

*jembe fó*  
**Perkussionsmusik der Maninka Guineas  
zwischen Kontinuität und Wandel**



eingereicht von

**Daniel Giordani**

**DIPLOMARBEIT**

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie  
an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Wien

Studienrichtung: Ethnologie, Sozial- und Kulturanthropologie

Gutachter: Dr. Univ.-Prof. Kubik Gerhard

Wien, März 2003

Danksagung:

Für die Unterstützungen bei der Entstehung dieser Arbeit bedanke ich mich in erster Linie bei allen FreundInnen und InformantInnen in Guinea, die mich herzlich aufgenommen haben und mir bereitwillig und geduldig ihr Wissen vermittelt haben, insbesondere bei Djibril Djakite, Bafode Soumah, Famoudou Konate, Fadouba Oulare, Mansa Camio und bei Lansana Conde, Professor an der Universität Kankan.

Weiters bedanke ich mich bei den MitarbeiterInnen des Phonogrammarchivs Wien für die Bereitstellung der Aufnahmegeräte und Bänder, beim Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung für die Gewährung des Forschungsstipendiums, bei Prof. Dr. Kremser Manfred, Dr. Ebermann Erwin und Dr. Univ.-Prof. Kubik Gerhard für die Beratungen.

Weiters gilt mein großer Dank meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht haben, meiner Freundin Yela für die wertvolle Reisebegleitung, die unermüdlichen Ermutigungen und die kritische Lektüre, Christian für die Programmierung der Notenschrift und der Kreisnotation, Chris für die „Computerverarztung“, Sidi und Nadia für die Übersetzungshilfen, Gabi und Marianne für die Lektüre und all meinen FreundInnen die mir während der Entstehung der Arbeit „beigestanden“ sind.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I. EINLEITUNG</b>	1
<hr/>	
<b>1. INHALT UND FORSCHUNGSLEITENDE FRAGESTELLUNG</b>	1
<b>2. FELDFORSCHUNG UND METHODIK</b>	3
2.1. FELDFORSCHUNG IN CONAKRY	4
2.2. FELDFORSCHUNG IN OBERGUINEA	5
2.3. DIE INTERVIEWPARTNERINNEN	6
2.4. UNTERRICHT: VOM HÖREN ZUM SPIELEN	11
2.5. DIE TONAUFNAHMEN	12
<b>3. KLÄRUNG DER BEGRIFFLICHKEIT</b>	13
<b>4. AUSSPRACHE UND VERWENDETE SCHREIBWEISE DES     MANINKA</b>	13
<b>II. DIE REPUBLIK GUINEA</b>	15
<hr/>	
1. EINLEITUNG	15
<b>2. ALLGEMEINES</b>	15
<b>3. GESCHICHTE</b>	19
3.1. FRÜHGESCHICHTE: DAS MANDE-REICH	19
3.2. DIE KOLONIALZEIT	20
3.3. DIE ERSTE REPUBLIK	20
3.4. DIE ZWEITE REPUBLIK	21
<b>III. DIE INSTRUMENTE</b>	22
<hr/>	
1. EINLEITUNG	22
<b>2. INSTRUMENTENBAU</b>	23
2.1. DIE <i>JEMBE</i>	24
2.2. DIE <i>DUNDUNS</i>	26

## **IV. DIE *JEMBE*-MUSIK IM DÖRFLICHEN UMFELD** 29

### **OBERGUINEAS**

---

1. EINLEITUNG	29
<b>2. ENTSTEHUNGSMYTHEN DER <i>JEMBE</i></b>	31
<b>3. DIE ANLÄSSE</b>	35
3.1. <i>DUNDUN</i> -FESTE	39
3.1.1. <i>BARADÒSSA</i> – DER EINTRITT IN DIE GENERATION DER ALTEN	39
3.1.2. <i>SUNKAROSALI</i> – DAS RAMADANFEST	51
3.1.3. <i>DONKINSALI</i> – DAS TABASKIFEST	55
3.1.4. <i>GBALANLÓN</i>	56
3.1.5. <i>SILAMALÓN</i> – DIE REINIGUNG DER DORFVERBINDUNGSWEGE	57
3.1.6. <i>DALAMÒN</i> – DAS TEICHFEST	57
3.2. SPEZIELLE FESTE	59
3.2.1. <i>DENABÓN</i> ODER <i>DENKUNLI</i> – DIE TAUFE	59
3.2.2. <i>SOLISI</i> – DIE BESCHNEIDUNG	60
3.2.3. <i>FUDU</i> – DIE HOCHZEIT	63
3.2.4. <i>SÈDÈTULON</i> UND <i>MAMAYA</i>	73
3.3. ARBEITSUNTERSTÜTZUNG AM FELD	75
3.3.1. <i>KASSA</i> – DIE ARBEITSUNTERSTÜTZUNG AM FELD UND <i>KAMBERENSALI</i> – DAS ERNTEFEST	75

## **V. DIE *JEMBE*-MUSIK IM STÄDTISCHEN UMFELD** 77

### **CONAKRY**

---

1. EINLEITUNG	77
<b>2. DIE ENTSTEHUNG DER BALLETT'S</b>	78
<b>3. ANLÄSSE</b>	83
3.1. <i>DUNDUNBA</i> -FESTE	84
3.1.1. ABSCHIEDSFEST	84

3.1.2. <i>SUNKAROSALI</i>	86
3.2. <i>SABBAR</i> - FESTE	89
3.2.1. <i>SÈDÈTULON</i>	89
3.3. AUFTRITTE VON PERKUSSIONSGRUPPEN UND BALLETT'S	91
3.3.1. DIE GRUPPE HAMANAH	91
3.4. WORKSHOPS	96
3.4.1. GRUPPENUNTERRICHT	96
3.4.2. EINZELUNTERRICHT	97
<b>VI. SPIELTECHNIKEN UND ROLLEN DER INSTRUMENTE IM ENSEMBLE</b>	99
<hr/>	
<b>1. EINLEITUNG</b>	99
<b>2. NOTATION</b>	101
<b>3. DIE KLANGERZEUGUNG</b>	104
<b>4. TERMINOLOGIE</b>	106
<b>5. MUSIKALISCHE GESTALTUNG</b>	108
5.1. <i>SANGBAN</i>	108
5.2. <i>DUNDUN</i>	109
5.3. <i>KENSEDENI (KENKENTI)</i>	111
5.4. <i>JEMBENIN</i>	112
5.5. <i>JEMBEBA</i>	114
5.6. BASSVARIATIONEN WÄHREND DES ECHAUFFEMENTS	119
<b>6. MIKORRHYTHMISCHE VERSCHIEBUNG</b>	122
<b>VII. KONTINUITÄT UND WANDEL</b>	124
<hr/>	
<b>1. EINLEITUNG</b>	124
<b>2. RÄUME DER MUSIKALISCHEN PRAXIS</b>	126
2.1. TRADITIONELLE MUSIK EINGEBETTET IM SOZIALEN UMFELD OBERGUINEAS	126
2.2. TRADITIONELLE MUSIK ABGELÖST VOM SOZIALEN UMFELD	128
2.3. VERÄNDERTE MUSIK ABGEKOPPELT VOM SOZIALEN	130

UMFELD	
2.4. VERÄNDERTE MUSIK EINGEBETTET IM SOZIALEN UMFELD	132
CONAKRY	
<b>VIII. CONCLUSIO</b>	134
<hr/>	
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	136
<b>ANHANG 1 - TRANSKRIPTIONEN</b>	
<b>ANHANG 2 - TONTRÄGER</b>	

## I. EINLEITUNG

Schon seit Jahren beschäftige ich mich intensiv mit diversen Schlag- und Perkussionsinstrumenten. Dieses Interesse, gemeinsam mit der Faszination der komplexen Rhythmen und der Spielfertigkeit westafrikanischer *jembe*-Spieler und eine gewisse Neugierde führten mich schon vor drei Jahren nach Guinea, der sogenannten „Heimat“ der *jembe*, um das Spiel der *jembe* und der *dunduns* zu erlernen. Immer mehr interessierte mich der Hintergrund und die Herkunft der Rhythmen und die Einstellung der MusikerInnen zu ihrer Musik und ihrer „tradition“, die sie so vehement gegen die „moderne“ verteidigen. Die Suche nach Antworten auf diese und viele andere Fragen führte mich zu dem Wunsch, dies anhand meiner bevorstehenden Diplomarbeit zu tun.

Die insgesamt acht Monate, die ich in Guinea und in Mali verbracht habe, die zahlreichen Übungsstunden mit diversen Perkussionisten, die intensiven Gespräche und Erlebnisse mit den Menschen dort haben mich viel gelehrt. Einiges möchte ich in dieser Arbeit verarbeiten, wobei ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebe, sondern vielmehr meine Erfahrungen als aktives, interagierendes Subjekt berichten und einige der interviewten MusikerInnen und TänzerInnen zu Wort kommen lassen möchte.

Ich möchte die Diversität und Wichtigkeit der Musik in diesem Land darstellen, das meiner Meinung nach zu einem der reichsten an kultureller und landschaftlicher Vielfalt zählt, und gleichzeitig zu einem der größten Verlierer in unserem neoliberalen Weltwirtschaftssystem. Vielleicht kann ich damit eine kleine Gegenleistung liefern, für die vielen FreundInnen und Bekannte, die mich aufgenommen haben, für die Musik und Tanz oft die einzigen Hoffnungsträger und befreienden Tätigkeiten darstellen.

### 1. Inhalt und forschungsleitende Fragestellung

---

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Perkussionsmusik der Maninka im heutigen Guinea, die Anlässe, zu denen die Trommeln gespielt werden, die Art und Weise

wie sie gespielt und gebaut werden und natürlich die Menschen, die sich dieser Musik widmen. Einerseits feiern sie mithilfe der Musik und des Tanzes wichtige Ereignisse in ihrem Leben und verdienen andererseits einen Teil ihres Lebensunterhalts damit.

Einen großen Unterschied in der Bedeutung, der Herangehensweise, und damit auch der Musik selbst, gibt es zwischen den jungen Berufsmusikern in Conakry und den *jembe*-Spielern in Oberguinea. Der Vergleich zwischen diesen beiden Lebenswelten, anhand der Beispiele Simbaya in Conakry, Kankan, Baro und Faranah in Oberguinea, zieht sich durch die ganze Arbeit.

In Zusammenhang mit diesem Thema steht auch die Hinterfragung der vielverwendeten Begriffe „la tradition“ und „la moderne“ und deren Verständnis in einem sich immer schneller wandelnden Umfeld.

Auch wenn ich mit Sule Greg Wilson einer Meinung bin, wenn er schreibt:

„Music is hard to talk about -this goes for drums especially, because they are so much a real-time experience. When a rhythm is being played you feel the beat, the authority of the drummer, the receptivity of the instrument and it gets you [...] Wherever it hits you, you feel it instantly. There's no need for the translation of words.“ (Wilson; 1992,1)<sup>1</sup>, möchte ich den Versuch wagen, Worte zu finden, welche die *jembe*-Musik und die Aufführungspraktiken beschreiben.

Dabei möchte ich nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier ein Phänomen beschrieben wird, das nur durch reales Miterleben und Fühlen in seiner gesamten Tragweite erfasst werden kann.

Die *jembe*-Musik kommt in der Praxis nie isoliert und „alleine“ vor, sondern ist immer an Gesang und Tanz gekoppelt. Erst durch das Zusammenwirken von Trommeln, Tanz und Gesang wird das spezifische „feeling“ der *jembe*-Musik kreiert. Ich versuche deshalb die Musik in ihrem Kontext zu beschreiben. Eine nähere Beschreibung von den Tänzen und Gesängen würde jedoch jeweils eine eigene Arbeit darstellen und muss hier ausgespart bleiben.

---

<sup>1</sup> Neben der Schwierigkeit Musik in Worte zu übersetzen, möchte ich auch die Schwierigkeit erwähnen, gespielte Musik in eine Notenschrift zu übersetzen

## 2. Feldforschung und Methodik

---

Mein erster Kontakt mit der/n Kultur/en Guineas entstand durch meine Beschäftigung mit diversen Perkussionsinstrumenten, mitunter der *jembe* der Mande Westafrikas. Nach längerem Studium des Instruments in Theorie und Praxis besuchte ich schließlich 1999 erstmals Guinea, nahm dort Unterricht bei Koungbana Konde, dem heutigen Präsidenten des Nationalensembles „Percussion de Guinée“, und genoss die Fülle an Musik und Farben dieses Landes.

Die vielen Situationen, in denen ich meine Unwissenheit und Hilflosigkeit im Umgang mit den Menschen und den Instrumenten erkennen musste, führten mich nach meiner Rückkehr zum intensiven Studium der Kulturen Westafrikas am Institut für Ethnologie und der Mandesprachen am Institut für Afrikanistik in Wien. Zudem nahm ich bei unterschiedlichen TrommellehrerInnen Unterricht.

Im Jahr 2000 initiierte ich gemeinsam mit Daniela Brodesser ein Forschungsprojekt mit dem Titel „Drumming in Process (DIP): Musikethnologische Untersuchung der traditionellen Trommelmusik der Malinke in Guinea und Mali“ in dem wir eine zweimonatige Landreise von Bamako (Mali), über Oberguinea nach Conakry (Guinea) durchführten und v.a. mithilfe einer Ausrüstung des Phonogrammarchivs Wien Tonmaterial sammelten, um die Musikstile zwischen Mali und Guinea einerseits und zwischen Stadt und Land andererseits vergleichen zu können.

Schließlich erweiterte ich das Projekt im Winter 2001/02 und führte im Zeitraum zwischen dem 15. November 2001 und dem 1. März 2002 die Feldforschung für die Diplomarbeit durch. Hier verbrachte ich über 2 Monate in der Hauptstadt Conakry und mehr als ein Monat in Oberguinea, in der Region um Kankan, im Dorf Baro, einer Subpräfektur von Kouroussa und in Faranah.

Meine Forschungsmethode war die teilnehmende Beobachtung. Ich wurde sowohl in Conakry, als auch in Oberguinea von den MusikerInnen sehr herzlich empfangen, konnte meist bei ihnen unterkommen und hatte so die Möglichkeit, ihren Alltag mizu erleben. Vor allem meine Gastgeber in Conakry - Bafode Soumah und Djibril Djakite - wurden mir zu wahren Freunden. Sie verhalfen mir durch zahlreiche Gespräche zu einem tieferen Verständnis ihrer Lebenswelten

und verschafften mir unzählige Kontakte, begleiteten mich auf Reisen und halfen mir bei Übersetzungen.

Die teilnehmende Beobachtung erweiterte ich durch narrative Leitfadeninterviews mit MusikerInnen, TänzerInnen und sachkundigen SpezialistInnen .

Meine InterviewpartnerInnen waren der *jembefóla*<sup>2</sup> Famadou Konate, die Tänzerin Manana Cisse und Jamusa Camara in Conakry, die *jelis*<sup>3</sup> Sandali Kouyate und Nounke Kouyate und Prof. Lansana Conde in Kankan, der *jembe*-Spieler und Tänzer im *bara*<sup>4</sup> Sory Camara und der *barakuntii*<sup>5</sup> Dansira Laya Keita in Baro, der *jeli* Sidafa Conde in Fadama und der alte *jembe*-Meister Fadouba Oulare in Faranah.

Alle InformantInnen sprachen neben ihren Muttersprachen Susu oder Maninka auch etwas Französisch. Trotzdem versuchte ich die Interviews in der jeweiligen Muttersprache durchzuführen, um die Ausdrucksmöglichkeiten der InterviewpartnerInnen nicht einzuschränken. Meine Freunde Bafode Suomah und Djbril Diakite waren mir bei der Übersetzung behilflich. Ich bereitete mit meinen Freunden die Interviews vor und besprach mit ihnen den Leitfaden und die Schwerpunkte dessen. Während der Gespräche haben meine Freunde nach der Beantwortung der Fragen die Aussagen nochmals für mich auf Französisch übersetzt und zusammengefasst, um mir das Verständnis zu erleichtern. Die Interviews wurden auf Mini-Disc mitgeschnitten. Die Zitate im Text sind die Transkriptionen der französischen Übersetzungen.

## 2.1. Feldforschung in Conakry

---

Mein Forschungsaufenthalt begann am 15. November 2001 in Conakry. Dort wurde ich von meinem, aus den früheren Aufenthalten bekannten Freund Bafode Soumah in Simbaya beherbergt.

---

<sup>2</sup> *jembefóla* = Meisterjembespieler

<sup>3</sup> *jelis* = Berufsgruppe der MusikerInnen und GeschichtenerzählerInnen

<sup>4</sup> *bara* = Versammlungsplatz

<sup>5</sup> *barakuntii* = siehe S. 40

Ich wohnte gemeinsam mit Bafode am Hof der Familie Diakite, zusammen mit einigen jungen Trommlern, Trommelbauern, *bala*<sup>6</sup>-Spielern und Tänzerinnen.

Das erste Monat meines Aufenthalts fiel mit dem muslimischen Fastenmonat *sunkaro* (Ramadan) zusammen, an dem die Gläubigen von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang nichts essen und trinken. In dieser Zeit gibt es auch keine Feste, keine Hochzeiten und die Trommel darf nicht gespielt werden.

Durch die nicht allzu strikte Einhaltung muslimischer Traditionen der Jugendlichen in Conakry konnte ich trotzdem mit *jembe*-Unterricht mit Bafode Soumah und Seku Camara beginnen. Diese Zeit nutzte ich aber vor allem, Kontakte zu knüpfen und mit MusikerInnen und KennerInnen der Tradition zu sprechen.

Das Ende des Ramadan wurde mit dem großen Fest *sunkarosali* gefeiert.

Anfang Dezember begann schließlich die „Trommelsaison“, einerseits durch die ersten Touristen, die nach Simbaya kamen, um Famoudou Konates Workshops zu besuchen, andererseits durch die Organisation vieler Hochzeiten und anderer Festlichkeiten, die während des Ramadan nicht stattfinden konnten.

In dieser Zeit hatte ich die Möglichkeit, sehr viele Feste und Anlässe zum Spiel der *jembe* zu beobachten.

Ich nahm einerseits selbst sehr viel Unterricht und konnte andererseits die Kurse am Hof von Famoudou Konate beobachten und einige, für seine Schüler organisierte Konzerte an seinem Hof miterleben.

## 2.2. Feldforschung in Oberguinea

---

Meine Feldforschung in Oberguinea begann im Dezember 2001 in Kankan. Begleitet wurde ich von meinem Freund Djibril Diakite (Dede), der fünf Jahre in Kankan verbracht hatte, um dort an der Universität Literatur zu studieren. Er war erst seit einigen Monaten wieder in seiner Heimatstadt Conakry und musste nochmals nach Kankan, um an der Universität sein Abschlusssdiplom abzuholen. Wir waren gemeinsam in einem kleinen Zimmer eines Freundes im Stadtviertel M' Balia untergebracht.

---

<sup>6</sup> bala = Holzxylophon mit Kalebassenresonatoren

Dede vermittelte mir in Kankan einige Kontakte. Er hatte bereits während seines Studiums einige Interviews mit *jelis* über besondere Festlichkeiten durchgeführt. So entstanden die Interviews mit den Musikern Sandali und Nounke Kouyate. Vermittlungsperson wurde auch Hr. Lansana Conde, Professor für Literatur und afrikanische Kultur an der Universität Kankan. Dede war mir in der ganzen Zeit eine große Hilfe. Ohne seine unermüdlichen Erklärungen und Verständigungshilfen wäre meine Arbeit niemals so zustande gekommen.

Ende Dezember haben wir uns wiederum mit den örtlichen Verkehrsmitteln und den dazugehörigen Pannen auf den Weg in das Dorf Baro in der Präfektur Kouroussa gemacht. Das Dorf ist allgemein wegen des großen, jährlich stattfindenden Fest *dalamon*<sup>7</sup> bekannt. Mir persönlich war es ein Anliegen, das Dorf zu besuchen, da ich bereits im Jahr 2000 dort war und die Trommlerfamilie von Mansa Camio wiedersehen wollte. Weiters erhoffte ich mir die Möglichkeit, einige Feste mitzerleben. Dieser Wunsch wurde auch zur Genüge befriedigt. In Baro fanden während meines Aufenthalts viele Feierlichkeiten statt.

Einen Tag nutzten wir noch, um das eine Stunde Fußmarsch entfernte Dorf Fadama zu besuchen. Hier trafen wir auf den weit über hundert Jahre alten Pore Conde und den *jeli* Sidafa Conde.

Ende Februar, nach einer längeren Zeit in Conakry, hielt ich mich noch gemeinsam mit meiner Freundin Daniela Brodesser eine Woche in Faranah (Oberguinea) beim sechzigjährigen Meistertrommler Fadouba Oulare auf. Mit ihm spielte ich täglich mehrere Stunden *jembe*, begleitete Tanzübungen und führte intensive Gespräche über die Musik und deren Entwicklung in den letzten Jahrzehnten.

### 2.3. Die InterviewpartnerInnen

---

#### Famoudou Konate:

Famoudou Konate ist einer der bekanntesten *jembe*-Spieler in Guinea. Er ist ca. 1940 in Sangbarala bei Kouroussa geboren, war von 1962 bis 1988 erster Solist

---

<sup>7</sup> Teichfest siehe S. 58

des Les Ballets Africains. Nach der Öffnung des Landes hatte er es geschafft, sich selbständig zu machen und Kontakte im Ausland zu knüpfen. Mit seiner Solokarriere hatte er großen Erfolg und wurde weit über die Grenzen Guineas hinaus bekannt. Konate lebt heute teilweise mit einer seiner Frauen in Deutschland und immer wieder einige Monate in Conakry. Hier hält er an seinem Hof Workshops ab, bei denen er und seine Söhne unterrichten. Neben den Unterrichtsstunden bietet er für alle Interessierten regelmäßig Auftritte seiner Söhne oder bekannter Musikerfreunde.

Als Besucher einer solchen Veranstaltung lernte ich Famoudou Konate im Jahr 1999 erstmals persönlich kennen. Während meines Feldforschungsaufenthalts wohnte ich im Viertel Simbaya direkt in seiner Nachbarschaft an einem angrenzenden Hof. In der ganzen Zeit war ich sehr oft zu Besuch bei ihm und befreundete mich mit seinen Söhnen.

Die vereinbarten Termine für ein Interview wurden von ihm leider einige Male nicht wahrgenommen, ebenso eine Vereinbarung, mit ihm in sein Heimatdorf Sangbarala zu fahren. Trotzdem gab ich nicht auf und konnte am 28.11.02 ein kurzes Interview am Frühstückstisch durchführen.

Das Interview führte ohne die Hilfe eines Übersetzers auf Französisch durch.

#### Manana Cisse:

Manana Cisse ist 1947 in Boke geboren und seit ihrem zwölften Lebensalter im Ballet Africain tätig. Sie spielte und tanzte bei vielen Programmen, die weibliche Hauptdarstellerin, später gestaltete sie auch als Co-Choreographin die Programme mit.

Das Interview mit Manana Cisse hatte eine längere Vorgeschichte. Bekannt war sie mir bereits seit 1999. Damals nahm ich bei ihr einige Wochen Tanzkurs, lernte durch sie einige Mitglieder des Les Ballets Africain kennen und nahm bei Proben des Balletts teil.

Während meines Feldforschungsaufenthalts besuchte ich Manana Cisse mehrmals an ihrem Hof, mit dem Versuch, einen Termin für ein Interview zu vereinbaren. Durch ihre vielen Aktivitäten und meinen Reisen nach Oberguinea konnten wir erst kurz vor meiner Abreise am 11. Februar einen Termin finden. Ich hohlte sie an diesem Tag von ihrem Tanzkurs in Simbaya ab und führte das

Interview in meinem Zimmer bei der Familie Diakite durch. Bei der Übersetzung von Susu auf Französisch war mir Djibril Diakite behilflich.

#### Jamusa Camara:

Jamusa Camara ist ein traditioneller Heiler in Kassonia, einem Dorf an der Stadtgrenze zu Conakry. Er ist durch die Ausbildung in einer Koranschule Kenner der „Geheimnisse“ des Korans und Pflanzenheilkundiger.

Ich lernte ihn bei einem Aufenthalt in Kassonia kennen, wo ich mit meinem Freund Bafode dessen Familie besuchte.

Bafode wurde von seinem Onkel bestellt, um einige Familienprobleme zu klären. Jamusa Camara wurde als Wahrsager um Hilfe zur Klärung dieses Problems gebeten. So konnte ich an einigen Ritualen und Geisterbefragungen teilnehmen.

Nach diesem ersten Besuch Ende November besuchte ich am 01.12.01 Kassonia und Hrn. Camara nochmals, um ein Gespräch mit ihm zu führen. Bei der Übersetzung half mir Bafode Soumah. Neben den Gesprächen durfte ich bei zwei Ritualen und Befragungen seines „diables“<sup>8</sup> beiwohnen.

#### Sandali Kouyate:

Sandali Kouyate, in Kankan auch mit seinem Spitznamen Balakala (bala = Balaphon kala = Stick) bekannt, ist 1936 in Damaro bei Bela in einer *jeli*-Familie geboren. Er war Mitglied einiger Orchester in Ober- und Waldguinea, u.a. der Hórónya-Band.

Den Kontakt zu Hrn. Kouyate stellte ich über meinen Freund Djibril Diakite, während unseres Aufenthalts in Kankan, her. Djibril hatte Hr. Kouyate bei einer eigenen Forschung über traditionelle Feste kennen gelernt und ihn schon vor Jahren einmal interviewt.

Am 27.12.01 besuchten wir Hr. Kouyate, erklärten ihm unser Anliegen und vereinbarten einen Termin für den folgenden Tag.

---

<sup>8</sup>diable = missverständliche französische Übersetzung für *jina* (Geister) die jedoch in die Umgangssprache Eingang gefunden hat

Am folgenden Morgen nahm er sich dann für uns Zeit. Wir übergaben ihm die uns angemessen erschienene *cola*<sup>9</sup> und konnten das Interview in einem Zimmer seines Hofes durchführen.

Djibril formulierte die Fragen auf Maninka und Hr. Kouyate antwortete auf Maninka. Nur wenn er speziell zu mir etwas mit Nachdruck sagen wollte, bemühte er sich auf Französisch zu sprechen. Djibril schrieb während des Gesprächs in Stichworten mit und übersetzte mir die Aussagen zwischendurch immer wieder auf Französisch. Hr. Kouyate nützte diese Gelegenheit manchmal, noch etwas dazuzufügen.

#### Nounke Kouyate:

Nounke Kouyate ist 1938 als Sohn von Aladigné Kouyate und Musoken Kouyate in Kankan geboren. Auch er wuchs, wie sein *jamu*<sup>10</sup> erklärt, in einer *jeli*-Familie auf und lernte bereits in seiner Kindheit, *bala*, Gitarre und *jembe*. Den Kontakt stellte ich wieder über meinen Freund Djibril her. Am selben Tag, als wir Sandali Kouyate interviewt haben, besuchten wir Hrn. Nounke Kouyate, der gleich in der Nachbarschaft, im selben Viertel namens Meteo wohnt. Nounke Kouyate war gleich bereit, unsere Fragen zu beantworten. Auch ihm zeigten wir mit einem kleinen Geldbetrag unseren Respekt. Während des Interviews stellte sich immer wieder heraus, dass Hr. Kouyate uns die Musik, über die wir sprachen, vorspielen wollte. So haben wir mit ihm einen Termin am kommenden Tag vereinbart, an dem er seine ganze Familie zusammenrief, um uns mit voller Besetzung einige Rhythmen zu präsentieren<sup>11</sup>. Das Interview fand wieder auf Maninka statt. Anfangs war ein Neffe von Hr. Kouyate bei der Übersetzung von Maninka auf Französisch und umgekehrt behilflich.

#### Prof. Lansana Conde:

Ich erfuhr von Prof. Lansana Conde durch meinen Freund Djibril. Lansana Conde unterrichtet an der Universität Kankan französische Literatur und

---

<sup>9</sup> *cola* = ein Gastgeschenk, früher in Form von Kolanüssen, heute schadet es nicht, wenn auch ein kleiner Geldbetrag dabei ist.

<sup>10</sup> *jamu* = Nachname, der gleichzeitig die Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht markiert (siehe S. 30 ) Der Nachname Kouyate kennzeichnet die Zugehörigkeit zur Gruppe der *jelis*.

<sup>11</sup> siehe CD 2

afrikanische Kunst. Djibril hatte bei ihm einige Vorlesungen besucht und empfahl mir, mit ihm zu sprechen.

Ich traf ihn erstmals mit Djibril gemeinsam am 06.01.02 in seiner Privatwohnung. Hier erklärte ich ihm ausführlich meine Forschung und bekam neben einer kleinen Einführung zur Perkussionsmusik einige praktische Tipps. Am 09.1.02 konnte ich dann ein ausführlicheres Interview mit ihm führen zur Problematik der Musik zwischen Kontinuität und Wandel.

#### Sory Camara:

Sory Camara ist ca. 30 Jahre alt. Er betreibt Landwirtschaft, arbeitet als *numu*, Schmied in einer kleinen Werkstatt in Baro und ist *jembefóla*. Er tritt auch mit dem bekannten Trommler Mansa Camio bei diversen Gelegenheiten auf.

In Baro hatte ich die Möglichkeit, viele Feste zu sehen und mit Musikern und Tänzern zu sprechen. Auf meine Fragen zu den Masken im Dorf wurde ich an Sory Camara verwiesen. Er war mir bereits bekannt, da er beim *baradósa*-Fest als Tänzer und bei anderen Gelegenheiten als Trommler tätig war.

Das Interview fand am 02.01.02 am Abend nach einem *dundun*-Fest<sup>12</sup> in meinem Zimmer am Hof von Mansa Camio statt, mit Übersetzung von Djibril.

#### Dansira Laya Keita:

Während des dreitägigen Fests *baradósa*<sup>13</sup> in Baro lernte ich Dansira Laya Keita kennen. Er war von Anfang an sehr freundlich und bemüht, mir bei der Dokumentation des Fests zu helfen. Er wurde mir später als *barakuntii*, als Chef der *baratii* genannt. So bat ich ihn am Abend des ersten Festtags um ein Gespräch und nähere Erklärungen zum Ablauf des Fests.

Dansira Laya Keita ist ca. 30 Jahre alt, lebt in Baro, betreibt Landwirtschaft, arbeitet zusätzlich noch als Chauffeur von Mansa Camio und tanzt in seiner Gruppe.

#### Sidafa Conde :

Sidafa Conde ist 1942 als Sohn von Fadama Babou Conde (1964 verstorben), dessen Erzählungen Djibril Tamsir Niane in seinem Buch über den Sundiata-

---

<sup>12</sup> siehe S. 37

<sup>13</sup> siehe S. 40

Epos<sup>14</sup> verewigte, und Djitenen Kouyate in Fadama geboren. Er ist *jeli* der Sprache und als Vermittler, Streitschlichter und Berater in ganz Oberguinea tätig.

Am 03.01.02 besuchte ich mit Djibril gemeinsam das Dorf Fadama, das wir zu Fuß von Baro aus erreichten. Das Dorf war mir von der Literatur bekannt, als wichtiges Dorf in der Geschichte Guineas und als Dorf der *jelis*, der Meister der Sprache.

Am ersten Tag stellten wir uns beim Dorfcchef vor und konnten den Dorfältesten (die Vermutungen über sein Alter reichen von 110–130 Jahren), Hrn. Poreh Conde kennen lernen, der uns zu Hrn. Sidafa Conde weiterleitete.

Da Hr. Sidafa Conde an diesem Tag nicht im Dorf war, kehrten wir am nächsten Tag nach Fadama zurück.

Er nahm sich am folgenden Tag viel Zeit für uns und beantwortete geduldig die für ihn eigenartigen Fragen.

#### Fadouba Oulare:

Fadouba Oulare ist zwischen 1930 und 1935 in Faranah geboren und war der erste *Solo-jembefóla* des Les Ballets Africains. Später wechselte er zum Militär, dem er heute noch als Veteran dient.

Er wurde mir in Conakry sehr oft als einer der ältesten und damit besten *jembefóla* in Guinea genannt. Sein Name war mir durch seine Tätigkeit im Les Ballets Africains bekannt. So besuchte ich Fadouba Oulare gemeinsam mit meiner Freundin Daniela Brodesser in seiner Heimatstadt Faranah vom 16.02.02 – 21.02.02. Wir wurden von ihm herzlich empfangen, konnten an seinem Hof schlafen und nahmen die Gelegenheit wahr, Trommelunterricht zu nehmen. Im Laufe dieser Woche führte ich zahlreiche Gespräche über sein Leben, seine Musikkarriere und über die Perkussionsmusik im Allgemeinen.

Weiters zeigte er uns eines Abends die *kawa*<sup>15</sup>-Maske und ließ seinen sechsjährigen Sohn Boubacar mit der Maske tanzen. Boubacar (Bouba) war gerade in der Ausbildung bei Fassali Kara in Lea Doula, einem kleinen Nachbardorf, um den speziellen Tanz der *kawa*-Maske zu lernen.

---

<sup>14</sup> siehe S. 18

<sup>15</sup> die *kawa*-Maske ist neben der *komo*-Maske eine der wichtigsten Geheimbundmasken der Maninka

## 2.4. Unterricht: vom Hören zum Spielen

---

Zum besseren Verständnis der Musik nahm ich auch jede Gelegenheit wahr, selbst die Instrumente zu spielen. Ich nahm immer wieder Unterricht bei professionellen *jembe*-Spielern, begleitete Tanzkurse und spielte mit meinen Gastgebern bei einigen Festen *jembenin* oder *dunduns*.

Dieser sehr praktische Ansatz ermöglichte mir einen sehr intensiven Zugang zur Musik und zu den MusikerInnen. Das Erlernen der oft sehr komplexen Rhythmen war eines der schwierigsten, aber auch freudvollsten Tätigkeiten meiner Forschung.<sup>16</sup>

## 2.5. Die Tonaufnahmen

---

Einige der miterlebten Feste und Konzerte konnte ich auf Tonbändern dokumentieren.

Die beigelegten CD's enthalten eine Auswahl der von mir aufgenommenen MusikerInnen. Die Aufnahmen erfolgten mit einem Datrekorder und einem Stereomikrophon, welche mir vom Phonogrammarchiv Wien zur Verfügung gestellt wurden, mit Ausnahme von CD 2/Track 5 und 6. Diese Aufnahmen erfolgten mit einem Mini-Disc-Recorder. Die Musikbeispiele sollen die Komplexität der verschiedenen Musikstile, die Unterschiede zwischen Oberguinea und Conakry und nicht zuletzt die Unterschiede zwischen den einzelnen MusikerInnen veranschaulichen.

Die Aufnahmen sind alle Feldaufnahmen, d.h. Aufnahmen unter teilweise schwierigen Bedingungen.

Es war keine leichte Aufgabe, das Gerät ideal auszusteuern, da meistens sehr leise Elemente, wie unverstärkter Gesang und sehr laute Instrumente, wie die *jembe*, zusammenspielen. Bei den Aufnahmen von Trommelkursen konnte die Position des Mikrophons im Verhältnis zu den Instrumenten nach Wunsch

---

<sup>16</sup> eine nähere Beschreibung meines Unterrichts in Conakry folgt auf S. 94

gewählt und verändert werden. Vor allem bei den Aufnahmen von Festen war es oft nicht möglich, den idealen Mikrofonstandort zu wählen, da dies den Ablauf des Festes gestört hätte. Die MusikerInnen spielen in Richtung der Tanzfläche, sodass ich gezwungen war, das Mikrofon an einem geschützten Platz hinter den MusikerInnen zu positionieren, oder in der Hand zu halten. Weiters gibt es während solcher Festlichkeiten eine große Beweglichkeit der Musiker- und SängerInnen. Deshalb gibt es auch während mehrerer Aufnahmen häufige Lautstärkenschwankungen der einzelnen Instrumente.

Leider war häufig von den Organisatoren der Feste oder den MusikerInnen eine Aufnahme nicht erwünscht, manchmal war sie nur gegen eine entsprechende finanzielle Gegenleistung möglich. Häufigstes Argument gegen die Erlaubnis einer Aufnahme war die Angst einer kommerziellen Nutzung des Materials.

### 3. Klärung der Begrifflichkeit

---

Die Begrifflichkeiten im folgenden Text bedürfen einer kurzen Erklärung, da es eine große Vielzahl an Varianten von ein und dem selben Begriff gibt (z.B. Mande, Manden, Mandeng, oder Manding, vgl. Charry 2000) und manchmal dieselben Begriffe von unterschiedlichen Autoren anders verwendet werden. So verwende ich den Begriff *Manden* für die Region um den Nigerfluß von Faranah über Kouroussa bis hin nach Bamako in Mali, und den Begriff *Mande Reich* für das historische Reich zwischen dem 13. und 16. Jh.

Für die Menschen aus der *Manden* Region verwende ich das Suffix -ka. *Mandenka* ist somit ein Überbegriff für die Menschen des Manden.

Zu den Mandenka gehören viele kleinere und größere Ethnien; neben den *Mandinka* in Gambia, den *Kuranko*, *Konianké*, *Ouassoulounké*, *Djalonké* (in Oberguinea) u.s.w. auch die Susu an der Küstenregion Guineas und die Maninka Oberguineas.

Wenn ich von den *Mande*-Sprachen spreche, so halte ich mich an die Klassifizierung von Greenberg (vgl. Greenberg 1963) als eine Untergruppe der Niger-Kongo-Sprachen.

Im Text verwende ich manchmal das Suffix –lu zur Kennzeichnung der Mehrzahl, einfachheitshalber aber meist die deutsche Version: z.B. *jemben*, *jelis*.

#### 4. Aussprache und verwendete Schreibweise des Maninka

---

In der existierenden Literatur über den mandesprachigen Raum gibt es eine Vielzahl an unterschiedlichen Schreibweisen. Während der französischen Kolonialisierung wurden die Laute der Mande-Sprachen meist in die entsprechenden französischen Laute umgesetzt und transkribiert. (z.B di,dj, dy, gy für Laute des englischen Worts „judge“). Seit der Unabhängigkeit haben die afrikanischen Regierungen daran gearbeitet, die lokalen Sprachen in Abstimmung mit internationalen Standards für phonetische Transkriptionen zu verschriftlichen.

Somit sind die meisten französischen Interpretationen gefallen. Ich verwende im Text die DINAFLA-Schreibweise<sup>17</sup> und verzichte der Einfachheit halber auf die Markierung der Hoch- und Tieftöne. Die Maninka- und Susu-Ausdrücke stehen kursiv und sind im Text oder in den Fußnoten erklärt. Da Personen- und Ortsnamen in Guinea meist noch nach der französischen Art geschrieben werden, habe ich diese beibehalten, da meine InformationspartnerInnen ihre Namen auch selbst so schreiben (z.B. Djakite, Famoudou ...)

##### Aussprache:

e	wie in „nehmen“	c	wie im englischen Wort „church“
é	wie in „Feld“	ng	wie im englischen Wort „king“
o	wie in „Ohr“	w	wie im englischen Wort „word“
ó	wie in „Wort“	n	nach einem Vokal wird das n nasal ausgesprochen wie im französischen Wort „bon“
j	wie im englischen Wort „judge“		

---

<sup>17</sup> DINAFLA (Direction Nationale de Alphabétisation Fonctionnelle et Linguistique Appliquée) ist das malische Forschungsinstitut für nationale Sprachen

## II. DIE REPUBLIK GUINEA: GEOGRAPHISCHE UND HISTORISCHE EINFÜHRUNG

### 1. Einleitung

---

Um die heutige Ausformung der Perkussionsmusik der Mande Guineas verständlich zu machen, möchte ich in diesem Kapitel kurz auf die geographischen, historischen und ethnischen Aspekte eingehen, die das soziokulturelle Klima Guineas geprägt haben und prägen.

Auch meine InformationspartnerInnen leiteten ihre Erklärungen mit Sätzen wie „Das Problem der *jembe* gab es schon vor der Gründung unseres Staates, bereits seit unseren Vorfahren ...“ ein, und verwiesen auf Ereignisse der sehr präsenten Geschichte Guineas und des alten Mande Reichs.

### 2. Allgemeines

---

Die Republik Guinea befindet sich an der Westküste Afrikas und grenzt im Norden an Guinea-Bissau, Senegal und Mali, im Osten an die Elfenbeinküste, sowie an Liberia und Sierra Leone im Süden. Das Staatsgebiet umfasst 246.000 km<sup>2</sup>, die Einwohnerzahl beträgt ca. 7 Millionen Menschen.

Die Republik ist durch Geländebeschaffenheit, Klima und Vegetationszonen, sowie durch kulturelle und geschichtliche Entwicklung in vier Zonen gegliedert, die zugleich Verwaltungseinheiten sind und auch jeweils von einer ethnischen Mehrheit bestimmt werden:

Guinée maritime (Nieder-Guinea), zieht sich an der Küste entlang und wird hauptsächlich von den Susu bewohnt; Moyenne-Guinée (Mittel-Guinea) im Nordosten ist ein abwechslungsreiches Hochland, in dem vorwiegend die Peul wohnen; Haute-Guinée (Ober-Guinea) im Osten ist eine Savannenzonen, und hier sind vor allem die Maninka beheimatet und Guinée Forestière (Waldguinea) ist die bergige Regenwaldzone im Süden des Landes, in der die Mehrheit der Einwohner Kissis, Toma und Guerzé ist. (vgl. Wodtcke, Anne, 1998:293ff.)

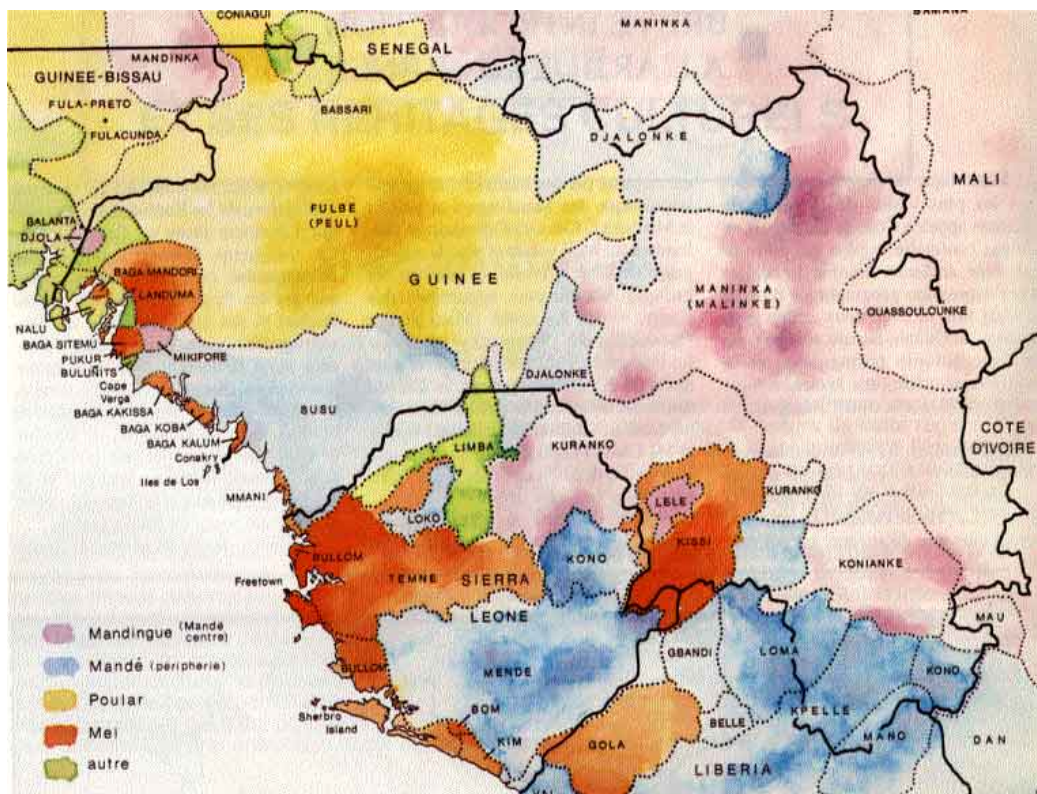
Region	Haupt - Ethnie	Weitere Ethnien
Basse Guinée (Maritime):	Susu	Djola, Nalou, Baga, Landuma, Mmani
Moyenne Guinée	Peul (Fula)	Toucouleur, Badyaranké, Foulacounda, Coniagui, Bassari, Djakanké, Djalonké, Limba, Susu
Haute Guinée	Maninka	Kuranko, Konianké, Ouassoulouké, Djalonké
Guinée forestière	Kissi, Loma (Toma), Kpellé (Guerze),	Mano, Kono

Die vorwiegende Religion in Guinea-Conakry (wie die Republik auch genannt wird) ist der Islam (85%). Christentum und traditionelle Religionen sind nach offiziellen Zahlen nur wenig vertreten. Die hauptsächliche Einnahmequelle der Leute ist die Landwirtschaft (80%), die vor Industrie und Handel (11%), Dienstleistungen (5%) und Beamtentum (4%) einen deutlichen Vorsprung hat.

Die Schulbildung wird nur von sehr wenigen beendet, sodass die Alphabetisierungsrate nur ca. 24% beträgt. (vgl. Konaté 1997:26)



Abbildung 1: Guinea, geographische Karte

Abbildung 2: Guinea, linguistische Karte<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Abbildung 1 und 2 stammen aus dem Internet: <http://www.mande.net>, download 03.02.03

### 3. Geschichte

---

#### 3.1. Frühgeschichte: das Mande Reich

---

Das Mande-Königreich war vor dem dreizehnten Jahrhundert eher ein unwichtiger Kleinstaat im Gebiet des heutigen Oberguinea.

Während verwandte Bevölkerungsgruppen wie die Susu (in früheren Texten auch Soso geschrieben) oder die Soninke ihren alten Glauben behielten, ließ sich ein Großteil der Bevölkerung Mandes relativ rasch zum Islam „bekehren“.

Ein großer Teil des Manden Landes wurde von den Susu, deren König Sumanguru war, kontrolliert. Es sollte eines starken und guten Herrschers bedürfen, um der legendär grausamen Herrschaft des Sumanguru ein Ende zu setzen. Sunjata Keita sollte dieser „Retter“ werden und wurde sowohl zu seiner Zeit als auch heute als ein großer Nationalheld gefeiert.

Trotz Sunjatas Bedeutung für die afrikanische Geschichte sind aber keine schriftlichen Quellen überliefert worden. Da die Geschichte nur mündlich tradiert wurde, existieren viele verschiedene Versionen davon. Sunjatas Geschichte ist zur Legende geworden, die nun die *jeli* erzählen, in ihrer wichtigen Funktion als Überlieferer der Geschichte, als „kollektives Gedächtnis“ des Volkes.

Aber obwohl die verschiedenen Versionen der Legende in den Details oft sehr unterschiedlich sind, gibt es einen Kern der Geschichte, den alle gemeinsam haben. Er erzählt von Sunjatas Bemühungen, ein Mande Reich zu etablieren: Sunjatas Vater war der König von Mande. Da er zu einem Zeitpunkt starb, wo Sunjata noch ein Kind war, fiel die Herrschaft an Sumanguru Kante.

Sumanguru hätte ihn töten können, um einen unmittelbaren Gegner auszuschalten. Da aber Sunjata, dessen Name „hungriger Löwe“ bedeutet, in seiner Kindheit lahm gewesen sein soll, hatte Sumanguru, wie die Legende erzählt, Mitleid mit dem verkrüppelten Kind und verschonte es.

Sunjata erholte sich im Laufe der Zeit von seiner Krankheit, und schaffte es, durch seine Intelligenz wettzumachen, was ihm an körperlicher Kraft fehlte.

Die *Mandenka* sahen den Prinzen bald als denjenigen an, der sie aus der Tyrannei der Soso retten würde. So wurde Sunjata 1230 zum König von Mande ausgerufen und praktisch alle Mande Fürsten und viele der benachbarten Gruppen schlossen sich ihm an.

Im Jahre 1235 kam es zu der großen Entscheidungsschlacht zwischen den Truppen von Mande und den Susu (Schlacht von Kirina), Sumangurus Armee wurde schwer geschlagen. Der Sieger Sunjata machte weiter, um auch noch den Rest des Susu-Reiches zu besetzen.

1240 wurde der Feldzug mit der Besetzung Koumbis, der ehemaligen Hauptstadt Ghanas, beendet.

Der Sieg über die Susu machte Mande zu einem der mächtigsten Staaten im westlichen Sudangebiet, der immer weiter wuchs. Viele benachbarte Gebiete wurden zu Provinzen des Mande Imperiums. Nach einer gewissen Zeit kontrollierte Mande auch die Goldfelder in Wangara, die schon dem Großreich Ghana zu Reichtum verhalfen. Außerdem wurde es durch eine durchdachte Agrarpolitik rasch zu einem der fruchtbarsten und reichsten Anbaugelände Westafrikas.

Sunjata Keita starb schließlich im Jahre 1255, ohne die Blütezeit der Macht und des Einflusses seines Reichs noch miterleben.

Einer von Sunjatas Söhnen, Mansa Wali, übernahm die Herrschaft und arbeitete gewissenhaft daran, das Reich noch weiter zu vergrößern.

Sein Nachfolger, Mansa Karifa, wurde leider verrückt und lebte seinen Irrsinn an seinen Untertanen aus. Bis schließlich Mansa Musa, der wohl berühmteste Herrscher in der Geschichte des westlichen Sudan, 1307 an die Macht kam, erlebte Mande einige sehr schwache Herrscher.

Mansa Musa herrschte 25 Jahre lang über das Reich seiner Vorfahren und machte es zu einer weithin berühmten und reichen Großmacht.

Auf der Höhe seiner Macht hatte Mande eine Fläche in etwa der Größe Westeuropas.

Mansa Musa starb 1332 und hinterließ seinen Söhnen ein Reich, das diese nicht zu verwalten wussten. Es zerbrach im Laufe der Zeit Stück für Stück, bis das Reich Songhay 1475 das Malireich in Macht und Stärke weit überholte.

Um 1481 plante Mali noch einen letzten Rückschlag gegen Songhay, indem es versucht eine Allianz mit den ersten Europäern einzugehen, die an Mandes Atlantikküste landeten. Die Allianz kam nie zustande und somit existierte Mande zwar noch zweihundert Jahre weiter, aber als kleiner unwichtiger Staat. (vgl. Skinner; Chu 1995, Bauer 1985 :61-70, Camara 1992 :19)

### 3.2. Die Kolonialzeit

---

Nach dem Erscheinen der Portugiesen, Franzosen, Engländer und Spanier an den Küsten Guineas ab dem 15. Jh. eroberten die Franzosen Ende des 18. Jh., nach hartem Widerstand, die letzten Regionen Guineas. Einer der größten Widersacher war Almami Samory Toure, der in Oberguinea, im Gebiet zwischen dem Milo und dem Tinkisso, ein muslimatisches Reich aufgebaut hatte und dieses mit allen Mitteln verteidigte. Auch Samory Toure ist heute mit zahlreichen Heldengeschichten zur Legende geworden. Die Kolonialherrschaft dauerte von 1899 bis 1958 und die Franzosen zerstörten in dieser Zeit einen Großteil der politischen und sozialen Strukturen des Landes und ersetzten diese nur geringfügig. Sie investierten sehr wenig in Infrastruktur, Erziehungs- und Gesundheitssystem.

Guinea war das „Stiefkind“ des französischen Westafrikas: es hatte keine bedeutenden Exportwaren und eine sehr durchschnittliche wirtschaftliche Situation. (vgl. Schicho 1998/99:2, Camara 1992:21 )

### 3.3. Die erste Republik

---

1958 erlangte Guinea als erstes der frankophonen Länder Unabhängigkeit: Sekou Touré übernahm mit seiner PDG (Parti Démocratique de Guinée) die Macht. Die Unabhängigkeit wurde den Wünschen der Kolonialmächte zum Trotz erreicht und führte zu einer abrupten Beendigung der Verbindungen zwischen Frankreich und Guinea. (in Anlehnung an: Azarya, Chazan 1987:113) Guinea verweigerte als einzige ehemalige französische Kolonie den Beitritt zum französischen Staatenbündnis, der „Communauté“, was gravierende wirtschaftliche Folgen für Guinea hatte (vgl. Schicho 1998/99:8). Sekou Touré baute eine sozialistische Diktatur mit der PDG als Einheitspartei auf: er schuf ein extrem zentralistisches und politisiertes System mit einer sehr ausgedehnten Staatsbürokratie. Jegliche Opposition wurde unterdrückt.

Tourés Regime war gekennzeichnet durch immer wiederkehrende Verschwörungsverdächtigungen, sogenannte Komplottaufdeckungen, Säuberungsaktionen, Inhaftierung von verdächtigen politischen Gegnern, Unterdrückung und Angstmache auf allen Seiten.

### **3.4. Die zweite Republik**

---

1984 starb Sekou Touré und nach einem Putsch übernahm das Militär unter General Lansana Conté die Macht. Die miserable wirtschaftliche Situation des Staates sollte nun neu aufgebaut werden, aber die Versuche schlugen fehl und es entwickelte sich sehr rasch völliges Chaos, von dem skrupellose Geschäftemacher profitierten (vgl. Schicho 1998/99:13).

Die Hoffnungen auf eine politische Liberalisierung wurden auch jetzt enttäuscht: der Militärregime regierte das Land unter Ausnahmezustand, ohne die Regierungsstrukturen transparent zu machen. Die wirtschaftliche Sanierung wurde dem IMF (Internationaler Währungsfond) überlassen und der neue ökonomische Liberalismus diente nur einer Minderheit von privilegierten Händlern, Bürokraten und Politikern (inklusive Militärs). Nun fand die Reintegration in das französische Staatenbündnis, die „Communauté“ statt.

### III. DIE INSTRUMENTE

#### 1. Einleitung

---

Die Perkussionsmusik der Mande Guineas ist durch das Zusammenspiel mehrerer Perkussionsinstrumente in einem Ensemble gekennzeichnet. In einem solchen *jembe*-Ensemble finden zwei Instrumententypen ihre Verwendung.

Das Hauptinstrument eines Ensembles ist die *jembe*, eine kelchförmige, mit Ziegenfell bespannte Trommel. Sie hat im Ensemble die führende Rolle. Die *jembe* wird sowohl als Begleitinstrument, als auch als Soloinstrument verwendet, wobei das Spiel des Solos an der *jembe* als wichtigster und schwierigster Teil gilt.

Der zweite Instrumententyp sind die drei *dunduns*, die zylinderförmigen Basstrommeln, die jeweils mit einer Eisenglocke versehen sind.

Es werden drei verschieden große, und somit auch im Klang unterschiedliche Basstrommeln verwendet:

Die große und sehr tiefe *dundunba* (in Conakry häufig als *dundun* bezeichnet), die mittlere *sangban* und die kleine hohe *kensedeni* (in Conakry als *kenkeni* bezeichnet).

Die Basstrommeln bilden die Grundstruktur eines jeden Rhythmus.

Die Anzahl der Instrumente kann sehr stark variieren. Als klassische Besetzung in Guinea gelten drei Bässe (*sangban*, *kensedeni*, *dundunba*), 1 - 2 Begleit-*jembes* und eine Solo-*jembe*.

Es sind aber auch zahlreiche andere Varianten möglich. Die kleinste Besetzung ist eine *jembe* und die *sangban*<sup>19</sup>. In sehr großen Ensembles findet man auch 5 - 6 Basstrommeln und ebenso viele *jembes*<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Diese einfache Besetzung ist in Bamako – Mali sehr häufig zu finden.

<sup>20</sup> Solche großen Formationen existieren v.a. in Conakry, siehe Wadaba, Hamanah CD1.

## 2. Instrumentenbau

---

Der Bau einer Trommel ist eine relativ komplexe Angelegenheit, wofür die Musiker in Guinea viel Zeit aufwenden. Angefangen bei der Suche und Wahl des Holzes, des Fells, der Schnüre und Stoffe bis hin zur Durchführung der Holzarbeit und der Bespannung sind viele Faktoren zu berücksichtigen, um eine gut klingende *jembe* oder *dundun* zu erhalten.

Ich durfte sowohl in Conakry als auch in Baro und Faranah des öfteren am Bau der Trommeln assistieren, und konnte die körperlich anstrengende und präzise Arbeit miterleben.

Die Instrumente und deren Bauweisen haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte stark weiterentwickelt. Immer häufiger ersetzen westliche Industriewaren wie Eisen und Schnüre die traditionellen Materialien wie Holz und Leder.

Auch heute unterscheidet sich die Bauweise von einem Handwerker zum nächsten, wobei der Zugang zu den nötigen Ressourcen und der Verwendungszweck eine Rolle spielen. *Jemben*, die zum Verkauf an Touristen produziert werden, unterscheiden sich von Instrumenten eines Solotrommlers in Conakry oder eines Trommlers in Oberguinea. Trommelbauer in Conakry haben eher Schwierigkeiten gutes Holz zu finden, da sie auf die Importe aus den Provinzen angewiesen sind, für Trommelbauer in Oberguinea hingegen sind gute Schnüre (meist Importe aus dem Westen) ein wertvolles Gut.

Der Bau der Trommeln wird von den meisten Musikern beherrscht und jeder „der etwas auf sich hält“, fertigt seine persönliche *jembe* oder *dundun* gemäß seinen Wünschen selbst an. In Conakry gibt es aber auch schon zahlreiche „magasins“ die tonnenweise Trommeln für den Export in den Westen produzieren, und vielen jungen Musikern einen Zusatzverdienst ermöglichen.

## 2.1. Die *jembe*

---

Der Korpus einer *jembe* wird aus einem frischen Baumstamm herausgearbeitet, und erfordert eine geübte Hand. Sowohl in Conakry als auch in Oberguinea wird diese Arbeit von Spezialisten durchgeführt.

Die jungen Musiker in Conakry erwerben die grob gearbeiteten *jembe*-Korpi bei den Händlern und Schnitzern und führen die Feinarbeit selbst durch. Als traditionelles Holz für eine *jembe* gilt der *lengi* – Baum (*afzelia africana*), der laut Meinung vieler Trommler, mit mystischer Kraft versehen ist. Geschätzt werden aber auch *khari*, *duki*, *cola*, *jalla*.

Als erster Schritt wird die *jembe* nun mit Feile und Schleifpapier an der Außenseite geglättet und die Ränder gerundet. Der untere Rand wird nur der Ästhetik wegen schnell etwas abgerundet. Der obere Rand, an dem das Fell aufliegt, wird jedoch genau bearbeitet, da die Klangeigenschaften dadurch beeinflusst werden können. Eher spitz zulaufende Ränder ermöglichen einen helleren Klang. Dadurch leidet aber die Haltbarkeit des Fells und die Finger der Spieler, die sich am spitzen Rand wund schlagen. Deshalb wird meist ein leicht gerundeter Rand gefertigt, der nach innen steil abfällt.

Nun müssen die drei Eisenringe für die Bespannung gefertigt werden. Diese Arbeit wird von den Schmieden durchgeführt, indem sie einen 6 - 8 mm Baustahl über eine Autofelge biegen und zusammenschweißen. Da die *jembes* meist nicht ganz rund sind, werden die Eisenringe direkt an den Korpus angepasst, damit nur wenige Millimeter Abstand zum Korpus gegeben sind. Der unterste Ring wird direkt am *jembe*-Fuß verschweißt, und kann dann nicht mehr entfernt werden, da der *jembe*-Fuß nach unten breiter wird. Der obere Ring, um den das Fell gewickelt wird, muss sehr eng anliegen, der zweite, an dem die Schnurknoten gemacht werden, kann etwas größer sein.

Ein wichtiger Schritt ist nun der Erwerb eines guten Ziegenfells, das unbeschädigt abgezogen worden ist. Dieses wird nun, falls es noch ganz frisch ist, etwas gesäubert, indem die letzten Fleischreste mit einer Rasierklinge entfernt werden. Dann wird es in der Sonne ausgebreitet und mit Nägeln am Boden befestigt, bis es nach ein bis zwei Tagen, nach mehrmaligem Wenden, ganz trocken ist.

Seile sind in Guinea nicht leicht zu finden. Ich durchstöberte mit meinen Freunden des öfteren die Märkte in Conakry, in Matoto und Madina, um -meist vergeblich- gute Seile zu suchen. Eine *jembe*-Schnur sollte, auch nach einigen Bearbeitungen mit Zangen, reißfest sein und wenn möglich schon vorgedehnt, um mühsame Nachbespannungen zu vermeiden. Wenn dieses Hindernis jedoch überwunden ist, muss noch etwas Karité-Butter bereit sein und die Bespannung kann beginnen.

Als erstes wird das Fell in einem Kübel Wasser eingeweicht, wo es einige Stunden bleiben sollte, inzwischen wird der obere, bauchige Teil der *jembe* mit erhitzter Karité-Butter eingefettet, die Ringe mit einem Stoff umwickelt und am unteren und oberen Ring die Spannknoten geknüpft.

Je nach Größe der *jembe* werden am oberen Ring, in einem Abstand von zwei Fingern, 20 – 26 Knoten gemacht. Dieselbe Anzahl auch am untersten Ring, wobei die Knoten hier ganz eng aneinander liegen müssen, da der Radius um einiges kleiner ist. Das durchweichte Fell wird nun am mittleren Ring wie ein Schild aufgespannt und mit Seilresten auf der oberen Seite zusammengeknüpft. Diese Vorbespannung erleichtert die Arbeit, da das Fell nicht mehr verrutschen kann.

Um die nun folgende „Montage“ zu erleichtern, wird das Längsseil schon zu  $\frac{2}{3}$  eingezogen. Nun wird der Ring mit dem Fell auf die Trommel gelegt, der oberste Ring daraufgesetzt, das bereits eingefädelt Seil angezogen, und die restlichen  $\frac{1}{3}$  eingezogen. Nun muss das Seil mit erheblicher Kraft angezogen werden, um das Fell fest über den Trommelrand zu ziehen. Um die Hände vor dem schneidigen Seil zu schonen, wird es jedes Mal um einen Holzpflock gewickelt.

Das Fell muss nun rasiert werden, wobei eine einfache Rasierklinge verwendet wird.

Die so bespannte *jembe* muss nun einige Tage in der Sonne trocknen. Abschließend wird das überstehende zusammengeknüpfte Fell abgeschnitten und die *jembe* ist spielbereit.

Häufig werden an der *jembe* noch *sese* (Blechrasseln) angebracht, die beim Spielen mitklingen und das Klangspektrum erweitern.

## 2.2. Die *dunduns*

---

Die zylinderförmigen Basstrommeln werden ebenfalls aus den oben genannten Holzarten gefertigt. Heute werden aber auch immer häufiger alte Metallfässer verwendet. Die *dunduns* werden an beiden Seiten mit Kuhfellen bespannt.

Die *dundun* hat einen Durchmesser von 40 - 50 cm und eine Länge von 70 - 80 cm, die *sangban* ca. 30-40 cm Durchmesser und ist 60 - 70 cm lang. Die *kensedeni* (*kenkeni*) ist die kleinste der Basstrommeln mit einem Durchmesser von 20 - 30 cm und einer Länge von 50 - 60 cm.

Die Korpi werden ebenfalls von Spezialisten aus einem Stamm gefertigt. Bei der Bespannung gibt es zwei Varianten. Die meisten Trommelbauer verwenden heute dieselbe Spannmethode wie bei der *jembe*, mit insgesamt vier Eisenringen (2 pro Seite).

Diblo Djakite, einer meiner Gastgeber in Conakry, beherrscht noch die ältere Variante, bei der nur zwei Eisenringe zum Einsatz kommen und das Fell vernäht wird.

Hierbei wird nur der Wickelring aus Eisen angefertigt. Der untere Ring wird durch ein Seil ersetzt. Dieses Seil wird mit einer komplizierten Knüpfmethode am Fell und am oberen Eisenring mit einem ca. 5 mm dicken Seil vernäht.

Erst wenn beide Felle am Korpus festsitzen, werden die Längsseile eingefädelt und angezogen. Die dicken Kuhfelle werden meist unrasiert belassen.

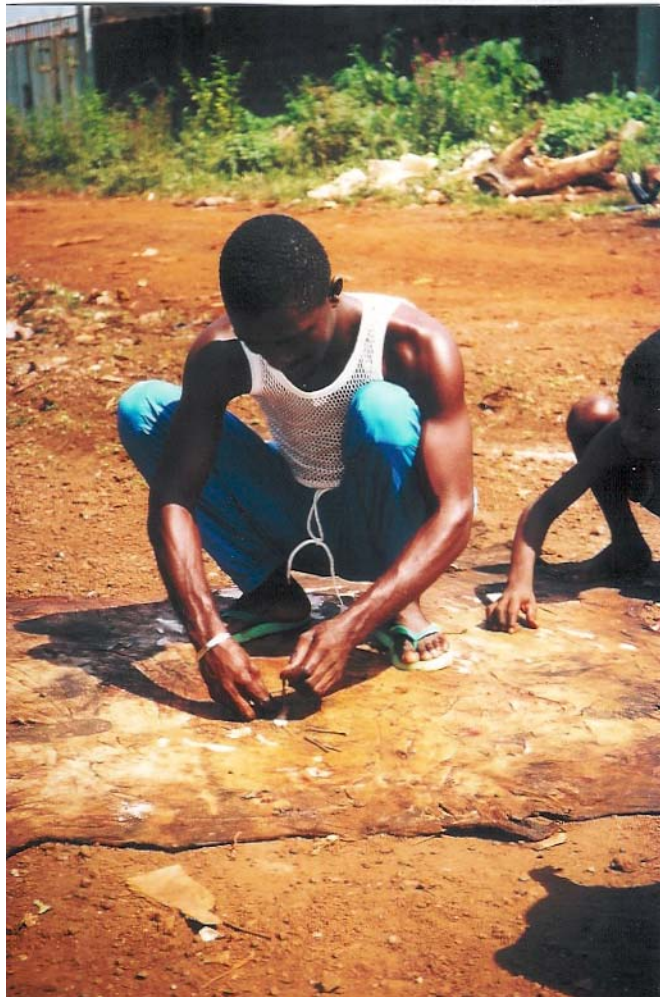


Abbildung 3: Djakite beim Bearbeiten eines Kuhfells



Abbildung 4: Djakite beim Bespannen einer *dundun*



Abbildung 5: Djakite beim Bespannen einer *dundun*

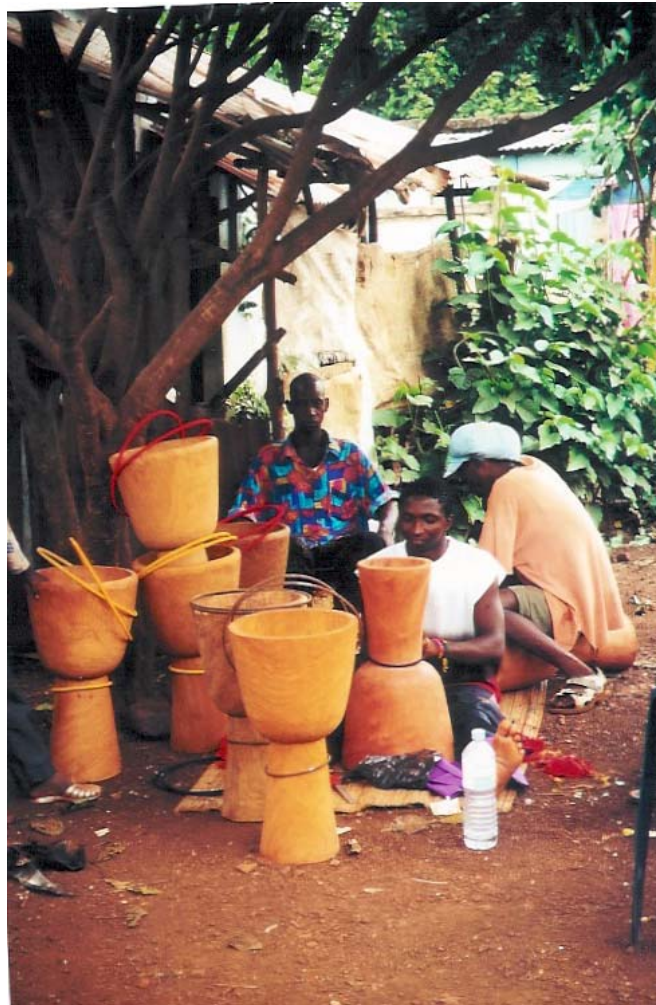


Abbildung 6: *jembe*-Bespannung in Simbaya

## IV. DIE *JEMBE*-MUSIK IM DÖRFLICHEN UMFELD OBERGUINEAS

### 1. Einleitung

---

Da die Musik in Oberguinea<sup>21</sup> sehr stark von den sozialen Strukturen der Maninka geprägt ist, möchte ich dieses Kapitel mit einem kleinen Exkurs beginnen.

#### Exkurs:

Die gesellschaftliche Struktur der Maninka, wie auch der verwandten Ethnien der Bambara und Mandinka, ist durch eine hierarchische Gliederung gekennzeichnet.

Es werden drei Gruppen unterschieden, die *hórón* (Noble), die *nyamankala* (Handwerksspezialisten) und die *jón* (Sklaven).

Die oberste, herrschende Position in dieser Hierarchie nehmen die *hórón* ein, gefolgt von den Handwerksspezialisten, den *nyamankala*. Die *jon* bilden die unterste Stufe der Hierarchie. Jede dieser Gruppe unterteilt sich noch in Untergruppen. (siehe Zobel 1997)

<i>hórón</i>	<i>mansaren</i>	Königslineage
	<i>dugutigi</i>	Dorfchefs
<i>nyamankala</i>	<i>numu</i>	Schmiede
	<i>jeli</i>	Sänger, Redner, Musiker
	<i>fune</i>	Muslimische Redner
	<i>garanke</i>	Lederbearbeiter
<i>jón</i>	<i>woloso</i>	Unfreie der 2. Generation
	<i>jon</i>	Unfreie

Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe ist durch die Geburt festgelegt. Durch die Endogamie der einzelnen Gruppen bleiben diese aufrecht.

---

<sup>21</sup> Wenn ich im Folgenden von Oberguinea spreche, dann beziehe ich mich auf die Regionen um Baro, Kankan und Faranah. Regionale Besonderheiten der Regionen Siguirí und Mandiani werden durch einen Mangel an Feldforschungsdaten hier nur in Ausnahmefällen berücksichtigt.

Diese soziale Stratifizierung der Maninka wurde von diversen Autoren aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Manche gehen von einer mehr oder weniger starren hierarchischen Ordnung aus und verwenden sogar den Begriff der Kaste für die einzelnen Gruppen (siehe Zahan 1963:128, Meillassoux 1968:43, Camara 1992:75ff).

Clemens Zobel (Zobel 1997:46) sieht die Gliederung in Gruppen mehr als praktische und flexible Handhabung von kollektiven Selbst- und Fremdzusprechungen, die von den Beteiligten je nach sozialem Standort unterschiedlich definiert werden.

So findet man heute in Oberguinea neben der „modernen“ Musik noch drei zu unterscheidende Musikstile, die teilweise nur von bestimmten Gruppen der oben erwähnten Gliederung praktiziert werden.<sup>22</sup>

- Musik der *jelis* (Griots)
- Musik der *donso* (Jäger)
- Trommel-Musik

So ist es nur der Berufsgruppe der *jelis* erlaubt, bestimmte Instrumente zu spielen, genauso spielen nur die Jäger die *simbi* oder *donso ngon*.<sup>23</sup>

Die *jembe*-Musik steht in Verbindung mit der Berufsgruppe der *numus*. Die *jelis* und *jembe*-Musiker treffen zwar sehr oft aufeinander, nur selten findet man aber *jelis* die sowohl singen als auch die *jembe* spielen.

“It’s unusual for *jelis* to play drums, with the exception of the *dunun* and *tama*, which are *jeli* instruments in certain regions. Among the Senegambian Mandinka there are no hereditary restrictions on who may play it, but in the past it may have been closely associated with *numus* (blacksmith-sculptors), the ones who carve the instruments.” (Charry 2000:195)

---

<sup>22</sup> Näheres zu den drei Musikstilen findet man bei Charry 2000

<sup>23</sup> Seiteninstrument

## 2. Entstehungsmythen der *jembe*-Musik

---

Viele meiner InformationspartnerInnen erzählten im Laufe der Interviews Geschichten über den Ursprung der *jembe*-Musik. Da es keine niedergeschriebene Geschichte der *jembe* gibt, ist deren Ursprung schwer nachzuvollziehen. Dennoch gibt es einige verschiedene Entstehungsmythen.

Alle sind sich darin einig, dass die Trommeln des *jembe*-Ensembles ihren Ursprung bei den Maninka in Oberguinea (im heutigen Grenzgebiet zwischen Guinea und Mali) haben.

Famoudou Konate ist der Meinung, die *jembe* sei aus dem noch heute verwendeten Mörser entstanden, von dem sie auch die becherartige Form habe.

Wenn mehrere Frauen gemeinsam in einem Mörser Getreide stampfen, entstehen durch das Geräusch beim Aufprall der Klöppel im Mörser interessante Rhythmen. Sehr oft werden diese Rhythmen durch Händeklatschen erweitert und dienen als Grundlage für Lieder, welche die Arbeit erleichtern. Viele *jembe*-Rhythmen sollen laut Famadou aus diesen Arbeitsrhythmen entstanden sein.

Andere sehen den Ursprung der Trommeln bei den *numu*, der Berufsgruppe der Schmiede. Als Erzeuger der Eisengegenstände waren die *numu* Wächter höherer Mächte. Sie fertigten die Fetische an, die den Geheimgesellschaften (wie *komo*) gehörten und dessen Leiter sie meist waren<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Die Schmiede führen beispielsweise auch die Beschneidungen durch, die dazu dienen „gefährliche Energien“ aus den Körpern von Jungen und Mädchen zu entfernen und deren Eintritt ins Erwachsenenalter zu kennzeichnen. Sie arbeiten dabei mit den *jeli* zusammen: die Zirkumzision der Buben erfolgt durch den männlichen Schmied *numukè*, während die Exzision der Mädchen durch die Frau des Schmieds, *numumuso*, durchgeführt wird. Die *jelis* sind bei den Zeremonien dabei, um Chronisten des Mutes der Novizen zu sein. (vgl. Zobel 1997:295)

“Historically Mande blacksmiths (numuw) have been responsible for forging iron tools and weapons, and sculpting both utilitarian and ritual objects of wood. They have also served as religious specialists and sorcerers, respected and feared for their knowledge of the occult.” (Conrad 1995:1 )

Außerdem war es ihre Aufgabe, die hölzernen *jembe*-Körper zu schnitzen und zu spielen.

“The jembe is generally associated with numu communities, and a large proportion of jembe players bear the numu family names Camara, Kante and Doumbia even though their families might not be practicing blacksmiths.” (Charry 2000:199)

Lansana Conde und Sidafa Conde erklärten mir, dass nach der Legende alle Instrumente aus Mande vom König der Susu Sumanguru Kante erfunden worden seien. Das Fertigen der ersten *jembe* übertrug er seinem Schmied.

« Mais l’inventeur du *jembe* est Sumanguru Kante. Comme première il a fait *dankoni*, après *donsokoni*, *bolon*, *kora*<sup>25</sup>, *bala*<sup>26</sup> ... c’était un offert par les *jïn*<sup>27</sup> ...et comme dernière le *jembe* et le *dundun*.

Son *numu* a construit ça pour lui, son nom était Manden Kala. C’est pour ce la que le *jembe* est le travail des forgerons. Mais il n’a pas interdit à personne jouer le *jembe*. » (Interview Sidafa Conde)

Die Trommeln wurden seitdem von den *numus* gefertigt. Das Spiel der *jembe* und der *dunduns* war jedoch nicht nur den *numus* vorbehalten, wie es bei anderen Instrumenten wie der *kora* und dem *bala* der Fall war. Diese durften nur von den *jelis* gespielt werden.

Die weite Verbreitung der *jembe* in Westafrika könnte auf die *numu*-Migrationen ab dem ersten Jahrhundert nach Christus zurückzuführen sein. Die *numu* – Familien Camara, Doumbia und Kante sind wichtiger Bestandteil des Sunjata -

---

<sup>25</sup> Seiteninstrumente

<sup>26</sup> bala = Holzxylophon mit Kalebassenresonatoren

<sup>27</sup> jïn = Geist, Wesen aus dem Busch

Epos. Der Legende nach waren diese Familien Verbündete von Sunjata und halfen ihm, den tyrannischen Susu-König Sumanguru Kante zu besiegen.

Den ersten Verwendungszweck der *jembe* sieht Lansana Conde in Zusammenhang mit der Kriegsführung. Er meint, dass die Trommeln von Sumanguru Kante bis Samory Toure immer vor den großen Kämpfen gespielt wurden, als physische und psychologische Unterstützung für den Kampf.

Auch Fadouba Oulare erklärte mir, dass der älteste aller Rhythmen in Mande der *sofa* sei, der Rhythmus der Krieger<sup>28</sup>, der auch heute noch in zahlreichen Varianten gespielt wird.

Laut Lansana Conde hat sich die *jembe*-Musik im Laufe der letzten Jahrhunderte stark gewandelt. Die Musik hat sich immer mehr von einer Kampf- zu einer Festmusik entwickelt.

Auch Fadouba erweiterte seine Chronologie der Rhythmen folgendermaßen: Nach dem *sofa* entstanden laut ihm die Arbeitsrhythmen *konkoba* und *kassa*, später *soliba*, dann *mandiani* und zum Schluss der *soko*.

Die *jembe*-Musik hat also nach der Verwendung als Kriegsmusik zur Unterstützung bei der Feldarbeit gedient (*konkoba* und *kassa*).

Erst später wurde sie zu rituellen Anlässen wie dem *soliba*<sup>29</sup> oder zur Unterhaltung der Menschen gespielt, also zu Anlässen wie ich sie heute in Oberguinea miterleben durfte.

Innerhalb der großen Region, in der die *jembe* gespielt wurde, haben sich zahlreiche lokale Besonderheiten entwickelt. Viele Rhythmen sind in bestimmten Regionen von Mande entstanden und tragen heute noch die Namen der Ursprungsregion. Genauso gibt es einige Anlässe, die nur in einem kleinen Teil von Mande vorkommen.

« Le rythme original de Fáranah c'est le *soko*. Il y a autres rythmes qui viennent du Nord, de Siguiri, comme le *mandiani* ou le *soboninkun*. Le

---

<sup>28</sup> *sofa* ist in Maninka zudem die Bezeichnung für Soldaten oder Krieger.

<sup>29</sup> *soliba* = Beschneidung

*dundunba* par exemple existe seulement á Hamanah, c'est le *bondou*, le *buá*, le *bolokonondo* et le *takosaba*. Mais il y a beaucoup d'autres rythmes encore. » (Interview Fadouba Oulare)

Der Ursprung vieler Rhythmen, die heute in Oberguinea gespielt werden, ist schwer nachzuvollziehen. Es gibt aber auch heute noch viele lokale Besonderheiten. Manche Rhythmen sind nur in einzelnen Gegenden bekannt. So werden die Rhythmen der *dundunba*-Familie nur in Hamanah, der Region um Kouroussa, gespielt. Andere findet man in der ganzen Region. Manchmal werden dieselben Rhythmen (oder sehr ähnliche) anders genannt und teilweise sind sehr verschiedene Variationen eines, mit einem speziellen Namen benannten, Rhythmus zu finden. So wurden mir vom *sofa* oder dem *soko* sehr unterschiedliche Varianten gezeigt.

Vor allem Musiker, die zwar teilweise in Oberguinea leben, aber Kontakte zu den Musikern der Balletts in Conakry pflegen, haben viele Rhythmen anderer Regionen und Ethnien, wie der Susu, Djoula, Bambara, etc. importiert.

So zeigte mir Fadouba einige Rhythmen (unter anderen auch den *dundunba*) die er aus seiner Zeit im Ballett mitgebracht hatte und die in Faranah nur er und seine Söhne beherrschen. Normalerweise wurden diese Rhythmen in der Gegend von Faranah nie gespielt.

Eine ähnliche Situation fand ich in Baro, wo Mansa Camio seinen Wohnsitz und eine kleine Trommelschule für Touristen hat. Auch hier sprachen die Trommler von Rhythmen, die sie von Mansa Camio gelernt hatten, der schon seit Jahren in Conakry und in Deutschland Konzerte gibt und unterrichtet.

Durch die fortschreitende Islamisierung der Mandenka vom 13. Jh. bis heute wurden einige traditionelle Praktiken aufgegeben. Die respektierte Position der *numus* dürfte darunter sehr gelitten haben. Der Islam hat die Skulptur von Masken und anderen rituellen Gegenständen verboten. Die *komo* Geheimgesellschaften zum Beispiel, die vorwiegend von den *numus* geleitet wurden, sind heute meinem Wissen nach in Oberguinea nicht mehr existent. Damit einhergehend litten auch die Herstellung und die Bedeutung der *jembe* und *dunduns*.

« En Haute Guinée, l'islam s'est opposé à la diffusion du *jembe*. Parce que cette religion n'admet pas la représentation et la sculpture des masques. Les *numus*, qui étaient responsables pour ça et aussi pour le *jembe*, renonçaient la production des masques et aussi des tambours souvent à cause du changement de la religion. » (Interview Lansana Conde)

### 3. Die Anlässe

---

Die *jembe*-Musik im heutigen Oberguinea ist vor allem Fest- und Tanzmusik. Neben den modernen Orchestern oder der Popmusik vom Tonträger werden meist die *jelis* und die *jembe*-Musiker eingeladen, um die Feste zu gestalten. So spielt es keine Rolle, zu welchem Anlass ein Tanzfest organisiert wird, die *jembe* ist dabei, neben den Gesängen der *jelis* tragendes Element der ganzen Veranstaltung. Die Spannweite reicht von Übergangsriten wie Taufen, Beschneidungen oder Hochzeiten über religiöse Feste, Erntefeste, Dorffeste bis hin zu kleineren Veranstaltungen von einzelnen Gruppen.

Sandali Kouyate ist der Meinung, dass die Feste vor allem den Sinn haben, die Frauen und Jugendlichen zu amüsieren und sie gleichzeitig durch die Gesänge der *jelis* zu belehren.

« Donc, ... le problème du *jembe* existait déjà avant la fondation du nouveau gouvernement, déjà chez nos ancêtres. La raison de réunir les femmes et les enfants et de créer de joie. Parce-que il faut apprendre aux femmes et aux enfants. ... Pour que les jeunes acceptent ce que les vieux disent, il faut d'abord les amuser.

Pour les âgées il faut amuser les jeunes, quand ils sont contents ils acceptent tout ce qu'on leur dit avec tout le cœur. » (Interview Sandali Kouyate)

Er unterstreicht die Wichtigkeit der *jembe*-Musiker, da sie bei allen wichtigen Festen dabei sind.

« Mais en Haute Guinée il n'y a pas une famille spécialisée dans le problème de *jembe*, ce n'est pas comme le *bala*, le *kora*. Mais le *jembe* tout le monde le peut jouer, tu es le fils du président ou un petit garçon du village, si tu veux tu peux le jouer. [...] Le batteur même, si certains disent que ce n'est pas un homme sérieux, chez nous, en Haute Guinée. Ici, le batteur est un homme très renommé. Parce-que c'est lui qui vient jouer pendant le mariage, les baptisements et il joue avec le *senekala*, pour encourager les jeunes à travailler plus de ce qu'ils font. Le griot est le batteur était un soutien moral pour les travailleurs, pour les *senekala*, Tous les autres travailleurs. »  
(Interview Sandali Kouyate)

Genauso wie die *jembe*-Musiker haben auch die *jelis* eine wichtige Aufgabe in der Gesellschaft und bei den großen Festen und Zeremonien.

« Le griot avait un rôle spéciale dans la société traditionnelle. Il n'avait pas le droit de se mêler dans la politique. Il avait son rôle spéciale, c'était l'intermédiaire entre les gens. C'est lui qui avait la chance de garantir la vie sociale, le rapport parental, et puis entre les nations, c'est lui qui devait régler les problèmes entre les pays, et il devait encore garantir le mariage. Mais il y a des mensonges qui sont presque des vérités, quand les mensonges sont intégrés dans la vie sociale ils deviennent des vérités. Parce que (...le griot...) peut garantir la vie social, peut garantir le mariage, peut garantir la relation social. Ce le travail du Griot; ce son travail. Griot était celui qui devait parler pendant les grandes ceremonies. Même si le roi est là, le griot parle avant le roi et après le roi. Quand le roi parle, le griot implifie, communique aux autres. Il pense à la place du chef. Il parle ce que le chef veut dire. Il dit ça que le roi veut dire. »  
(Interview Sandali Kouyate)

Ich konnte während meines Aufenthalts in Oberguinea zahlreiche Feste und Auftritte mit dem *jembe*-Ensemble miterleben, und mit FestteilnehmerInnen über die Bedeutung und den Verlauf der Feste sprechen. Weiters wurden mir in den Interviews auch Anlässe beschrieben, bei denen ich nicht die Möglichkeit hatte, teilzunehmen.

Zu zahlreichen Gelegenheiten werden in der Region um Kankan und Kouroussa sogenannte *dundun*-Feste veranstaltet. *Dundun*-Feste sind große Anlässe, bei denen das *jembe*-Ensemble Rhythmen aus der *dundunba*-Familie spielt. Hierbei ist es ausschließlich den Männern erlaubt, zu tanzen. Die *dundun*-Feste werden z.B. bei den islamischen Festen *sunkarosali* und *donkinsali*, beim Erntefest *baradósa*, bei *gbanlon*, *silamalon* und *dalamon* veranstaltet.

Die *jembe*-Musik wird ebenso bei einigen weiteren Anlässen wie *denabon* (Taufe), *fudu* (Hochzeit), *solí* (Beschneidung), *sédétolon* und *mamaya* (Gruppenfeste) gespielt. Bei diesen Veranstaltungen spielen die *jelis* und *jelimosos* eine wichtige Rolle. Der Tanz ist vorwiegend den Frauen vorbehalten. Für die einzelnen Feste gibt es auch jeweils spezielle Rhythmen.

Einer der Anlässe zum Spiel der *jembe*-Musik ist heute nicht mehr gebräuchlich, nämlich das Spiel zur Arbeitsunterstützung auf den Feldern. Der hierbei gespielte Rhythmus wird jedoch auch heute noch verwendet.

Anlässe zum Spiel der *jembe*-Musik:

<b>dundun-Feste</b>	<b>Spezielle Feste</b>	<b>Arbeitsunterstützung</b>
<i>baradósa</i> <i>sunkarosali</i> <i>donkinsali</i>	<i>solí</i>	<i>kassa</i>
<i>gbanlon</i> <i>silamalon</i> <i>dalamon</i>	<i>fudu:jalaban,</i> <i>denbadon</i> <i>denabon</i>	<i>kamberensali</i>

Im folgenden Abschnitt möchte ich die von mir persönlich erlebten Feste beschreiben und die Menschen zu Wort kommen lassen, die mir dieselben erklärt haben.

Persönlich durfte ich die Feste *baradóssa*, *denbadon*, *soiré*, *jalaban*, miterleben. Alle weiteren hier beschriebenen Anlässe wurden mir „nur“ von den InterviewpartnerInnen erläutert. Die Feste *kassa*, *gbalanla*, *silamalón* sind heute in den Gebieten Oberguineas, in denen ich mich aufhielt, nur selten oder gar nicht mehr durchgeführte Festlichkeiten.

### 3.1. dundun-Feste

---

#### 3.1.1. baradósa - Der Eintritt in die Generation der Alten

Es war Zufall, dass ich genau an dem Tag in Baro eintraf, als das *baradósa*-Fest (*bara*<sup>30</sup> = Versammlungsplatz *dósa* = ab- bzw, auskratzen) begann. Bereits Famadou Konate in Conakry und Nounke Kouyate in Kankan hatten dieses Fest erwähnt und als ein großes und bedeutendes Jahresfest beschrieben.

Das Fest dauerte drei Tage. Leider war ich nicht auf einen längeren Aufenthalt in Baro vorbereitet. Ich wollte nur einen Tag bleiben, um Freunde und Bekannte von meinem Aufenthalt im Jahr 2000 wiederzusehen und mit ihnen die Möglichkeit eines längeren Aufenthalts zu besprechen.

Da ich das Fest jedoch miterleben und dokumentieren wollte, musste ich am zweiten Festtag nochmals nach Kankan zurück, um mein restliches Gepäck, Filme und Kassetten zu besorgen. So konnte ich nur den ersten und letzten Festtag miterleben.

Das *baradósa*-Fest findet in Baro und in vielen anderen Dörfern Oberguineas jährlich nach der Ernte im 9. islamischen Monat statt.

Sidafa Conde sieht den Ursprung des Festes *baradósa* und des ihm vorangehenden Festes *baramasa* in der Frühgeschichte des Mandereichs, beim König der Susu Sumanguru Kante:

« La fête de *baradósa* a été inventé par un grand roi de Manden, qui s'appellé Sumanguru Kante. C'avait que avec cette fête lui faisait sa campagne, comme maintenant on fait la campagne pour les parties politique. C'était une politique pour lui de récupérer les gens. Il jouait un instrument qu'on appellait le *koni* ou le *dankoni* ou autrement le *donsokoni*.

---

<sup>30</sup> Das Wort *bara* bezeichnet den großen Platz, wo regelmäßig Festlichkeiten, religiöse Feiern und Versammlungen stattfinden.

Quand il jouait, personne ne dors. On danse, on s'amuse. Pourquoi les vieux ne voulaient pas de lui, il amenait les jeunes un peu loin à faire un *bara*. Il a autorisé les filles à préparer pour les jeunes le jour du *baramassa*. Les filles tapaient les mains et le roi jouait le *koni*. Aussi aujourd'hui on fête la construction du *bara*, c'est la fête de *baramasa*. La fête est célébré dans le 9ième mois. » (Interview Sidafa Conde)

Heute wird mit dem Fest einerseits die gute Ernte gefeiert und andererseits tragen jene jungen Männer, die zwei unterschiedlichen *kare*, Altersklassen (fr. generation, les classes d'âge) angehören, ihre Rivalitäten spielerisch/tänzerisch aus. Es sind die Altersgruppen *baratii* und *baradómó*.

Person erwähnt sieben Altersklassen, die alle sieben Jahre gewechselt werden.

« Sur le plan économique et éventuellement militaire, tel est le rôle des kari dont le nom se traduit approximativement par classe d'âge. Chacune groupe les garçons circoncis ensemble lors du grand rituel qui a lieu tous les sept ans. Le kari crée un lien moral très fort entre ses membres et chacun d'entre eux porte un nom qui s'insère dans un cycle régulier de sept unités. La vie sociale suit donc un rythme de quarante neuf ans entièrement indépendant des structures lignagères. » (Person 1968 :72)

Sidafa Conde aus Fadama erklärte mir die Bedeutung der Altersgruppen bei den männlichen Maninka folgendermaßen: Er erklärte mir die Existenz von sechs Altersklassen:

Bezeichnung	Alter (ca.)	Beschreibung
<i>kondenden</i>	0 - 7	Kleinkinder
<i>kondenba</i>	7 - 14	Dies sind die Kinder vor der Beschneidung
<i>baramamaren</i>	14 - 21	Kinder nach der Beschneidung Jugendliche
<i>baradómó</i>	21 - 28	Junge Männer
<i>baratii</i>	28 - 35	Sie sind die Chefs der ganzen Jugend. Sie sind die Überwacher. Sie sind die Vermittler

zwischen den Alten und den Kindern.

<i>mógóba</i>	35 - 42	Nach dem <i>bara</i> kommt man in die Gruppe der Alten, man wird <i>mógóba</i> , eine große Person.
---------------	---------	---

Die einzelnen Altersgruppen stehen in einer streng hierarchischen Beziehung zueinander. Die ältere Gruppe übernimmt die ihr zugeschriebene Verantwortung, gibt jedoch niedrigere Arbeiten den Angehörigen einer jüngeren Altersklasse weiter.

« Les *baratii* sont les chefs de toute la jeunesse. C'est eux qui surveillent. Ils constituent l'intermédiaire entre les vieux et les enfants. S'il s'agit d'aller au *séné*<sup>31</sup> aux champs ou toute des travaux, on dit au barati, qui informeraient toutes les autres generations pour que travail soient faire. Donc, ils constituent l'intermédiaire et le chef de travaux, les *baratii*. C'est la dernière phase de la jeunesse, *baratii*. Si tu as compris, c'est la dernière phase de la jeunesse, après s'on accede á la classe des anciens, des vieux. [...] Les *baradomo* sont les successeurs directs de *baratii*. De que les *baratii* quittent le *bara*, c'est les *baradomo* qui viennent directement. C'est comme ça, c'est comme un chién, ça monte, ça monte prés arriver, c'est comme ca. »  
(Interview Sidafa Conde)

Die *baratiilu* sind die Vorsteher der ganzen Jugend, sie sind die Verantwortlichen für die Feldarbeit und auch die Bemächtigten, bei allen großen Festen im *bara* den *dundun* zu tanzen.

Der Vorsteher der *baratiilu* ist der *barakuntii* (wörtl. Kopf der Besitzer des Tanzplatzes). Zur Zeit meines Aufenthalts in Baro war Dansira Laya Keita *barakuntii* von Baro. In einem langen Gespräch erklärte er mir den Verlauf und die Bedeutung des *baradósa*.

---

<sup>31</sup> Séné = Acker, bestellen, bearbeiten

### a) Die Vorbereitungen: Baramasa

Die Vorbereitungen für das Fest begannen bereits einige Tage vor meiner Ankunft in Baro, mit dem *baramasa* (*masa* =reinigen). Hierbei säubern die Jugendlichen den Tanzplatz.

« Cette fête ça vient une fois chaque année, c'est organisé après les récoltes. Les petits fils débroussent le *bara*. Après quoi on décide le jour du *baradósa* qui doit avoir lieu en pleine lune. Ainsi le matin de bonheur, les batteurs entourent le jeu. On lance le message à tout le village afin que les parents des jeunes filles préparent le repas et envoient chez le *barakunti*. »  
(Interview Dansira Laye Keita)

### b) Das dundun-Fest

Das *dundun*-Fest begann am späten Nachmittag. Ich begab mich mit meinem Freund Bangali zum Treffpunkt der Trommler am Hof des *sangban*-Spielers.

Dieser Treffpunkt war gleichzeitig auch der Startplatz des Einzugs der Musiker in den etwa 10 Minuten entfernten großen Tanzplatz, dem *bara*.

Die Trommler begannen bereits am Hof kurz zu spielen, schnallten sich bald die Trommeln um und wanderten, begleitet von einer Schar Kinder, langsam in Richtung des *bara*.

Am *bara* angekommen, stellten sie sich, ohne die Musik zu unterbrechen, am Rande auf. Der *bara* in Baro ist ein großer Platz (ca. 50 Meter Durchmesser) mit einem mächtigen *bandanjiri*, Kapokbaum in der Mitte.

Kinder brachten Stroh herbei. Dieses wurde angezündet und an den Flammen wurden die Felle der Trommeln erhitzt und somit gespannt.

Nun begannen die Trommler mit dem für das *baradósa*-Fest typischen Rhythmus, der mir als *dundunba* bekannt war. Die Musiker in Baro verwendeten für diesen Rhythmus jedoch die Bezeichnung *kón*.

Der *kón* blieb auch für das ganze Fest der leitende Rhythmus. Die Musiker spielten diverse Variationen desselben und wechselten zwischen vielen verschiedenen Rhythmen der *dundunba*-Familie hin und her (*bolokonondon*, *denmusokelentutu*, *takosaba*, *curabadon*, *bandoucelli*, *gbada*, *gbereduka*).

Der Platz vor den Trommlern füllte sich als erstes mit einer Schar Kinder, die sich im *dundun*-Tanz übten. Langsam trafen die Dorfbewohner von allen Seiten ein und bildeten einen großen Kreis um den Tanzplatz.

Erst nach ca. einer Viertelstunde erschienen die ersten drei Tänzer, die ich als *baratilu* identifizierte. Zwei Männer übernahmen die Rolle der Überwachung. Mit einer Peitsche in der Hand vertrieben sie die Kinder vom Tanzplatz. Sie hatten während des Festes jede Menge zu tun, da die Kinder nicht aufgaben, irgendwo am Tanzplatz ihre Künste zu zeigen. Jedes Mal, wenn einer der jungen Männer die Kinder mit der drohenden Peitsche verjagte, gab es ein großes Geschrei.

Die Tänzer stellten sich am Rande in einer Reihe auf. Schon bald kamen weitere Tänzer dazu. Mansa Camio erklärte mir nachher den Grund des Erscheinens zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Es waren die *baratiilu* der diversen Dorfviertel, die sich gemeinsam versammelten und sich zu Kleingruppen formierten. Die Tänzer hatten neben ihrer „normalen“ Alltagskleidung einige Tanzrequisiten dabei. Einige trugen weite Hosen und Tücher um die Hüfte, hatten ein dickes Tuch um die Stirn gebunden. In den Händen hielten sie eine Peitsche (rechts) und eine Axt (links).

Die *baratiilu* begannen nun in ihrer Kleingruppe den Tanzplatz mit dem Baum in der Mitte mit speziellen Tanzschritten zu umrunden. Die Richtung wechselte permanent.

Die Tänzer strahlten durch ihre Kleidung, durch Axt und Peitsche und ihre imposanten, in perfektem Gleichklang ausgeführten Bewegungen eine leicht angsteinflößende Energie aus.

Bewegung und Musik erschienen mir als zwei Teile einer unzertrennlichen Einheit. Die *jembe*- und *dundun*-Spieler wechselten ständig zwischen einem antreibenden, herausfordernden Spiel und einem abrupten Abbremsen der Geschwindigkeit und einem ruhigen, ordnenden Spiel.

Die Beschleunigung und das Anheizen der Tänzer erfolgte mithilfe einer raschen Verdichtung der Schläge (*Echauffement* siehe S. 115). Die Beruhigung des

Spiels erfolgte meist mit dem Wechsel oder der Rückkehr zum Grundrhythmus, dem *kon*.

Mansa Camio erklärte mir die Bedeutung des *kón* auch mit der Umschreibung eines Schiedsrichters im Fußball. Der *kón* ist der respektierteste Rhythmus eines *dundun*-Festes. Wenn es am Tanzplatz eine Konfusion gibt, so kehren die Trommler zum *kon* zurück, und jeder weiß, dass er an seinen Platz zurückkehren muss. Wenn ein alter Mann beschließt zu tanzen, so werden die Musiker ihn sofort mit dem *kon* begrüßen, um ihm den nötigen Respekt zu zeigen.

Die Stimmung am Tanzplatz steigerte sich permanent. Immer wieder kamen neue Zuschauer dazu, und der riesige Menschenkreis um den Platz verdichtete sich. Die *baratilu* versammelten sich nun alle gemeinsam vor den Trommlern in drei Reihen zu je ca. 5 - 6 Leuten. Sie führten nun alle gemeinsam eine Reihe von Tanzschrittkombinationen durch. Am Beginn hielten sie ihre Peitschen in die Luft. Nach einer komplexen Tanzabfolge, bei dem der ganze Körper miteinbezogen wurde, endete der Schritt, indem die linke Hand mit der Axt zu Boden geschleudert wurde.

Diese Formation wurde wieder aufgelöst. Die *baratilu* umrundeten wieder einige Male den Platz und kamen wieder zusammen.

Nun bildete sich bei den Trommlern eine Gruppe von jungen Mädchen, die mit Gesängen und Händeklatschen die Musik unterstützten.

Es wurde nun schon langsam dunkel und der ganze Platz war in ein rotes Sonnenuntergangslicht getaucht. Die Tänzer hatten in der Zwischenzeit soviel Staub aufgewirbelt, dass es schwierig war, bis ans andere Ende des Platzes zu sehen.

Am Schluss versammelten sich die Tänzer nochmals unter dem Baum. Teilweise setzten sie sich hin und ruhten sich kurz aus.

Nun zeigten die Tänzer nochmals einzeln ihre Künste. Immer wieder sprang einer vor die Trommler und vollbrachte eine Reihe akrobatischer Sprünge und Tanzschritte. Sie drehten sich in einer schwindelerregenden Geschwindigkeit um die eigene Achse, und kamen an einen bestimmten, von den Musikern markierten Punkt wieder zum Stehen. Jeder hatte einen eigenen Stil und wurde von den Zuschauern und den singenden Mädchen mit einem lauten Geschrei und Gelächter belohnt.

Das Ende war dann genauso unspektakulär wie der Anfang. Das Fest hatte mit dem verstreuten Eintreffen der Musiker, Tänzer und Zuschauer begonnen und endete mit dem langsamen Verschwinden derselben.

Laut den Aussagen von Dansira Laye Keite und Bangali, meinem Freund und ständigem Begleiter verlief der zweite Tag des Festes genauso.

### c) Der Wechsel

Am dritten Tag vollzieht sich nun der Wechsel, die *baradomolu* ziehen am Tanzplatz ein und besiegen symbolisch die älteren, nun ausgedienten *baratiilu*. Die Jungen, die in den *bara* eintreten werden, verstecken sich in einer Ecke des *bara*, um den größeren Brüdern, die im letzten Jahr *baratii* sind, beim Tanzen zuzuschauen. Die Großen tanzen nun noch den *moribayassa* und verlassen für immer den *bara*. Den *moribayassa* tanzen sie, um die Freude auszudrücken, die ganze Zeit in Frieden im *bara* gewesen zu sein und ihn so weitergeben zu können.

« Ensuit les jeunes qui doivent rentrer dans le *bara* se cachent dans les coins et guettent. Cela trouve qu' ils ont sacrifié le beuf et des cola. Après les conversations les grands se changent et les jeunes prennent leur tenue. Les grands dansent alors le *moribayassa* avec la joie de rentrer et sortir du *bara* dans la paix. » (Interview Dansira Laye Keita)

Im Mittelpunkt dieses Tages steht ein junges Mädchen des Dorfes, die *sankaranba*, die „Prinzessin“ der *baratiilu* .

Das Fest begann wieder am späten Nachmittag am *bara*. Es waren wieder dieselben Musiker und Tänzer anwesend. Neu war der große Meistertrommler, Mansa Camio. Er war am Vortag in Baro eingetroffen, um selbst am letzten Tag des Fests mitzumachen.

Der erste Teil des Festes verlief sehr ähnlich zum ersten Tag. Die *baratiilu* tanzten in Gruppen zu 3 - 6 Leuten um den *bara*.

Der Eintritt der *baradomo* in den *bara* war für mich sehr unspektakulär. Ich habe es gar nicht bemerkt. Sie waren einfach plötzlich da und tanzten mit.

Nach einer halben Stunde kam plötzlich eine Gruppe von Frauen mit großen Töpfen auf dem Kopf und ein kleines Mädchen, die *sankaranba*, in den *bara* und umrundeten langsam den großen Platz. Das kleine Mädchen wurde von einem *baratiilu* auf die Schultern genommen. Die Musiker wechselten ihren Rhythmus.

Dansira Laya Keita erklärte mir dies wie folgt:

« Le troisième jour, les parents de cette fille preparent beaucoup de riz et la viande de chevre et viennent avec ce repas au *bara* et contournent une fois le *bara*. On change le rythme et la fille est portée sur le cou d'un homme d'ou elle danse, eu faisant le tour du *bara*. » (Interview Dansira Laya Keita)

Nun setzte sich die ganze Menschenmenge, die Musiker, Tänzer und ZuschauerInnen, in Bewegung. Es entstand ein langer Umzug durch das ganze Dorf zum Hof der Familie der *sankaranba*.

Die Trommler spielten immer weiter und die Frauen begannen ein Lied zu Ehren der *sankaranba*. Die Töpfe mit den Speisen wurden inzwischen zum *karefa* getragen (dem symbolischen Vater der *baratiilu*).

Der Hof der *sankaranba* war ca. eine Viertelstunde entfernt. Der Hof der Familie bestand aus ca. sechs Rundhütten, mit einem kleinen Platz in der Mitte. Vor diesem Hof gab es einen größeren Platz mit einigen schattenspendenden Bäumen. Hier versammelte sich der ganze Umzug wieder und der Tanz ging noch für eine halbe Stunde, bis zum Einbruch der Dunkelheit, weiter.

Spät am Abend wurde schließlich am Hof des *karefa* ein Horn geblasen. Hier wurde noch der Reis für das ganze Dorf verteilt.

**d) Die neuen *baratiilu* und die Wahl der *sankaranba***

Die jungen Männer, die nun in die Altersklasse der *baratii* eingetreten sind, veranstalten laut Aussagen von Dansira Laya Keita im Laufe der nächsten Monate ein weiteres *dundun*-Fest, um ihre neue *sankaranba* zu erwählen.

In der Mitte des *bara* wird hierbei ein Gabelstock in die Erde gerammt, an dem ein Huhn befestigt wird.

Im Laufe des Festes erfolgt dann die Wahl der *sankaranba*, durch eine Art von Wettrennen. *Sankaranba* wird diejenige, die das Huhn als Erstes fängt.

Da es für die Familie der *sankaranba* jedoch eine große Verantwortung ist, und auch eine finanzielle Belastung, jedes Jahr beim *baradósa*-Fest für das ganze Dorf die Speisen zu finanzieren, gibt es meist nur wenige Kandidatinnen.

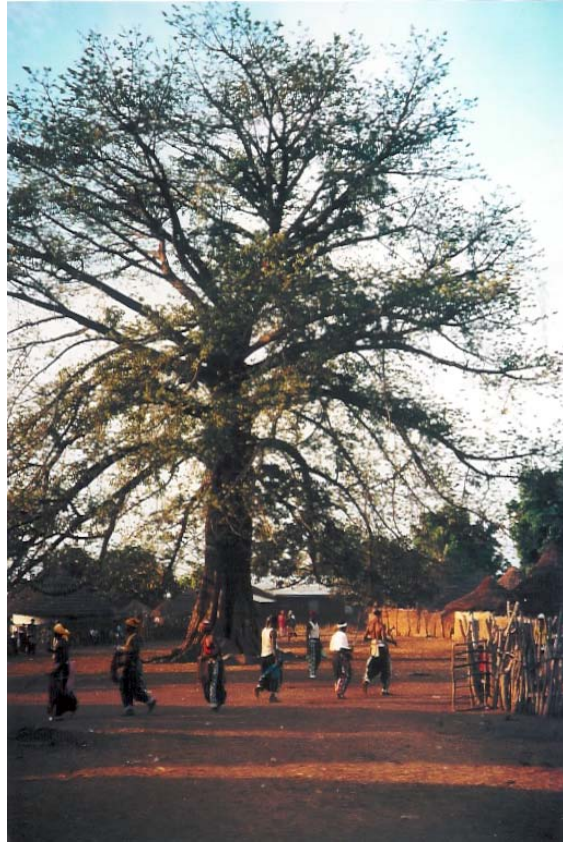


Abbildung 7: *bara* in Baro



Abbildung 8: *baradósa –baratiilu* beim Tanz



Abbildung 9: baradósa –baratiilu beim Tanz



Abbildung 10: baradósa –baratiilu beim Tanz



Abbildung 11: baradósa –Einmarsch der Frauen im *bara*



Abbildung 12: baradósa –Umzug der *sankaranba*

### 3.1. 2 *sunkarosali*: das Ramadanfest

Die vorwiegende Religion in Guinea ist der Islam (85%). Christentum und „traditionelle Religionen“ sind nach offiziellen Zahlen nur wenig vertreten. Meiner Meinung nach ist es jedoch sehr schwierig, die „traditionelle Religion“ d.h. unter anderem der Glaube an die Macht von Fetischen und Masken, vom islamischen Glauben abzugrenzen, da sich diese beiden eher gegenseitig ergänzen als sich widersprechen.

Dies ist vor allem auch an der Praktik der großen islamischen Feste ersichtlich, bei denen sowohl islamische, als auch nicht-islamische Elemente (wie z.B. die Maske des *konden*) eine wichtige Rolle spielen.

« La symbiose des deux communautés était cependant telle qu'elles ne pouvaient s'ignorer. Si les musulmans se tenaient généralement à l'écart des fêtes païennes, les animistes admiraient trop leurs voisins pour ignorer celles de l'Islam et ils furent généralement admis à y participer dans une certaine mesure. Les chefs puissants ne s'en privèrent pas et ils paraissent avoir souvent établi une cérémonie païenne dont la date coïncidait avec celle des musulmans. Tout le village communiait ainsi dans une même ambiance de fête, sans souci des différences religieuses. Cela explique sans doute les intrusions animistes incontestables que l'on relève dans le déroulement qu'imposent les dyula à certaines festivités musulmanes. »  
(Person 1968:83)

Unter den gläubigen Muslims in Guinea wird der heilige Fastenmonat Ramadan sehr strikt eingehalten.

Die Maninka haben durch die Übernahme des Islams den Mondkalender der Muslims übernommen. Die Bezeichnungen der Monate nach ihrem Sonnenkalender haben sie jedoch beibehalten und dem islamischen Kalender angepasst. So bezeichnet *sunkaro*, der Name für den September, mittlerweile den islamischen Monat Ramadan.

Während des Ramadans wird von Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang gefastet. In dem ca. 28 - 30 Tage dauernden Fastenmonat wird von den Gläubigen am Tage weder gegessen noch getrunken.

Der Abschluss dieses sehr harten Monats (arab. Aïd el Seghir), am ersten Tag des Monats *minkaro* (arab. Shawwal) wird schließlich mit einem großen *dundun*-Fest gefeiert, dem *sunkarosali*.

« Et...c'est avec l'Islam, la religion du prophet. Après chaque 11 mois le douzième est le *sunkaro*. On jeûne 30 jours, durante la journée on ne boit ni on ne mange. Le lendemain du 30ieme jour c'est la fête ou le *sunkarosali*. »  
(Interview Sidafa Conde)

Der Ablauf des Festes dürfte sich laut Aussagen meiner InformationspartnerInnen im städtischen Milieu Kankans und im Dorf Baro um einiges unterscheiden.

Nounke Kouyate und Sandali Kouyate erklärten mir, dass in Kankan die Musiker morgens musizierend durch die Nachbarschaft ziehen, um den Bekannten ein frohes Fest zu wünschen.

« Avec l'Islam il y a le moi de carem, le trente jour c'est la fête qui commence le matin de bonne heure; il y a les artistes de tous categoriesconfondu qui sortent pour demander bonne fête, même les artistes aussi, tout le mond sort, la voisinage. Et à cette occasion on reçoit des cadeaux. Des cadeaux des differents sortes, le cadeaux n'a pas de (...) connu, (...) on peut donner du riz, on peut donner de l'argent, on peut même donner de l'eau fraîche. Tout dépend de celui qui donne. » (Interview Sandali Kouyate)

In Baro und in anderen Dörfern in der Region um Kouroussa hat dieses Fest eine größere Bedeutung. Das *sunkarosali* ist einer der wenigen Anlässe, an denen die Maske des *konden* hervorgeholt wird und ein großes *dundun*-Fest veranstaltet wird.

Das Fest beginnt bereits in der Nacht vor dem Feiertag, mit dem *sinyinan*.

« Le *konden* est le plus important de toutes les masques Maninka. On demande pourquoi? Ce la est dû à son importance d'abord. D'abord ce une masque dont la tête fait beaucoup peur et il est très aimé par tout le monde. Quand on fait *le sinyinan*, ça c'est une vie pendant laquelle on passe toute la nuit sans dormir, pendant laquelle on fait le *kondendundun*. Mais la nuit le *konden* ne sort pas. Mais on fait le *kondendundun*. Ça, ça ce fait la nuit (qui vienne) avant la fête du *sunkarosali* et *donkinsali*. De 23 heures jusqu'à une heure du matin on sonne bien, après une petite pause, on continue encore jusqu'au matin. Le *foli* continue.

Le *konde* est très important parcequ'il vient à toutes les grandes ceremonies Maninka et il est très ancien. Je suis né, e je trouvé ça comme ça. Et parce que tous qui vivent maintenant, ils sont venus trouver le *konden*. Donc personne ne peut se passer de ça.

Quand le *konden* sort il n'est interdit à personne de le voir. Cependant, il peut faire du bien, comme il peut faire du mal, tout ca dépend des gens qui portent le *konden*. Ça depend de la volonté du gens qui portent la masque. Mais il peut sortir à toutes les occasions si on le veut. Sauf les absentes ne peuvent pas le voir. Le *konden* ne sort pas plus que trois fois (dans) l'année. Il ne sort pas plus de trois fois par l'an. » (Interview Sory Camara)

Im Laufe der Erzählungen über den *konden* von Sidafa Conde aus Fadama, tauchten wieder die Altersklassen auf und die Bedeutung der Kinder, der *kondenden* und der *kondenba*, im Zusammenhang mit der Maske. Die Maske des *konden* gehört den *kondenba*. Sie haben die Verantwortung, die Maske zu hüten und den Träger der Maske am Tag seines Auftritts in der Öffentlichkeit zu bekleiden.

« Le *konden* est un masque culturel. Il est habillé en brousse. Tout le monde le voit quand il est dans le Bara, mais comme il est en brousse, seule, les seules propriétaires ont le droit de le voir. Et l'appartient à des générations. Chaque génération qui est au terme de sa jeunesse, laige ou passe le *konden* à la génération suivante. Ainsi de suite. Si non, le *konden* appartient à tous le Manden. Mais c'est sont les générations, on le confie à les générations. À sa sortie tout le monde s'assoit et le regarde danser. Il

s'amuse, tous le monde est content. On danse avec lui. Après on le amene en brousse encore. C'est sa residence. » (Interview Sidafa Conde)

Es handelt sich hierbei um die Altersklassen der *kondenba* und der *kondenden*. In Fadama unterhielt ich mich einmal mit den Kindern im Dorf. Auf die Frage nach der Maske des *konden*, bestätigten sie mir, dass sie wüssten, wo sie sich befindet. Sie boten mir sogar an, die Maske aufzusuchen. Dieses Angebot nahm ich jedoch nicht an, da ich die möglichen Folgen eines solchen Kinderstreichs nicht auf mich nehmen wollte.

« ... quand le Konden doit venir, toutes les générations la viennent. Les *kondenba* ils ont la responsabilité du Konden. Mais eux même ils ne savent pas ce que se passe dedans. À savoir maintenant ce que est dedans, les vieux ne dit pas jamais ça. » (Interview Sidafa Conde)

Nach der Nacht des *kondendunun* wird das Fest in der Moschee begonnen und am Nachmittag wird ein *dundun*-Fest mit der Musik des *jembe*-Ensemble veranstaltet und der *konden* erscheint nun im *bara*.

« Tout le monde se reunit sur la grande place de la prière, derrière le grand Imam. On priet deux «Rakat». Après on se separt là-bas. Mais avant chaque personne doit donner un kilo de riz. C'est le kilo de riz que on appelle *miniujaka*. Tout le monde doit donner ça, grandes, femmes, enfants, ...tout le monde doit donner ça. Après on joue le *jembe*, on joue le *dundunba*, les jeunes dansent, on fait sortir le *konden* aussi. » (Interview Sidafa Conde)

Sory Camara erzählte mir auch etwas über die Anwesenheit zweier kleinerer Masken, die bei diesem *dundun*-Fest erscheinen, der *gbalanen* und der *touranengbananen*.

« Mais avant que le *konden* vient dans le cercle il y à d'abord le petit *konden* qui vient. Il est le *touranengbananen*, c'est le premier. Il y a le *gbalanen*, le deuxième qui arrive. Les deux masques s'amusement beaucoup après ils

quittent le cercle ensuite le *konden* fait ca entrée. Le *konden* s'amuse beaucoup, après le masques dansent ensembles. » (Interview Sory Camara)

Laut den Beschreibungen einiger InterviewpartnerInnen ist die Maske reine Männerangelegenheit. Es sind Buben, die die Maske bekleiden und ausschließlich Männer, die sie tragen. Mädchen und Frauen dürfen den *konden* nur während dessen öffentlichem Erscheinen im *bara* erblicken.

« Les femmes ne s'amusent pas avec le *konden*, ce n'est pas un problème du femmes. On abuse pas une femme avec cette masque, ce sont les hommes qui entrent dedans. Ce n'est pas une affaire de femmes. Le *konden*, il ne sort pas la nuit, il ne sort pas encore pour rien. Il sort pendant les grandes fêtes, le *sunkarosali* et *donkinasoli*. » (Interview Sory Camara)

Für den *konden* wird auch ein spezieller Rhythmus gespielt, der durch seine Struktur der *dundunba*-Familie zuzuordnen ist. Er wird als *kondendundun* oder einfach als *konden* bezeichnet.<sup>32</sup>

### 3.1.3. donkinsali: das Tabaskifest

Das *donkinsali* (arab. Aïd el Kebir) oder Tabaskifest findet am zehnten Tag des Monats *donkin* (arab. Dhul-hijja) statt.

Schon Wochen vor dem Fest erwerben die Familienoberhäupter, die es sich leisten können, ein oder mehrere Schafe. Deshalb wird das Fest auch scherzhaft als das Schaffest bezeichnet.

« Le *donkinsali* est differente de *sunkarosali*. Le *sunkarosali* s'est fait le 30ième du mois. Le *donkinsali* s'est fait le 10ième. A cette occasion tous ce qui ont le moyen, vont à Madina ensuite à la Mecca. C'est là-bas ils font la prière. Ce qui n'ont pas la possibilité restent chez soi. Ils font la prière là-bas et égorgent les mutons. C'est pourquoi on appelle normalement la fête du

---

<sup>32</sup> siehe Transkription im Anhang

muton. Donc, on égorge soit les mutons, les chevres ou bien les *misi* (= Rind), ça depend....ce que tu peux... » (Interview Sidafa Conde)

Sowohl in Kankan, als auch in den Dörfern um Kouroussa dürfte das Fest dem *sunkarosali* sehr ähneln. Alle InterviewpartnerInnen meinten, dass der Ablauf bei beiden Festen gleich wäre.

### 3.1.4. *Gbalanlon*

Das *gbalanlon*-Fest beinhaltet die Konstruktion von *gbalan*, podestartigen Liegen am *bara*, in die sich die „Alten“ im Dorf während der großen Feste und Versammlungen setzen können. Die Arbeiten werden von allen Dorfbewohnern gemeinsam durchgeführt und der Arbeitstag endet dann mit einem *dundun*-Fest.

« ... ils s'agit ici de la construction de lieu de repos pour les vieilles personnes. On fait ça dans les lieu des cérémonies...chacun vient construire pour son vieux. Quand il ya la cérémonie, c'est sur ça que le vieux monte, il s'assied. Eux ne peuvent pas faire les mouvements des jeunes, ils se reposent là-bas, ils regardent, parceque il y a pas de siege pour transporter. Donc on fait maintenant le *gbalan*. C'est des sieges. [...] Le jour ou on fait ça, tout le monde vient travailler là-bas. Personne ne va dans son champs. » (Interview Nounke Kouyate)

Das Fest soll auch heute noch in manchen Dörfern gefeiert werden. Da ich in Baro und den umliegenden Dörfern jedoch niemals solche Konstruktionen gesehen habe, vermute ich, dass es hier nicht mehr stattfindet.

Den Ursprung des Fests erklärte mir wiederum Sidafa Conde:

« Gbalanla, ça sont les lits. Ils étaient construé dans le Bara pourque Sumangoro Kante pouvait jouer son Koni lá-bas sans se salir par terre » (Interview Sidafa Conde)

### 3.1.5. *silamalon*: die Reinigung der Dorfverbindungswege

Die Wege, die zwei Dörfer miteinander verbinden, werden jährlich in einer Gemeinschaftsarbeit von hohem Gras und Gestrüpp befreit. Diese Arbeit wird abwechselnd von den jungen Männern der zwei Dörfer durchgeführt.

Jedes Jahr werden dann die Männer des Nachbardorfs mit einem großen Festessen und einem *dundun*-Tanz empfangen.

Nounke Kouyate erklärt den Anlass folgendermaßen:

« ...il y a deux village, un à l' est, un autre à l' ouest. Tu sais, il y a pas de routes tracée. Chaque année, les herbes poussent sur la route. Il faut que les deux villages s'associent pour chaque fois couper les herbes poussent sur la route. Maintenant, *silamalon*, c'est comme pour dire accompagner la route chez l'autre. Donc, toi tu prend le coupe-coupe, tu coupe jusque chez l'autre. L'an prochain, lui aussi il prend, il coup jusque il vient chez toi. Mais le jour ou il vient maintenant, c'est la fête. On tue beaucoup de chèvres, il y a la viande, il y a tout, il ya beaucoup à manger. Ils vont danser jusque à 4 h du matin. » (Interview Nounke Kouyate)

Meine Vermutung, dass dieses Fest mit der Zunahme der asphaltierten Straßen in Oberguinea vielerorts nicht mehr stattfindet, wurde mir von Nounke Kouyate bestätigt.

### 3.1.6. *dalamón*: das Teichfest

Das *dalamón*-Fest (*dala* = Teich *món* = fischen), der Anlass des kollektiven Fischfangs im Dorfteich, erfreut sich hingegen auch heute noch großer Beliebtheit und ist in Baro angeblich das größte „Event“ des Jahres, das Hunderte Besucher aus ganz Guinea und dem Ausland anzieht.

Ausgewanderte „*Baroka*“ und nahe und entfernte Verwandte nutzen den Anlass oft, um in ihr Heimatdorf zurückzukehren.

Ich konnte auch dieses Fest, das jährlich im Mai stattfindet, nicht miterleben. Nounke Kouyate erzählte mir jedoch einiges zum *dalamón*-Fest in Kankan und Fadouba Oulare über die Festlichkeiten in Faranah.

In Kankan und der näheren Umgebung gibt es laut Nounke Kouyate sieben Teiche, in Kinyebala, Dalala, Sekoro, Sanankoro, Kassa, Morigbedou und in Wourembaya.

Im Laufe einer Woche wird an jedem dieser Teiche ein Fest veranstaltet.

Den Verlauf des Festes beschreibt Nounke Kouyate wie folgt.

« À l'occasion des *dalamón*, il ya d'abord le *dendón*<sup>33</sup>, la danse des tout-petits. La, on laisse d'abord la scène aux enfants manifester leur joie, le matin jusque à 11 h. Les petites filles et le garçon frappent le *jembe*. Tout le monde, on laisse avec les enfants d'abord. À 11h, ça c'est fini, les gens retournent, on mange beaucoup. On revient encore. C'est le grand *dundun*, c'est les hommes qui restent. On va pour prendre le poisson, à la pêche. C'est la mare, c'est là où on garde le poisson, chaque année tout le monde vient pour prendre pour toi. À 4 h on se lave là-bas, on vient et c'est la fête *dundun*. » (Interview Nounke Kouyate)

Laut Fadouba Oulare ist der *dalamón* auch ein Anlass, um die „*jina*“, die Geister (fr. diable) im Teich wohlgesinnt zu stimmen, damit das ganze Jahr keine Unglücke mehr passieren.

« Dans chaque mare il y a des diables. Comme ça on donne des sacrifices aux diables avant, un poulet ou bien une vache, pour les faire bien intentionnés. Dans la mare il y a des crocodiles et les serpents. On donne les sacrifices dans l'eau. Comme ça le diable de la mare est content. Les diables sont les propriétaires des poissons. Seulement s'ils sont contents, ils donnent les poissons. Si non, ils peuvent devenir des serpents et des crocodiles et faire du mal.

Après tout le monde va à pêcher et le soir il y a une grande fête. Tout le monde danse et même les diables se peuvent transformer à la forme des

---

<sup>33</sup> dendón = Kindtanz

hommes et danser avec. Maintenant on peut pêcher toute l'année.  
(Interview Fadouba Oulare)

### 3.2. Spezielle Feste

---

#### 3.2.1. *denabon* oder *denkunli*: die Taufe

Die Taufe, *denabon* oder *denkunli* (wörtl. Rasieren des Kopfes) findet bald nach der Geburt, am 7. oder 40. Tag, statt. Fadouba Oulare erklärte mir den Verlauf der Zeremonie.

Die Zeremonie beginnt am frühen Morgen. Hier treffen die ersten geladenen Gäste und Verwandten am Hof ein. Die Namensgebungszeremonie wird von einem islamischen Geistlichen, einem *almami* oder *marabout* durchgeführt. Er spricht den Namen des Kindes aus, versieht es mit Segenssprüchen, wäscht den Körper des Kindes und rasiert ihm die Haare.

Anschließend wird ein Schaf zu Ehren des Kindes geschlachtet und die Feierlichkeiten können beginnen. Die Frauen bereiten das Essen, die Gäste verteilen Geschenke. Die Vermittlung zwischen den Geistlichen, den Gästen und der Familie des Kindes übernimmt meist ein *jeli* oder eine *jelimuso*.

Die Lobgesänge der *jeli/muso* werden je nach dem Budget der Familie von Musikern, v.a. den Musikern eines *jembe*-Ensembles unterstützt.

Die Musiker richten sich hierbei an die Vorgaben der *jelis*. Je nachdem, welche Lieder sie anstimmen, steigen die *jembe*- und *dundun*-Spieler mit den entsprechenden Rhythmen ein.

Die Bedeutung der Taufen hat für *jembe*-Musiker in den letzten Jahren etwas abgenommen, da sie oft nur mehr im intimeren Kreis ohne großen Aufwand gefeiert werden.

### 3.2.2. *solisi*: die Beschneidung

Der Beschneidungsritus zählt zu einem der größten Feste in Guinea und markiert den Eintritt einer Person in eine geschlechtliche Identität. Das Wort Beschneidung beschreibt zwei zu unterscheidende Praktiken, die fast ausnahmslos akzeptierte Zirkumzision<sup>34</sup> des Mannes und die von internationalen Gesundheitsorganisationen missbilligte Exzision<sup>35</sup> der Frauen, die inzwischen in Guinea gesetzlich verboten ist.<sup>36</sup>

Den Beschneidungsritus konnte ich nie selbst miterleben, er wurde mir aber von vielen InterviewpartnerInnen in Kankan, Baro und Fadama erläutert. Die sich ergänzenden Aussagen ermöglichten mir ein Bild davon zu machen, wobei ich als Mann fast ausschließlich Berichte zur Zirkumzision bekommen habe. In vollem Bewusstsein der Illegalität der Exzision wollten mir die InformantInnen nicht viel darüber erzählen. Daher folgt hier nur eine Beschreibung der Zirkumzision. Manche InformationspartnerInnen meinten jedoch, dass sich der Ablauf des Festes nicht sehr unterscheidet.

Der Beschneidungsritus hat laut Sory Camara mehrere Namen.

« *Soli* et *solisi*, ça signifie la même chose. Mais la fête, dans les enfants vont pour la circoncision peut avoir autre nom. On peut dire *ka den nina ji* faire descendre les enfants et *ka i bolo ko* ça signifie la circoncision ou l'excision. *ka i bila kodo* ça signifie la circoncision, ça signifie la même chose. »  
(Interview Sory Camara)

Die Beschneidung wird in Oberguinea meist in der Trockenzeit nach der Ernte (von November bis März) durchgeführt. Das Fest kann in größeren Dörfern jährlich stattfinden, in kleineren Orten auch nur alle paar Jahre.

---

<sup>34</sup> Entfernung der Penisvorhaut

<sup>35</sup> Die Exzision wird aus diesen Gründen auch als weibliche Verstümmelung oder FGM bezeichnet.

<sup>36</sup> Da es bei der Exzision in den meisten Fällen zu irreparablen gesundheitlichen, sexuellen und psychischen Schäden bei den Betroffenen kommt und diese Praxis eine Verstümmelung der weiblichen Sexualität bewirkt, möchte mich an dieser Stelle als Gegner der Exzision positionieren.

Das Alter der Kinder scheint in den letzten Jahren immer mehr abzunehmen. Früher waren es Kinder im Alter von 13 - 14 Jahren. Heute wird die Beschneidung auch in Oberguinea immer früher durchgeführt (4 - 8 Jahre).

Der *solisi* ist eine großes Dorffest, da alle Kinder im Beschneidungsalter gleichzeitig beschnitten werden. Es beginnt schon eine Woche vor der Beschneidung, indem den Buben die Köpfe rasiert werden. Nur ein kleiner Fleck am Hinterkopf wird belassen.

Im Laufe dieser Woche vor der Beschneidung können mehrere Feiern stattfinden. Camara Laye schreibt in seinem Roman „L'enfant noire“ von seinen Kindheitserinnerungen in Kankan in den 30er Jahren von täglich stattfindenden Tänzen und Feiern in der Zeit vor der Beschneidung. (siehe Camara 1953:53ff) Auch Sandali Kouyate erwähnt solche Feste:

« Le *sol* est organisé avant que les enfants partent par la circoncision. Tout la semaine avant c'est la fête, c'est le *sol*. Donc on joue tous les instruments. Il' n'y a pas un instrument special, tous les instruments sont presentes, on joue, c'est le jeu avant les larme. » (Interview Sandali Kouyate)

Das große *solisi* findet jedoch in der Nacht vor der Beschneidung statt. Den Buben wird am Tag vor der Beschneidung noch der letzte Fleck vom Kopf rasiert (*kungbana* = rasieren des Kopfes). Dieses Fest geht die ganze Nacht, bis zum Einbruch der Morgendämmerung hindurch. Die Trommler spielen die ganze Nacht hindurch und alle Anwesenden können die Gelegenheit zum Tanz nützen. Es werden hierbei einige spezielle Rhythmen gespielt. Der Hauptrhythmus wird, wie das Fest selbst, *sol* genannt<sup>37</sup>. Weitere Rhythmen zu diesem Anlaß sind der *kourouma* und der *soliwulen*. Sory Camara erwähnte, dass mancherorts auch die Maske *soliwulen* in der Öffentlichkeit gezeigt wird.

« Pendant cette fête le *sol* est le rythme le plus frequente. Cependant on jou eautre rythme. On peut jouer le *kourouma* et c'est la musique de Fakoli Kourouma, le cousin de roi Soso, donc c'est la danse de plus fortes

---

<sup>37</sup> Siehe Transkription und CD 2

hommes. C'est a cette occasion encore que les masques sortent, oui, les masques. Donc á l'occasion de Soli le *soliwulen* peut sortir et on joue le rythm de *soliwulen*. » (Interview Sory Camara)

### a) Der Beschneidungsritus

Am Tag der Beschneidung werden die Kinder im Morgengrauen zur Beschneidung gebracht. Diese findet meist außerhalb des Dorfes, an einem speziellen Ort im Busch, statt.

« Maintenant au pointe du jouir on porte les enfants dehors du village, en brousse (*wa*). Cette place s'appelle *kokan*. Maintenant on tire les fusils pour courager les enfants. Cette jour la on fait la circoncision. Les enfants reviennent en ville le soir. Le pantalon que portait le *kondenba* est remis au *kondenden* et ce dernier devient le *kondenba*. » (Interview Sidafa Conde)

Die beschnittenen Kinder tragen bei der Rückkehr aus dem Busch alle ein *gbere*, eine Form von *bubu*, an dem nur Kopf und rmel ausgeschnitten sind.

« Chaque maman va bien remarquer. On danse avec les habits avec laquelle les enfants ont été-portés pour la circoncision. Donc là-bas chaque maman reconnait l'habit de son fils et donne le cadeau à celui qui port les habits. La bas les enfants portent le *gbere*, une form de *bubu*, on fait sortir seulement la tête. » (Interview Sory Camara)

Nun folgt die Phase der Heilung im *bura*, ein eigens errichteter Bereich. Diese kann ein bis zwei Wochen dauern.

« On construit une grande case ou logent les circoncis et on les confie á un homme (*Sema*) qui s'occupe d'eux jusqu'á la guerison. Les enfants circoncis s'appellent *kenenden*. » (Interview Sidafa Conde)

Vor der Rückkehr gibt es noch eine rituelle Waschung, von der einer der Namen der Beschneidung, *boloko*<sup>38</sup>, stammt.

« Avant la retour des *kenenden* de la brousse le *sema* cherche des médicaments pour laver les mains des circoncis avec. On pense que les mains des enfants sont sale et peuvent porter malheur. Pour ce la on les ne touchent pas avant. » (Interview Sidafa Conde)

Nach der Heilung kehren die Kinder zu ihren Familien zurück.

### 3.2.3. *fudu* – die Hochzeit

Die Hochzeiten sind in Oberguinea einer der häufigsten Anlässe, bei denen die *jembe*-Musiker, *jelis* und *jelimuso* Gelegenheit haben zu spielen und etwas Geld zu verdienen.

Die Hochzeit ist eines der aufwendigsten und komplexesten Ereignisse in Oberguinea. Dies ist auch insofern nachvollziehbar, da es sich hierbei um den Beginn einer Allianz handelt, die nicht nur das zukünftige Leben der Ehepartner beeinflusst, sondern das Leben der ganzen Familie. Sidafa Conde leitete seine Erklärungen zur Hochzeit demnach auch mit folgenden Worten ein:

« Le mariage chez les noirs c'est pas la même chose comme chez les blancs. Le mariage s'appelle *fudu*. » (Interview Sidafa Conde)

Die Ehepartner selbst haben auch nur ein geringes Maß an Mitspracherecht. Sehr oft werden Ehen von den Eltern bereits in der frühen Kindheit beschlossen.

Der *jeli* Sidafa Conde beschrieb mir die ersten vorbereitenden Schritte für eine erfolgreiche Hochzeit folgendermaßen:

« Quand un pere veut une mariée pour son fils, il s'adresse à quelqu'un qu'il aime et qu'il donne confiance à. À cette personne il demande une fille

---

<sup>38</sup> bolo = Hand, ko = waschen

comme mariée pour son fils. Le fils ne cherche pas sa femme lui même. Si l'ami est d'accord, le fils peut venir à son court, connaître les filles et choisir une. La decision il dit à son pere et lui la dit à son ami. Si les deux familles sont d'accords, le fils doit porter les colas maintenant à la famille de sa mariée et donner ça au jeune frere du pere de la mariée. Maintenant, on informe toutes les parents. Ça c'est le debut. Chaque fois le jeune rende visite à la fille chez elle, jusqu'à ce que elle grandisse. À les grandes fêtes il achete des habits pour son fiancée. La fiancée est grandit avant le *fudu*. »  
(Interview Sidafa Conde)

Eine Brautsuche vollzieht sich in der Praxis natürlich nicht immer nach einem solchen Idealschema. Die persönlichen Vor/Lieben der jungen Ehepartner finden heute auch in den ländlichen Regionen immer mehr Beachtung. Sidafa Conde veranschaulicht aber schön, wie aufwendig die formellen Vorverhandlungen für eine Hochzeit sind. Die ganze Familie wird darin miteinbezogen. Die ersten Verhandlungsträger sind die Eltern, weiters spielen die Brüder des Brautvaters als Vertreter der Familie eine wichtige Rolle. Die Familie des Bräutigams ist verpflichtet, der Braut entsprechende Geschenke zu übermitteln. Manchmal über mehrere Jahre hindurch.

Die wahre Verlobung geschieht durch den Akt der Übergabe einer Brautgabe. Sidafa Conde spricht von 3-4 Rindern, oder, je nach Möglichkeiten der Familie, einem entsprechenden Gegenwert.

Nach der Annahme dieser Gabe ist die Verlobung vollzogen und die Hochzeitsvorbereitungen können beginnen.

Die Hochzeit selbst wird in Oberguinea meist nach dem islamischen Ritus mit der Anwesenheit eines *almami* vollzogen. Im Verlauf dieser Festlichkeit wird die Braut offiziell der Familie des Bräutigams übergeben.

Die Familie des Bräutigams verteilt noch entsprechende Geschenke an die Beteiligten.

« Il y a des *cola* differentes chez le *fudu*. Il y a six. Aujourd'hui c'est pas seulement les noix de cola, mais aussi de l'argent. Mais avant il y avait :

10 colas pour le grande frere de la fille, 10 colas pour le petit frere du père, 10 colas pour les femmes du père, 10 colas pour le grand frere du père ...*fa bamba...*, 10 colas pour les vieux, 10 colas et si possible d'argent ou misi au père. » (Interview Sidafa Conde)

Neben dieser offiziellen Hochzeitsfeierlichkeit gibt es eine Reihe von Anlässen, die für ein Fest mit der dazugehörenden *jembe*-Musik genutzt werden.

« Ça c'est le mariage normale, mais souvent les hommes faient des fêtes avant et après. Le marie organise une fête pour l'arrivé de sa femme et les parents de la fille autant. C'est ce qu'on appelle *sumu*.

*Jalaban* c'est une fête ou les amies de la fille se regroupent pour fêter le depart de la mariée qui quitte desormais de la joie de la jeunesse.

Si tout va bien, ça veut dire que la mariée est accepté, on peut pas expliquer ça comme ça<sup>39</sup>, la propre mere de la mariée est contente. Comme ça elle a bien fait sa tâche, elle a bien élevé sa fille. Ça c'est le plus grande bonheur pour la mere. Après on fête le *denbadon* ...la danse de la mere de la fille. » (Interview Sidafa Conde)

Während meines Aufenthalts in Baro wurden gerade einige Hochzeiten gefeiert. Im Zuge der Festtage konnte ich drei Veranstaltungen miterleben. Das erste Fest fand gleich nach meiner Ankunft im Dorf statt. Dies war das Fest *denbadón* (wörtl. Kindmuttertanz).

### a) *denbadón*

Dies ist ein Fest zu Ehren der Mutter der Braut, und wurde an ihrem Hof veranstaltet. Geladen waren die Dorftrommler (Bangaly, Mamady, Sory, u.a. ) und viele Bekannte und Verwandte. Die Mutter wurde von einer Freundin

---

<sup>39</sup> wenn die Jungfräulichkeit der Braut erwiesen ist

vertreten, einerseits, weil die Mutter gar nicht im Dorf anwesend war, andererseits aber auch, weil das so üblich sei.

Am Hof, bestehend aus 4 Rundhütten und einem ca. 10 m großen Platz in der Mitte, versammelten sich die ersten FestbesucherInnen. Die VeranstalterInnen warteten bereits geduldig vor ihren Häusern.

Die Trommler hatten sich vorher am Hof des *sangban*-Spielers getroffen, die letzten Instrumente dort abgeholt und trafen dann gemeinsam am Hof ein. Das Fest nahm mit ihrer Ankunft seinen Anfang. Sie stellten sich nach einer kurzen Begrüßung gleich am einzigen leicht schattigen Platz am Hof auf und begannen mit dem ersten Stück. Dieses erste „Antrommeln“ wurde wie meistens von den Kindern genutzt, um ihre Tanzkünste auszuprobieren und neue Schritte zu lernen. Andererseits hatte es auch den Sinn, den Beginn des Fests laut im Dorf zu verkünden. Nicht lange darauf füllte sich der kleine Innenhof mit Festbesuchern, Verwandten und Freundinnen der Brautmutter, vielen jungen Mädchen, Interessierten und sechs *jelimuso* (Griotte).

Bangali erklärte mir, dass diese nicht offiziell eingeladen wären, aber bei solchen Anlässen immer kommen würden, um etwas Geld zu verdienen. Wegschicken würde sie niemand, da die *jelimuso* einen großen Mund hätten und auch die Erlaubnis hätten, Böses über die Familie zu verbreiten.

Das Fest kam sehr schnell in Schwung. Immer abwechselnd begann eine *jelimuso* mit einem (schlecht funktionierenden) Megaphon ein Preislied anzustimmen, die Trommler setzten daraufhin mit dem dazupassenden Rhythmus ein. Die Umstehenden stimmten im Chor mit ein, klatschten mit und die *jelimusolu* begleiteten das Ganze mit ihren *karignan* (Eisenglocken der Griotfrauen).

Der Tanzplatz wurde immer kleiner, die Festbesucher drängten sich um die Vertretung der Brautmutter und den *jelimusolu*, auch die Trommler vermischten sich mit Kindern und schattensuchenden Festbesuchern und verloren den Blickkontakt und etwas die Orientierung in der Musik.

Jedes Stück wurde nach kurzer Zeit, einigen Solos und einem „Blitzechauffement“ von den *jelimusolu* wieder abgebrochen. Dann gab es kurzes Zwischengeschrei, Streit um das Megaphon und eine andere Griotfrau nahm ein neues Lied auf und das Ganze wiederholte sich.

Ständig wurde Geld verteilt, v.a. an die Brautmutter und an die *jelimuso*, seltener an die Trommler im Hintergrund.

Das Fest endete nach ca. 45 min., indem der Kreis weiter wurde und das Augenmerk den jüngeren Mädchen und ihrem Tanz galt. Das Fest wurde in diesem Fall von den Trommlern abgebrochen, da diese weiter mussten, um sich für das große bevorstehende *baradósa*-Fest vorzubereiten, das gleich anschließend statt fand.



Abbildung 13 : *denbadon*



Abbildung 14 : *denbadon*



Abbildung 15 : *denbadon*



Abbildung 16 : *denbadon*

### **b) *sumu*: soirée**

Ein zweites Fest im Laufe dieser Hochzeit konnte ich am selben Abend miterleben. Dies war das *sumu*-Fest. Dieses Fest wurde aber nicht mit den traditionellen Dorfmusikern gefeiert, sondern als sog. soirée auf ganz „moderne“ Art und Weise. Die folgende Beschreibung soll veranschaulichen, wie traditionelle *jembe*-Feste sich auch in Oberguinea gewandelt haben, wobei sich die Grundstruktur des Festablaufs nicht sehr von anderen Festen dieser Art unterscheidet.

Organisiert wurde das *sumu* vom Bräutigam selbst, an seinem Hof. Dort wurden bereits am Nachmittag Lichter montiert, Stühle aufgestellt und eine Musikanlage mit Aggregator aufgestellt.

Ich bin erst etwas später (gegen 22 Uhr) am Fest angekommen, während dieses bereits in vollem Gange war. Aus den Boxen schallte laute guineanische Popmusik, die von einigen Jugendlichen mittels Kassettendeck produziert wurde. Anwesend waren Verwandte, FreundInnen des Brautpaares und ein Großteil der Dorfjugend. Je nach Musikstück wurde ausgelassen oder im Paar getanzt. Unterbrochen wurde dies immer wieder durch Ansagen und Reden von unterschiedlichen Personen, die entweder die Geschenke für das Brautpaar aufzählten, das Glück des Bräutigams erwähnten oder die Schönheit und die Fähigkeiten der Braut erläuterten.

Mir wurde bei der Ankunft gleich ein Platz auf einem gemütlichen Plastikstuhl angeboten. Ich wurde bald vom Bräutigam persönlich begrüßt, der bereits von meiner Anwesenheit und meinen Recherchen über die Musik gehört hatte.

Meine Ruhe am Rande des Festes war somit beendet und ich wurde ins Tanzgetümmel gezerrt und durfte mich mitamüsieren.

### **c) *jalaban***

Das Fest *jalaban* wurde an einem der darauffolgenden Nachmittage abgehalten. Ich wurde von meinen TrommlerfreundInnen informiert und begab mich gemeinsam mit ihnen, vollgepackt mit den Instrumenten zum

angekündigten Veranstaltungsplatz. Hier wurden sofort die Instrumente aufgestellt und umgeschnallt und lautstark losgespielt.

Somit wurde ihre Anwesenheit in der ganzen Nachbarschaft angekündigt und wie immer war es eine Schar von Kindern, welche die Musik als Erstes wahrnahmen und zum Tanz nützten.

Nach diesem kurzen Begrüßungsstück wurden die Trommler von den Organisatoren (leider konnte ich nicht herausfinden wessen Hof es war) begrüßt und ihnen der richtige Platz, zwei Hütten weiter, gezeigt. Innerhalb von einigen Minuten war der Platz von den Freundinnen der Braut vollgefüllt. Die Trommler stimmten sogleich den, zum Fest passenden Rhythmus *ja* an<sup>40</sup>. Dieser wurde auch während des ganzen Festes hindurch beibehalten. Andere Rhythmen wurden nur dazwischen für kurze Zeit gespielt, worauf die Musiker immer wieder zum *ja* zurückkehrten.

Die Mädchen bildeten am Platz einen großen Kreis, unterstützten die Musiker mit Händeklatschen, und stürzten sich in den *ja*-Tanz. Nach der Reihe sprangen einzelne Mädchen in die Mitte des Kreises, drehten sich um die eigene Achse, klatschten einmal in die Hände und kehrten in den Kreis zurück. Diese Bewegungen wurden von den Mädchen anfangs sehr sporadisch, später genau im Einklang mit der Musik durchgeführt.

Eine *jelimuso*, die irgendwann dazugekommen war, stellte sich neben die Musiker und übernahm die Rolle des Vorsingens. Die Mädchen erwiderten ihre Gesänge im dazupassenden Chorus.

Die Stimmung wurde immer ausgelassener. Tänzerinnen vollführten ihre Bewegungen immer schneller, die Musiker beschleunigten ihren Rhythmus und wie meistens war nicht zu erkennen von wem diese Beschleunigung ausging.

---

<sup>40</sup> siehe CD 2



Abbildung 17: *jalaban*



Abbildung 18: *jalaban*



Abbildung 19: *jalaban*

### 3.2.4. *Sédétulon* und *Mamaya*

In größeren Ortschaften wie Kankan gibt es eine weitere Festlichkeit, die von den Mädchen und Frauen organisiert wird, zu dem die *jembe*-Musiker gerufen werden. Dies sind *mamaya* und *sédétulon* (*sédé* = Gruppe, *tulon* = Spiel, Festlichkeit)

In Kankan gibt es viele kleinere und größere Freundinnengruppen, die als *sédé* organisiert sind. Die Mitglieder eines *sédé* verpflichten sich der gegenseitigen Unterstützung z.B. in Form finanzieller Hilfe bei Hochzeiten oder anderen Familienfeiern.

*Sédés* organisieren häufig im kleineren Rahmen Feste, sog. *sédétulon*

« Quand les jeunes filles se groupent en petits groupes, ça s'appelle *sédé* et chaque fois que un groupe veut organiser une danse, on invite soit l'orchestre, soit le *jembefóla*, on vient s'amuser. C'est ça le *sédétulon*. »  
(Interview Nounke Kouyate)

*Mamaya* ist ein größeres Fest, das mehrere *sédé* gemeinsam organisieren. In Kankan ist dieses Fest ein großes Ereignis, das einer langen Vorbereitungszeit bedarf. Die Frauen und Mädchen lassen sich dafür oft einheitliche Kleidung aus demselben Stoff schneiden.

„Früher“ wurde der *mamaya*-Tanz nur mit dem *bala* begleitet. Heute hat sich daraus ein eigener *jembe*-Rhythmus entwickelt.<sup>41</sup>

« La *mamaya*, c'est une grande danse qui est différente des autres danses puisque la *mamaya* a sa façon d'être dansé, la *mamaya* a sa musique et son rythme. C'est le rythme qui s'appelle *mamaya* et, au cours de cette danse, les jeunes filles occupent un cercle et un range, les jeunes garçons un rang, les femmes, un range. Donc, il y a les rangs comme ça, en cercle, en cercle. Il danse avec un mouchoir blanc en main et peut-être, des fois avec un foulard ou cou. En dansant, ils vont de gauche à droite. C'est pas la danse des hommes forts, on danse doucement. Traditionnellement, c'est le Balafon qu'on joue. Mais aujourd'hui, il y a l'orchestre qui joue à côté parce que la fête est devenue plus importante encore, l'orchestre accompagne le Balafon. » (Interview Nounke Kouyate)

---

<sup>41</sup> siehe Transkription im Anhang und CD 2

### 3.3. Arbeitsunterstützung am Feld

---

Die wichtigste Einnahmequelle in Oberguinea, mit Ausnahme des städtischen Zentrums Kankan, ist auch heute noch die Landwirtschaft.

Fast jede Familie betreibt zumindest im kleineren Rahmen, in den Kleingärten den Anbau von Gemüse für die Selbstversorgung der Familie. Die Arbeit in den Gärten ist vor allem Frauenangelegenheit. Die Arbeit an den Feldern ist hingegen Aufgabe der Männer.

Im Laufe der Interviews wurde mir öfters berichtet, dass es „früher“ (*folo, folo*), üblich war, Gemeinschaftsarbeiten in den Feldern durchzuführen.

Hierbei versammelten sich alle jungen Männer des Dorfs und erledigten jeweils gemeinsam die Arbeit am Feld einer Familie, bis alle Felder im Dorf bestellt waren. Heute hat diese Gemeinschaftsarbeit an Bedeutung verloren und wird nur mehr teilweise ausgeführt.

Im Zusammenhang mit dieser Gemeinschaftsarbeit stand auch die Praktik des *kassa*.

#### 3.3.1. *kassa*: die Arbeitsunterstützung am Feld und *kamberensali*: das Erntefest

Die Gemeinschaftsarbeit auf den Feldern wurde von den *jembe*-Musikern unterstützt. Diese folgten den Arbeitern aufs Feld und spielten für sie den *kassa* oder *kassadundun*, einen speziellen Rhythmus für die Arbeit<sup>42</sup>.

« *Kassa*, ça signifie le mouvement des jeunes allant aux champs et leur retour accompagné de tam-tam. C'est ce que ça signifie et lorsque les jeunes vont aux champ, ils travaillent, ils sont en association. Aujourd'hui on va chez moi, demain dans ton champs, après demain, ainsi de suit. Donc chaque fois la qu'on va, ça s'appelle *kassa* et quand vous revenez de mon

---

<sup>42</sup> siehe Transkription und CD 2

champs, je vous offre un boeuf et des cadeaux. C'est votre prix. C'est le prix de votre travail. » (Interview Nounke Kouyate)

Heute wird die musikalische Begleitung am Feld nicht mehr praktiziert. Der Rhythmus *kassa* und viele Varianten davon sind aber auch heute noch in ganz Guinea bekannt. Nounke Kouyate erwähnte dazu:

« C'est un rythme encore particulier qui ne se danse pas, le *kassa*, c'est le nom du rythme. Le *kassadundun*, c'est le nom du rythme. Quand les jeunes travaillent, il y a les batteurs de tam-tam et les chanteurs qui sont derrière, qui chantent les louanges pour les encourager à travailler mieux encore. » (Interview Nounke Kouyate)

Laut Nounke Kouyate wurde früher das Ende der Ernte ebenfalls mit einem großen Fest gefeiert, dem *kamberensali*.

« Il y a le *kamberensali*, fête des jeunes organisée après tous les travaux, à la fin de travaux, tous les jeunes se retrouvent, ils organisent une grande fête parce que le travail dur est fini. La joie a recommencé. » (Interview Nounke Kouyate)

## V. DIE *JEMBE*-MUSIK IM STÄDTISCHEN UMFELD CONAKRY

### 1. Einleitung

---

Trotz der geringen Zahl an in Conakry lebenden Maninka nimmt die *jembe*-Musik einen wichtigen Stellenwert ein. Durch das „Les Ballets Africains“ und anderer Balletts wie das „Djoliba National Ballet“ sind seit den 50er Jahren viele gute Musiker aus den Provinzen nach Conakry gekommen.

Die sprunghafte Ausbreitung von Musikstilen und Instrumenten aus einzelnen Regionen in oft weit entfernte städtische Zentren ist ein in ganz Afrika verbreitetes Phänomen. (vgl. Kubik 1994:30ff). Die *jembe*-Musik gewann somit spätestens ab den 50er Jahren nicht nur in Conakry, sondern auch in Bamako, Dakar, Abidjan, Bouake und Ouagadougou immer größere Beliebtheit. So entwickelten sich in diesen Städten, wie auch in Conakry jeweils eigene Stile. (vgl. Cherry 2000:214)<sup>43</sup>

Nach der Öffnung des Landes mit dem Regierungswechsel 1984 haben sich einige Musiker und TänzerInnen wie Famadou Konate, Mamady Keita, Fanta Kabba selbstständig gemacht. Sie haben Kontakte ins Ausland geknüpft und leben heute auch teilweise außerhalb Guineas.

Die Workshops, die sie jährlich in Conakry abhalten, ziehen Hunderte von „TrommeltouristInnen“ aus Europa, Amerika, Australien und Japan an.

So hat sich die Aktivität des Musizierens und Tanzens zu einer Einnahmequelle und einem eigenständigen Beruf entwickelt.

Viele Jugendliche, die durch die wirtschaftlichen Situation im Land wenig Arbeitsmöglichkeiten haben, suchen ihr Glück in der Musik. Viele spielen und tanzen in den Hunderten kleinerer Balletts, die in den letzten Jahren aus dem Boden geschossen sind, oder suchen Kontakt zu den TouristInnen in den großen Zentren, bieten dort ihre Künste an und suchen nach SchülerInnen.

---

<sup>43</sup> zur *jembe*-Musik in Bamako siehe Polak, 1996, in Burkina Faso und Elfenbeinküste Drame, Adama und Arlette, 1992.

Ihnen allen gemeinsam ist die Suche nach dem großen Erfolg, der meist mit der Hoffnung verknüpft ist, ins Ausland zu kommen.

Einer der bedeutendsten Anziehungspunkte für junge Musiker in Conakry ist das Stadtviertel Simbaya.

Simbaya ist ein Außenviertel der Hauptstadt Conakry und ist als Trommelviertel bekannt, da einige große Meister dort wohnen. Der wohl bekannteste ist der Trommler Famoudou Konate, der dort seinen Hof hat und jedes Jahr nach seiner Arbeit in Europa (v.a. Deutschland) einige Monate dort verbringt und auch regelmäßig Workshops für TouristInnen organisiert. Neben Famoudou Konate leben viele seiner Söhne und Töchter am Hof oder in der näheren Umgebung, die auch einen Namen in der internationalen Trommelszene haben, und auch selbständig arbeiten, Workshops geben und mit der Haus- und Hoftruppe „Hamanah“ regelmäßig auftreten.

Die zweite Persönlichkeit ist die Tänzerin Fanta Kabba, die wie Konate jahrelang im Nationalballett Guineas tätig war. Auch sie arbeitet heute selbständig, empfängt an ihrem Hof TouristInnen und gibt Tanzworkshops.

Das dritte größere Zentrum wird von zwei Deutschen geleitet, die in der „Trommelsaison“ von Dezember bis Februar Workshops organisieren und sich dazu bekannte Künstler und Lehrer einladen, wie Koungbana Conde und Manana Cisse für den Tanz.

Die große Anzahl an Zentren, auf relativ engem Raum, die sich in diesem Viertel entwickelt haben und die ebenso große Anzahl an TouristInnen, die dadurch dorthin kommen, haben das Viertel als Trommelviertel bekannt gemacht. Als großer Meister gilt Famoudou Konate und die vielen jungen Trommler in Simbaya sehen ihn wie ihren „Vater“ an.

## **2. Die Entstehung der Balletts**

---

Als Gründer des ersten Balletts in Guinea gilt der Guineaner Keita Fodéba. Er wurde 1921 als Sohn eines *jeli* geboren und besuchte die Eliteschule „École Normale William Ponty“ in Dakar. So lernte er bereits im Kindesalter einerseits durch seinen Vater die afrikanische Musiktradition, und andererseits durch seine Schulbildung die europäische Musik- und Theatertradition kennen.

1948 begann er mit einem Jurastudium in Paris, das er über die Veröffentlichung von Gedichten und Kurzgeschichten finanzierte. Hier gründete er auch das „Ensemble Fodéba-Mouangue“, aus dem später das Ballet Africain wurde. (vgl. Bender 1985:10)

Das Ensemble bestand vor allem aus afrikanischen Studenten und gab in Paris zahlreiche Auftritte.

Fodéba lernte in Paris Sekou Toure, den Präsidenten Guineas kennen, dessen Freundschaft bedeutend für die weitere Entwicklung des Balletts war.

1956 ging das Ballett Fodebas auf Westafrika-Tournee.

Fodéba begann in diesen Jahren auch seine politische Laufbahn. Er wurde erst zum Abgeordneten des Distrikts Siguiri in die „Territorialversammlung von Guinea“ gewählt und 1957 schließlich zum Innenminister ernannt.

1958 erlangte Guinea die Unabhängigkeit und das Ballett kehrte endgültig nach Guinea zurück, wurde zum „Nationalballett der Republik Guinea“ und seine Mitglieder zu Staatsangestellten.

Sekou Toure ermöglichte Fodéba in Guinea nach talentiertem Nachwuchs zu suchen. Dafür wurden in allen Distrikten Wettbewerbe veranstaltet, wo die besten MusikerInnen und TänzerInnen ausgewählt wurden.

Manana Cisse, die heute noch im Ballet Africain tätig ist, war eine der ersten Tänzerinnen, die durch eine solche Auswahl ins Ballett kamen

« C'était lors d'un passage de feu Président Ahmed Sekou Toure en 1958, qu'il fut décidé de nationaliser le Ballet. Alors, le Ballet est né comme ça, sous la décision de Président Ahmed Sekou Toure. Il sollicitait, on sollicitait au debut dans la groupe 15 filles. Dans la delegation qui etait chargé de former le Ballet National, li avait Faceli Kante et Mamy Kouyate. Le premier directeur fut Faceli Kouyate. L'édition a il lu à Boke. Nous fume choisit mon amie et moi par le Président lui-même. Mais, cette dernière est decedée peu après. Elle est tombé malade. Elle a eu une paralysie, voilà. Donc elle n'est pas morte, elle est tombée gravement malade peu après. Et, d'autre parents se sont opposés au recrutement de leurs filles. Alors, moi, Manana Cisse, son adjoint Belikissa Djallo, Nalo Camara, Ketu Sande fuent inscrit alors dans le Ballet. » (Interview Manana Cisse)

Famoudou Konate, der 1962 bei einer solchen Nachwuchssuche „entdeckt“ wurde, beschreibt diese folgendermaßen:

« Sekou Toure a beaucoup aimé le développement des instruments traditionnels. Il a beaucoup aimé développer la culture africaine. Alors, il a organisé chaque année dans quatre différentes régions qui se réunissent à Conakry pour présenter leurs cultures : Basse-Guinée, Moyenne-Guinée, Haute-Guinée et Guinée-Fôret. Tout le monde vient présenter sa culture. Il a beaucoup aimé ça. Après lui, on fait la culture aussi mais pas la même chose que son temps. » (Interview Famoudou Konate)

Das Ballett wurde von der Regierung Sekou Toures in jeder Hinsicht unterstützt. Dies war wahrscheinlich der Vorliebe Toures für die Musik zu verdanken, und dass er das Ballett als ein gutes Instrument sah, sein Land der Weltöffentlichkeit zu präsentieren.

„Die Truppe ist ein lebendiges Abbild afrikanischer Kultur. Auf der Bühne sieht das Publikum in anderen Ländern, wie das Volk lebt. Es sieht aber auch den falschen Exotismus, der die Zerrissenheit unseres Kontinents verschleiert, und lernt vielleicht, unseren Kampf für unsere Lebensweise und unsere Freiheit besser zu verstehen.“ (Sekou Toure in : Krauliz 1995 :2)

Jegliche andere kulturelle Tätigkeit war in diesen Jahren in Guinea sehr schwierig und Toure unterdrückte jede Form kultureller Äußerung, die nicht in sein Konzept passte. Er sah in jedem einen potentiellen Staatsfeind und Tausende kamen während seiner Regierungszeit ins gefürchtete Gefängnis „Camp Boiro“ in Conakry, wurden dort gefoltert und ermordet (vgl. Günther; Heinbuch 1995:35)

Fodéba gehörte zu den wenigen Intellektuellen, die Touré unterstützte. Als 1969 ein Attentat auf den Präsidenten verübt wurde, wurde aber auch Fodéba beschuldigt, an der Verschwörung beteiligt gewesen zu sein und neben anderen Parteigenossen und Freunden inhaftiert und hingerichtet.

In den folgenden unruhigen Jahren war es dem Ballett nicht möglich, Auslandsreisen zu unternehmen. Stabilere politische Verhältnisse und

wiederholter Wechsel an der kulturpolitischen Spitze Guineas verhalfen der Gruppe aber zu einer zweiten Blüte und sie dienten als internationales „Aushängeschild“ Guineas. Sie gaben Konzerte in Sydney, Rio, Berlin, Moskau und Los Angeles und veröffentlichten einige Aufnahmen über die staatliche Plattenfirma Syliphone.

Nach dem Tod Sekou Toures 1984 blieb das Ballett zwar Staatsballett, die große finanzielle und organisatorische Unterstützung, die das Ballet von der Person Toure erhalten hatte, verringerte sich jedoch stark. Das Ballett muss heute immer mehr im Ausland nach Unterstützung suchen.

In den 90er Jahren entstanden trotzdem, oder gerade deshalb, drei neue Programme und Veröffentlichungen:

1991	Doundounba
1994	Silo:The Path of Live
1998	Heritage

Die Tanzgruppe ist für das Land aber auch heute noch so wichtig, dass alle Produktionen, die auf Tournee geschickt werden, der Begutachtung durch ein Gremium von Repräsentanten des kulturellen Lebens unterzogen werden. (vgl. Krauliz 1995:2)

Ich habe selbst eine solche Präsentation im „Palais du Peuple“ der Stadthalle in Conakry miterlebt. Die neue Produktion Heritage, die in diesem Jahr wieder auf Tournee geht, wurde damals vorgestellt.

Heute besteht das Ballett aus ca. 35 - 40 TänzerInnen und MusikerInnen, aus allen Regionen Guineas. Die Aufnahmekriterien sind sehr streng und angeblich sollen die TänzerInnen eine achtjährige Ausbildung erhalten, bevor sie mit der Truppe mitmachen können (vgl. Krauliz 1995:2)



Abbildung 20: Probesaal des Les Ballets Africains



Abbildung 21: Tänzerin des Les Ballets Africains

### 3. Anlässe

---

Die Musiker in Conakry versuchen von der Musik zu leben und nützen somit jede Gelegenheit, bei Festen oder Auftritten zu spielen.

Auch in Conakry werden die *jembe*-Musiker zu Familien und Gruppenfesten wie Hochzeiten und Taufen eingeladen. Zu solchen Anlässen werden zwei unterschiedliche Festlichkeiten veranstaltet, *dundunbas* und *sabbar*.

Das Ensemble eines *dundunba*-Fests besteht aus dem klassischen *jembe*-Ensemble und den *jelis*. Bei einem *sabbar*-Fest besteht das Ensemble, neben den *jembe*-Musikern, meist auch aus *bala*-Spielern, Gitarristen oder Schlagzeugern.

Der Hauptfokus der jungen *jembe*-Musiker in Conakry liegt jedoch auf der Organisation von kleineren Balletts und Perkussionsgruppen, mit denen sie vor den Touristen auftreten können, oder sogar ins Ausland kommen können.

Diese Form der Auftritte scheint bedeutend lukrativer zu sein.

Eine weitere wichtige Einnahmequelle ist die Teilnahme an den Workshops für TouristInnen. Hierbei schließen sich die Musiker meist an die bekannteren Trommler wie den Söhnen von Famadou Konate an.

Anlässe zur *jembe*-Musik:

<b><i>dundunba</i>-Feste</b>	<b>Sabbar-Feste</b>	<b>Auftritte von Balletts und Perkussionsgruppen</b>	<b>Workshops</b>
<i>sunkarosali</i> <i>donkinsali</i> <i>fudu</i> ( <i>jalaban</i> <i>denbadón</i> ) <i>denabón</i>	<i>sédétulon</i>	Konzerte in Hotels, bei Empfängen oder Festlichkeiten der Regierung oder im Rahmen der Workshops	Einzelunterricht oder Gruppenunterricht

### 3.1. *dundunba*-Feste

---

#### 3.1.1. Abschiedsfest

*dundunba*-Feste werden in Conakry zu sehr vielen Gelegenheiten organisiert - meist im Rahmen von Hochzeiten, Taufen oder anderen besonderen Gelegenheiten, wie der Empfang oder die Verabschiedung von Freunden.

Bei meiner Abreise von Conakry Ende Februar 2002 z.B. entschlossen sich meine Freunde am Hof in Simbaya, ein solches Fest zu veranstalten. Bei dieser Gelegenheit konnte ich auch die Organisation desselben miterleben.

Als erstes wurde nach einem geeigneten Platz für die Veranstaltung gesucht. Da der Hof zu klein war, um genügend geladene Gäste unterzubringen, wurde einfach die Straße vor dem Hof zum Festplatz auserkoren. Bereits eine Woche vor dem Fest begannen meine Freunde mit der Einladung verschiedenster MusikerInnen und TänzerInnen aus dem Bekanntenkreis. Die erwünschten Gäste wurden alle persönlich eingeladen, indem ihnen Ort, Datum und Anlass bekanntgegeben wurde und einige Bonbons überreicht wurden (die Bonbons sind hier eine moderner und billigerer Ersatz für die Kolanüsse, die traditionell bei einer Einladung oder einem Anliegen überreicht wurden).

Für die kulinarische Umrahmung sorgten die Schwestern meines Freunds Dede. Sie mussten mit genügend Geld versorgt werden, um für ca. fünfzig Leute Reis einzukaufen und zuzubereiten.

Am Festtag wurde dann bereits am frühen Morgen begonnen, den Reis zu kochen. Auf der Straße vor dem Hof wurden alle zusammengetragenen Stühle aufgestellt und die Instrumente herbeigetragen.

Am frühen Nachmittag trafen als Erstes die Musiker am Hof ein. Es waren neben Bafode, Amadou Djakite, Kake, den Musikern des Hofes, mein *dundun*-Lehrer Seku Camara und die Musiker vom Hofe Famoudou Konates, Ibro Konate und Fode Konate und einige weitere Bekannte.

Sie begannen gleich mit der Musik und verkündeten somit den Beginn der Veranstaltung. Nach der Reihe kamen die geladenen Gäste an. Dies waren vor allem Freunde aus dem Viertel und TänzerInnen aus verschiedensten Balletts.

Weiters versammelten sich natürlich auch jede Menge Passanten und Schaulustige aus der Nachbarschaft am Veranstaltungsort.

Bei solchen *dundunba*-Festen werden sehr viele verschiedene Rhythmen gespielt. Ausgegangen wird hier, wie bei den *dundun*-Festen in Oberguinea von den Rhythmen der *dundunba*-Familie. Am Beginn eines jeden Rhythmus versammeln sich alle Tänzer am Tanzplatz und führen einen gemeinsamen Kreistanz, mit den entsprechenden Schritten, auf. Sowohl Männer als auch Frauen tanzen mit und tanzen mit denselben Schritten einige Minuten im Kreis. Anschließend löst sich der Kreis auf und der Tanzplatz wird für einzelne TänzerInnen freigegeben. Nach der Reihe springt immer ein/e TänzerIn in die Mitte.

Die Musiker versuchen sich an die einzelnen TänzerInnen anzupassen. Wenn mehrere *jembe*-Spieler vorhanden sind, wie es bei diesem Fest der Fall war, so übernehmen immer einige die *jembenin* und einer übernimmt das Solo.

Meist wechseln die *jembe*-Spieler dann mit einer/m neuen TänzerIn die Rollen und ein anderer Spieler übernimmt das Solo. Bei einem *dundunba*-Fest hat jede/r der Lust hat, die Möglichkeit zu tanzen.

Am häufigsten tanzten die professionellen TänzerInnen der Balletts, aber auch die FreundInnen vom Hof und von der Nachbarschaft kamen zum Zuge. Wenn es auf der Tanzfläche zu einem Gedränge kam, übernahm einer die Rolle des Organisators. Ein Kopftuch wurde als Signal auserwählt und der Organisator reichte dieses immer weiter. Nur der/diejenige, die/der das Tuch hatte durfte tanzen.

Die Musiker spielten ca. drei Stunden, mit kleineren Unterbrechungen durch. Immer wieder kamen neue Musiker hinzu, die für kurze Zeit ein Instrument übernahmen.

Ein zentraler Punkt eines *dundunba*-Festes ist ein großer Teller in der Mitte. Dieser dient als Sammelstelle für das fließende Geld.

Der wichtigste Geldgeber ist bei einem *dundunba*-Fest natürlich die Person, zu deren Ehren das Fest veranstaltet wird. In diesem Fall war dies ich selbst. Das Geld wird den Musikern und TänzerInnen gegeben. Geld wird aber auch von den anderen ZuschauerInnen, den TänzerInnen und selbst Musikern herumgereicht. Immer wenn ein Musiker gerade sehr gut gespielt hat oder ein/e

TänzerInn sehr gut getanzt hat, läuft jemand in die Mitte, schmeißt das Geld in den Teller oder drückt es der betreffenden Person in die Hand.

Die Möglichkeit, etwas Geld zu verdienen, treibt sowohl Musiker als auch TänzerInnen dazu an, möglichst oft und möglichst gut zu spielen bzw. zu tanzen.

Bescheidenheit gilt bei solchen Festen nicht als ehrenwertes Kriterium. Das Geld wird sehr gerne bei jeder Weitergabe hergezeigt. Manchmal sind es sehr kleine Scheine, aber dafür in großen Mengen.

Nach drei Stunden waren schließlich alle sehr erschöpft und das Fest wurde beendet. Viele verließen den Tanzplatz. Die geladenen MusikerInnen und TänzerInnen wurden noch mit dem bereiteten Reis versorgt.

Für eine kurze Aufregung sorgte noch die „gerechte“ Verteilung des im Teller gesammelten Geldes. Schlussendlich wurde aber das ganze Fest mit fröhlichen Gemütern beendet und alle zogen in kleineren Gruppen nach Hause.

### **3.1.2. *Sunkarosali***

Das *sunkarosali*-Fest wird in Conakry ähnlich gefeiert wie es mir Nounke und Sandali Kouyate über das Fest in Kankan erzählten. Hier ziehen viele MusikerInnen zu früher Morgenstunde von Hof zu Hof, um den Nachbarn ein gutes Fest zu wünschen, und etwas Geld zu verdienen.

Anschließend gehen die gläubigen Muslims zum Gebet in die Moschee, zu Mittag wird reichlich gegessen und der restliche Feiertag wird meist mit dem Besuch von Bekannten und Verwandten verbracht.

Ich erlebte das *sunkarosali*-Fest in Conakry hautnah mit.

Während des Ramadans (*sunkaro*) erzählten mir meine Freunde immer wieder mit leuchtenden Augen vom Fest, welches die lange Zeit des Fastens beenden würde. So saßen wir viele Abende im Kiosk vor unserem Hof in Simbaya, genossen „Café ou lait“ und warteten auf das Fest. Sie erklärten mir, dass das Fest tagelang dauern würde und endlich wieder getrommelt würde. Die Musiker am Hof warnten mich vor, dass sie am Morgen des Fests schon früh kommen

würden und ich genug Kleingeld dabei haben sollte, um die MusikerInnen entsprechend zu entgelten.

Dann kam es jedoch etwas anders. Um vier Uhr morgens wurde ich zwar geweckt, nicht von den Trommeln, sondern von meinem Freund Bafode, der mich bat mitzukommen, da ihnen eine Begleit-*jembe* fehle. So wurde mir nichtsahnend eine *jembe* umgespannt, mein Datreorder musste zuhause bleiben und wir zogen zu viert, gemeinsam mit Seku und Fanta los, um den Nachbarn ein gutes Fest zu wünschen. Es war noch dunkel, aber die ersten Frauen waren bereits vor ihren Häusern, um den Frühstücksreis zu bereiten.

Gleich am Nachbarhof begannen wir mit der Musik und den Glückwünschen, indem wir uns mit einigen lauten „salima fu“<sup>44</sup> dem Hof näherten. Dann begann Bafode an der *jembe* ein kleines Intro und nach einem Break setzten Seku und ich mit *sangban* und *jembenin* des Rhythmus *solli* ein. Fanta begann mit einem Lied. Nach einigen Minuten hörten wir schon wieder mit der Musik auf.

Nachdem nun alle in der näheren Umgebung aus dem Schlaf gerissen waren, nahmen wir von den kochenden Frauen dankend etwas Geld entgegen und zogen zum nächsten Hof weiter, wo sich das Ganze mit einem anderem Rhythmus wiederholte. Die Auswahl an Rhythmen aus seinem Repertoire, traf Bafode meiner Ansicht nach sehr beliebig, ohne eine besondere Abstimmung auf die Personen, die wir gerade weckten. Manchmal begann auch Seku an der *sangban* mit einem Rhythmus und Bafode und ich setzten daraufhin ein. Manchmal musste mir Bafode helfen, da ich nicht zu jedem angestimmten Rhythmus gleich die passende *jembenin*-Phrase fand. Wenn er dies bemerkte, spielte er einfach kurze Zeit die *jembenin* und sobald ich die richtige Begleitung gefunden hatte, wechselte er wieder zu einem Solo.

Als es langsam Hell wurde, hatten wir schon einen großen Teil der Nachbarschaft von Simbaya abgeklappert. Immer wieder begegneten uns andere Kleingruppen von MusikerInnen, die mit derselben Intention unterwegs waren. Wir versuchten unseren MitstreiterInnen auszuweichen oder ihnen an bestimmten Stellen zuvorzukommen. Nach einigen Stunden des Herumziehens schmerzten mich bereits Hände und Schultern.

Das Spielen wurde aber im Gegensatz zu meinem Körpergefühl von Mal zu Mal schneller und lauter. Nun waren die Leute bereits aufgestanden und die meisten

---

<sup>44</sup> *Salima fu* = Üblicher Segensspruch für das *sunkaro*-Fest

auch etwas freundlicher gesinnt, als zu früherer Morgenstunde. Einige der Nachbarn, die wir besuchten, nutzten die Gelegenheit gleich für einen kurzen Tanz, zur Freude aller Anwesenden.

Schließlich trafen wir am Hof von Famoudou Konate ein und erkannten, dass dies auch das Ziel einiger anderer MusikerInnengruppen war. Bei Famoudou Konate waren zu diesem Zeitpunkt einige europäische und amerikanische SchülerInnen anwesend, was die Verdienstchancen der MusikerInnen um einiges steigerten. Aus diesem Zusammentreffen einiger Gruppen entwickelte sich bald ein richtiges kleines Fest. In diesem Moment gab ich meine *jembe* gerne an bessere MusikerInnen weiter, da ich mich auch nicht besonders wohl fühlte, am Hof vom „großen Meister“ als einziger Weißer für seine SchülerInnen *jembe* zu spielen.

Das spontane Zusammentreffen unterschiedlicher MusikerInnen wurde jedoch bald zu einem richtigen *dundunba*-Fest (so bezeichnete es zumindest mein Freund Bafode). Im Innenhof bildete sich ein großer Menschenkreis um die *jembe*-Musiker. Einige *jelimuso*, die eingetroffen waren, gaben ihre Lobgesänge auf Famoudou zum Besten und das zusammengewürfelte *jembe*-Ensemble spielte dazu. Viele TänzerInnen vom Hof und der Nachbarschaft wechselten sich beim Tanzen ab.

Erst nach einer Stunde löste sich das Fest wieder auf, da in den nahegelegenen Moscheen bereits zum Gebet gerufen wurde.

### 3.2. *sabbar*-Feste

---

#### 3.2.1. *Sédétulon*

*sabbar*-Feste sind in Conakry eine relativ neue Erscheinung. Niemand konnte mir erklären, seit wann es diese Art von Festen gibt. Die für mich realistischste Schätzung ist ca. 10 Jahre. Der Name *sabbar* hat zwar sehr wenig mit dem senegalesischen Instrument und den dazugehörigen Rhythmen zu tun, der Name dürfte aber trotzdem über Umwege von Senegal nach Conakry gekommen sein. Mein Freund Ablo erklärte mir den Zusammenhang folgendermaßen: eine der üblichsten Melodien, die vom Gitarristen eines *sabbar*-Ensembles gespielt wird, sei von einer Nummer des senegalesischen Musikers Youssou N Dour entlehnt.

Am häufigsten werden *sabbar*-Feste von den *sèdè*-Gruppen organisiert.

In Conakry konnte ich sehr viele *sabbar*-Feste miterleben. Eines davon wurde von einer Gruppe mit mir befreundeter Mädchen in Simbaya organisiert.

Auch ein *sabbar*-Fest bedarf einer langen und ausführlichen Vorbereitungszeit, in der Musiker, SängerInnen, TänzerInnen und natürlich so viel wie möglich andere *sèdè* eingeladen werden.

Das Fest meiner Freundinnen wurde Mitte Februar 2002 in Simbaya am Hof einer Schule veranstaltet. Am Nachmittag wurden viele Stühle und Bänke aufgestellt und ein ca. 20 x 30 Meter großer Platz abgezirkelt.

Da das *sabbar*-Ensemble eine elektrische Verstärkung für Gitarre und Stimme braucht, mussten die VeranstalterInnen auch eine Musikanlage besorgen, was in Conakry gar nicht so einfach ist.

Am frühen Abend war schließlich alles bereitgestellt, die Musiker waren eingetroffen und das Fest konnte beginnen. Da solche Feste sehr beliebt sind, trafen auch an diesem Abend einige hundert Leute am Festplatz ein.

Die Musik begann schon sehr bald, und die Sängerin begrüßte, in ihrem Gesang eingeflochten, viele der eintreffenden Persönlichkeiten. Die wichtigsten Gäste waren der *sèdèkuntii*, der symbolische Vater des *sédé* und die einzelnen *sédé* mit ihren Vorstehern. Viele der eintreffenden *sédé* waren in einheitlichen Gewändern gekleidet. Manche hatten sich eigene *bubus* aus einem bestimmten

Stoff schneiden lassen, andere, vor allem jüngere *sédé* trugen einfach weiße T-Shirts mit dem Namen ihrer Gruppe.

Das Ensemble, bestehend aus drei *jemben*, *dundun*, *sangban*, *kenkeni*, Schlagzeug, Gitarre und einer Sängerin gaben viele *sabbar*-Stücke zum besten. Der Tanz eines *sabbar*-Festes besteht ebenfalls aus abwechselnden Gruppen- und Einzeltänzen. Jede Tanzeinheit beginnt damit, dass sich eine *sédé*-Gruppe am äußersten Ende des Veranstaltungsplatzes versammelt. Die Sängerin begrüßt die Gruppe und einzelne wichtige Personen davon und ladet sie zum Tanz ein. Ihr Gesang besteht aus einer persönlichen Mischung aus traditionellen Liedern, aktuellen Hits aus dem Radio und Einladungen, Aufforderungen und Kommentaren zum Geschehen.

Die Mitglieder des *sédé* bewegen sich nun mit langsamen Tanzschritten in die Richtung der MusikerInnen. Erst am Ende ihrer Durchquerung des Tanzplatzes werden die Musik und der Tanz der Gruppe schneller. Schließlich sondern sich einige Mädchen oder Frauen von der Gruppe ab und führen einen sehr schnellen und ekstatischen Tanz durch. Sehr häufig werden hierbei die Wickelröcke sehr weit nach oben gezogen, die Hände zwischen den Beinen gehalten oder manchmal sogar der Rock fallengelassen, sodaß es meist eine sehr erotisch angehauchte Tanzdarstellung ist. Je erotischer oder ausgefallener ein Mädchen tanzt, desto größer ist auch der Beifall vom Publikum.

Bemerkenswert ist bei einem *sabbar*-Fest auch der Geldfluß, der kein Ende zu nehmen scheint. Die Vorsteher der einzelnen *sédé* packen meist auf dem Weg zu den Musikern ein ganzes Bündel an Geld aus, das sie am anderen Ende, nachdem es alle gesehen haben, in einen dafür bestimmten Teller legt. Dieses Geld ist für die Musiker und VeranstalterInnen gedacht. Weiters bekommen aber auch die einzelnen TänzerInnen von allen möglichen Zuschauern Geld in die Hand gedrückt, die es wiederum an andere TänzerInnen oder den Musikern weitergeben.

### 3.3. Auftritte von Perkussionsgruppen und Balletts

---

Nach den großen Vorbildern „Les Ballets Africains“ und „Djoliba National Ballet“ und der Perkussionsgruppe „Les Percussions de Guinée“ sind in Conakry in den letzten Jahren sehr viele kleinere Balletts und Perkussionsgruppen entstanden.

Ich habe während meines Aufenthalts im Jahre 2000 viel Zeit mit Amara Camara, den damaligen Solisten des „Ballets Meirville“ verbracht und viele Proben seines Balletts miterlebt. Während meines letzten Aufenthalt konnte ich Proben und Auftritten der Gruppen „Hamanah“, „Wadaba“ und der Gruppe von Ibro Konate, dem „Djoliba National Ballet“ und dem „Ensemble Instrumental „ beiwohnen.

Im folgenden möchte ich aber nur eine dieser Gruppen und einen Auftritt beschreiben.

#### 3.3.1. Die Gruppe Hamanah

Als Hamanah, nach der Region Hamanah (mn. Amana) in Oberguinea, bezeichnet sich eine kleine Gruppe von MusikerInnen aus Simbaya, aus dem Umfeld von Famoudou Konate.

Neben den Söhnen von Konate, Fode Konate und Diarra Konate, spielen bei der Gruppe einige junge Musiker aus Simbaya mit. Die Besetzung der Gruppe variiert sehr häufig. Aus dem Pool an jungen Musikern werden von der Kerngruppe immer wieder andere ausgesucht, die Begleitstimmen übernehmen. Alle Musiker sind in Conakry geboren und folgen den Spuren ihres Lehrers Famoudou, von dem sie die Kenntnis der *jembe*-Musik erworben haben.

Die Mitglieder der Gruppe Hamanah versuchen nach bestem Gewissen „traditionelle“ Musik vor dem Publikum zu präsentieren.

Während meines Feldforschungsaufenthalts durfte ich einige Proben und einen Auftritt der Gruppe miterleben. Zu dieser Zeit bestand die Gruppe aus Fode Konate, Diarra Konate, Amadou Djakite, Bafode Soumah, Nancady Konde, Seku Camara, „Ablo“ Camara und zwei mir unbekanntem Musikern.

Die Gruppe hatte Ende Jänner die Möglichkeit, am Hof von Famoudou Konate vor seinen WorkshopteilnehmerInnen aufzutreten.

So begannen sie einige Tage vorher mit den Proben an einem nahegelegenen Hof in Simbaya. Die Kerngruppe hatte bereits ein ganzes Repertoire an Stücken mit teilweise komplexen Arrangements. Während den Proben ging es darum, sich diese wieder in Erinnerung zu rufen und die neueren Musiker in die Arrangements einzuweihen. Da sich keiner der Musiker etwas notiert hatte, gab es auch immer wieder Meinungsverschiedenheiten, wie bestimmte Intros oder Breaks zu spielen seien. Nach zwei einstündigen Proben waren sie sich jedoch über den Verlauf ihres Auftritts einig und fühlten sich bereit.

Während einer Probe gab es noch eine etwas größere Auseinandersetzung.

Die Musiker beschlossen nämlich, nicht mit den TänzerInnen aufzutreten, die ansonsten oft dabei waren (ebenfalls Töchter Konates oder deren FreundInnen aus Simbaya). Einige der Mädchen erschienen jedoch bei einer Probe und wollten eine Rechtfertigung für ihren Ausschluss, der auch der Verlust einer Verdienstmöglichkeit war. Dadurch entstand ein Streit zwischen einigen Beteiligten, der damit endete, daß die Mädchen aus dem Hof verwiesen wurden und wütend abzogen.

Der Auftritt am Abend des 29. Jänner war schließlich doch eine Mischung zwischen reiner Perkussionsmusik und choreographierten Ballettsequenzen, zwischen traditioneller Musik und komplexen Arrangements.

Bereits gegen 20 Uhr war am Hof von Famadou Konate alles bereitgestellt. Die Instrumente waren aufgestellt und an den Wänden des Innenhofs waren viele Bänke und Stühle im Halbkreis verteilt, auf denen die KursteilnehmerInnen von Famoudou Platz nehmen konnten.

Anwesend waren zudem noch einige SchülerInnen vom Trommler Mamady Keita aus Matoto und viele junge MusikerInnen und TänzerInnen aus der Umgebung. Da somit der Innenhof bereits ausgefüllt war, wurde nur einer begrenzten Anzahl an Kindern und Schaulustigen der Eintritt gewährt.

Das Konzert begann mit einem Einzug der Musiker aus einem kleineren Raum im hinteren Eck des Hofes. Dort begann einer der *jembe*-Solisten mit einem Intro, auf das alle anderen Musiker einsetzten. So zogen sie langsam mit dem Rhythmus *bada* auf die improvisierte Bühne ein. Hier setzten nun auch die Bassspieler im Rhythmus ein und wechselten zum *dundunbe*.

Insgesamt wurden ca. 10 Rhythmen der Maninka Oberguineas präsentiert.

Fast jedes Stück begann mit einem kurzen Intro eines *jembe*-Spielers. Nach einem Break setzten alle Musiker in den Rhythmus ein. Einer der vier *jembe*-Spieler übernahm nun die *jembeba*. Jeder Solist bewegte sich mit seiner umgehängten Trommel relativ frei im Raum und forderte einzelne Gäste immer wieder heraus, indem er sich direkt vor ihnen aufstellte und ein neues Solo anstimmte.

Eine solche Aufforderung endete meist mit der Überreichung eines Geldbetrags von der/m betroffenen ZuschauerIn. Das Ende eines Soloteils markierten die *jembe*-Solisten jeweils mit einem Echauffement und einem Break. Diese Breaks markierten bei einigen Rhythmen den Beginn eines Unisono-Teils, eines kurzen Arrangements oder den Wechsel zu einem anderen Rhythmus.

Innerhalb eines Stücks kamen meist alle vier Solisten zu einem solchen Soloteil. Einmal schnallten sich auch die *sangban*-Spieler Ablo und Seku ihr Instrument um und begaben sich in die Mitte des Innenhofs, wo sie die Gelegenheit nutzten, ihr *sangban*-Pattern frei zu variieren und ihre Künste zu zeigen.

Die Geschwindigkeit und Fülle an Schlägen steigerte sich permanent.

In der Mitte des Konzerts traten nun vier weibliche und vier männliche TänzerInnen auf die Bühne. Sie leiteten mit einem kurzen Gesang das kommende Musikstück ein und führten dann abwechselnd Gruppen- und Einzeltänze aus.

Zur reinen Perkussionsmusik kam nun Tanz und Gesang dazu. Immer wieder wurde die Lautstärke reduziert, um den Sängerinnen genügend Raum für ihre Lieder zu geben.

Nach ca. 50 Minuten wurde das Konzert mit einem sehr langen Unisono-Echauffement beendet. Alle Musiker stellten sich noch mit ihren Instrumenten vor dem Publikum auf und wurden von einem sprachkundigen Mitglied der Gruppe in Französisch und gebrochenem Deutsch vorgestellt.



Abbildung 22: Konzert der Gruppe Wadaba



Abbildung 23: Tänzerin beim Konzert der Gruppe Wadaba



Abbildung 24: Tanz mit *jembe*-Solo beim Konzert der Gruppe Wadaba



Abbildung 25: Unisono-Echauffement beim Konzert der Gruppe Wadaba

### **3.4. Workshops (stage)**

---

Der Unterricht der Instrumente des *jembe*-Ensembles und der dazugehörige Tanz für weiße TouristInnen zählt zu einer der größten Einnahmequellen der Trommler in Conakry.

Die wichtigsten Anlaufstellen für TouristInnen sind natürlich die großen Meister Famoudou Konate, Mamady Keita und das Trommelzentrum von den aus Deutschland stammenden Musikern.

Sie bieten von Dezember bis März meist einige „all-inclusive“ Wochen an. Bei einem solchen Workshop (fr. stage) können bis zu zwanzig SchülerInnen teilnehmen.

Weiters geben die jungen Trommler in Conakry auch jedem Interessierten Einzelunterricht.

#### **3.4.1. Gruppenunterricht**

Ich haben bei meinem ersten Afrikaaufenthalt im Februar 1999 gemeinsam mit meiner Freundin Daniela Brodesser einen Trommel- und Tanzworkshop in einem „Trommelzentrum“ in Conakry besucht. Das von uns besuchte Trommelzentrum wurde vor 7 Jahren von den zwei Berlinern Ralf Dominick und Bernhard Frank gegründet und wird noch heute von ihnen geleitet. Die Schüler kommen v.a. aus Deutschland und Österreich (durch verstärkte Werbeaktivität in diesen Ländern).

Es ist üblich, daß die Schüler im Zentrum sowohl wohnen und essen, als auch die Kurse besuchen. Das Küchenpersonal und die MitarbeiterInnen im Zentrum sind GuineanerInnen, auch die Kurse werden von GuineanerInnen gehalten.

Durch die weitere Trommelschule (von dem oben erwähnten Famoudou Konate und Fanta Kaba) ist Simbaya ein beliebter Aufenthaltsort von und Anziehungspunkt für mehr oder weniger bekannte Musiker und TänzerInnen (fr. „les artistes“) geworden. Sie leben hauptsächlich von der Interaktion mit den „Weißen“, neben dem Unterricht auch von Vorführungen (fr. spectacles) oder dem Verkauf von Trommeln und anderen Instrumenten oder deren Bestandteilen (Fellen, Korpi...).

Hier unterrichten berühmte „Artisten“, wie Koungbana Kondé (Sangban-Spieler der „Percussion de Guinée“), Mansa Camio (Trommellehrer aus dem

Musikerdorf Baro), Manana Cisse, (Präsidentin des „Ballet Africain“), Fanta Kaba (jahrelange Solotänzerin bei „Ballet Africain“).

Die insgesamt sechs Kursbesucher wurden von Koungbana Kondé im Trommeln und von Manana Cisse im Tanz unterrichtet, wobei wir drei Stunden pro Tag trommelten und zwei Stunden Tanzunterricht bekamen. Die Rhythmen wurden also in der Unterrichtssituation von ihrer ursprünglichen Verbindung zu Tanz und Gesang getrennt und isoliert unterrichtet.

### **3.4.1. Einzelunterricht**

Während meines Forschungsaufenthalts im Jahr 2001/02 habe ich meinen Gastgeber Bafode Soumah gebeten, mir einen Lehrer zu vermitteln, der mir die *jembe*-Musik auch in der Praxis vermitteln kann. Bafode selbst lebt schon seit seiner Kindheit inmitten der Trommelszene in Simbaya und hat vor einigen Jahren selbst begonnen, *jembe* und *dunduns* zu spielen. So hat er sich selbst, gemeinsam mit seinem Freund Seku Camara, als Lehrer angeboten.

Ich nahm dieses Angebot, nach kurzen Verhandlungen über den Preis, dankend an. Vor dem Beginn des Unterrichts mussten jedoch einige Hindernisse überwunden werden. Bafode musste sich die nötigen Instrumente besorgen. Da er selbst nur seine persönliche *jembe* besaß, musste er *sangban*, *kenkeni*, *dundun* und eine weitere *jembe* von diversen Freunden ausborgen. Weiters war es nicht sehr einfach, einen geeigneten Platz zu finden, an dem man einige Stunden pro Tag ungehindert spielen konnte.

Nach einigen Tagen waren diese Probleme jedoch beseitigt und wir konnten mit dem Unterricht beginnen.

Ich bat Bafode gleich am Beginn, mir einige der für ihn wichtigsten Rhythmen zu zeigen, die in Conakry bei den diversen Festen gespielt werden.

Im Unterricht war Bafode immer darauf bedacht, dass alle Instrumente des Ensembles vorhanden waren, da es sehr wichtig ist, die einzelnen Stimmen der Instrumente im Zusammenklang mit den anderen Stimmen des Ensemble zu hören.

Da neben Bafode, Seku und mir noch ein bis zwei Leute fehlten, um das Ensemble vollständig zu machen, wurden immer Freunde in Anspruch genommen, die für eine kurze Zeit die fehlenden Instrumente spielten. Notfalls

spielten Bafode oder Seku auch *dundun* und *sangban* gemeinsam, indem sie die Instrumente übereinander legten. Die zwei Stimmen wurden dadurch zwar etwas verkürzt, die durch die zwei Stimmen resultierende Grundmelodie konnte aber auch so beibehalten werden.

Ich lernte meist als Erstes die *jembenin*, und konnte mir dadurch die Grundmelodie der Bässe in Ruhe anhören. Anschliessend wurden mir die Stimmen an den Basstrommeln gezeigt, beginnend mit *kenkeni* über *sangban* zur *dundun*. Erst nachdem ich diese Stimmen verstanden hatte und fließend spielen konnte (das konnte, je nach Rhythmus einige Stunden oder Tage dauern), wurden mir einige *jembeba*-Phrasen gezeigt.

Bei einigen Rhythmen erklärten mir Bafode und Seku auch übliche Intros und Arrangements.



Abbildung 26: Unterrichtsstunde mit Seku Camara und Bafode Soumah

## VI. SPIELTECHNIKEN UND ROLLEN DER INSTRUMENTE IM ENSEMBLE

### 1. Einleitung

---

In den acht Monaten, die ich in Guinea verbracht habe, habe ich viele Stunden *jembe*-Musik gehört. In den zahlreichen Unterrichtsstunden haben die Lehrer versucht, mir die wichtigsten Rhythmen zu zeigen, d.h. sie selbst an den Instrumenten umzusetzen.

Unter „Rhythmen“ verstehe ich die festen Gefüge aus mehreren Stimmen mit jeweils bestimmten Pattern, die mit einem Namen und einer Identität versehen sind und mit bestimmten Tänzen und Liedern einhergehen (vgl. Polak 1996:63). Das Repertoire an verschiedenen Rhythmen scheint in Guinea beinahe unbegrenzt zu sein. Famadou Konate vermutete, ca. 80 Rhythmen zu beherrschen (siehe Konate, Ott 1997:5). Aber auch er sagte mir, dass er immer wieder auf neue Rhythmen stoßen würde.

Einige Rhythmen lassen sich zu einer Gruppe zusammenfassen. So wurde von meinen Lehrern häufig von der „*dundunba*“-Familie gesprochen. Das sind Rhythmen, die „traditionell“ nur bei den *dundun*-Festen gespielt wurden, bei den die *kensedeni*- und *jembenin*-Pattern unverändert bleiben und auch *sangban*, *dundunba* und *jembeba* eine ähnliche Struktur aufweisen.

Im Laufe meiner Forschung sind mir folgende Rhythmen mit eigener Bezeichnung begegnet:

Zur *dundunba*-Familie zählen:

- *dundunbe, kón*
- *konowulen*
- *korobadon*
- *nantalumba, antalumba*
- *takosaba*

- *takonani*
- *bolokonondo*
- *kadan*
- *bandun, bandunjeli*
- *n'koke*
- *gberdu, gberduka*
- *kontemudu*
- *denmusokelen, denmusokelentutu*
- *bada, g'badani*
- *dua*

Weitere Rhythmen, die sowohl in Oberguinea als auch in Conakry bekannt sind:

- *solí*
- *sókó*
- *sókó – banbulan*
- *balakulandian*
- *mandiani, mendiani*
- *moribayassa*
- *ja*
- *konden, kondendundun*
- *mamaya*
- *kassa*
- *konkoba*
- *kawa*
- *komo*
- *sofa*
- *soliwulen*
- *kontemudu*
- *soboninkun*
- *diagba, diagbe*
- *gidamba*
- *matadi*
- *kurumabolo*

Rhythmen, die nur in Conakry bekannt sind, ursprünglich von anderen Regionen Guineas stammen, und für das *jembe*-Ensemble angepasst wurden:

- *kuku*
- *soppone*
- *tiriba*
- *kakilambe*
- *jole*
- *yankadi*
- *makuru*

## 2. Notation

---

Die Problematik der graphischen Darstellung oral tradierter Musikstile ist in der Musikethnologie ein altbekanntes Thema.

Ich habe eine Form gewählt, welche Konzepte, die in der afrikanischen Musikforschung erarbeitet worden sind, relativ gut darstellt.<sup>45</sup>

### a) Elementarpulsation:

Die Präsenz der mentalen Hintergrundpulsation wird durch einzelnen Striche dargestellt:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

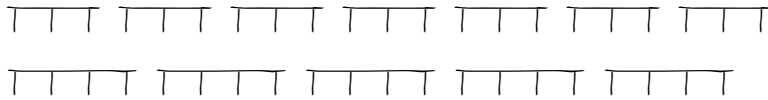
### b) Beat:

Dieser durchlaufende, ständig wiederkehrende Grundschlag wird durch die Bündelung der Elementarpulsation zu einem Vierer- oder Dreierpack dargestellt, wobei der Beat auf der ersten dieser Elementarpulsationen gesetzt wird. Der Beat muß nicht unbedingt für alle Stimmen im Ensemble ein Bezugspunkt sein. Trotzdem ist er für die Gesamtheit des Ensembles ein wichtiger

---

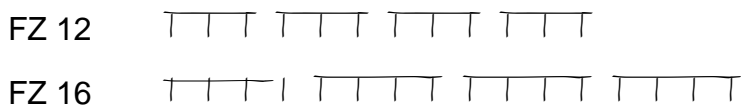
<sup>45</sup> Zu den hier verwendeten Konzepten und Begriffen siehe Kubik 1988

Orientierungspunkt. Er wird häufig von den TänzerInnen gestampft und von den TeilnehmerInnen geklatscht. Auch die Breaks, die markanten *jembe*-Phrasen zur Einleitung oder zur Beendigung von Rhythmen, beginnen immer am Beat.



### c) Zyklus:

Die rhythmisch-melodischen Motive oder Phrasen in dieser rhythmischen Orientierungsgrundlage erstrecken sich auch in der *jembe*-Musik meist auf eine regelmäßige Anzahl von Elementarpulsationen, welche als Zyklus bezeichnet wird. Ein Zyklus besteht in der *jembe*-Musik vorwiegend aus 12 oder 16 Pulsationen. Dies ergibt die sogenannte Formzahl (FZ) 12 oder 16. Häufig findet man eine Verdopplung dieser, seltener eine höhere Formzahl (z.B. *bolokonondo* FZ 84).



Da diese Zyklen, vor allem an den Basstrommeln und an der *jembenin*, immer wieder, größtenteils unverändert, wiederholt werden, eröffnete sich mir die Frage der bestmöglichen Darstellung derselben. Die Form des Kreises erschien mir als sehr passend, da mir das Symbol des Kreises immer wieder begegnete. So wird die Wichtigkeit des Kreissymbols auch in der Festpraxis ersichtlich, wenn sich die Musiker im Halbkreis am runden Tanzplatz (z.B. der *bara* in Baro und Sangbarala) aufstellen, die TänzerInnen sich entweder in Gruppen kreisförmig um den Tanzplatz bewegen (*baradósa*), Kreistänze ausführen (*dundunba*) oder sich im Kreis aufstellen und immer wieder jemand in die Mitte springt (*jalaban*).

Dieses von mir wahrgenommene kreisförmige Zeitverständnis bei der *jembe*-Musik wurde mir einerseits von einigen *jembe*-Musikern und andererseits von einigen Autoren bestätigt.

Rainer Pollak schreibt in seiner Arbeit über die *jembe*-Musik in Bamako:

„Das Wesen des Pattern entspricht demnach eher einem zyklischen Zeitverständnis als der Vorstellung einer linear in der Zeit ablaufenden Pulsation“ (Pollak 1996:62)

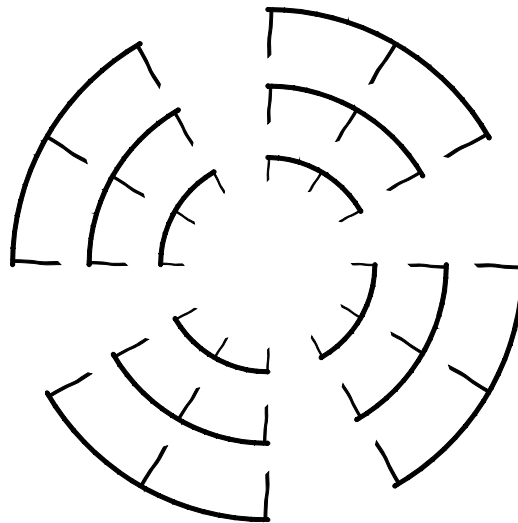
Thomas Ott meint in seinem Buch gemeinsam mit Famadou Konate:

„Afrikanische Musik ist meist zyklisch (wiederholend, „kreisförmig“) organisiert.“ (Ott 1997:31)

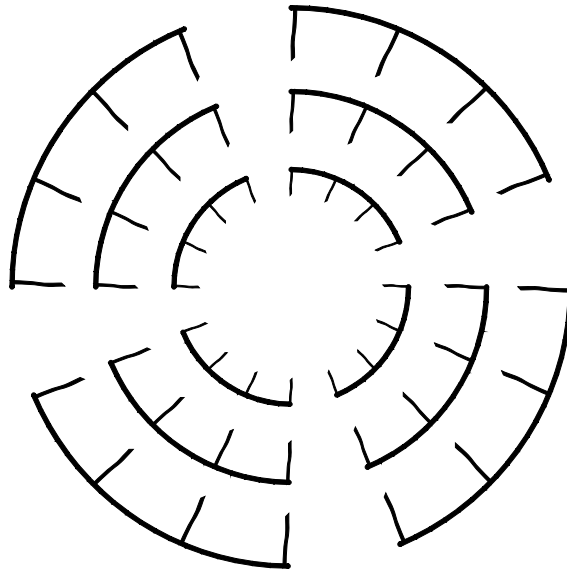
Ein Grundkonzept einer solchen Notation wurde bereits von John Rycroft 1954 vorgestellt. (Rycroft 1954)

So habe ich im Anhang die Zyklen der Basstrommeln auch in einer Kreisnotation dargestellt.

FZ 12



FZ 16



Der Anfangspunkt wird in der linearen Notation relativ willkürlich gesetzt, indem die Phrasen des Typs 3 (Break)<sup>46</sup> immer nur einmal, unwiederholt gespielt werden und innerhalb der Zyklen immer an derselben Stelle bleiben. So ist ein theoretischer Anfangs- und Endpunkt erkenntlich.

Alle Instrumente haben jedoch ihre eigenen Anfangs- und Schwerpunkte, die selten mit der im linearen Schriftbild erscheinenden ersten Elementarpulsation zusammenfallen.

Eine Kreisnotation ermöglicht die Darstellung eines Rhythmus also ohne die Vermittlung eines nicht existierenden Anfangspunkts.

### 3. Die Klangerzeugung

---

Die *jembe* wird sitzend zwischen den Beinen gehalten oder mit einem Gurt umgehängt und stehend mit beiden Händen gespielt.

Das Spiel einer Trommel mit beiden Händen ist eine in Westafrika relativ selten vorkommende Spieltechnik. "Surprisingly, out of the dozens, if not hundreds, of

---

<sup>46</sup> siehe S. 115

drums used in West Africa, the jembe is one of a relatively few that are played exclusively with both bare hands." (Charry 2000:194)

Häufig sind an der *jembe* noch *sese* (Schnarren) angebracht, die beim Spielen mitklingen und das Klangspektrum erweitern.

An der *jembe* können eine Reihe von unterschiedliche Klänge erzeugt werden. Meist werden mindestens drei Hauptklänge unterschieden. Wie diese erzeugt werden, unterscheidet sich bei jedem Spieler. Trotzdem gibt es einige Grundelemente, die Famoudou Konate, unter Verwendung von den international anerkannten Bezeichnungen für Congaschläge, wie folgt beschreibt:


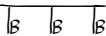


„Bass: Der Arm ist ausgestreckt, der Ellbogen leicht angewinkelt, Hand und Unterarm bilden eine Linie. Die Finger sind locker gestreckt und liegen zusammen. Die Hand schlägt kurz und federnd aufs Fell, sodass ein runder, voller Klang entsteht.“

Tom-Schlag: Im Prinzip wie der Bass-Schlag, nur an einer anderen Stelle: Die Trennlinie von Handfläche und Fingern liegt in etwa über dem Trommelrand. Auch hier ist der Schlag kurz und federnd [...]

Slap-Schlag: Die Hand liegt in der gleichen Position wie der Tomschlag. Nur die Anschlagtechnik ist eine andere. Die Fingerspannung ist gelöst, sie sind leicht nach unten gekrümmt und liegen nicht unbedingt zusammen. [...]

Dadurch werden die Fingerspitzen „wie bei einem Katapult“ auf das Fell geschleudert; sie schnellen durch den Aufprall aber sofort wieder hoch. Dabei entsteht ein heller, manchmal glockenartiger Klang.“ (Konate in: Ott 1997:19-20)

Weiters gibt es noch abgestoppte Schläge und viele Abstufungen zwischen diesen Hauptklängen. In der folgenden Notation verwende ich für:

Bass		
Open		

Slap	↓		↓ ↓ ↓
abgedämpfter Slap	ⓧ		ⓧ
Vorschläge	ⓧ↓	ⓧ↓	ⓧ↓ ↓ ↓
	ⓧ↓		

Die *dunduns* werden meist in Kombination mit einer Glocke gespielt, wobei die Größe mit der Trommelgröße korreliert. Die Trommeln werden vertikal gehalten und mit einer Hand mit einem Holzstock (Stick) gespielt, während die andere Hand mit einem Metallstab die Glocke dazu spielt, die an den Spannseilen der *dunduns* befestigt ist.

In Conakry werden die *dunduns* manchmal auch aufgestellt. So kann eine Person auch mehrere *dunduns*, mit zwei Sticks gleichzeitig spielen.

Bei *sangban* und manchmal auch *kenkeni* gibt es zwei Schlagtechniken: offene und abgestoppte Schläge (der Stick bleibt nach dem Schlag kurz auf dem Fell liegen), während bei der *dundun* nur offene Schläge verwendet werden.

Glocke	┆	┆ ┆ ┆
Offene Schläge	●	●
Abgestoppte Schläge	↓	↓

#### 4. Terminologie

---

Die *jembe*-Musik ist, wie bereits erwähnt, in erster Linie eine oral tradierte Musik, die von Generation zu Generation weitergegeben wurde und wird. Die intrakulturelle Terminologie zur Musik beschränkt sich auf wenige Worte, wie *jembenin-* und *ba*, die sich sowohl auf das Instrument als auch auf die gespielten Pattern beziehen.

Die Aktion des Spielens oder Schlagens der Trommel wie auch der anderen Instrumente wird in Maninkakan mit dem Verb *ka fó* (sprechen) ausgedrückt.

*jembe (dundun) fó:* die *jembe (dunun)* sprechen bzw. sprechen lassen

Der Rhythmus wird mit demselben Wort wie das Gesprochene, das Lied ausgedrückt:

*fóli* das Gesprochene, das Lied, oder auch der Rhythmus  
*fólikela* MusikerIn  
*jembefóla* *jembe*-Spieler

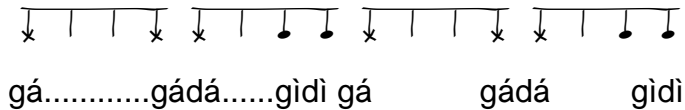
Die unterschiedlichen Schläge an den Trommeln werden als höher und tiefer in Relation zu den anderen gehört und auch so beschrieben. (vgl. Pollak 1996:13)

*Sanfe* himmelwärts, oder hoch  
*cemance* mittendrin  
*duguma* am Boden, oder tief

Die Weitergabe und Erklärung der Musik erfolgt in erster Linie durch sprachlich - auditive, phonetische Symbole (Kubik 1972:87-90), durch Trommelsilben (Jones 1959). Man spricht auch von Merksilben (mnemonic syllables):

Tiefe Töne:	Bass, offene Schläge an der <i>dundunba</i>	<i>gung, gong, kung, kong, tung, tum, bun,</i>
Mittlere Töne:	Open, offene Schläge an der <i>sangban</i>	<i>gà, dà, kà, gù, kù, tù, gí, kì, dì, kà</i>
Hohe Töne:	Slap, Schläge an der <i>kensedeni</i> oder abgestoppte Schläge an der <i>sangban</i>	<i>gá, ká, dá, tá</i>

So wird die sehr häufig verwendete *jembenin*-Stimme wie folgt gesprochen:



## 5. Musikalische Gestaltung

---

Für die folgende Erläuterung der musikalischen Gestaltung in der *jembe*-Musik habe ich eine Auswahl von zehn Rhythmen getroffen, die in Guinea sehr weit verbreitet sind. Alle Rhythmen erlernte ich im Laufe meines Aufenthalts von meinen *jembe*-Lehrern und sie sind im Anhang transkribiert. *Soli*, *balakulandian*, *kassa*, *dundunbe*, *bada*, *konden*, *mamaya* stammen von meinen Lehrern in Conakry Bafode Soumah und Seku Camara, *kon*, *g'badani* von Sory Camara in Baro, *sofa*, *soko-banbulan*, *mandiani* von Fadouba Oulare in Faranah.

### 5.1. Sangban

---

Der *sangban*-Spieler übernimmt im *dundun*-Ensemble die führende Rolle. Jeder Rhythmus hat im Unterschied zu *dundunba*, *kensedeni* und *jembenin* ein eigenes, unverwechselbares *sangban*-Pattern.


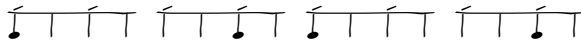



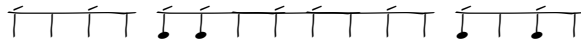



Die Vorrangstellung der *sangban* ist auch darin zu erkennen, daß es das Instrument ist, das gespielt wird, wenn nur ein Basstrommelspieler anwesend ist. Ein *sangban*-Pattern besteht aus einer bestimmten Abfolge von Glockenschlägen, die teilweise mit offenen oder abgestopften Schlägen an der Trommel korellieren. Selten spielen die *sangban*-Spieler Schläge an der Trommel ohne einen gleichzeitigen Glockenschlag. Die *sangban*-Pattern erstrecken sich meist über 4 Beats, bzw. 12 oder 16 Elementarpulsationen (vgl. *solì*, *balakulandian*, *kon*, *sofa*, *soko-banbulan*, *konden*, *mandiani*), seltener über einen kurze Zeitspanne wie 6 oder 8 (vgl. *kassa*), häufig aber auch über einen Zeitraum von 24/32 oder 48/64 Elementarpulsationen (vgl. *dundunbe*, *mamaya*, *bada*).

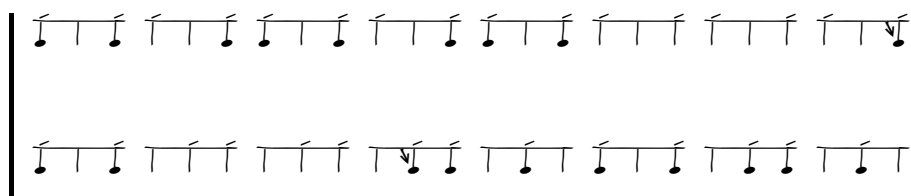
Der *sangban*-Spieler hat aber einen großen Variationsspielraum, v.a. im Zusammenspiel mit dem *jembe*-Solisten und an dessen Solo angelehnt.



Der *dundun*-Spieler erweitert die Melodie, indem er die *sangban*-Stimme umspielt. Sehr oft sind die Schläge der *dundun* genau in den von der *sangban* unbespielten Bereichen platziert, auch ihre Variationen sind an die *sangban* und somit an die *jembe* angelehnt.

Beispiele:

Bezeichnung des Rhythmus	Transkription der <i>dundun</i> -Stimme
<b>Soli:</b>	
<b>Balakulandian:</b>	
<b>Kassa:</b>	
<b>Dundunbe:</b>	
<b>Kón:</b>	
<b>Sofa:</b>	 oder 
<b>Soko- banbulan:</b>	
<b>Konden:</b>	
<b>Mamaya:</b>	

**Mandiani:**

### 5.3. Kensedeni (Kenkeni)

---

Der *kensedeni*-Spieler ergänzt die Melodie noch mit einer meist relativ einfachen kurzen Phrase (bei der Formzahl 16, 4 oder 8 Elementarpulsationen, bei der Formzahl 12, 3 oder 6 Elementarpulsationen), die genau wie die *jembenin* nicht variiert wird. Viele *kensedeni*-Stimmen werden bei mehreren Rhythmen verwendet.

Beispiele:

Bezeichnung des Rhythmus	Transkription der <i>kensedeni</i> -Stimme
<b>Soli:</b>	
<b>Balakulandian und kassa:</b>	
<b>Dundunbe und kón:</b>	 oder 
<b>Sofa:</b>	
<b>Soko – banbulan:</b>	

<b>Konden:</b>	
<b>Mamaya:</b>	
<b>Mandiani</b>	

#### 5.4. Jembenin

---

Einer der *jembe*-Spieler übernimmt die Begleitung (fr. *accompagnement*, mn. *jembenin*). Diese *jembe* ist meist etwas tiefer gespannt als die andere. Die Phrasen der Begleitung gehen meist nur über wenige Elementarpulsationen und werden dann wiederholt. Die *jembenin* wird unverändert durchgespielt, ohne viele Variationen. Viele *jembenin*-Pattern werden bei mehreren Rhythmen verwendet.


Die zwei wichtigsten und häufigsten *jembenin*-Stimmen eines Zwölferzyklus sind:


- 1.
- 2.

Wenn nur eine *jembenin* vorhanden ist, spielt diese die Nr. 1. Kommt eine zweite *jembenin* dazu, so spielt diese die Nr. 2, die um zwei Pulsationen versetzte *jembenin* Nr. 1.

Weitere *jembenin*-Pattern im Zwölferzyklus sind:

- 3.


4. 

5. 


Die *jembenin*-Stimmen Nr. 1 und 2 werden bei meinen 10 Beispielen beim *solí*, *dundunbe*, *sóko-banbulan*, *konden*, *mamaya* und *mandiani* verwendet.

Die Nr. 3 beim *kón* und *g'badani*, Nr. 4 beim *kón* und *soko-banbulan*, Nr. 5 beim Rhythmus *mamaya*.


Die meist verwendete *jembenin* des Sechzehnerzyklus ist:


1. 

Weitere *jembenin* -Pattern sind:

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

Die *jembenin* Nr. 1 kann bei fast allen Rhythmen des FZ 16 verwendet werden. Begleitung Nr. 2 findet man bei *balakulandian* , Nr. 3 und Nr. 4 bei *kassa*, Nr. 5 und Nr. 6 bei *sofa*.

## 5.5. *jembeba*

---

Der zweite *jembe*-Spieler übernimmt das Solo (mn. *jembeba*). Der Spieler hat zwar einen großen Freiraum in der Gestaltung seiner Phrasen, jedoch innerhalb bestimmter Gesetzmäßigkeiten.

Der Solospieler hat die größte Verantwortung in der Gestaltung der Musik und somit auch in der Gestaltung des Anlasses, zu dem die Musik gespielt wird. Da es sich meist um Tanzmusik handelt, hat der Solist die Aufgabe, für die Tänzer die angebrachte Aufteilung von ruhigen und verdichteten Phrasen zu finden, um den Tanz und das Fest spannend zu gestalten.

Der Solist muss sich immer an die von den *dunduns* vorgegebene melorhythmische Gestalt halten, diese umspielen, sie bewusst unterstützen, ergänzen oder bewusst darüberhinwegspielen und damit Reibung erzeugen.

Er muss sich ans feeling (fr. *cadance*) des Rhythmus halten. Dieses feeling ist schwierig zu beschreiben und ergibt sich je nach Rhythmus aus unterschiedlichen Komponenten, einerseits aus bestimmten Schlägen, die innerhalb des Zyklus immer an derselben Stelle gespielt werden müssen, andererseits auch an der Phrasierung, eine bei jedem Rhythmus eigene Form der Retardierung oder Antizipierung der Elementarpulsation<sup>47</sup>.

Beim Solo der *jembe* lassen sich 3 Phrasentypen unterscheiden, die mit dem Festablauf und dem Tanz korrelieren.

1. Typ 1: Solophrasen, welche die Lieder der *jelimuso* begleiten, zum Tanz auffordern und für den Tanz von Einzelpersonen oder Gruppen gespielt werden
2. Typ 2: Verdichtungsphrasen, die den Tanz anheizen und ihn zu einem Höhepunkt bringen (fr. *Echauffement*)
3. Typ 3: Phrasen zur Einleitung oder Beendigung von Rhythmen und von Teilbereichen im dynamischen Zyklus (Break)

---

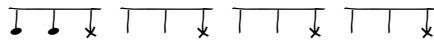
<sup>47</sup> siehe dazu S. 122

### a) Typ 1: Solophrasen:

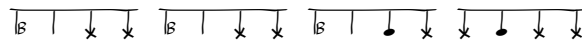
Die wirkungsvolle Gestaltung der Solophrasen gilt als bedeutendster Teil der *jembe*-Musik und als größte Kunst unter den *jembe*-Spielern. Die Musiker können sich hierbei am besten entfalten. Einige Solopattern gelten als rhythmusspezifisch, andere können wiederum bei vielen Rhythmen verwendet werden.

Im folgenden einige wenige Beispiele:

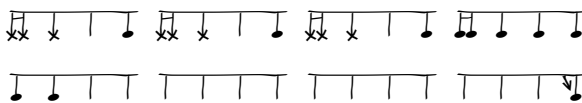
#### **Soli:**



#### **Balakulandian:**



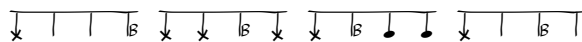
#### **Kassa:**



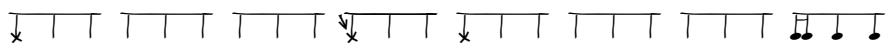
#### **Dundunbe und kón:**



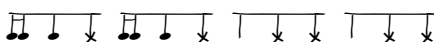
#### **Sofa:**



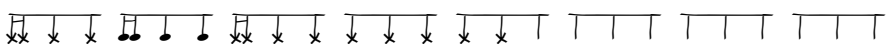
#### **Soko – banbulan:**



#### **Konden:**



#### **Mamaya:**



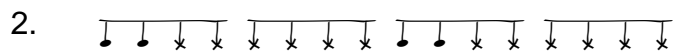
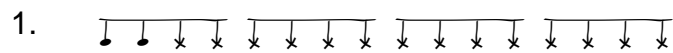
#### **Mandiani:**



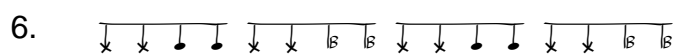
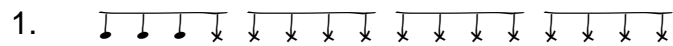
### b) Typ 2: Verdichtungsphrasen:

Die Verdichtungspattern, die zum Antreiben und Anheizen der TänzerInnen verwendet werden, sind dadurch gekennzeichnet, daß alle Elementarpulsationen ohne Pause bespielt werden.

Die einfachsten Formen eines Zyklus der FZ 16 sind:

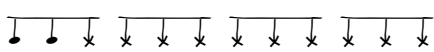



Weitere Möglichkeiten sind:



Beispiele 1 und 2 finden bei *balakulandian*, 3 und 4 bei *kassa*, 5 und 6 bei *sofa* Verwendung.


Die einfachsten Formen eines Zyklus der FZ 12 sind:

1. 

2. 

Weitere Möglichkeiten sind:

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

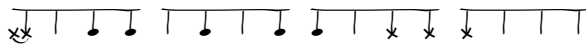
Beispiele 1 und 2 finden bei *soko*, 3 und 4 bei *dundunbe*, 5 bei *mandiani* Verwendung.

Sehr oft werden diese einfacheren Formen jedoch mit vielen Rolls ausgeschmückt.

Beispiele des Zyklus der FZ 16



und die leicht abgewandelte Form:



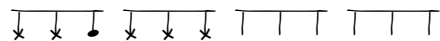
Die wichtigste Signalphrase des Zyklus der FZ 12 ist:



Eine weitere Phrase bei vielen Rhythmen (z.B. bei *soko*):



Die Rhythmen der *dundunba*-Familie haben eine eigene Signalphrase:



## 5.6. Bassvariationen während des Echauffements

---


Bei den meisten Rhythmen gibt es für *sangban* und *dundun* eine definierte Variation, welche die Geschwindigkeitssteigerung und Intensität eines *jembaba*-Echauffements unterstützt. Auch die Bassvariationen zeichnen sich durch eine höhere Dichte an Schlägen aus. An der *sangban* werden nur offene, gut hörbare Schläge gesetzt.

### ***soli***

*sangban*


*dundunba*

### **balakulandian**

sangban 


dundunba 

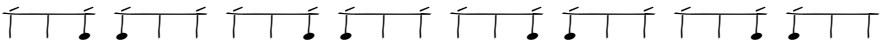
### **kassa**


sangban 


dundunba 


### **dundunbe**

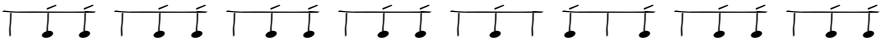
sangban **Einstieg**  


**Echauffement**  


**Ausstieg**  


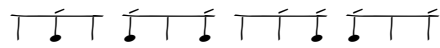
dundunba **Einstieg**  


**Echauffement**  


**Ausstieg**  


### **kón**

sangban **Einstieg**  

Echauffement

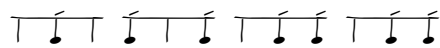


Ausstieg



dundunba

Einstieg



Echauffement



Ausstieg

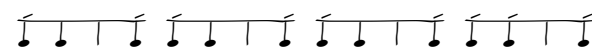


**sofa**

sangban

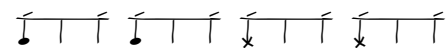


dundunba

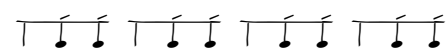


**konden**

sangban



dundunba



## 6. Mikrorhythmische Verschiebungen

---

Im Spiel der *jembe* ergibt sich das feeling der Musik vor allem aus der komplexen Mikrotimingstruktur, d.h. aus dem systematischen Verschieben oder Verziehen der Elementarpulsation. Die Schläge innerhalb des Zyklus werden gezielt antizipiert oder retardiert.

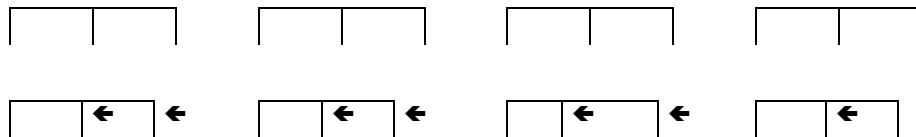
Bengtson hat dies als „systematic variations in duration“ (Bengtsson 1974:203) bezeichnet.

Diese Verschiebung der Elementarpulsation geschieht nicht völlig unregelmäßig und beliebig, sondern je nach Rhythmus nach einer exakten Struktur.

Im *jembe*-Spiel lassen sich 4 Typen unterscheiden (siehe auch Pollak 1996:97-103).

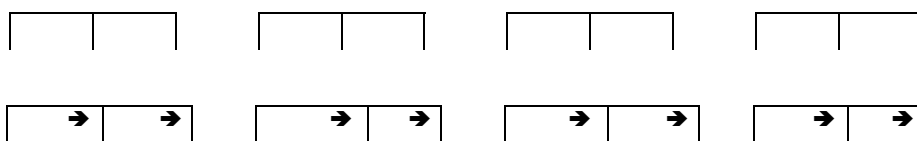
a) Ternär antizipiert :

Bei dieser Form von Dauervariation wird jede 2. und 3. Pulsation eines Beats antizipiert. (Rhythmen der *dundunba*-Familie, *solì*, *mandiani*)



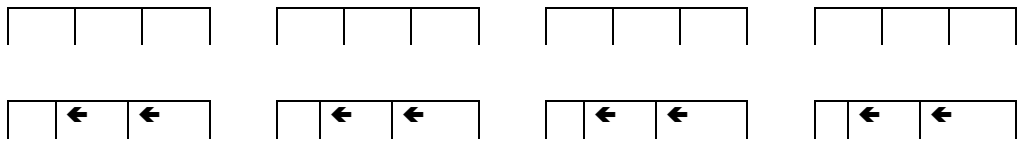
b) Ternär retardiert:

Hierbei werden die 2. und 3. Pulsation retardiert, d.h. nach hinten verlegt. (z.B. *soko*)



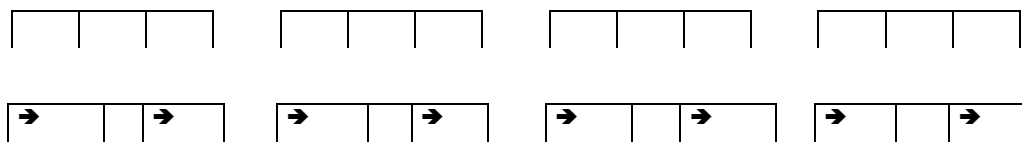
c) Binär antizipiert

Hierbei werden die 2. und 3. Pulsation antizipiert (z.B. *madan*)



d) Binär retardiert

Hierbei werden die 2. und 4. Pulsation retardiert (z.B. *sofa*)



Durch diese systematische Verschiebung der Elementarpulsation wird oft der Eindruck erweckt, dass ein Puls hinzukommt oder wegfällt. Dadurch entsteht eine andere, parallele Pulsation, welche die *jembe*-Spieler auch ausnutzen und so von einer Pulsation zur nächsten springen.

## VI. KONTINUITÄT UND WANDEL

### 1. Einleitung

---

In den vorhergehenden Kapiteln habe ich versucht, die Entstehung der *jembe* und *dunduns* zu erläutern, die aktuellen Anlässe sowohl in Oberguinea als auch in Conakry zu beschreiben, ohne den soziokulturellen Rahmen zu vernachlässigen, in dem die Musik eingebettet ist.

Im folgenden Kapitel möchte ich der Frage nachgehen, wie sich die Musik in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, und welche Unterschiede es zwischen der schnelllebigen Stadt Conakry und der ländlichen Region Oberguinea gibt.

Die *jembe*-Musik ist heute in vielen Teilen Guineas verbreitet und wird sehr häufig gespielt. Sehr oft bin ich aber auf ein Konfliktpotential zwischen unterschiedlichen Musikern gestoßen. Vor allem die älteren Musiker wie Famoudou Konate oder Fadouba Oulare haben mir ihr Leid über die jüngere Generation geklagt. Sie sehen die Gefahr, dass die *jembe*-Musik durch den Mangel an Information und die geringe Ernsthaftigkeit der jungen Musiker an Qualität verliert und die „traditionelle“ *jembe*-Musik somit langsam verloren geht.

« Nous, les grands batteurs, c'est-a-dire les vieux batteurs, qui toppons le *jembe* comme depuis les siècle passés, nous avons toujours vécu dans un milieu en écoutant et en voyant nos proches chanter et danser, c'est pourquoi nous aimons toujours notre région. [...] En moment, tous les autres batteurs qui jouent ici, et que moi j'appelle des batteurs modernes, ne connaissent pas l'explication des chose. Les rythmes, c'est une chose, mais nous, les vieux batteurs tout ce que nous faisons, ça signifie quelque chose, ça parle et ça danse et ça chante. Pour moi c'est ça la musique. » (Famoudou in Zanetti 1999:178 - 179)

Die jungen Musiker hingegen verteidigen sich meist gegen eine solche Anschuldigung und behaupten, sie würden die „traditionelle“ Musik bewahren und weiterspielen, wie sie es gelernt hätten.

Einen ähnlichen Meinungsunterschied gibt es auch zwischen Musikern aus Conakry und Musikern aus Oberguinea. Einige meiner Informationspartner in

Oberguinea haben vor allem die *jembe*-Musik der Balletts stark kritisiert. Sie waren der Meinung, dort zähle nur mehr die Geschwindigkeit und die Lautstärke. Die Präzision, die Kenntnis über die „wahren“ Rhythmen und deren Ursprung sei verloren gegangen.

So umschrieb Fadouba Oulare den Stil der jungen Generation in Conakry mit *ka jembe gbasi*, (die *jembe* schlagen oder darauf rumhämmern) im Gegensatz zu seiner Art des *ka jembe fó* (die *jembe* sprechen oder sprechen lassen).

Die jungen Musiker der Balletts in Conakry hingegen sind sich der Veränderungen vollkommen bewusst. Sie kreieren neue Rhythmen, verändern die Spieltechnik und fügen diverseste Rhythmen zu komplexen Arrangements zusammen. Damit wollen sie die *jembe*-Musik so gut wie möglich auf der Bühne präsentieren. Sie sehen in solchen Veränderungen eine „Modernisierung“ und Qualitätssteigerung der Musik.

Durch eine kontinuierliche Weitergabe der Kunst des Trommelns, ist die *jembe*-Musik bis heute erhalten geblieben. Hierbei gehe ich natürlich nicht von einer statischen Kultursicht aus. Auch die *jembe*-Musik hat sich im Laufe der letzten Jahrhunderte sicherlich ständig gewandelt, wie auch andere oral überlieferte Künste und Handwerke. Ich bin aber der Meinung, dass es in den letzten Jahrzehnten einen größeren Bruch in dieser Kontinuität gegeben hat.

Der größte Bruch entstand meiner Meinung nach durch die Entstehung der Balletts und das Interesse der westlichen Welt an der *jembe*-Musik, einhergehend mit der zunehmenden Urbanisierung von Conakry und dem damit einhergehenden Verfall der sozialen Strukturen.

So kann die *jembe*-Musik heute nicht nur als lokales Phänomen betrachtet werden, sondern nur unter der Berücksichtigung der globalen Einflüsse und des internationalen Interesses an der Perkussionsmusik der Mande, das durch die ersten Auftritte des Nationalballetts „Les Ballets Africains“ im Westen Anfang der 50iger Jahre geweckt wurde.

Die *jembe* zählt heute zu den bekanntesten afrikanischen Trommeln außerhalb des Kontinents, die Zahl an veröffentlichten CDs mit *jembe*-Musik übertrifft alle anderen afrikanischen Trommelstile. Ehemalige Mitglieder der Nationalballetts sind inzwischen in der ganzen Welt verstreut und geben *jembe*- und Tanzunterricht. Die Musik, oder das was außerhalb Afrikas davon

wahrgenommen wurde, wurde teilweise in Notenschriften umgesetzt und in dieser Form weitergegeben.

Diese internationale Entwicklung beeinflusst wiederum die Entwicklung in Guinea. Eric Charry schreibt „with this foreign interest a new genre of concert drumming has been created.“ Demnach spricht Charry von einer „village tradition“ und einer „ballet tradition“ (vgl Charry 2000:194).

Trotz dieses relativ neuen, durch Choreographien gekennzeichneten Konzert- oder Ballettstils existiert gleichzeitig eine Festmusik. Der Konzertstil existiert ausschließlich in urbanen Zentren, d.h. fast nur in Conakry.

“Drumming and dancing were moved out of their ritual and sacred contexts into a more secular realm. Some rhythms have taken on a new status in the repertory of drummers, but whether they are popular because of their cultural associations or their musical properties or both is difficult to say.” (Charry 2000:194)

## 1. Räume der musikalischen Praxis

---

Im folgenden Kapitel möchte ich von vier unterschiedlichen Musikstilen und Räumen sprechen, in denen die *jembe*-Musik praktiziert wird. Diese vier Räume unterscheiden sich in ihrem sozialen Umfeld, der Intention mit der hier die Musik gemacht wird, woher die Musik kommt und wie sie gespielt wird und was gespielt wird.

### 2.1. Traditionelle Musik eingebettet im sozialen Umfeld Oberguineas

---

In diese erste Sphäre in der die *jembe*-Musik gespielt wird, fallen alle Anlässe, die ich im Kapitel IV „Die *jembe*-Musik im dörflichen Umfeld Oberguineas“ beschrieben habe. Hier ist die *jembe*-Musik in einem komplexen sozialen System eingebaut und ist integraler Bestandteil dessen. Die *jembe*-Musiker sind neben den *jelis* wichtige Akteure bei fast allen Riten und Festen.

Hier ist eine starke Gliederung der Musik zu beobachten, die in Bezug zur sozialen Gliederung und Hierarchie steht.

Und andererseits ist zu beobachten, dass die *jembe*-Musiker vor allem aus der Gruppe der *nyamankala* stammen, und darunter v.a. den *numus* oder seltener auch den *jelis*. Den Frauen ist es strikt untersagt, Instrumente des *jembe*-Ensembles zu spielen.

Ebenso ist der Tanz bei den unterschiedlichen Festen meist entweder den Frauen oder den Männern vorbehalten.

So ist es zum Beispiel den Frauen untersagt, bei den *dundun*-Festen zu tanzen. Bei anderen Festen, wie z.B dem *jalaban* oder dem *denbadón*, ist es zwar den Männern nicht untersagt sich zu beteiligen, dennoch sind diese Feste eindeutig von den Frauen dominiert. Nur selten wagt sich ein Mann auf die Tanzfläche. Die wenigen Male, wo ich dies erlebt habe, hat es von allen TeilnehmerInnen ein überdurchschnittlich lautes Gelächter gegeben und sie sind nach kürzester Zeit wieder verschwunden.

Die gespielten Rhythmen haben in dieser ersten Sphäre meist eine spezielle Bedeutung und werden nur dann gespielt, wenn es der Anlass erlaubt. So gibt es für die *dundun*-Feste eine ganze Reihe an speziellen Rhythmen, die ich bereits weiter oben als *dundunba*-Familie bezeichnet habe. Bei *dundun*-Festen werden ausschließlich solche Rhythmen gespielt. Andererseits ist es jedoch nicht verboten, diese Rhythmen auch außerhalb des *bara* zu spielen, so wurden auch bei *jalaban* und *danbadon* kurz Rhythmen der *dundun*-Familie angestimmt.

Ebenso verhält es sich mit dem Rhythmus *solí*, der hauptsächlich bei den Beschneidungsfeierlichkeiten gespielt wird, oder der *ja* beim *jalaban*.

Viele Feste, an denen die *jembe* gespielt wird, stehen meist auch in Bezug zum landwirtschaftlichen Jahreszyklus und sind dadurch auch außerhalb einer ruralen Region nicht vorstellbar. Die musikalische Begleitung der Feldarbeit *kassa* wird zwar nicht mehr praktiziert, so stehen *baradossa* und *kamberensali* aber mit dem Ende der Ernte in Verbindung. Auch *solíci* und die meisten Hochzeiten finden nur in der Trockenzeit statt.

### **Die musikalische Gestaltung:**

Die musikalische Gestaltung in der traditionellen Trommelmusik in Oberguinea ist durch folgende Punkte gekennzeichnet:

- Es werden meist nur 1 - 2 *jembenin* gespielt.
- Anfang und Ende eines Stücks sind meist sehr unklar.
- Die *jembaba*-Spieler verwenden für jeden Rhythmus nur wenige, aber rhythmusspezifische Pattern.
- Die Pattern des Typ 1 werden oft nur minimal eingesetzt .
- Die Pattern des Typs zwei enthalten wenige sog. Rolls, Schläge die über die Elementarpulsation hinausgehen.
- Es existieren keine Choreographien, und *jembaba*-Pattern des Typ 2 (Break) werden nur sehr selten verwendet.
- Die *jembe*-Musik wird in einem gemächlichen Tempo gespielt.

## 2.2. Traditionelle Musik abgelöst vom sozialen Umfeld

---

Zu dieser zweiten Sphäre zähle ich jene Musiker, die im traditionellen Kontext Oberguineas aufgewachsen sind, dort die Musik gelernt haben und später die Musik zu ihrem Beruf gemacht haben. Dies sind vor allem ältere Musiker.

Einige dieser Persönlichkeiten sind Famoudou Konate, Mamady Keita, Koungbana Konde, Fadouba Oulare oder Mansa Camio.

Diese Musiker haben meist eine gute Kenntnis der Kultur und der Bedeutung der Musik in ihrem Herkunftsgebiet, obwohl sie, wie z.B. Mamady Keita, schon in der Kindheit nach Conakry gekommen sind.

Die meisten dieser Musiker haben mit ihrer Musikkarriere in den Nationalballetts begonnen, so waren Fadouba Oulare und Famoudou Konate Mitglieder des „Les Ballets Africains“, Mamady Keite Solist im „Djoliba National Ballet“ und Koungbana Konde *sangban*-Spieler im Ensemble „Les percussions de Guinée“. Sie haben sich jedoch nach der Öffnung des Landes während der zweiten Republik selbstständig gemacht und sich dem Erhalt und der Tradierung und Verbreitung der *jembe*-Musik verschrieben.

Ihre hauptsächliche Einnahmequelle sind natürlich ihr Publikum und ihre SchülerInnen in der westlichen Welt.

Sie praktizieren die traditionelle *jembe*-Musik, aber herausgelöst aus ihrem dörflichen Umfeld.

Die Musik wird ausschließlich in Konzertsituationen gespielt, wo der Ablauf meist sehr von Choreographien bestimmt ist und die Trennung zwischen MusikerInnen und ZuschauerInnen vorhanden ist.

Weiters wird die traditionelle *jembe*-Musik oft für die Produktion von CDs modifiziert. Viele Musikstücke werden auf für Veröffentlichungen akzeptable Längen gekürzt; das heißt, dass bei traditionellen Festen oft stundenlang gespielte Rhythmen nun z.B. für eine CD auf einige Minuten reduziert werden. Dadurch geht das ursprüngliche „feeling“, das ein solcher Rhythmus im traditionellen Kontext vermittelt hat, leicht verloren oder es wird modifiziert.

Ein Hauptaugenmerk der oben erwähnten Musiker liegt darin, die Musik auch an Menschen weiterzugeben, die außerhalb dieser Musiktradition aufgewachsen sind, meist westlichen TouristInnen.

Die Rhythmen werden in solchen Unterrichtssituationen von ihrer ursprünglichen Verbindung zu Tanz und Gesang getrennt und isoliert unterrichtet. Die Musik kommt ansonsten nie abgekoppelt vom Tanz vor (und umgekehrt), da diese beiden Elemente eine untrennbare Einheit bilden.

So wird in der Workshopsituation die „Ganzheit“ beeinträchtigt und die Musik in ursprünglich nicht existierende Fragmente zerlegt.

In den Kursen werden zwar immer noch aus den Dörfern kommende Rhythmen gelehrt, geändert hat sich jedoch das Ziel, mit dem sie gelehrt werden. Während die Rhythmen im Dorf immer in den sozialen Kontext eingebettet sind und nur gelehrt werden, um bei bestimmten Anlässen gespielt zu werden und bei diesen Anlässen eine zentrale Rolle einzunehmen, werden sie hier aus diesem traditionellen Zusammenhang gerissen. Die Bedeutung der Rhythmen spielt in der Workshopsituation keine Rolle mehr. Das Trommeln selbst, hier im Vordergrund, ist selbst Zweck und Ziel. Nicht zu unterschätzen sind auch die Profitinteressen der afrikanischen Lehrer.

Der Unterricht der Rhythmen erfolgt direkt durch das Zuhören und Nachspielen. Kein mir bekannter afrikanischer Lehrer kennt oder verwendet ein Notationssystem, um die Rhythmen grafisch darzustellen.

Gerade in der Workshopsituation endet diese mündliche Überlieferung. Viele SchülerInnen, die Notationssysteme beherrschen, schreiben die Rhythmen auf und bringen sie in die westliche Welt.

Notationssysteme bringen aber notgedrungen eine Verkürzung und Vereinfachung mit sich. Ein tieferes Verständnis der Rhythmen ist vom Blatt alleine nicht möglich. Das jedem Rhythmus eigene, spezifische „feeling“ kann durch starre Notenstrukturen nicht transportiert werden und es bedarf eines kundigen „Übersetzers“ zur Erläuterung.

### **Die musikalische Gestaltung:**

Die musikalische Gestaltung in der vom sozialen Umfeld abgelösten traditionellen *jembe*-Musik ist durch folgende Punkte gekennzeichnet:

- Die Musik wird relativ schnell gespielt.
- Die Instrumentalmusik wird klar vom Gesang getrennt, d.h. die Lautstärke wird während des Gesangs der *jelis* oder *jelimusolu* stark reduziert und die gespielten Pattern minimiert.
- Die Musiker verwenden viele Choreographien, Einsätze und Schlussphrasen sind sehr klar.
- Arrangements und Breaks werden sehr häufig verwendet.
- Die *jembeka*-Spieler verwenden ebenfalls für jeden Rhythmus viele rhyrhmusspezifische Pattern.

### **2.3. Veränderte Musik abgekoppelt vom sozialen Umfeld**

---

Die im Westen bekannteste Sphäre der *jembe*-Musik sind die Balletts. Neben den wenigen großen bereits oft erwähnten Balletts gibt es in Conakry inzwischenzeit zahlreiche neue, kleine Formationen.

Hier wird wiederum nur Musik, Tanz und Performancekunst für ein ausgewähltes, meist westliches Publikum produziert.

Die Musik wird hier meist nicht mehr im Rahmen von traditionellen Festen gespielt, sondern in Konzertsituationen, mit der, wie in der westlichen Welt üblichen, strikten Trennung zwischen Musikern und Zuschauern. „Sie stehen einander gegenüber, die einen spielen, die anderen hören zu, die einen applaudieren, die anderen verbeugen sich [...] Im Gegensatz dazu könnte man sagen, dass bei der schwarzen Musik Künstler und Publikum ineinander

aufgehen. Sie bilden veränderliche, durchlässige Zirkel. Das erste erkennbare musikalische Merkmal der afrikanischen Musik ist, dass sie zum Mitmachen einlädt [...] zum Singen, Händeklatschen und Tanzen.“ (Chernoff, 1994:31)

Diese eher westlich orientierten Vorführungen sind meist von Anfang bis Ende „durchchoreographiert“ und es bleibt wenig Spielraum für die in der Festmusik üblichen, spontanen Improvisationen und Variationen.

In den Balletts wird meist versucht, ein breites Spektrum an Musik- und Tanzstilen zu präsentieren. Dadurch kommt es zu einer Mischung von Rhythmen und Tanzstilen der unterschiedlichsten Ethnien Guineas und der umliegenden Länder.

### **Die musikalische Gestaltung:**

Die musikalische Gestaltung in der vom sozialen Umfeld abgelösten veränderten *jembe*-Musik sind durch folgende Punkte gekennzeichnet:

- Die Musik wird sehr schnell gespielt.
- Die Basstrommeln werden oft senkrecht aufgestellt und von einer Person gespielt. Dadurch werden die Bassstimmen notwendigerweise reduziert und nur die aus den drei Bassstimmen resultierende Grundmelodie wird gespielt.
- Die Musiker verwenden viele Choreographien, die mit den Tanzchoreographien übereinstimmen, Einsätze und Schlussphrasen sind sehr klar.
- Arrangements und Breaks werden sehr häufig verwendet.
- Unisonophrasen und Unisono-Echauffements werden verwendet.
- Die *jembaba*-Spieler verwenden für sehr viele Rhythmen die selben *jembaba*-Pattern.
- Solophrasen des Typs 2 sind oft sehr dicht und enthalten viele Rolls.

## 2.4. Veränderte Musik eingebettet im sozialen Umfeld Conakry

---

Viele Jugendliche in Conakry versuchen sich aus ihrer oft ausweglos erscheinenden Situation der armen Vorstadtviertel zu retten, indem sie daran arbeiten ein/e gute/r MusikerIn zu werden.

Da sie in den international bekannten Musikern wie Mamady Keita und Famoudou Konate ihre Vorbilder erkennen und in ihrem Weg eine Alternative und eine Möglichkeit zu wirtschaftlichen Erfolg sehen, verschreiben sie sich oft der *jembe*-Musik.

Diese Musiker, wie viele meiner Freunde und Bekannte aus Simbaya sind entweder Maninka aus der zweiten oder dritten Generation, die wenig oder keinen Kontakt zum Herkunftsgebiet ihrer Vorfahren haben, oder sind Susus, Peuls oder Kissi.

In Conakry lösen sich die ethnischen Grenzen und sozialen Strukturen, wie sie am Land zu finden sind immer mehr auf. So gilt in Conakry auch Susu als allgemeine Umgangssprache.

Durch das Aufeinandertreffen diverser Ethnien haben sich auch Riten wie die Beschneidung, Heiratsregeln und die damit verbundenen Feste verändern, und neue Formen wie das *sabbar*-Fest haben sich entwickelt.

Weiters sind die Feste, die mit den dörflichen Strukturen wie den *kare* in Verbindung stehen, oder landwirtschaftliche Feste nicht mehr gebräuchlich.

In Conakry hat sich eine eigene Festkultur gebildet, wobei sich die Musiker, die ihre Kunst von den älteren Musikern oder den Musikern aus den Balletts kennengelernt haben vor allem die Ballettmusik für die Gestaltung von Festen benutzen. Die Musik kommt also auch hier meist etwas verändert, vermischt, und reduziert vor.

Die Rhythmen, die in Oberguineas in Bezug zu bestimmten Festlichkeiten gespielt werden, werden in Conakry ohne Bedeutungsunterschied beliebig eingesetzt.

### **Die musikalische Gestaltung:**

Die musikalische Gestaltung bei der veränderten Festmusik ist durch folgende Punkte gekennzeichnet:

- Die Musik wird sehr schnell gespielt.
- Sehr viele *jembenin*-Pattern werden gleichzeitig gespielt.
- Die *jembenin*-Pattern sind sehr dicht.
- Andere Instrumente wie Gitarre und Schlagzeug werden dem Ensemble hinzugefügt.
- Viele Rhythmen werden vermischt.
- Die Basstrommeln werden oft senkrecht aufgestellt und von einer Person gespielt. Dadurch werden die Bassstimmen notwendigerweise reduziert und nur die aus den drei Bassstimmen resultierende Grundmelodie wird gespielt.
- Die Musik ist nicht durchchoreographiert, allgemein bekannte Arrangements und Breaks werden jedoch häufig verwendet.
- Die *jembeba*-Spieler verwenden für sehr viele Rhythmen die selben *jembeba*-Pattern.
- Solophrasen des Typs 2 sind oft sehr dicht und enthalten viele Rolls.

## VII. CONCLUSIO

In der zweiten Hälfte des 20. Jh. hat die *jembe*-Musik einen weltweiten Bekanntheitsgrad erlangt, wie keine andere afrikanische Perkussionsmusik.

Der Einfluß dieser Entwicklung auf die lokalen Musikpraktiken hat sich meiner Meinung nach insofern gezeigt, daß sich die Musik stark gewandelt hat und heute in den vier von mir unterschiedenen Räumen vorkommt.

Diese vier Ebenen können nicht als abgegrenzte Einheiten gesehen werden, sondern nur als Idealtypen.

Jeder Musiker ist einerseits von seinen persönlichen Lehrern und Vorbildern geprägt und bewegt sich im Laufe des Lebens möglicherweise von einer Ebene zur nächsten, je nachdem, mit welcher Intention er die Musik praktiziert.

Die einzelnen Musiker stehen immer im gegenseitigen Austausch, so sind die Musiker in Oberguinea genauso stark von den Entwicklungen in Conakry und dem weltweiten Zustrom an Interessierten geprägt wie umgekehrt.

Der Streit um die Frage, wer jetzt wirklich die „wahre traditionelle Musik“ spielt und wer „nur mehr verfälschte moderne Imitation“ derselben praktiziert, der unter den Musikern in Guinea permanent ausgetragen wird, erscheint mir demnach obsolet.

Die traditionelle Musik und Traditionen im Allgemeinen können niemals als festgesetzte Einheiten definiert werden. Tradition ist ein Wandlungsprozess.

Kontinuierlich weitergegebene Elemente (wie z.B. auch Trommelpattern, Rhythmen, Tänze, Festabläufe, u.s.w.) werden unter veränderten Umständen neu interpretiert und zusammengesetzt und bilden neue Traditionen.

So ist Tradition wie auch Kultur stets dynamisch und dem Wandel unterworfen (Wernhard 1986:100).

Im Rahmen dieser Wandlungsprozesse, als Transkulturation bezeichnet, können sowohl Dekulturation oder auch Neokulturation herbeigeführt werden (vgl. Wernhart 1986), d.h. es kommt zum Bedeutungsverlust und Verschwinden kultureller Erscheinungen und damit einhergehend zur Entstehung neuer Phänomene.

„Traditionen sind – wie alle sozialen und kulturellen Strukturen – das Ergebnis von Entstehungs-, Erhaltungs- und Transformationsprozessen“ (Duelke 1996:230).

Im Laufe meiner Forschungen habe ich aber erkannt, daß die große Ausbreitung der *jembe*-Musik in Conakry und die Aufrechterhaltung der Praktiken in Oberguinea sehr wohl mit der Suche nach einer eigenen, von der „modernen Welt“ abgegrenzten Identität zu verstehen sind.

Die Musiker sind sehr stolz auf ihre Musik

**BIBLIOGRAPHIE:**

In der folgenden Bibliographie sind die zitierten Werke und einige weitere, für die Entstehung dieser Arbeit wichtige AutoreInnen, aufgelistet.

- |                               |  |
|-------------------------------|--|
| Azarya, Victor; Chazan, Naomi | Disengagement from the state in Africa. Reflections on the Experience of Ghana and Guinea, in: Comparative Studies in Society and History 29 (1987), Cambridge University Press 1987 |
| Bauer, Werner                 | Tausend Jahre Schwarze Königreiche im Westsudan, Dissertation, Universität Wien 1985   |
| Bender, Wolfgang              | Sweet Mother. Afrikanische Musik, München, Trickster Verlag 1987   |
| Billmeier, Uschi              | Mamady Keita. Ein Leben für die Djembé, traditionelle Rhythmen der Malinke, Arun Verlag 1999   |
| Camara, Laye                  | L'enfant noire, Paris, Librairie Plon 1954   |
| Camara, Sory                  | Paroles de nuit ou l'univers imaginaire des relations familiales chez les Mandenka (I + II), Paris 1981  |
| Camara, Sory                  | Gens de la parole. Essai sur la condition et le role des griots dans la société malinké, Paris, Conakry 1992   |



- Duelke, Britta                      Same but different. Vom Umgang mit  
Vergangenheit, Köln 1998
- Friedländer, Marianne            Lehrbuch des Malinke, Langenscheidt Verlag  
Enzyklopädie, Berlin, München 1992
- Günther, Marga;  
Heinbuch, Gerald                Guinea, Vettelschoß 1995.
- Hürter, Friedegard                Heilung und Musik in Afrika. Europäische  
Hochschulschriften 36, Lang, Frankfurt am Main  
1986
- Konaté, Famoudou; Ott,  
Thomas                              Rhythmen und Lieder aus Guinea. Institut für  
Didaktik populärer Musik, Oldershausen 1998
- Krauliz, Alf                         Les Ballets Africains Guinée. Silo: the Path of  
Life, Theaterprogramm des Wachauer  
Theaterfestivals 1995
- Kubik, Gerhard                    Kognitive Grundlagen der afrikanischen Musik,  
in: Musik in Afrika, 20 Beiträge zur Kenntnis  
traditioneller afrikanischer Musikkulturen,  
Veröffentlichung des Museums für Völkerkunde  
Berlin, Hrsg. Simon, Artur, Berlin 1983
- Kubik, Gerhard                    Zum Verstehen afrikanischer Musik, Aufsätze,  
Reclam, Leipzig 1988

- Kubik, Gerhard                      Musikgeschichte in Bildern. Westafrika, Band I.  
VEB. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1989
- Kubik, Gerhard                      Theory of African Music (Vol1), Intercultural  
Music Studies 7, Florian Noetzel Verlag, Berlin  
1994
- Lehner, Brigitte                      Ich lasse diese Geschichte da wo ich sie  
bekommen habe. Ausgewählte Erzählungen der  
Bambara als Instrument der Interpretation von  
sozialer und fiktionaler Realität, Dissertation,  
Universität Wien 2002
- Leynaud, E.                          Fraternités d'âge et sociétés de culture dans la  
Haute –Vallée du Niger, in : Cahiers d'Etudes  
Africaines 28/3-4 :355-373
- Lueger Manfred                      Grundlagen qualitativer Feldforschung, WuV  
Universitätsverlag, Wien 2000
- Meillassoux, Claude                Urbanisation of an African Community, Seattle  
and London 1968
- Michels-Gebler, Ruth                Schmied und Musik. Über die traditionelle  
Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik  
in Afrika, Asien und Europa, Bonn 1984
- Niane, Djibril Tamsir                Soundiata, Leipzig 1960

- Niane, Djibril Tamsir      La Republique de Guinée, SAEC, Conakry 1996
- Nketia, Joseph H.  
Kwabena      Die Musik Afrikas, Wilhelmshaven 1991
- Person, Yves      Samori. Une révolution dyula. Mémoires de  
l'Institut Fondamental d'Afrique Noire,  
Dakar 1970
- Polak, Rainer      Das Spiel der jenbe-Trommel. Musik und  
Festkultur in Bamako (Mali), Magisterarbeit,  
Universität Bayreuth 1996
- Polak, Rainer      Zeit, Bewegung und Pulsation. Theorierelevante  
Aspekte der jenbe-Musik, in: Jahrbuch für  
musikalische Volks- und Völkerkunde 16:59-69  
1997
- Rigert, Stephan und  
Kone, Drissa      Djemberhythmen aus Mali, Talking- Drums, Bern  
2000
- Rycroft, David      Tribal Style and Free Expression, in: African  
Music 1 (1):16-28 1954
- Schicho, Walter      Länderkunde Westafrikas II, WS 1998/99

- Sievers, Bernhard Musik in Sierra Leone, Münster 1992
- Simon, Artur (ed.) Musik in Afrika. 20 Beiträge zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen, Veröffentlichung des Museums für Völkerkunde Berlin, Hrsg. Simon, Artur, Berlin 1983
- Sunkett, Mark Mandiani Drum and Dance. Djimbe Performance and Black Aesthetics from Africa to the New World, With Cliffs Media 1995
- Waterman, Richard Alan Hot Rhythm in Negro Musik, in: Journal of the American Musicological Society 1948
- Wernhart, Karl R. Bemerkungen zum Kulturwandel aus der Sicht der Ethnohistorie und Kulturgeschichte, in: Wernhart, Karl. R., Ethnohistorie und Kulturgeschichte, Bd. 117. Wien 1986
- Wodtcke, Anne Westafrika Küste, Band 2, Reisehandbuch, Hohenthann, Reise Knowhow Verlag Därr GmbH 1998
- Wilson, Sule Greg The Drummer`s Path 1992
- Zahan, Dominique La dialectique du verbe chez les Bambara, Paris, La Haye 1963



Sandali Kouyate	am 27.12.01 in Kankan. Privatarchiv
Nounke Kouyate	am 27.12.01 in Kankan. Privatarchiv
Sory Camara	am 02.01.02 in Baro. Privatarchiv
Sidafa Conde	am 03.01.02 in Fadama. Privatarchiv
Lansana Conde	am 06.01.02 in Kankan. Privatarchiv
Manana Cisse	am 11.02.03 in Conakry. Privatarchiv
Dansira Laya Keita	am 30.12.01 in Baro. Privatarchiv
Fadouba Oulare	am 16.02. – 21.02. 02 in Faranah. Privatarchiv

## **WEITERFÜHRENDE TONTRÄGER**

Drame, Adama	Legeant du Djembe
Keita, Mamady	Wassolon, Fonti Musicali, FMD 159, 1989

- Keita, Mamady                      Nankama, Fonti Musicali, FMD 195, 1992
- Keita, Mamady                      Mogobalu (I und II), Fonti Musicali, FMD 205,  
1995
- Keita, Mamady                      Hamanah, Fonti Musicali, FMD 211, 1996
- Keita, Mamady                      Afö, Fonti Musicali, FMD 215, 1998
- Keita, Mamady                      Begleit-CD zu: Mamady Keita: Ein Leben für die  
Djembe; traditionelle Rhythmen der Malinke,  
Fonti Musicali, FMD 502, 1999
- Konate, Famoudou                      Rhythmen der Malinke, Museum Kollektion  
Berlin, CD 18, 1991
- Konate, Famoudou                      Hörbeispiele zu: Rhythmen und Lieder aus  
Guinea, Oldershausen, Institut für Didaktik  
Populärer Musik, 1997
- Konate, Famoudou                      Famoudou Konaté maître- djembé et l'Ensemble  
Hamana dan Ba, Guinée: Percussion et chants  
malinké, Buda, 92727-2, 1998

- Keita Fodéba,                    The voices and drums of Africa, o.D. Monitor  
Mouangué, Kante Facelli: MFS 373
- Les Ballets Africains            Ensemble National de le Republique de Guinée,  
o.D. Bel Air 411043
- Les Ballets Africains            Vol. 1. Disque Vogue CLVLX 297, 1969
- Les Ballets Africains            Doundounba, DDB 40001, Buda, 82513-2, 1991
- Les Ballets Africains            Silo. the Path of Live, Buda, 92579-2, 1994
- Les Ballets Africains            Heritage, Buda, 92634-2, 1998
- Les Percussions de                Les Percussions de Guinée, Buda, 82501-2,  
Guinée                                1990
- Les Percussions de                Les Percussions de Guinée. Vol.2, Buda, 92586-  
Guinée                                2, 1994
- Polak, Rainer, prod.              The Mali Tradition: The Art of Jenbe Drumming,  
Bandaloop, BLP 001, 1996
- Polak, Rainer, prod.              Dònkili: Call to Dance. Festival Musikfrom Mali,

Pan Records, Pan 2060CD, 1997

Rigert, Stephan und  
Kone, Drissa      Begleit-CD zu: Djemberhythmen aus Mali,  
Talking- Drums, Bern, Lasta Sound, 2000

## **TONTRÄGER IM PHONOGRAMMARCHIV WIEN UND PRIVATARCHIV**

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 1: Tanzkurs in Bamako (Mali)  
Aufnahme: 09.02.00

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 2: Tanzkurs und Trommelkurs in  
Bamako (Mali)  
Aufnahme: 10.02.2000- 25. 02.00

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 3: Jinafoli in Bamako (Mali)  
Aufnahme: 12.02.00

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 4: Jinafoli und  
Beschneidungsfest in Bamako (Mali)  
Aufnahme: 12.02.00 und 25.02.00

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 5: Tanzkurs und  
Gesangsunterricht in Bamako (Mali)  
Aufnahme: 16.02.00 und 17.02.00

Giordani, Daniel (prod.)      DIP 2000. Tape 6: Dundunbafest und  
Trommelunterricht in Baro (Guinea)

Aufnahme: 04.03.00 und 05.03.00

- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2000. Tape 7: Gesang, Trommelunterricht und Dundunbafest in Conakry (Guinea)  
Aufnahme: 17.03.00
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 1: Jembe- Kurs  
Aufnahme: 12.12.01 – 14.02.02
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 2: Nounke Kouyate  
Aufnahme: 29.12.01
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 3: baradósa  
Aufnahme: 30.12.01
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 4: baradósa – 3. Tag  
Aufnahme: 01.01.02
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 5: Jalaban  
Aufnahme: 02.01.2002
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 6: Hamanah  
Aufnahme: 29.01.2002
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 8: Ballet Joliba  
Aufnahme: 01.02.2002
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 9: Ensemble Instrumental  
Aufnahme: 03.02.2002
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 10: Wadaba  
Aufnahme: 05.02.2002
- Giordani, Daniel (prod.) DIP 2001/02 Tape 11: Sabbar


09.02.2002

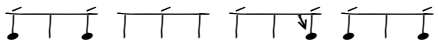
Giordani, Daniel (prod.)    DIP 2001/02 Tape 11: Tanzkurs  
Aufnahme: 27.02.2002


## **ANHANG 1 - TRANSKRIPTIONEN**

## 1. Soli

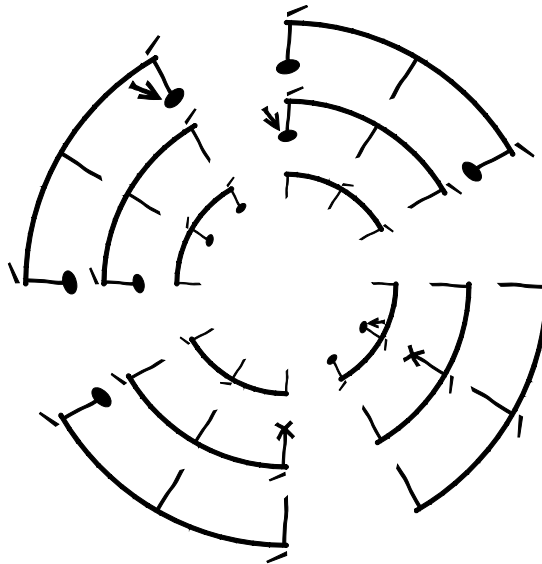
Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban*      

*dundunba*      

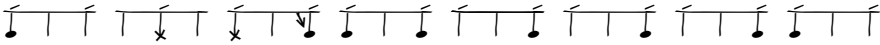
*kensedeni*      


Kreisnotation:





---


Variationen der *sangban*:

1.   
Soumah

2.   
Soumah

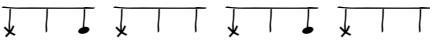
Variationen der *dundunba*:

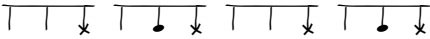
1.   
Soumah

2.   
Soumah,  
Kouyate

---

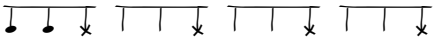
*jembenin*:

1. Soumah 

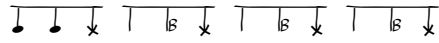
2. Soumah 

---

*jembeba*:

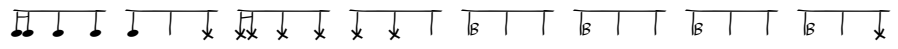
1.   
Soumah

2.



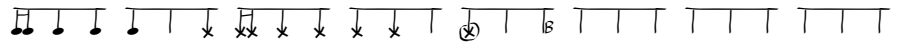
Soumah

3.



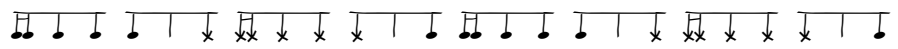
Soumah

4.



Soumah

5.



Soumah

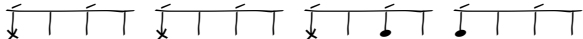
6.



Soumah

## 2. Balakulandian

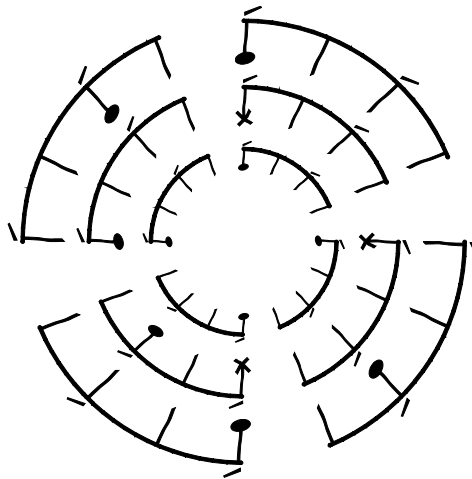
Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban* 

*dundunba* 

*kensedeni* 

Kreisnotation:



Variationen der *sangban*:

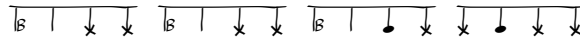
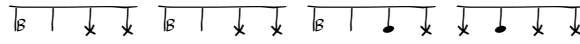
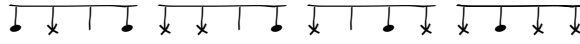
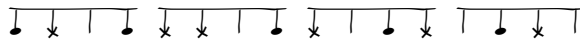
1. Camara 



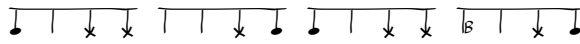
4. Camara



5. Camara



6. Camara



### 3. Kassa

Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban*



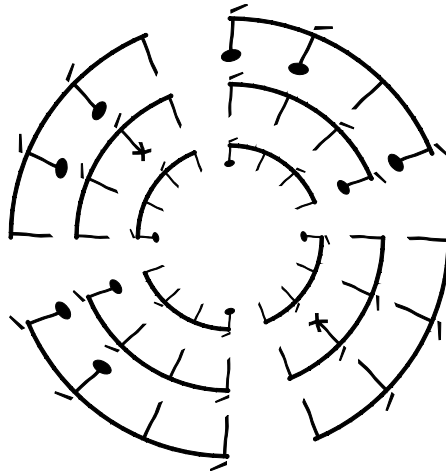
*dundunba*



*kensedeni*



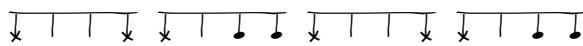
Kreisnotation:




---

*jembenin*:

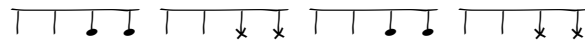
1. S. Camara



2. Soumah

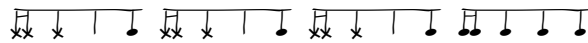


3. Soumah

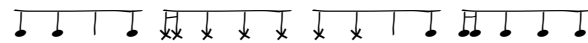
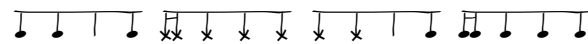
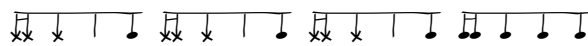


*jembeba:*

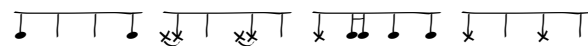
1. Soumah



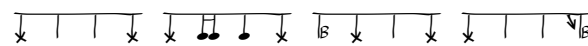
2. Soumah



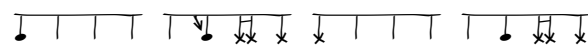
4. Soumah

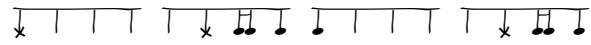


5. Soumah

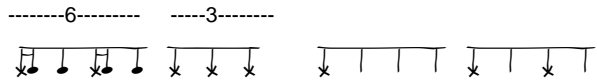


6. Soumah

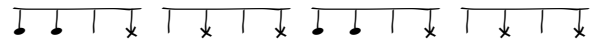




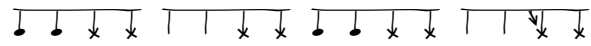
7. Soumah



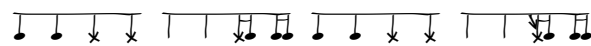
8. S. Camara



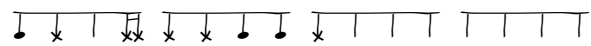
9. S. Camara



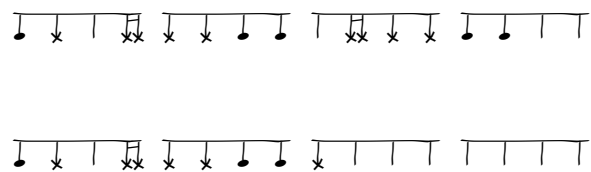
10. S. Camara



11. S. Camara



12. S. Camara

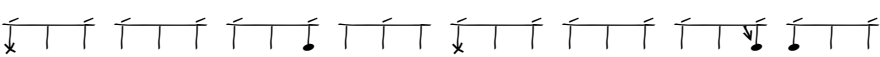


## 4. Dundunbe, Kón

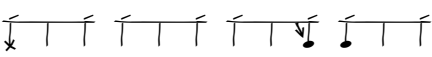
*Dundunbe* und *kón* sind zwei Varianten von einem Rhythmus. Der *dundunbe* wurde mir von Bafode Soumah in Conakry gelehrt, der *kón* von Sory Camara in Baro.

Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

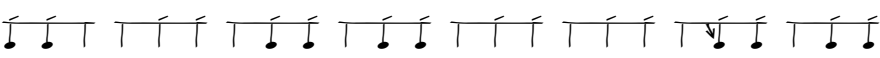
*sangban*  
Soumah



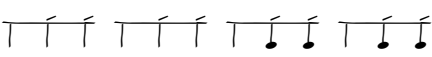
*sangban*  
S.  
Camara



*dundunba*  
Soumah



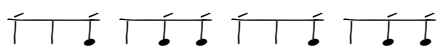
*dundunda*  
S.  
Camara



*kensedeni*



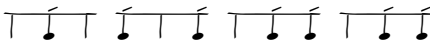
oder



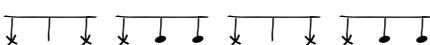
Kreisnotation:

---

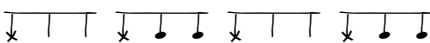


1. S.Camara 

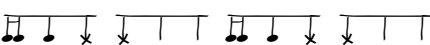
*jembenin:*

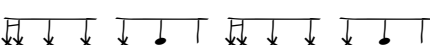
1. S. Camara 

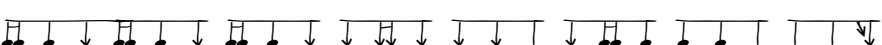
2. Soumah 

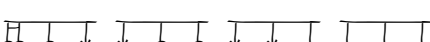
3. Soumah 

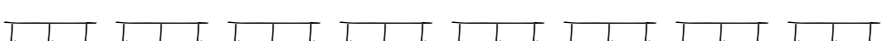
*jembeba:*

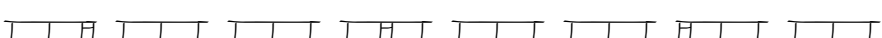
1. Soumah 

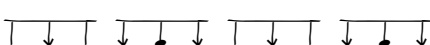
2. Soumah 

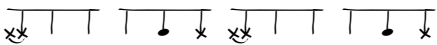
3. Soumah 

4. Soumah 

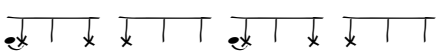
5. Soumah 

6. Soumah 

7. S. Camara 

8. S.Camara 

9. S.Camara 

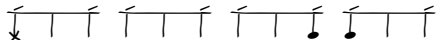
10. S.Camara 


Blockage der *jembe*:





Echauffement:

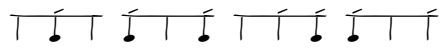
Die *sangban* ist hierbei die leitende Trommel, sie gibt Anfang und Ende der Echauffements an.

*sangban* **Einstieg**  
Soumah 

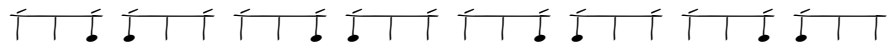
Echauffement 

Ausstieg 

*sangban* **Einstieg**  
S. Camara 



## Echauffement



## Ausstieg

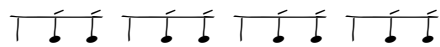
*dundunba*

## Einstieg

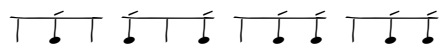
Soumah



## Echauffement

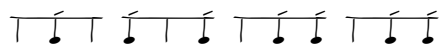
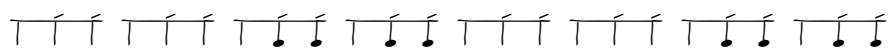


## Ausstieg

*dundunda*

## Einstieg

S. Camara




## Echauffement



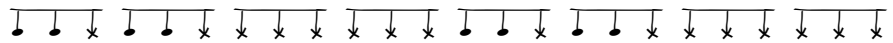
## Ausstieg



*kensedeni* 

Echauffement der *jembe*:

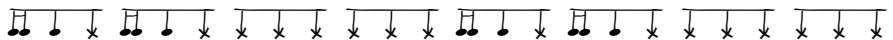
1. S. Camara Echauffement




Ausstieg



2. S. Camara Echauffement



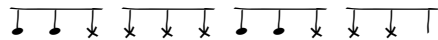
Ausstieg



3. Soumah Echauffement



Ausstieg



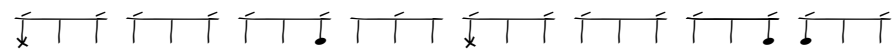
## 5. Bada, G`Badani

*Bada* (Bezeichnung in Conakry) und *g`badani* (Bezeichnung in Baro), wurden mir als eine der wichtigsten Varianten des *dundunbe*, b.z.w. *kón* gezeigt. Die *jembe*- Solos sind dem *dundunbe* und *kón* ähnlich.

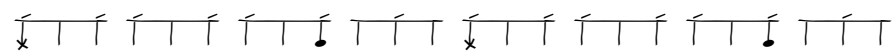
Grundlagen der *dundun*-Stimmen des *bada* von Bafode Soumah und Seku Camara:

*sangban*      *dundunbe*

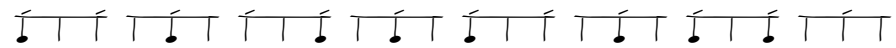
Soumah



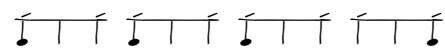
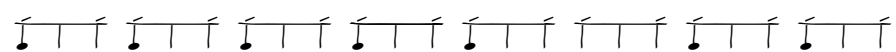
Einstieg



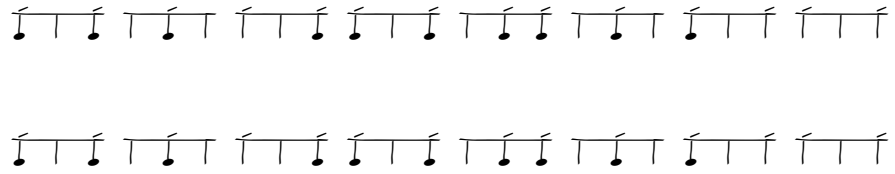
1. Teil



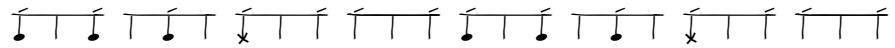
2. Teil



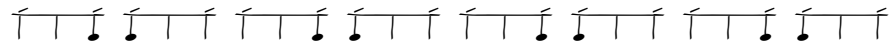
3. Teil



4. Teil



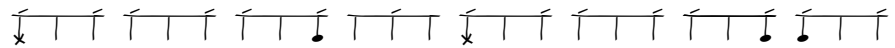
Echauffement



Ausstieg

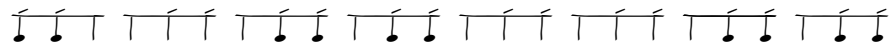


Rückkehr zum dundunbe

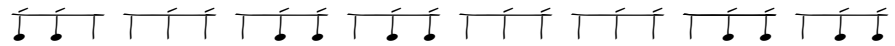


*dundunba* *dundunbe*

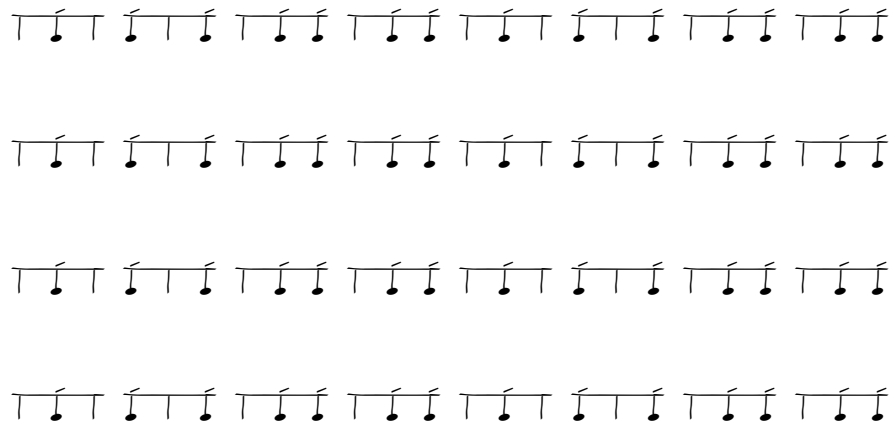
Soumah



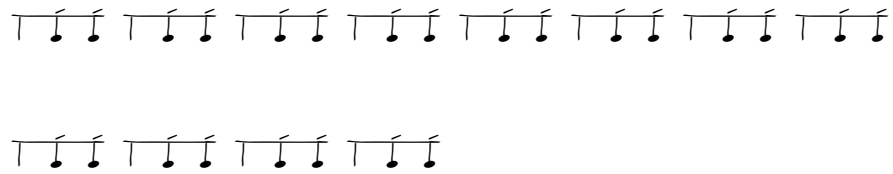
Einstieg



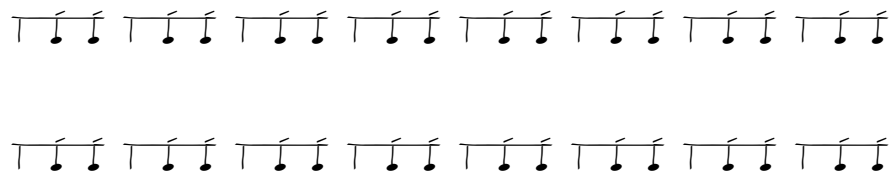
1. Teil



## 2. Teil



## 3. Teil



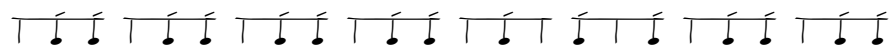
## 4. Teil



## Echauffement



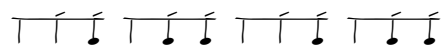
## Ausstieg



## Rückkehr zum dundunbe



*kenkeni* wie beim *dundunbe*

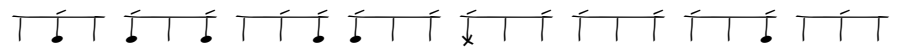
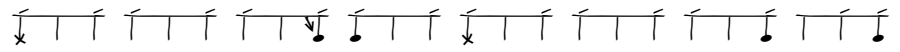



---

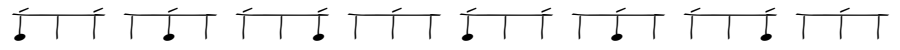
Grundlagen der *dundun*-Stimmen des von Sory Camara:

*sangban*

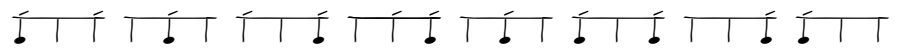
kón



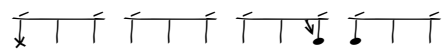
*g'badani*



Ausstieg



Rückkehr zum *kón*



*dundunba*

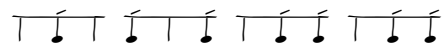
*kón*



Einstieg



*g'badani*



Ausstieg

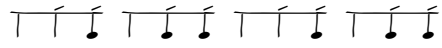


Rückkehr zum *kón*



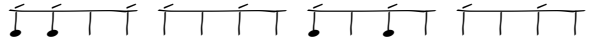
*kenkeni*

wie beim *dundunbe*



## 6.Sofa

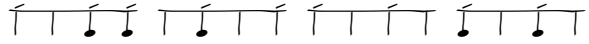
Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban* 

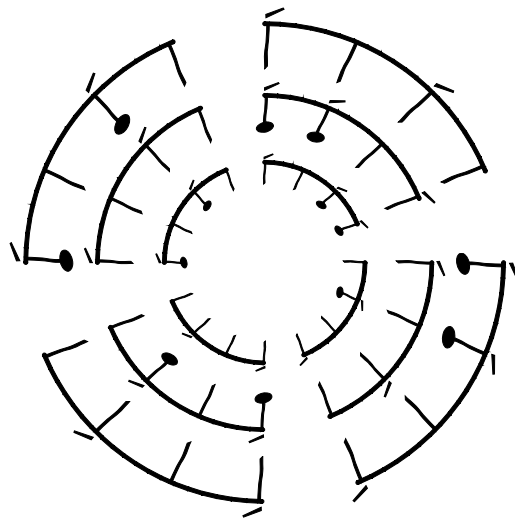
*dundun* 

oder

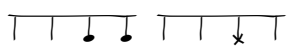


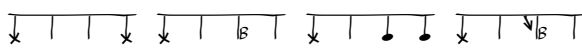
*kensedeni* 

Kreisnotation:

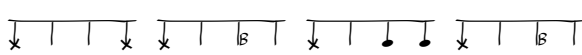


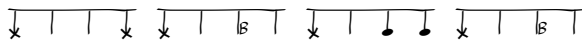
*jembenin:*

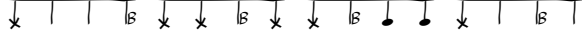
1 

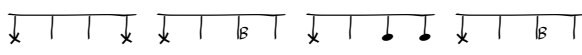
2 

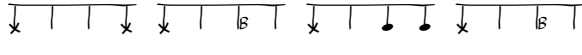
*jembeba :*


1. Oulare 

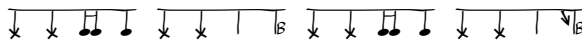


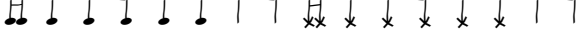


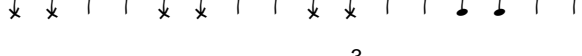
2. Oulare 






3. Oulare 

4. Oulare 

5. Oulare 



-----3-----

6. Oulare

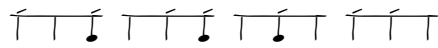
Blockage der *jembe*:

1. Oulare

Echauffement der *jembe* :

1.Oulare





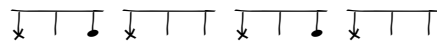
Variationen der *dundunba*:

1. Oulare

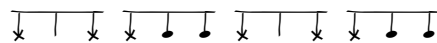


*jembenin*:

1.



2.

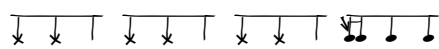


*jembeba*:

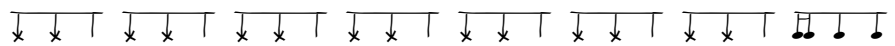
1. Oulare



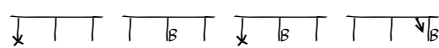
2. Oulare



3. Oulare



4. Oulare



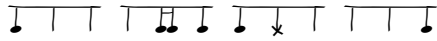
5. Oulare



6. Oulare



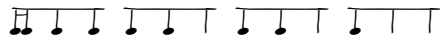
7. Oulare



8. Oulare

Blockage der *jembe*:

1. Oulare



## 8. Konden

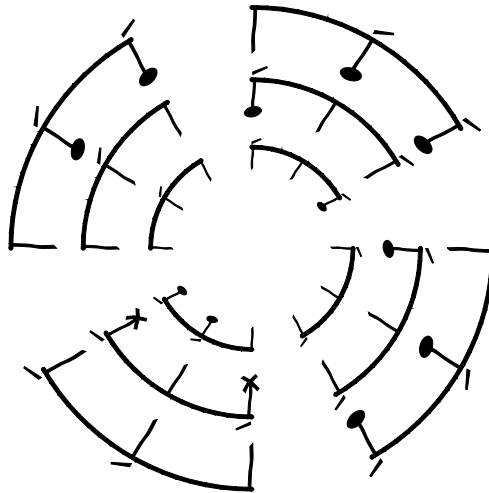
Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban*     

*dundunba*     

*kensedeni*     

Kreisnotation:

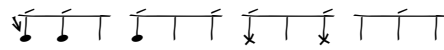



---

Variationen der *sangban*:

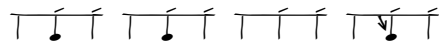
1. Soumah     

2. Soumah



Variationen der *dundunba*:

1.



Soumah

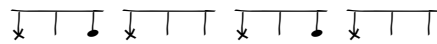
2.



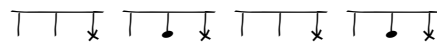
Soumah

*jembenin*:

1.

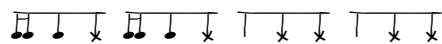


2.



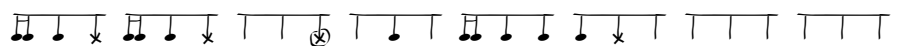
*jembeba* :

1.



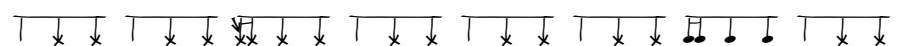
Soumah

2.



Soumah

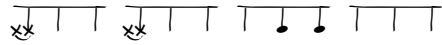
3.



Soumah

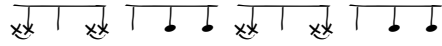
Soumah

4.



Soumah

5.



Soumah


6.



Soumah

## 9. Mamaya

Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

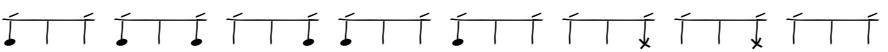
*sangban* 

*dundunba* 


*kensedeni* 


---


Variationen der *sangban*

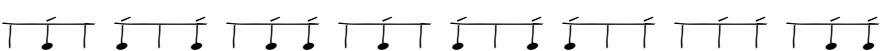
1.   
Soumah

Variationen der *dundunba*:

1.   
Soumah

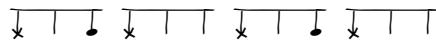
2.   
Soumah

3.   
Soumah

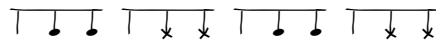
4.   
Soumah

*jembenin:*

1. Soumah



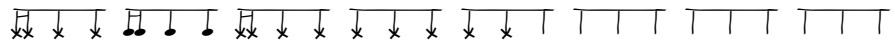
2. Soumah



*jembeba:*

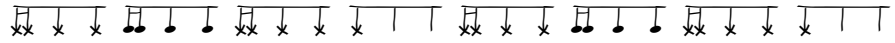
1.

Soumah



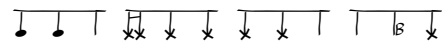
2.

Soumah



3.

Soumah



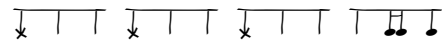
4.

Soumah



5.


Soumah

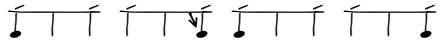


## 10. Mandiani

Grundlagen der *dundun*-Stimmen:

*sangban* 

*dundunba* 

*kensedeni* 

---

Variationen der *sangban*:

1. Oulare 

2. Oulare 

3. Oulare 

Variationen der *dundunba*:

1. Oulare 

---

*jembenin*:

1. Oulare



## **ANHANG 2 – TONTRÄGER**

## CD 1 Conakry

### 1. Track

Titel oder Genre:	Orchester
MusikerInnen, Gruppe:	Ensemble Instrumental
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 03.02.02, Konzert
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 9, Ensemble Instrumental
Ausschnitt aus:	Track 9
Länge:	10:02

### 2. Track

Titel oder Genre:	<i>konden</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Wadaba
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 05.02.02, Konzert
Orig. Tape :	aus DIP 2001-02, CD 9, Wadaba
Ausschnitt aus:	Track 4
Länge:	10:36

### 3. Track

Titel oder Genre:	<i>soko de konya</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Hamana
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 29.01.02, Konzert
Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 7, Hamana
Ausschnitt aus:	Track 3
Länge:	6.15

### 4. Track

Titel oder Genre:	<i>triba de boke</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Ballet Joliba
Ort, Datum, Anlass:	Matoto, 01.02.02, Konzert
Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 10, Ballet Joliba
Ausschnitt aus:	Track 8
Länge:	16:44

## 5. Track

Titel oder Genre:	<i>konden</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Bafode Soumah, Seku Camara, Daniel Giordani, ...
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 29.01.02, <i>jembe</i> -kurs
Orig. Tape :	DIP 2001-02 ,CD 10, <i>jembe</i> -Kurs
Ausschnitt aus:	Track 7
Länge:	6:34

## 6. Track

Titel oder Genre:	<i>sabbar</i>
MusikerInnen, Gruppe:	<i>sabbar</i> -Ensemble
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 09.02.02, <i>sabbar</i> -Fest
Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 11, <i>sabbar</i>
Ausschnitt aus:	Track 12
Länge:	8.52

## 7. Track

Titel oder Genre:	<i>kuku</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Bafode Soumah, Seku Camara, Daniel Giordani, ...
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 27.02.02, Tanzkurs

Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 12, Tanzkurs
Ausschnitt aus:	Track 2
Länge:	4:37

## 8. Track

Titel oder Genre:	<i>mandiani</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Bafode Soumah, Seku Camara, Daniel Giordani, ...
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 27.02.02, Tanzkurs
Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 12, Tanzkurs
Ausschnitt aus:	Track 6
Länge:	2:04

## 9. Track

Titel oder Genre:	<i>dundunbe</i> inTrommelsilben
MusikerInnen, Gruppe:	Bafode Soumah
Ort, Datum, Anlass:	Simbaya, 27.02.02, Tanzkurs
Orig. Tape :	DIP 2001-02 , CD 12, Tanzkurs
Ausschnitt aus:	Track 8
Länge:	3:17

**CD 2 Oberguinea**

## 1. Track

Titel oder Genre:	<i>dundunba</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Nounke Kouyate und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Meteo-Kankan, 29.12.01
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 9, Nounke Kouyate
Ausschnitt aus:	Track 5

Länge:	4:48
--------	------

## 2. Track

Titel oder Genre:	<i>mamaya</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Nounke Kouyate und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Meteo-Kankan, 29.12.01
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 9, Nounke Kouyate
Ausschnitt aus:	Track 2
Länge:	3:57

## 3. Track

Titel oder Genre:	<i>mandiani</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Nounke Kouyate und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Meteo-Kankan, 29.12.01
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 9, Nounke Kouyate
Ausschnitt aus:	Track 6
Länge:	4:22

## 4.Track

Titel oder Genre:	<i>soli</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Nounke Kouyate und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Meteo-Kankan, 29.12.01
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 9, Nounke Kouyate
Ausschnitt aus:	Track4
Länge:	3:58

## 5. Track

Titel oder Genre:	<i>kawa</i>
-------------------	-------------

MusikerInnen, Gruppe:	Fadouba Oulare und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Faranah, 19.02.02, Maskentanz
Orig. Tape :	Privatarchiv, MD 13, Fadouba Oulare
Ausschnitt aus:	Track 2
Länge:	8:02

## 6. Track

Titel oder Genre:	<i>komo</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Fadouba Oulare und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Faranah, 19.02.02, Maskentanz
Orig. Tape :	Privatarchiv, MD 13, Fadouba Oulare
Ausschnitt aus:	Track 2
Länge:	13:49

## 7. Track

Titel oder Genre:	<i>ja</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Sory Camara und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Baro, 02.01.02, jalaban
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 5, jalaban
Ausschnitt aus:	Track 2
Länge:	4:14

## 8. Track

Titel oder Genre:	<i>ja - soko</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Sory Camara und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Baro, 02.01.02, jalaban
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 5, jalaban

Ausschnitt aus:	Track 3
Länge:	7:04

## 9. Track

Titel oder Genre:	<i>kon und dundunba-Variationen</i>
MusikerInnen, Gruppe:	Sory Camara und Gruppe
Ort, Datum, Anlass:	Baro, 30.12.01, baradósa
Orig. Tape :	DIP 2001-02, CD 3, baradósa 1.Tag
Ausschnitt aus:	Track 6
Länge:	16:06