiziellen Besuchs zur Begrüßung des Gouverneurs von Siguiri. Der Gouver-



Balandugu
Januar 1999

neur war so beeindruckt von Mamadys Spiel, daß er dem Direktor der regionalen Ballettgruppe von Siguiri davon erzählte.

Dieser Mann, Balanka Sidiki, wählte für das Musikfestival in Conakry die Musiker aus, und so kam er nach Balandugu, um mich zu suchen. Er sprach mit meinem großen Bruder und der Familie und dem Dorfschef. Die Familie wollte mich nicht weglassen, aber ich mußte mich fertigmachen - es war wie eine Einberufung.

So ging ich erst mal für ein Jahr in die Provinzhauptstadt nach Siguiri, wo wir uns auf das große Nationalfestival in Conakry vorbereiteten.

1964 kam ich in die Hauptstadt, und wurde aus insgesamt 500 Musikern und Tänzern für das Nationalballet ausgewählt.

Wir wurden auf die Ile de Loos gebracht und blieben dort neun Monate lang zum Üben zusammen. Jeden Tag spielten wir viele Stunden. In dieser Zeit lernte ich die Rhythmen aus anderen Regionen Guineas kennen.

Wir spielten alle vor einer Kulturkommission, und nach dem Festival gab der Jugend- und Kultur- Minister, er hieß Fodeba Keita, die Namen der Ausgewählten bekannt.

Ausser mir waren noch 45 Künstler aus ganz Guinea dabei, davon 5 Percussionisten für Djembé und Dundun.

Fodeba Keita gab uns schließlich den Gruppennamen Djoliba, das bedeutet „Fluß des Niger“. Unsere ersten Konzertreisen gingen nach Ghana, Liberia und Ägypten.

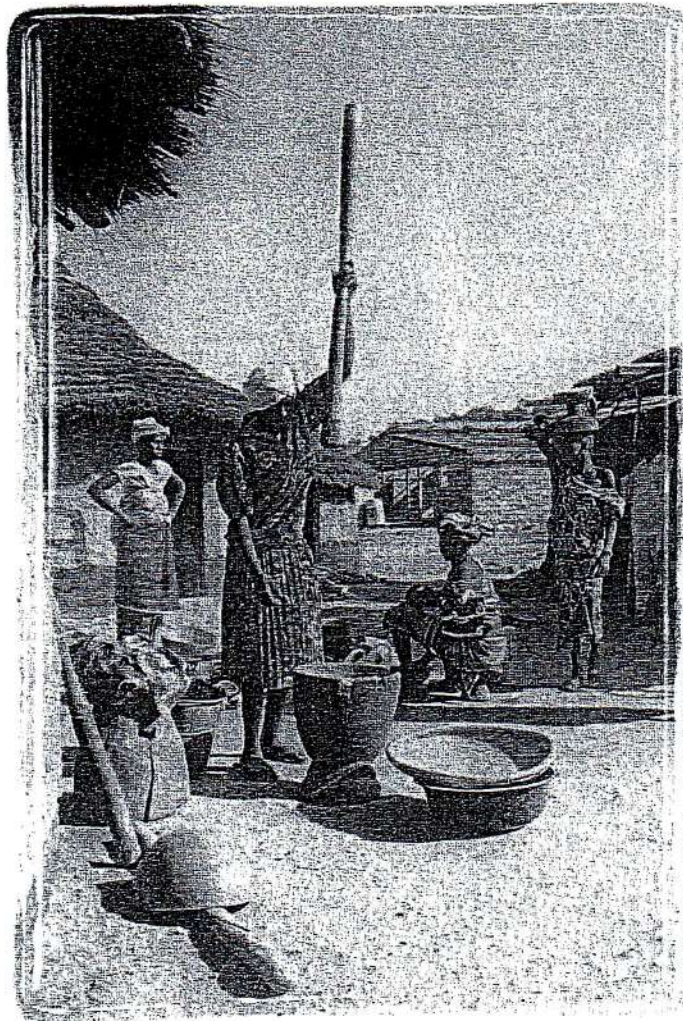
Ab 1966 begannen die internationalen Tourneen. Ich war in China, dann in Europa. Beim Internationalen Folklore Festival in Agrigent gewann ich 1967 meine erste Goldmedaille.

1969, mit 19 Jahren, wurde Mamady beim Panafrikanischen Festival in Algier noch einmal mit einer Goldmedaille ausgezeichnet: er wurde „bester Trommler Afrikas“.

Unzählige Tourneen führten ihn, mittlerweile erster Solist der Gruppe, mehrmals um die ganze Welt. Darunter waren, bedingt durch die sozialistische Ausrichtung der Regierung Guineas, auch alle Ostblockstaaten.

1979 wurde er außerdem künstlerischer und technischer Direktor des Balletts.

Diese Position übte ich bis 1984 aus. Durch den Tod von Präsident Sékou Touré öffnete sich das Land und ich konnte erstmals darüber nachdenken, was ich eigentlich tun wollte. Ich hatte zwar Medaillen und Urkunden, und war für unser Land durch die ganze Welt gereist. Dabei bin ich aber, wie alle anderen Musiker des Balletts, arm geblieben, und sah keine finanziellen Resultate für mich und meine Familie. 1986 ging ich an die Elfenbeinküste, und spielte mit der Gruppe



Frau beim Getreidestampfen mit dem Mörser

Koteba von Souleman Koly. Auf einer Tournee lernte ich zwei Belgier kennen, die eine Schule für Percussion in Brüssel eröffnen wollten. Wir starteten die Schule „Zig Zag“ 1988 und arbeiteten zusammen bis 1991.

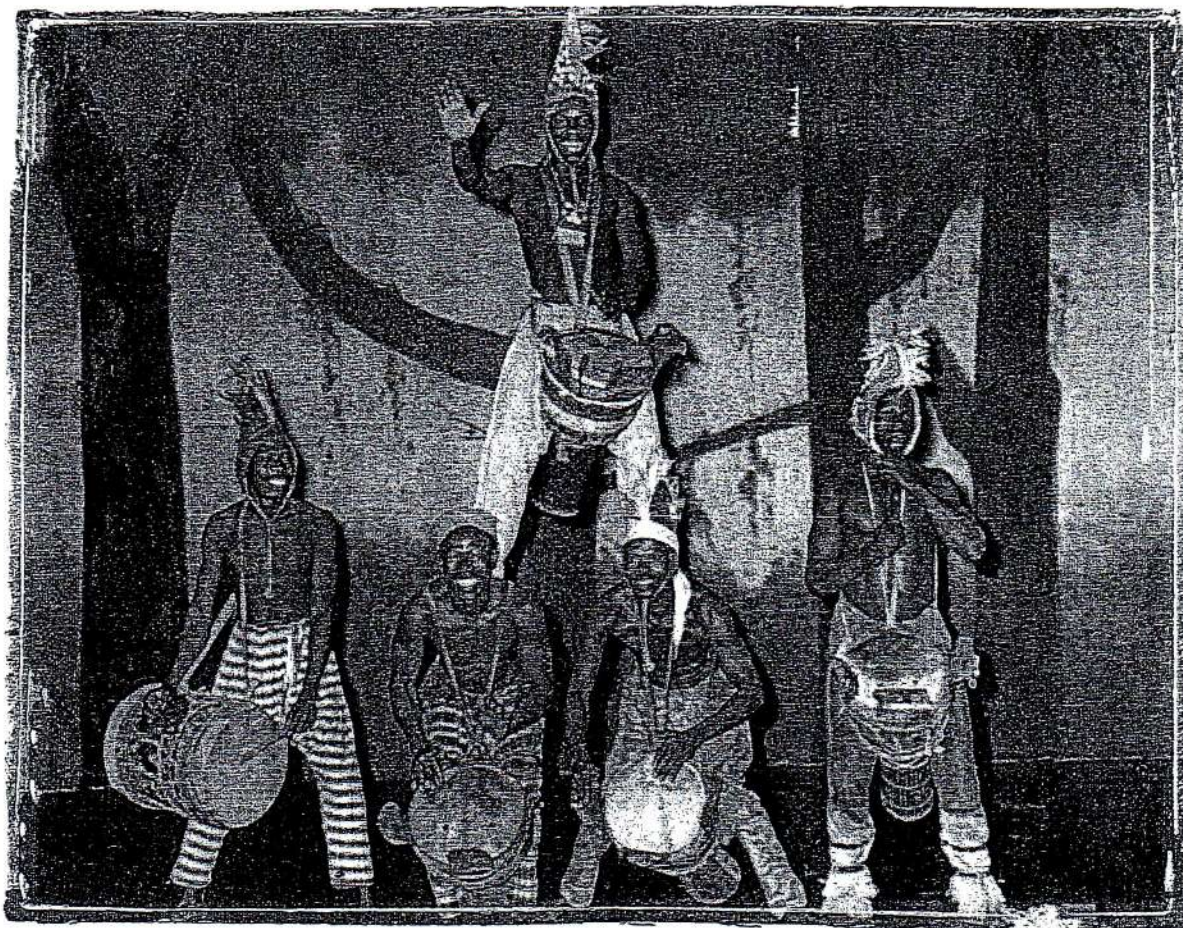
Bald darauf entwickelte ich mein eigenes Schulprogramm: „Tam Tam Mandingue“. Damit konzentrierte ich mich einerseits auf das Unterrichten, und suchte andererseits afrikanische Musiker für meine Gruppe „Sewa Kan“.

1991 wurde der dokumentarische Spielfilm „Djembéfolá“ von Laurent Chevallier zum internationalen Erfolg. Er dokumentiert die erstmalige Rückkehr von Mamady in sein Heimatdorf nach 26 Jahren.

Mit seinem präzisen und systematischen Unterricht für die Djembé und die traditionellen Rhythmen wird er schnell zum gefragten Lehrer in Europa, Japan und Amerika.

Mamady hat zwischen 1989 und 2002 acht CDs eingespielt, mit denen er beide Trommelstile präsentiert, den traditionellen, und einen spektakulären für die Bühne.

Er lebt mit seiner Frau Veronique und Familie in Brüssel. Für die Zukunft wünscht er sich, wieder häufiger und länger in Afrika zu leben und zu arbeiten sowie eine gute Balance zwischen Europa und Afrika zu finden.



Das Ballet Djoliba

Mamady und das Djoliba Nationalballett

Der Unterschied zwischen Tradition und Ballett

Als Mamady 1964 nach Conakry kam, war die „kulturelle sozialistische Revolution“ bereits in vollem Gang. Aus einer Festschrift der Nationalfestivals von 1960 - 1975, die vom Jugend-, Sport- und Kulturministerium unter der Schirmherrschaft von Präsident Sékou Toure herausgegeben wurde, lassen sich die damaligen Ziele der Kulturpolitik Guineas deutlich ablesen.

Einerseits wird hier ein Kampf gegen die Nachwirkungen der kolonialen Epoche und gegen die Rückschrittlichkeit geführt, damit sind gemeint: religiöse Mystifizierung, Polygamie, Analphabetentum, Lüge, Faulheit, Diebstahl, Landflucht, Intellektualismus, etc. Andererseits besinnt man sich auf die Werte der vorkolonialen Geschichte, auf tiefgründige Riten des Waldes, rituelle Zeremonien und symbolische Masken, auf die ritterlichen Epen der Königreiche und die Lieder der Meisterchronisten.

Mamady erzählt:

Sékou Toure wollte mit der Demystifikation erreichen, daß die Dörfer ihre Abkapselung aufgeben und die Tänze, Rituale und Rhythmen im ganzen Land bekannt werden. Es wollten aber nicht alle Dörfer die Geheimnisse ihrer Rhythmen preisgeben. Damit entstanden gewisse Probleme, z.B. haben

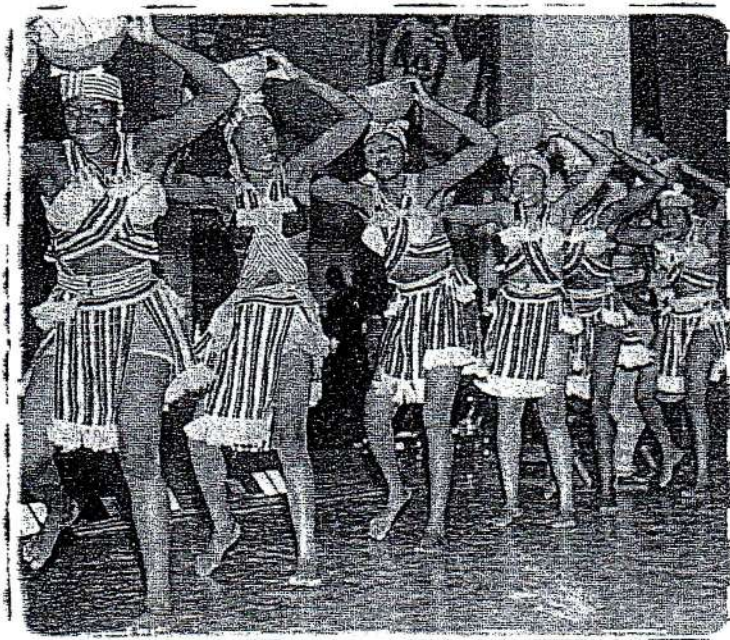
wir den Rhythmus Koma (der traditionell für Fetischeure gespielt wird) gar nicht auf der Bühne gespielt. Oft sind auch nur Rhythmus und Tanz, nicht aber der ganze Hintergrund bekannt geworden.

Im Originaltext der Festschrift liest sich das 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 der Menschen interpretiert.“

Die Politik der Unterstützung der Kultur und Kunst, die die Demokratische Partei Guineas gewählt hat, beruht auf der effektiven Anteilnahme aller sozialen Schichten, Massenorganisationen und politischen Organe zum Kampf der Rehabilitation und der Mehrung der kulturellen Werte des Landes.“

Das Ausmaß der staatlich organisierten Kulturförderung zeigt sich in 2500 lokalen revolutionären Verwaltungseinheiten, die alle über sogenannte Kunstgruppen verfügten. Auf nationaler Ebene gab es acht Orchester (darunter das in ganz Afrika beliebte Bembeya Jazz National), drei Ballettgruppen, Chöre, Theatergruppen und ein nationales Instrumentalensemble.



Das Ballet National de l'Armée

Besonders stolz ist man auf die afrikanische und internationale Anerkennung, die Guineas Gruppen auf verschiedenen Festivals erfahren haben: z.B. gewinnt Bembeya Jazz National 1969 den zweiten Platz beim Panafrikanischen Festival in Algier für die modernen Gruppen, und Mamady wird in der individuellen Bewertung „erster Trommler Afrikas“.

Für die Entstehung und das Programm der Nationalballette ist Fodeba Keita besonders wichtig. Er gründete bereits 1947, während seiner Studienzeit in Paris, ein afrikanisches Musik- und Tanzensemble, aus dem später „Les Ballets Africains“ und schließlich eines der drei Nationalballette von Guinea wurde.

Während der 50er Jahre, in denen er als der populärste Schriftsteller und Künstler Guineas galt, entstand seine Freundschaft mit Sékou Touré.

Seine Idee, das traditionelle Erbe zu pflegen und gleichzeitig dem modernen Afrika Ausdruck zu verleihen, bildete die Grundlagen der guineischen Kulturpolitik. 1969 wurde er jedoch beschuldigt, an einer Verschwörung gegen Sékou Toure beteiligt gewesen zu sein und zum Tode verurteilt.

In der Festschrift wird sein Verdienst für die Ballettgruppen mit keiner Silbe mehr erwähnt.

Neben dem 1964 gegründeten Djoliba Nationalballet gab es, wie bereits erwähnt, das „Les Ballet Africains“ und das Nationalballett der Volksarmee.

Die Festschrift gibt für alle drei Gruppen folgende Richtung vor:

„Das Ballett von Guinea ist weder eine einfache Wiederholung der Tänze und Rhythmen, noch eine esoterische Vorstellung von plastischen Figuren, sondern ein Kunstwerk, das seine Essenz im kulturellen Erbe des Landes findet. Mit einer hohen Perfektion in der Ausübung und einer Regie im modernen Stil reflektiert es auf lebendige Art die afrikanische Geschichte und das afrikanische Leben, in enger Abstimmung mit dem sozialpolitischen Fortschritt der Revolution von Guinea.

In ihrer Wirkung nach außen sind sie Botschafter der Kultur Afrikas. Überall, nach Asien, Amerika, Europa usw. haben sie die Botschaft der guineischen Zivilisation gebracht. Zu diesem Zweck sind alle Themen der nationalen Aktivität im Ballett realisiert worden.“

Hier einige Beispiele der Themen von Musikstücken und Tanzszenen des Djoliba Balletts:

- La mere (die Mutter), oder der Kampf der Liebe und der Pflicht
- La source (der Ursprung), oder der Kampf gegen die Mystifikation
- Rezitation eines kämpferischen Gedichts von Sékou Toure
- Anniwalaye, oder die Initiation im Heiligen Wald.

Das Selbstverständnis der Musiker und Tänzer war jedoch von diesem ideologischen Überbau weniger berührt. Ihr Leben war geprägt von engagierter Probenarbeit und Tournéeen innerhalb Afrikas und in der ganzen Welt. Die Reisen führten sie oft monatelang, manchmal sogar jahrelang ins Ausland. Für sie bestand die eigentliche künstlerische Arbeit darin, die traditionellen Lieder, Tänze und Rhythmen mit modernen musikalischen Arrangements zu verbinden und für die Bühne aufzubereiten.

Mamady skizziert den Unterschied zwischen der traditionellen Spielweise im Dorf und der Arbeit im Ballett folgendermaßen:

Die Ballettrhythmen sind meistens traditionelle Rhythmen, die für die Darstellung auf der Bühne modifiziert, ja umgekrempelt werden, zum Beispiel im Tempo, in den Djembébegleitungen oder in den Dununbastimmen. Es werden aber auch ganz neue Rhythmen erfunden.

Das Ballett transformiert die Tradition gewissermaßen, macht so eine Art folkloristischer Darstellung daraus und verliert damit an Tiefe und Authentizität.

Im Ballett muß sich ein traditioneller Spieler erst einmal völlig neu orientieren. Es wird viel schneller gespielt und man kennt die Arrangements nicht. Die Abläufe sind voller Breaks und Kompositionen. In der Probenarbeit, die manchmal auch ohne die Tänzer stattfindet, muß man schnell neue Rhythmen lernen, die von den anderen Trommlern gezeigt werden. Man arbeitet sich ein, indem man zunächst einmal nur Begleitungen spielt. Dann wird man vom Chefpercussionisten getestet, und wenn man alles gelernt hat, darf man sich entwickeln mit einem kleinen Solo, welches im Lauf der Zeit immer länger wird.

Die echten traditionellen Rhythmen sind heute nur noch in den Dörfern zu finden.

In meinem Land, in Guinea, lernen viele der jungen Leute aus Conakry die Djembé nur im Ballett und nicht mehr auf dem Land kennen. Es gibt in der Hauptstadt vielleicht noch fünf Musiker, die die traditionellen Rhythmen kennen und spielen.

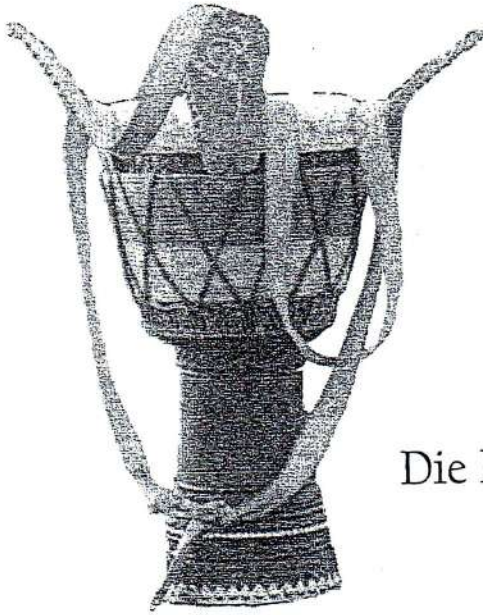
Die Leute begehen meiner Meinung nach einen großen Irrtum, wenn sie die traditionellen und die Ballettrhythmen vermischen oder sie nicht auseinanderhalten können.

Es gibt mittlerweile viele afrikanische Abenteurer, die diese Rhythmen auf der ganzen Welt verbreiten und sie als traditionelle Rhythmen ausgeben.

Die echten traditionellen Rhythmen eines Dorfes werden nie verändert. Bevor ein traditioneller Rhythmus sich ändert, „bringen Männer Kinder zur Welt“! Das ist so, weil seit Jahrhunderten eine mündliche Überlieferung existiert, die überhaupt nichts mit Mode zu tun hat, sondern mit unserer Geschichte.

Wenn wir da nicht gut aufpassen, zerstören wir unsere Identität, unsere Tradition und unsere Geschichte.

Mit dieser Haltung vertritt Mamady keineswegs einen puristischen Standpunkt. Er selbst ist ja sowohl in der traditionellen, wie in der modernen Spielweise der Djembé zu Hause. Was ihm nicht gefällt, sind afrikanische Trommler, die sich im Westen als „Meister“, und Weiße, die sich als „Professionelle“ ausgeben, aber von Ursprung, Geschichte und Bedeutung der traditionellen Malinkérhythmen keine Ahnung haben. Hier droht ein mittlerweile ausschließlich kommerzielles Interesse an der Djembé den ursprünglichen Wert dieser Rhythmen zu verwischen und der Oberflächlichkeit preiszugeben. Hinzu kommt, daß viele Schüler, die sich für die Djembé begeistern und in Afrika oder im Westen einen Lehrer suchen, erst einmal gar nicht unterscheiden können, was einen ausgebildeten Djembélehrer ausmacht.



Die Rhythmen und ihre Bedeutungen

1. Initiation und Beschneidung

Das größte und einschneidendste Ereignis im Leben der Heranwachsenden ist die Initiation in die Gemeinschaft eines Stammes.

Während die kleineren Kinder überwiegend von der Mutter (und den anderen Frauen der Familie) erzogen werden, schließen sich die Kinder bereits ab einem Alter von drei bis vier Jahren in kleinen Gruppen von Gleichaltrigen zusammen. Sie spielen, erkunden das Dorf und die nähere Umgebung.

Die ein wenig Älteren kümmern sich um die Jüngeren und tragen Verantwortung für deren Wohlergehen. Das Zusammenleben der Kinder ist streng geregelt: die Jüngeren gehorchen den Älteren, sie arbeiten für sie und bilden ihr Gefolge bei öffentlichen Anlässen. (Vgl. Camara Laye: *Einer aus Kurussa*)

So werden die Kinder allmählich in ihre Rechte und Pflichten eingeführt, und mehr und mehr zu nützlichen Tätigkeiten herangezogen.

Die eigentliche Initiationszeit beginnt mit etwa 7 Jahren mit Proben, Einweisungen und Prüfungen, und endet mit der Beschneidung, die als „soziale Wiedergeburt zum erwachsenen, vollwertigen Mitglied der Gemeinschaft“ bezeichnet werden kann. (E. Beuchelt: *Schwarze Königreiche*, S. 73) Die Pubertät ist Anlaß zu Festen und Riten mit Musik, Tanz, Masken und Körperbemalung.

In dieser Zeit werden die Jugendlichen mit allen Verhaltensweisen und Regeln vertraut gemacht, die für den Übergang vom Kindsein zum Erwachsensein wichtig sind, und die das Weiterleben der traditionellen Werte und Ideale sichern.

Mamady erzählt:

Ohne die Beschneidung wird in diesem Land niemand in die Geheimnisse des Lebens eingeweiht.

Es ist wie eine Pforte: mit der Beschneidung werden die Jungen zum Mann bzw. die Mädchen zur Frau. Heute ist die Beschneidung der Mädchen (Excision) verboten. Vieles hat sich verändert, denn heutzutage werden die Kinder oft schon als Babies im Krankenhaus beschnitten.

Früher gab es den Sema, der als Erwachsener verantwortlich war für die Begleitung der Jungen durch diese Zeit. Er hat den Kindern gelehrt, wie sie sich in der Familie und im Dorf zu verhalten haben, wie Mutter und Vater und andere Verwandte respektiert werden.

Dazu wurde ein spezieller Platz außerhalb des Dorfes ausgesucht (die sog. Buschschule, Boure oder Fafa), an dem die Jungen etwa 3 Monate zusammenblieben: sie gingen zusammen in den Wald und lernten Pflanzen und Tiere kennen, erfuhren etwas über die verschiedenen Berufe wie Jagen und Fischen, oder wie man ein Haus baut. Das alles gibt es heute nur noch im Dorf, und dort auch nicht mehr genauso. Meistens ist die Zeit viel kürzer und die Kinder, die in der Stadt geboren werden wissen nichts mehr über das traditionelle Leben und Verhalten.

Über die Initiation der Mädchen weiß ich nicht so genau Bescheid, aber im Prinzip ist es das Gleiche. Diese Zeit endet mit der Beschneidung, die bei den Jungen häufig von einem Schmied, dem Kenedjeli ausgeführt wurde. Wenn alle Wunden verheilt sind, ist die Initiation abgeschlossen. Dann beginnt die Ausbildung für spezielle Berufe, das lernt man dann bei einem Meister.

Literatur

Camara Laye: *Afrikanische Kindheitserinnerungen*, in Altmfeld: *Verlernen was uns stumm macht*, Untensverlag 1980, S. 84 – 86

Abraham Coulibaly, zitiert in Beuchelt, Zierl: *Schwarze Königreiche*, Krüger-Verlag, S. 73-77

Camara Laye: *Einer aus Kurussa*, Speer Verlag 1954. (Bei diesem Roman könnte man meinen, daß Mamady selbst aus seiner Kindheit erzählt. Der Ort Kurussa ist in der Nähe von Mamadys Geburtsdorf. Der Autor ist etwa 20 Jahre älter als Mamady und beschreibt die traditionelle Lebensweise im Dorf, die Initiationsfeiern usw.)

Amadou Hampaté Ba: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Westafrika*, Hammer Verlag 1993

Anicet Kitzereza: *Die Kinder der Regenmacher*, Peter Hammer Verlag 1991

Itham, Awa: *Die Stimme der schwarzen Frau*, tororo 4840

Wans Dirie: *Wüstenblume*, Schneekluth Verlag 1998, englisch *Desert Flower*, W. Morrow, New York

2. Dununba, der „Tanz der starken Männer“

Dununba ist der Name einer Rhythmusfamilie, zu der etwa 20 - 30 verschiedene traditionelle Malinké-Rhythmen gezählt werden. Die drei großen Basstrommeln werden in diesen Rhythmen sehr variationsreich gespielt.

Allen gemeinsam ist die Bedeutung des Tanzes, der ursprünglich nur von den „starken Männern“ getanzt wurde. Mit diesem Tanz wurde ein harter, manchmal auch gewalttätiger und blutiger Kampf um die Vorherrschaft der Altersgruppen im Dorf ausgetragen.

Das soziale Leben der Jugendlichen und jungen Erwachsenen 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 Rechte.

Die Gruppe der Älteren, genannt *Baratigi* (etwa die 20 - 25 Jährigen) genießt gegenüber den Jüngeren (den etwa 15 - 20 Jährigen), genannt *Baramakono*, mehr Rechte und Entscheidungsfreiheiten. Irgendwann wollen sich die Jüngeren der Bevormundung durch die Älteren entziehen, und deren Platz einnehmen. Dies wurde dem Anführer der *Baratigi* mit der symbolischen Übergabe von 10 Kolanüssen mitgeteilt.

Für diese Auseinandersetzung der Altersgruppen wurde ein *Dununbafest* organisiert. Das waren große Feste, an denen das ganze Dorf teilnahm.

Die Tänzer trugen ein Stirnband, weite Hosen, in der einen Hand eine Axt (*gende*) und in der anderen Hand eine Peitsche, die aus dem Leder eines Nilpferdes gemacht wird (*manimfosson*).

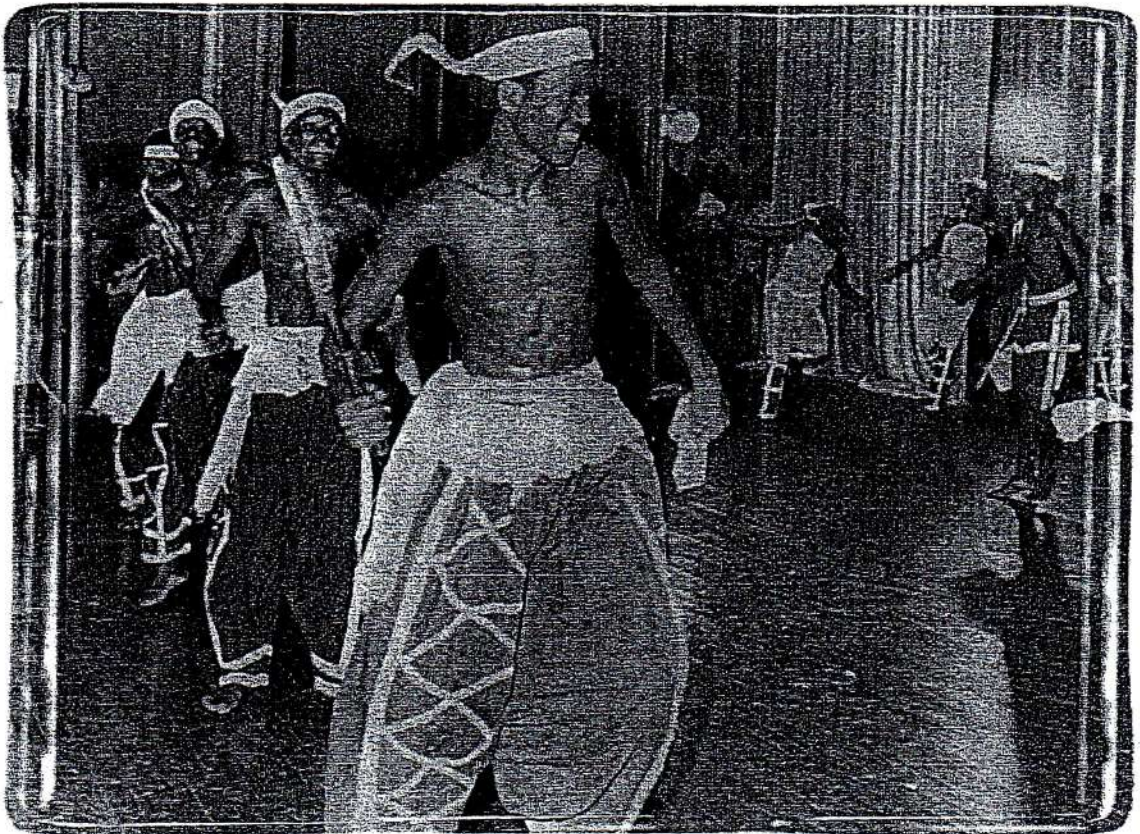
Zu Beginn des Festes werden z.B. die Rhythmen *Dunungbe* oder *Gbada* gespielt, dabei marschieren die beiden Gruppen auf und gehen in zwei Kreisen aneinander vorbei.

Am Ende stehen sich die Männer in zwei Reihen gegenüber und der Kampf beginnt.

Die Reihen schlagen sich abwechselnd gegenseitig mit den Peitschen, bis eine der Gruppen aufgibt. Früher wurden diese Kämpfe bis zum blutigen Ende ausgetragen. Heute beschränkt man sich auf eine spielerische Form ohne Kampf oder auf ein Andeuten des Kampfes.

Musikalisch haben die *Dununbarhythmen* gemeinsame Elemente: Das Tempo bleibt getragen, die *Kenkeni* spielt immer die gleiche Figur.

Dununba und *Sangban* spielen musikalisch die wichtigste Rolle, der Zyklus der *Dununbaphrase* kann sehr lang sein. Es gibt viele Variationen und verschiedene *Echauffement*-formen für die einzelnen Rhythmen. Nicht alle *Dununbarhythmen* sind Kampftänze. Heute ist *Dununba* ein populärer Rhythmus, der in ganz Guinea sehr beliebt ist. In abgewandelter Form wird er auch in anderen Ländern Westafrikas gespielt.



Ballett der Region Kouroussa

3. Mädchen und Frauen

Häufig wird Mamady die Frage gestellt, warum Frauen in Guinea nicht Djembé spielen. Er antwortet darauf, daß es *nicht der Tradition entspricht*. Aber was heißt das? Dürfen oder wollen die Frauen nicht trommeln? Gilt das nur für die Djembé oder betrifft es auch andere Trommeln?

Gleichzeitig betont er, daß für ihn die Frauen die Schöpferinnen der Rhythmen schlechthin seien, und daß sie für die Entstehung der Djembé-Rhythmen eine entscheidende Rolle spielten. Er sagt, die Frauen hätten mit ihrem Singen, Klatschen und Tanzen die Rhythmen „erfunden“. Ich habe zu dieser Frage Herrn Sekou Saramady Kourouma befragt, der in Conakry als Journalist tätig ist. Er hat sich mit dem Thema beschäftigt und schreibt dazu im Dezember 1996 aus Conakry:

„Die Malinké Frauen haben viel für die Entstehung der Rhythmen getan. Bis ins 19. Jahrhundert war die Djembé das Erbteil der Männer. Die Probleme der Mutterschaft, Schwangerschaft und Stillzeit trugen dazu bei, daß sich die Frauen vom Djembéspielen fernhielten. Sie hatten einfach keine Zeit dazu. Im 20. Jahrhundert hat die Frau im Zuge ihrer Emanzipation begonnen, Djembé zu spielen. Da hat man gesehen, daß alles, was der Mann kann, auch die Frau kann.“

Herr Diabaté, Historiker und Radiomoderator in Conakry meint, es gäbe keinen Musiker bei den Malinké, dessen Kunst nicht auf der Frau beruht, gemäß der Tatsache, daß sie es ist, die die Lieder komponiert und singt, die genau wie die Tänze mit den Rhythmen korrespondieren.“

Im folgenden beschreibt er einige Rhythmen und Instrumente, die ausschließlich von Frauen gespielt werden. Fünf davon möchte ich hier vorstellen:

Tèh da Tolon

Das ist ein Rhythmus, den die Frauen klatschen, wenn sie zu ihrer Unterhaltung am Brunnen oder auf dem Feld, um sich während der Arbeit aufzumuntern, oder im Mondschein singen. Der Rhythmus Djaa entstand aus dem Tèh da Tolon.

Djidö Tolon Dunun

Dies ist ein Rhythmus zur Unterhaltung im Wasser, wenn die Frauen z.B. nach getaner Arbeit wie Wäsche waschen und Geschirrspülen im Fluß zusammen baden. Sie bilden singend einen Kreis oder Halbkreis im Wasser, und indem sie auf das Wasser und ihre Brust schlagen, bringen sie einen sensationellen Rhythmus hervor.

Dji Dunun

Das heißt wörtlich übersetzt das Tam Tam des Wassers. Für diesen Rhythmus wird Wasser in einen Bottich (Kounan) gegossen und eine Kalebasse (Feh) verkehrt herum hineingelegt. Auf diese Kalebasse schlägt man mit einem kleinen Ge-

rät (Kalama). An die 10 Dji Dununs in einer Reihe schaffen phantastische Rhythmen. Der Dji Dunun wird anlässlich des Sankouda Djitah gespielt, daß ist der Wassertransport zum neuen Mondjahr, und bei Sonnen- und Mondfinsternissen.



Dji Dunun

San Sani Fila / San Sani Saba

Wenn Frauen zusammen an einem Mörser arbeiten, in dem sie Getreide stampfen, kreieren sie dabei einen Rhythmus, den man San Sani Fila nennt, wenn sie zu Zweit sind, oder San Sani Saba wenn sie zu Dritt sind.

Karignan

Das Karignan ist ein Schlaginstrument aus einem Metallrohr. Es ist etwa 30 cm lang und wird mit einem Metallstab angeschlagen. Der Klang ist sehr durchdringend, das Instrument wird von weiblichen Griottes benutzt, die damit ihre Gesänge begleiten.

In der Geschichtsliteratur ist über das Leben der afrikanischen Frauen nicht viel zu finden. Es darf jedoch angenommen werden, daß zur Zeit der Gründung des ersten großen Königreichs Gana (etwa um 300 n. Chr.), in Westafrika das Matriarchat als Gesellschaftsform existierte.

Von der Rolle der Frau als Wächterin des spirituellen Lebens in diesen Kulturen wissen wir so gut wie nichts.

J.E. Behrendt schreibt im Vorwort zu dem bekannten Buch „Die magische Trommel“:

„Trommeln sind weiblich. Die Trommel war das Instrument der großen Mutter - als die Frauen nicht nur die Herrschenden sondern auch die Trommelnden waren. Zehntausende von Jahren lang, bevor die Männer die Welt patriarchalisch machten“.

In späteren Zeiten wurde das Trommeln (in Afrika und fast überall auf der Welt) fast ausschließlich Männersache.

Vielerorts sind auch heute in Westafrika matrifokale Familienordnungen zu finden, in denen die älteste Frau und Mutter das Zentrum des Haushalts darstellt und der Mann die äußeren Angelegenheiten regelt.

Nirgendwo waren die Frauen rechtlos oder gar Sklavinnen ihres Mannes. Die eigene Sippe wahrte ihre Rechte auch nach der Verheiratung. In ihren Bündnissen setzten sie ihre Interessen

durch. Über diese Bünde und Zusammenschlüsse der Frauen, ihre Tätigkeiten (auch trommeln?) und Organisation ist sehr wenig bekannt. Dieses Wissen blieb sowohl der Forschung, als auch den (einheimischen) Männern verborgen.

Wenn die Frauen in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten, kann es für die Männer eines Dorfes eine harte Strafe bedeuten. Hat ein Mann sich seiner Frau gegenüber sehr schlecht verhalten, kommen alle verheirateten Frauen des Dorfes zusammen, umkreisen das Dorf und schreien die Sünden des Mannes laut heraus. Bei den Bambara wird das „pimbiri ba“ genannt; es ist ein machtvoll Instrument, mit dem das Ansehen und der Ruf eines Mannes für lange Zeit „total ruiniert“ sein kann. (Vgl. Beuchelt, S. 79)

Professionelle Musikerinnen gibt es heute vor allem als Sängerinnen oder Griottes. Interessant ist auch die Geschichte der ersten weiblichen Band in Westafrika, „Les Amazones de Guinee“, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden kann.

Literaturempfehlungen:

Über das Leben afrikanischer Frauen erfahren wir vieles aus den Romanen afrikanischer Schriftstellerinnen. Hier eine Auswahl an westafrikanischen Autorinnen.

Alkali, Zaynab: Tot geträumt und still geboren, Stechapfel 1991
Ba, Mariama: Ein so langer Brief, Ullstein Ta Buch 30142

Emecheta, Buchi: Kehinde, Knauer 65090

Dangarembga, Tsitsi: Der Preis der Freiheit, rororo 12956

Kouoh, Koyo: Töchter Afrikas, Marino Verlag 1994

Nagel, Inga: Die kleinen Frauen Afrikas, Horlemann Verlag 1993

Thiam, Awa: Die Stimme der schwarzen Frau, rororo 4840

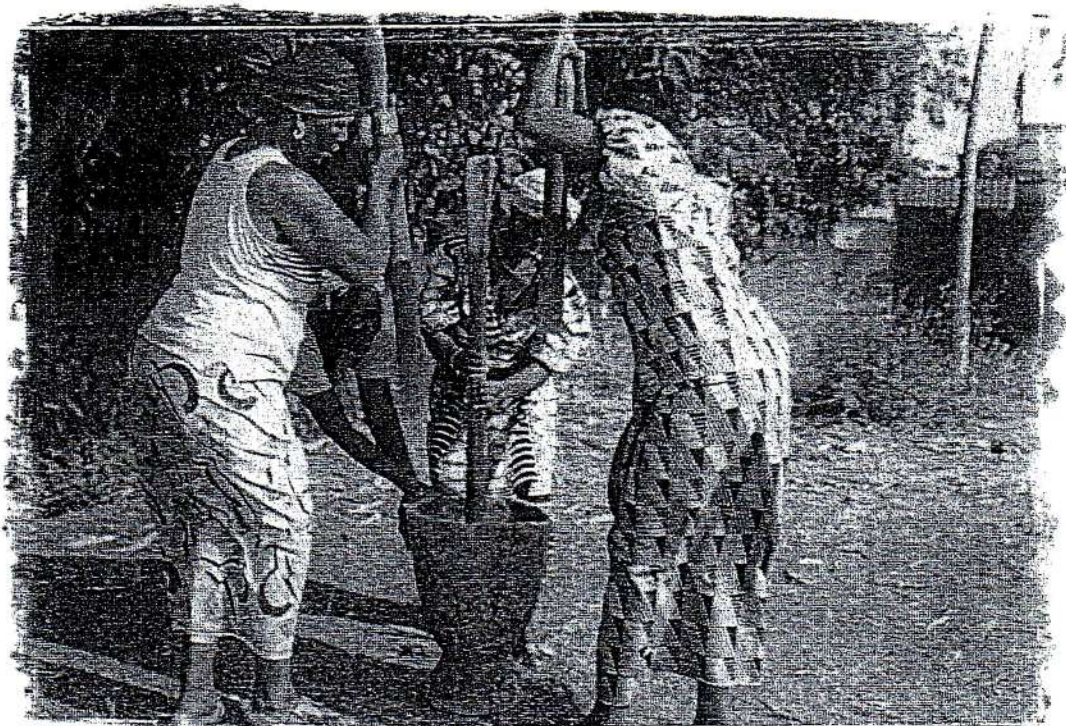
Fachbücher:

Redmond, Layne: Frauen Trommeln, Sphinx Verlag 1999

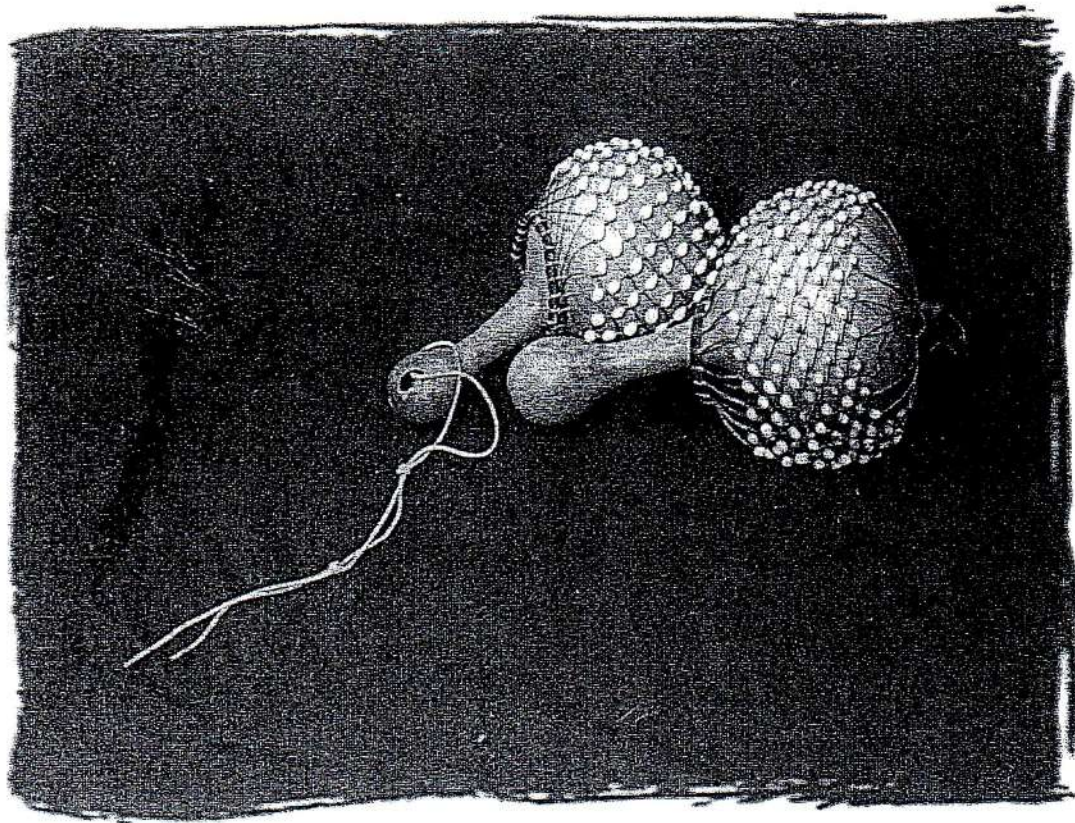
Mickey Hart: Die magische Trommel, Goldmann Taschenbuch Nr. 12156

Reinhard Flatischler: Die vergessene Macht des Rhythmus

Luisa Francia: Der afrikanische Traum, Stechapfel Verlag 1993



San Sani Saba



Djabara

4. Masken

Die Maske ist einer der Bereiche, in dem sich die Gedankenwelt traditioneller Stammesgesellschaften am deutlichsten ausdrückt. Die Bedeutung der Masken ist für Nicht - Afrikaner schwer zu verstehen.

Selbst Angehörige einer Ethnie können, je nach dem Stand ihrer Kenntnis, d.h. ob sie in die Mythen und Riten eingeweiht sind oder nicht, ganz unterschiedliche Erklärungen über die Bedeutung einer Maske abgeben. Wer nicht in geheime Zeremonien eingeweiht ist, kennt deren Bedeutung auch nicht. Viele Masken dürfen nur von den Trägern des jeweiligen Wissens gesehen werden. Frauen und Kinder werden häufig von den Auftritten bestimmter Masken ausgeschlossen, es wird sogar geglaubt, daß der unerlaubte Anblick einer Maske Krankheit oder den Tod bringen kann. Die Maske ist das Symbol mystischer Verwandlung. Der Mensch, der sie trägt, wird zum Wesen, das sie darstellt.

In Westafrika tauchen Masken beispielsweise bei Initiationsfesten, Auftritten von Geheimbünden und Feiern zur Ernte auf. Die Masken werden meist von Männern getragen. Aber auch hier lassen sich matriachale Reste finden. Z.B. in Sierra Leone, und bei den Dogon in Mali, wo als heiligstes Objekt die „Mutter der Masken“ verehrt wurde bzw. wird.

Masken können reinigen, beschützen oder erschrecken, sie können Botschaften der Geister an die Menschen übermitteln, sie begleiten Feldarbeit und Jagd.

Das Auftreten einer Maskengestalt im Dorf ist immer ein aufregendes Erlebnis. Der Geist einer Maske ist das Wesentliche. Dieser benützt die Maske, das Kostüm und den Träger, um sich den Menschen zu zeigen. Die Aufgabe von Maske und Kostüm ist es, die Energie des Geistes zu fixieren.