

Rainer Polak

Festmusik

Zur Ethnographie musikalischer Gattungen in Westafrika

Erschienen (2001) in:

Bröcker, Marianne (Hrsg.)

Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland IX/X

Bamberg: Universitätsbibliothek, pp. 19–50

Abriss des Inhalts

Dieser Aufsatz beschreibt Handlungsmuster und Intentionen von westafrikanischen Festmusikern und ihren Hörer/innen am Beispiel der Trommelmusik von Jenbe-Spielern in Mali. Die Interaktion von Instrumentalmusik, Gesang, Tanz und aktiver Zuhörerschaft ist so eng, die Einbindung der Musik in den Handlungsrahmen des Festes so spezifisch, dass die Festmusik als eine Musikgattung zu charakterisieren ist. Die bisherige Einteilung musikalischer Sphären nach Träger- und Instrumentengruppen, z. B. Griotmusik und Trommelmusik (Knight 1984, Charry 2000), hat einen klassifikatorischen Charakter, dessen Vorteil darin besteht, Vielfalt und Verschiedenheit überschaubar zu machen. Verwendungs- und institutionenorientierte Gattungsbegriffe, wie jener der Festmusik, führen insofern weiter, als sie idealtypische Handlungsmuster reflektieren und musikalisches Handeln interpretierbar machen.

1. Festkultur im Westlichen Sudan

Im Westlichen Sudan¹ bildet das Fest einen bedeutenden sozialen und performativen Rahmen von Musikpraxis. Passageriten, z. B. Hochzeiten, Initiationen oder Namensgebungen, und kommunale Ereignisse, z. B. der Erntedank, die Jahresfeier einer Vereinigung oder islamische Feiertage, geben Anlässe zu Festen. Das mit Händeklatschen, Rasseln, Trommel- oder Xylophonmusik instrumentierte Tanzfest ist die gebräuchlichste Art, ein Fest zu feiern. Diese Tanzfeste stellen allerdings nicht die einzige Möglichkeit des Feierns dar. Zum Beispiel verzichten viele Anhänger eines reformierten Islam ganz auf Tanzmusik. Andere tanzen zu Popmusik vom Kassettenrecorder oder zu elektrisch verstärkten Griot-Ensembles, in denen Saiteninstrumente die zentrale Rolle spielen. Im folgenden beziehe ich mich auf die Perkussionsmusik zu Tanzfesten, wenn ich von Festmusik spreche.²

Feste finden im Freien statt. Der Kreis der Teilnehmer/innen, überwiegend Frauen, setzt sich aus der Verwandtschaft, Nachbarschaft und in der Stadt auch aus Arbeitskolleginnen und Passanten zusammen. Feste sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, frei zugänglich. Ihre Größe ist begrenzt, es spielen meist zwei bis fünf Musiker für ca. 100 bis 300 Gäste. Die Veranstalter kümmern sich im Vorfeld um verschiedene Versorgungsgüter, Dienstleistungen und Requisiten. Sie verpflichten Musiker und bereiten Essen in großen Mengen zu. Städter mieten etliche Dutzend kleiner Eisenstühle und ein Sonnensegel, das quer über den Festplatz gespannt

1 Dieser Kulturraum umfasst geographisch die westafrikanische Savanne zwischen Atlantik und Niger und deckt sich in etwa mit dem Verbreitungsgebiet der Mande-Sprachen. Er wurde von einer bis ins erste Jahrtausend unserer Zeitrechnung zurückreichenden Staatengeschichte (Ghana, Mali, Songhay, Segu u.a.), durch ein Neben- und Ineinander von islamischen und nicht-islamischen Bewegungen und Traditionen und im 20. Jahrhundert durch die Kolonie Französisch-Westafrika geprägt. Siehe Kubik (1988: 9) bezüglich der Abgrenzung des westlichen Sudan als „Stilgebiet“ gemäß der Lomax'schen Gesangstilareale.

2 Ein Wort zu meinem Forschungshintergrund: Ich führe seit 1991 Feldforschungen in Bamako im Stil der „dichten Teilnahme“ durch, der sich als Radikalisierung der teilnehmenden Beobachtung versteht. Ergänzt und intensiviert wird dieser Ansatz durch meine Ausbildung und nebenberufliche Tätigkeit als Jenbespieler in einem Verbund von Berufstrommlern. Mein Forschungsassistent Madu Jakite erfasste im Zeitraum von März 1997 bis März 1998 quantitative Daten von den über 350 Engagements der ca. 20 Musiker dieses Verbundes; an etwa 90 davon nahm ich als Aufführender teil.

wird; ein Video-Filmer wird mit der Dokumentation der Familienfeier beauftragt. In einer Großstadt wie Bamako, der malischen Hauptstadt, stehen für diese Leistungen berufliche Spezialisten zur Verfügung: Sängerinnen, Tonanlagenverleiher, Großköchinnen, Planen- und Gerüstverleiher, Videofilmer, Stuhlverleiher und Trommler.



Abb. 1: Trommelfest anlässlich einer Namensgebung. Photo: Polak 1995

Das Spiel der Bechertrommel *jenbe*³ und der begleitenden Zylindertrommel *dunun*, ebenso wie die Haltung und Wartung der Instrumente, ist generell eine Angelegenheit von Spezialisten. Während jedoch in ländlichen Gegenden die Jenbe-Spieler ihren Lebensunterhalt mit der Hacke

3 Ich folge der konventionellen Schreibweise des Bamana (bam.) in der Republik Mali: *jenbe* statt (franz.) *djembe*, (engl.) *jembe* und anderen Schreibweisen. Vergleiche Meyer (1997:29-32) zur Organologie der Jenbe und Charry (1996) für eine Einführung in die weltweite Verbreitung des Jenbe-Spiels.

und dem Pflug bestreiten, arbeiten die meisten Bamakoer Trommler als Berufsmusiker im Haupterwerb.

2. Kommunale Teilnahme

Der Handlungsablauf verschiedener Feste kann von recht unterschiedlicher Komplexität sein. Ich beschreibe hier ein fiktives Minimal-Fest von vielleicht zehn Minuten Dauer, um die idealtypische Grundstruktur auch wesentlich komplexerer Veranstaltungen anzudeuten:

20 Frauen befinden sich auf einem Umzug vom Gehöft einer Braut zu dem ihres Bräutigams. Einige Griottes unter ihnen singen ein Lied. Die marschierende, singende Gruppe wird von zwei Trommlern begleitet. Im Gehöft angekommen, legen sie mitgeführte Gegenstände ab und gruppieren sich zu einem Gänsemarsch, der sich im Kreis dreht. Dieser Kreistanz währt so lange, bis das Lied zu Ende gesungen ist, wenn nicht schon vorher eine jüngere Frau ungeduldig aus der Formation ausbricht und ein Solo für sich fordert. Die Trommler steigern nun Tempo, Dichte und Lautstärke in einem starken Schub. Das Lied gerät dadurch akustisch in den Hintergrund. Nun brechen fortlaufend immer je eine oder zwei Frauen aus dem Kreis aus und tanzen höchst energisch Kopf an Kopf vor den Trommlern, die nun die Stirnseite des Festkreises darstellen. Alle Augenpaare sind auf die Begegnungen der einzelnen Tänzerinnen mit dem Trommelensemble gerichtet.

Wenn eine individuelle Tänzerin ihr Repertoire an Bewegungsmustern und ihre Kraft erschöpft hat, macht sie einen Abschluss und springt zur Seite, zurück in den Kreis. Nachdem alle einmal am Zuge waren, bricht das Stück ab. Es herrscht für kurze Zeit ein Durcheinander aus Lachen, Johlen, Menschengemenge und Durcheinandergetrommel. Weiter geht es mit einem neuen Lied, das, zumindest auf einem guten Fest, nur wenige Sekunden später einsetzt und einen zugehörigen Trommelrhythmus und entsprechenden Tanz aufruft.⁴

4 Lancys (1974: 218) Beschreibung eines Feierabendfestes nach Abschluss der gemeinsamen Feldarbeit einer Frauengruppe bei den Kpelle in Liberia ist meiner idealtypischen Beschreibung eines Jenbe-Festes in Bamako nahezu identisch.



Abb. 2: Begegnung einer Solotänzerin mit dem Trommelensemble von Madu Jakite (Mitte: Jenbe) und Musa Kamara (hinten: Dunun). Photo: Bamako, Polak 1991.

An diesem Handeln fällt dem westlichen Beobachter die spontane und scheinbar selbstbezügliche Interaktion zwischen Musikern, Tänzerinnen und Sängerinnen auf. Auf die Frage nach der Bedeutung von Festen gibt die Sängerin einer Bamakoer Frauenvereinigung die Unterhaltung an:

Amusement. It entertains you only. It is good. People will like it. You participate in what they organize. (...) When you die, you go singly. Before you die, you should be in a crowd. That is good. (Modic 1996: 79)

Die gemeinsame Teilnahme an kommunaler Unterhaltungskultur ist eine Hauptfunktion von Festen. Fodeba Keita, der Pionier des westafrikanischen Folkloreballettes (siehe Abschnitt 5.3.), war fasziniert von der Integrationskraft von Trommelfesten. In einem kurzen Stück beschreibt er sein Schlüsselerlebnis eines Festes, an dem selbst ganz Fremde, nämlich die Vertreter der französischen Kolonialmacht, über Grenzen der Macht und des Verstehens hinweg am kommunalen lokalen Handeln teilnehmen konnten – und wollten – als „heilige Kommunion“ (Keita 1950: 44-47). *Noël de mon enfance* ist das einzige seiner dramatischen Werke, das nicht überwiegend in Griotmusik oder moderner Gitarrenmusik gesetzt ist, sondern ganz in Trommelmusik, „*rhythme de tam-tam*.“



Abb. 3: Jenbe-Spieler Jaraba Jakite mit freudiger Festgemeinde. Photo: Bamako, Polak 1994.

3. Repräsentative Darstellung

Feste dienen jedoch nicht nur der Unterhaltung und Kommunalität, sondern auch der Repräsentation von Besonderheit, Differenz und Ungleichheit. Man stellt im Rahmen von Festen die Identitäten von Körperschaften oder Familien dar, z.B. durch die Maskentänze von Jugendbünden (siehe Arnoldi 1995) oder die Preislieder der Griots (siehe Schulz 1996). Und man betreibt rege Selbstdarstellung in eigener Sache.

3.1. Musikspezialisten

Die Trommler leisten dem Fest in erster Linie den Dienst, öffentliche Aufmerksamkeit her- und zur Verfügung zu stellen. Knight misst dieser

Tatsache im Zusammenhang der Aufführungen gambischer Sabar-Spieler große Geltung bei:

In hiring themselves out to perform for events where not they, but the people who hire them will be the center of attraction, such as [*Ringkämpfe, Maskentänze und Frauenbundfeste*], the drummers differ significantly from the jali [*Griot*]. Nothing the jali does ... could be regarded as being hired out to accompany some other entertaining event. When a jali performs, he is always the entertainment. In fact, if he senses that this is not so, he will more likely stop performing than take a subordinate role. But the drummer is not so proud. He knows that his events are for the common man and makes no pretexts about their importance or the depth of their content. He also knows that one of his roles is to accompany many other types of entertainment. (Knight 1984:68)

Doch Knight geht fehl, wenn er meint, dass Trommler kaum einmal selbst die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit genießen (Knight 1984: 56). Zugegeben, die Rolle von Trommlern in den Festkulturen des westlichen Sudan ist im allgemeinen weniger zentral als etwa jene der Wortkünstler oder Maskentänzer. Trotzdem ist unübersehbar, dass Trommler bei Gelegenheit auch sich selbst ins rechte Licht zu rücken wissen und die Menge bannen.

Beim Kreistanz und Gesang geht die Funktion der Trommelmusik übers Begleiten und Verzieren noch nicht hinaus. Beim Solotanz stellen die Festmusiker jedoch auf aktive Weise jene Brennpunkte her, in denen der Solotanz zur Geltung kommen soll. Diese fokussierende Rolle stellt große Anforderungen an die Musiker, eröffnet aber gleichzeitig auch Möglichkeiten zur Bewährung und gibt darüber hinaus dem Solotrommler Gelegenheit zur Initiative, selbst einmal das Zentrum einzunehmen.

Die Trommler bedienen sich dabei bestimmter Requisiten. So verstärken sie z.B. den optischen Eindruck ihrer mächtigen Bechertrommeln, indem sie den unteren Ansatz mit Nieten schmücken oder überschüssige, möglichst neue und bunte Nylonschnur in dicht und regelmäßig verlaufenden Bahnen um den Korpus wickeln. Einige Musiker schreiben ihre Namen in großen Lettern auf die Membran (siehe unten, Abb. 4, ganz rechts). Bis in die 1960er und 1970er Jahre hinein gehörten auch spezielle Trommlerhauben, deren textile Basis um Tierhaar, Kaurimuscheln, Spiegelstückchen und Amulette bereichert war, zum Auftritts-Outfit von Festmusikern.

Damit stellten Trommler ihre persönliche Verfügungsgewalt über esoterisches Wissen und magische Hilfsmittel offen zur Schau – eine Praxis, welche die Trommler mit Jägern, Schmieden und Gauklern gemeinsam hatten.



Abb. 4: Mitglieder des Jenbe-Spieler-Verbundes um Yamadu Bani Dunbia (sitzend, Mitte) posieren mit ihren Instrumenten für den Portraitfotografen. Tanba Dunbia (stehend, 2.v.l.) und Adama Jakite (stehend, ganz rechts) tragen Trommlerhauben. Photo: Bamako, Privatsammlung Jeli Madi Kuyate 1974.

Im Verlauf der 1980er und 1980er Jahre kamen jedoch die Trommlerhauben in der Festmusik außer Gebrauch, bei den städtischen Berufstrommlern ebenso wie bei ihren ländlichen Kollegen, den Dorftrommlern; nur im folkloristischen Tanztheater verwendet man sie noch. Erst im Laufe der 1990er Jahre stellte sich bei jugendlichen, in der Hauptstadt gebürtigen Berufstrommlern ein neuer Stil von Auftrittsanzug ein. Dabei werden Jeans, Sonnenbrillen und Walkman mit Rasta-Zöpfchen (die gepflegte Version der verfilzten Dread-Locks jamaikanischer Rastafaris), den Farben Rot-Grün-Gelb, Reggae-Musik und HipHop kombiniert. Hinzu kommt das Tragen von amulettähnlichem Schmuck aus dem Bereich der Touristenware, wie sie in der Hauptstadt zuhauf zu haben ist. Die über 35-jährigen Berufstrommler, die noch durchwegs als Arbeitsmigranten vom Lande nach

Bamako gekommen waren, trachten dagegen weiterhin danach, ihren vormals sehr schlecht angesehenen Beruf zu veralltäglichen. In ihrem Habitus versuchen sie gegenüber der städtischen Gesellschaft auszudrücken, dass sie ein „ganz normales Metier“ ausüben: Sie tragen „normale“, d. h. unauffällige europäische Gebraucht Kleidung, nehmen von auffälligen Farben und Emblemen Abstand und kehren ihre Zugehörigkeit zum Islam heraus.

Das Repertoire animierender und theatralischer Handlungsmuster ist dagegen in allen Generationen weit gefächert. Begleittrommler führen während des Spiels einfache Tanzschritte aus. Solisten treten bei der Fokussierung einer Solotänzerin einen Schritt vor und spielen sie aus nächster Nähe an. Handelt es sich um eine besonders gute Tänzerin, gehen sie, tanzen sie mit ihr mit, verfolgen sie gar, um sie ins Zentrum des Tanzkreises zurückzuzerren. Sie scherzen gerne mit Tänzerinnen, indem sie ihnen spielerisch drohen oder bei gewissen offensichtlich erotischen oder obszönen Tänzen⁵ so tun, als ob sie ihnen ans Gesäß griffen und vom Schauer der Ekstase gerührt erstarrten.

Die Darbietungen von Solotrommlern reichen ins Akrobatische und ins Schaustellerische. McNaughton (1982a: 496) beobachtete in den 1970er Jahren in Bamako eine Szene auf einem Trommelfest, in der ein virtuoser Jenbe-Solist sein Publikum verzückte, indem er während des Auftritts seine Zähne zum Glühen brachte und Feuer spuckte. Dieser Trick wird heutzutage nur noch selten praktiziert, ebenso wie das Durchstoßen der eigenen Wangen, Lippen und Nasen mit Metallspießen und andere Techniken aus dem Bereich der Zauberei und Gauklerei, die früher unter Trommlern verbreitet waren. Doch haben Jenbe-Spieler bis heute Spektakuläres darzubieten, z.B. ein Koordinationskunststück, das Leiris im östlichen Senegal schon in den 1930er-Jahren beobachtete:

Während er mit der einen Hand weiter auf seiner Trommel spielte (...), malte er im Takt dazu mit dem Zeigefinger der rechten Hand Figuren in den Sand. (...) als er mit der Zeichnung fertig war, warf er das kleine Stöckchen in die Luft, das er hin und wieder zum Trommeln benutzt hatte (...) Das Publikum kam zur höchsten Erregung, als derselbe (...) auf seine Gefährten zuging und – indem er zugleich mit zwei von ihnen, die

5 Zum Beispiel der aus Senegal kommende, nach dem gleichnamigen Instrument benannte Rhythmus *sabaro-fòli* oder der Tanz der ehemaligen Sklaven, *woloso-dòn*.

auch aufgestanden waren, eine Reihe von Zurufen und Antworten austauschte – in heftigem Ansturm mit auf ihre Trommeln einschlug und gleichzeitig auch noch auf seiner eigenen weiterspielte. (Leiris 1980: 50)

Der Trommler sagte, „er kenne die Bedeutung der von ihm gezeichneten Figuren nicht. Er wolle damit nur zeigen, wie gut er Trommel spielt und dass er gleichzeitig auch noch etwas anderes machen kann“ (Leiris 1980: 51). Varianten dieser „Ein-Hand-Nummer“ gehören heutzutage zum Standardrepertoire beruflicher Jenbe-Spieler in Bamako, aber auch in Abidjan, Conakry und vielen anderen Städten in Westafrika. Besonders begabte Solotrommler entwickeln darüber komödiantische Variationen: Zum Beispiel schnäuzen sie sich während einhändig gespielter Solophrasen mit der anderen Hand die Nase – und wechseln dabei noch flugs die Hände ab. Manche Trommler erarbeiten sich mit individuellen Auftrittskunststücke große Bekanntheit und pflegen sie quasi als Markenzeichen. Der ca. 1953 geborene Jaraba Jakite tritt z. B. in die Mitte des Tanzkreises und kniet, ein Bein nach vorne abgewinkelt, vor der Tänzerin nieder. Nun stößt er mit dem hinteren Fuß rhythmisch seitwärts und wirbelt sich somit knie-tanzend um die eigene Achse. Dazu spielt er mit beiden Händen voller Kraft oder macht zusätzlich den Ein-Hand-Trick. Es kommt vor, dass sich andere Ensemblemitglieder bei diesem Anblick im Überschwang auf den Rücken fallen lassen und im Liegen weiterspielen. Die Festgemeinde jöhlt und jubelt vor Begeisterung.

Man sieht: Nicht immer dienen Trommler ihre Fertigkeiten nur der Begleitung und Fokussierung anderer an. Bei Gelegenheit streichen sie auch ihre persönliche Meisterschaft heraus und profilieren sich als selbst-darstellende Unterhaltungskünstler in eigener Regie. Die Instrumentalisierung der Öffentlichkeit zu eigenen Zwecken durch einen Solotrommler kann dem Tanzfest zum Höhepunkt gereichen – und ihm selbst zu Ruhm und Ehre, aber auch zu spontanen Zuwendungen, die die Gage erheblich aufbessern können, und Folgeaufträgen. Im Kontext urbaner Berufsmusik beschäftigt jeden einzelnen Musiker stets das vordringliche Problem, Aufträge zu erhalten. Sich und seine Fertigkeiten bekannt zu machen ist ein Weg zum Erfolg, der von vielen Trommlern ebenso zielstrebig begangen wird wie der Einsatz magischer Mittel.

3.2. Verwandtschaft

Durch ein Fest werden die Rollen verschiedener Personen, die sie im Zusammenhang des festlichen Anlasses und der Festveranstaltung spielen, publik gemacht. Im Falle einer Hochzeit sind dies die Braut, ihre leibliche Mutter und ihre sog. Ehrenmütter (bam. „*denba*“, wörtl. „Mutter“), jene älteren weibliche Verwandte der Braut, die das Fest organisieren und bezahlen.



Abb. 5: Jaraba Jakite fordert auf einer Hochzeit die Mutter der Braut auf. Diese lehnt – wie erwartet – ab, wird sich aber sogleich mit einem Geldschein bedanken. Photo: Bamako, Polak 1994.

Diese Personen gewinnen durch die Botschaft der Einladung zum Fest, durch neugierige Fragen, durch Kleidung, Schmuck und Preisgesänge an Prestige. Die Identität und Bedeutung der Ehrenmütter wird besonders hervorgehoben. Sie tragen gelb-orange Stirnbänder, die sie in ihrer Rolle kennzeichnen und auf die der Name der Trägerin deutlich lesbar eingestickt ist.⁶ Den Ehrenmüttern ist eigens eine Phase des mehrtägigen Hochzeitsfestes gewidmet, nämlich die ein bis zwei Abendfeste (bam. „*sufètulonkè*“) vor dem Hochzeitstag, auch „Ehrenmütter-Unterhaltung“ (bam. „*denba-sumun*“) genannt. Und nicht zuletzt ist ihnen ein Trommel- und

⁶ Der Ausdruck dafür, die Rolle einer Ehrenmutter zu übernehmen, lautet im Bamana *ka denba-jalan ta*, wörtlich „das Ehrenmutter-Stirnband nehmen“.

Tanzrhythmus gewidmet: *denba-fòli*, der wichtigste Rhythmus im Repertoire der Bamakoer Festmusik.⁷

3.3. Tänzerinnen

Tänzerinnen wollen gesehen werden. Der Aspekt der Darbietung ist auf jedem Tanzfest unübersehbar. Die Selbstdarstellung durch Tanz auf großstädtischen Hochzeitsfesten kann z.B. die ethnische Identität betreffen: Wenn eine Frau 20 Rhythmen auf einer Bamakoer Hochzeit verstreichen lässt und dann vom Rhythmus der Fulbe sich aufgefordert fühlt zu tanzen, zeigt sie, dass sie höchstwahrscheinlich eine Fulbe ist. Wenn sie als Fulbe dann nicht tanzt, bedrängt man sie wohl und fragt, warum sie sich verstecke.

Ein anderer, weit verbreiteter Aspekt der Selbstdarstellung im Tanz ist das „wortlose Werben der jungen Frauen“, wie es Roth von einem Fest in Bobo Dioulasso beschreibt:

Vor einem der großen Familienhöfe stehen junge Frauen im Kreis um zwei trommelnde Männer. In ihrer Mitte tanzt eine 16jährige. Erst noch verhalten bewegt sie ihre Hüften kreisend, lässt sich dann gleiten und wendet ihr Gesicht den Musikern zu, sie nimmt das Zwiegespräch auf, ihr Körper folgt dem Rhythmus der Trommler, beschleunigt synchron, sie wirbelt mit den bloßen Füßen den Sand auf, heftig, schleudert ihre Arme weg, präzise und kräftig, sie bewegt sich schnell und schneller, neigt sich vornüber, beugt leicht die Knie, stützt ihre Hände auf den Oberschenkeln ab, herausfordernd streckt sie dem Publikum ihr Gesäß entgegen und lässt es wippen – in atemberaubendem Tempo. Mit Rufen und Klatschen feuern die jungen Frauen sie an, die Stimmung ist angeregt – ein Ausfallschritt, sie kann nicht mehr und wirft sich lachend, erschöpft zurück in den Kreis. Die Trommelschläge schwellen ab, die nächste begibt sich in die Mitte (...) Mädchen und junge Frauen lösen sich in schnellem Rhythmus ab, die einen bewegen sich zögernd, verlegen kichernd, die anderen selbstsicher und stolz, und produzieren ihr Können.

7 Nicht nur auf den ist *denba-fòli* der am häufigsten gespielte Rhythmus, sondern auch während der Hochzeitstage und zu anderen Festanlässe. Der Rhythmus heißt auch *maraka-don*, Tanz der Maraka (bam. für Soninke, franz. Sarakole), da er ursprünglich aus dem Repertoire dieser ethnischen Gruppe her stammt. Er wird jedoch bei weitem nicht nur auf Hochzeiten von Angehörigen dieser Gruppe gespielt, sondern auf allen Hochzeiten. Zur musikalischen Struktur dieses und anderer zentraler Rhythmen der Bamakoer Festmusik, siehe Polak (1996: 59-89).

Angelockt von den weit herum hörbaren Tschemberhythmen, dem Lachen und Rufen strömen weitere junge Frauen herbei (...) In gebührendem Abstand strolchen junge Männer umher, scheinbar desinteressiert verfolgen sie die Darbietungen genau, dieses wortlose Werben der jungen Frauen. (Roth 1995: 206)



Abb. 6: Eine Solotänzerin geht ab, die nächste kommt – oder ist sie zu schüchtern? Photo: Bamako, Polak 1991.

4. Spannung

Das Verhältnis zwischen den beiden angesprochenen Aspekten der Teilnahme und der Darstellung ist von polarer Spannung gekennzeichnet. Die kommunale Interaktion zeichnet sich dadurch aus, dass der Mittelpunkt des Geschehens und die öffentliche Aufmerksamkeit für alle zugäng-

lich ist. Die Darstellung bedarf dagegen eines Publikums, dem gegenüber man sich präsentiert. Es ist aber nicht gesagt, dass es eine „natürliche“ Balance zwischen beiden Aspekten gibt, die sich von selbst einstellt. Die Balance zwischen den Polen wird durch verschiedene Handlungsmuster angestrebt, sie kann aber auch kippen, und zwar in beide Richtungen.

An der Beziehung von Tanz, Musik und Raumordnung des Festes lässt sich ersehen, wie wichtig es ist, dass der Tanz wahrgenommen wird und was passieren kann, wenn die Kommunalität einseitig überhand nimmt.

Die Trommler beschallen das Fest nicht rundum, sondern auf einen Brennpunkt hin. Die Zuwendung bzw. Abwendung der Musiker, d.h. deren Körperhaltung, die Ausrichtung der Instrumente und Ensembleaufstellung wirkt akustisch,⁸ optisch und emotional. Die Trommler fokussieren die Mitte des Festkreises oder einzelne Teilnehmer, vor allem die Solotänzerinnen, die auf das Trommelensemble zukommen und sich die öffentliche Aufmerksamkeit gleichsam abholen. Man feiert nachts gerne während eines möglichst vollen Mondes und sorgt für zusätzliche Lichtquellen. Eine doppelte Rolle spielen die heutzutage auf Bamakoer Familienfeste bestellten Videoteams: ihre Leuchten sind starke Strahler, die das Gefilmte zudem als bedeutsam herausstellen.

Um zu gewährleisten, dass alle sehen, was im Zentrum passiert, muss der Festplatz nach innen einsichtig gehalten werden. Grundlegend ist hierfür die Definition des Zentrums durch eine Begrenzung des Festplatzes nach außen hin; dazu dient vorab schon die Aufstellung der Sitzgelegenheiten, an der sich dann auch die Teilnehmer orientieren und sich als Kreis ums Zentrum formieren. Eine besondere Rolle spielt jemand, der mit einer schlanken, biegsamen Gerte das nach innen drängende Volk nach außen zurückscheucht, indem er den zu nahe Kommenden kräftig auf die Beine peitscht oder auch schon mit einer Drohgebärde sein Ziel erreicht. Dies wird immer wieder nötig, wenn die Zuschauer sich selbst die Sicht nehmen, indem zu viele gleichzeitig als Tänzerinnen ins Zentrum wollen, oder vor Begeisterung nach innen drängen, um besser zu sehen, um näher dabei zu sein. Wenn alle nach innen wollen und niemand mehr vom begrenzen-

8 Die Schallwellen der Trommeln breiten sich in erster Linie vertikal zur Membran aus; die Richtung wird zusätzlich durch die Rasselbleche der Bechertrommeln verstärkt, die auch als Schalltrichter wirken.

den Kreis aus zuschaut, dann leidet die Fokussierbarkeit des Zentrums, dann kippt die Balance zwischen Zugänglichkeit und Darstellbarkeit.



Abb. 7: Die Stimmung der Tänzerinnen auf einem ländlichen Beschneidungsfest ist schon sehr überschwänglich, doch ist die Aufstellung von Trommelensemble, Tänzerinnen und Zuschauer/innen noch erkennlich. Photo: Beledugu, Polak 1994.



Abb. 8: Sekunden später löst sich die Struktur nach innen hin auf; der Überblick der Trommler und die Einsicht der Zuschauer/innen geht verloren. Photo: Beledugu, Polak 1994.

Alle innen, keiner außen, die „totale Teilnahme:“ das ganze Kollektiv ein Solotanz, Jugendliche, die sich umrempleln, Frauen, die im Festputz sich in Schlammputzen werfen, das kommt durchaus vor, doch kann es nur für die Dauer des gerade laufenden Stückes währen. Fünf Minuten sind dann eine Ewigkeit. Geht den Trommlern die Kraft aus, reißt der Rhythmus ab, ist nur noch Durcheinander. Die Handlungsfähigkeit ist blockiert, das Fest stockt und unter viel Gelächter muss alles erst entwirrt werden, bevor es weitergeht. Diese totale Teilnahme ist aber die Ausnahme. Die Regel ist, dass Teilnahme und Zuschauen sich die Waage und bei Spannung halten. Die Rolle des Platzwächters mit der Gerte, die oftmals von einem Mitglied oder Freund des Trommelensembles gespielt wird, wirkt entgegen der Tendenz zur Massenekstase, entgegen der Möglichkeit dass das Pendel zum Extrem der Kommunalität hin ausschlägt. Nur gegen den Schluss hin, während der Minuten vor dem abzusehenden Ende eines Festes, lässt man des öfteren dem Überschwange freien Lauf und nimmt mutwillig den Kollaps der Veranstaltung in Kauf.

Umgekehrt hat auch die Schwerpunktverlagerung weg von der Teilnahme und hin zur Darbietung ihren Platz im Fest. Einige der oben beschriebenen Performance-Techniken der Solotrommler sind hierfür Beispiel. Aggressives Gerangel von Tänzerinnen um den Mittelpunkt sind für die meisten Feste typisch, ebenso wie die Tatsache, dass bessere Tänzerinnen öfter im Zentrum stehen als mittelmäßige, und wieder andere Teilnehmerinnen lieber gar nicht tanzen als sich dabei zu genießen. Während theatralischer Aufführungen wird die Rollentrennung von Aufführenden und Zuschauern strikter. Gegenüber den Maskeraden der Jugendbünde oder akrobatisch virtuosen Tänzern von Mitgliedern professioneller Ballette legen die Zuschauer mehr Respekt an den Tag; ob der kulturellen Bedeutung des Aufgeführten wegen oder weil sie die Virtuosität der Aufführenden bewundern oder weil sie einfach gefesselt sind – jedenfalls fällt ihre Teilnahme zurückhaltender aus und beschränkt sich auf jene Formen, die nicht selbst ins Blickfeld treten, wie etwa das Händeklatschen und Mitsingen. Wenn z.B. eine Tänzerin des Nationalballettes loslegt, sind die meisten gebannt und nur sehr wenige, die Allermutigsten, wagen es noch, in den Ring zu springen und es mit ihr aufzunehmen. Sie monopolisiert den Fokus der Öffentlichkeit zeitweise für ihre Show, deren Qualität sich direkt in die mehr oder weniger vielen Geldscheine umsetzt, die in ihre Hände wan-

dern. Es sind in Bamako insbesondere berufliche Spezialist/innen mit Erwerbsinteresse, die auf Festen als Darsteller/innen auftreten und, anstatt einander abwechselnder Solotänzerinnen, die Mitte besetzen. Ländliche Jenbe-Spieler widmen sich weniger aktiv der Selbstdarstellung und theatralischen Animation des Publikums als ihre professionellen Kollegen in der Hauptstadt.

Nach außen gerichtete, auf die Repräsentation von Differenz bedachte Darstellung gehört also ebenso zum Fest wie die nach innen gerichtete, auf Zusammengehörigkeit zielende Interaktion der Teilnehmerschaft. Im Fest können grundsätzlich alle, auch die Nicht-Spezialisten, direkt und aktiv gestaltend teilnehmen; so unterscheidet sich das Fest von Formen, in denen der Darbietungsaspekt noch differenzierter ausgeprägt ist. Doch alle, auch die Nicht-Spezialisten, handeln, damit es gesehen wird. Die Balance zwischen Sehen und dem Willen, gesehen zu werden, wird durch zwei Handlungsmuster ermöglicht: durch den Rollentausch der meisten und die Spezialisierung einiger weniger.

Die Trennung zwischen Aufführenden und Zuschauern legt niemanden fest: Jede/r Anwesende kann und soll sich sogar einmal oder viele Male im Verlauf des Festes vom Zuschauer zum tanzenden Mittelpunkt aufschwingen. Durch den raschen und relativ freien Rollentausch vom Zuschauer zum Fokussierten kann jede Teilnehmerin zum Zuge kommen und stellt vorher und nachher ihrerseits Aufmerksamkeit den Aktionen anderer zur Verfügung.

Das spezialisierte, kommerzielle Handeln der Stuhlverleiher, Platzwächter, Kameramänner und Festmusiker verstärkt die Möglichkeiten und die Intensität des Gesehen-Werdens. Diese Dienstleister verlangen für sich selbst verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit; sie produzieren in der Ökonomie der festlichen Öffentlichkeit einen Überschuss an Aufmerksamkeit, der von den Gästen nicht selbst hergestellt werden muss und doch genossen wird.

Die Balance von Kommunalität und Repräsentation, von Reziprozität und Spezialisierung im Fest steht ständig auf der Kippe. Ich habe die totale Teilnahme als ein Extrem benannt. Das andere Extrem ist die Forcierung des Wahrgenommen-Werdens durch einzelne, die sich durch persönliche Kompetenz, kulturelle Bedeutung des Genres oder differenzierende Rahmenbedingungen als Darsteller inszenieren und den normalen Rollen-

tausch befristet aussetzen. Die Möglichkeit einer solchen Schwerpunktverlagerung von der kommunalen Interaktion zur Darbietung für ein gesondertes Publikum ist aber dem Fest nicht Fremdes, etwa von außen Aufgezwungenes, und auch nichts Neues. Im Gegenteil, es liegt im Fest schon vor und gehört dazu, wie man an dem großen Jubel und begeisterten Trubel unschwer feststellen kann, den gerade die Darbietungen von Spezialisten im Fest stets auszulösen im Stande sind.

Tatsächlich gewinnt die Aufführung im Rahmen eines Festes erst dadurch ihre Bedeutung, dass Zuschauer da sind. Für das Fest ist jedoch ebenso wesentlich, dass die darstellende Aktion sehr oft nicht in Händen einer umrissenen Gruppe liegt, wie sie für die Theoretiker der Performance seit Singer (1955: 23) konstituierend zur Performance gehört. Die Rolle der Darstellenden im Fest wechselt, anders als in den als Performances bezeichneten Aufführungen, in der Regel rasch und möglichst reihum ab.

(...) the audience is the body of people prepared to grant the performer space and time in which to mount a (...) display, by suspending or bending the normal patterns of communicative turn-taking. (...) what creates an audience is the listeners' intentional orientation towards the speaker. (Barber 1997: 347)

Darbietungen im Fest richten sich – das mag paradox klingen – zwar an eine Zuschauerschaft, die aber nicht kategorisch von den Aufführenden verschieden ist: Die Darbietenden verwandeln sich durch raschen Rollentausch selbst zu ihren eigenen Zuschauern. Nicht die Aufführenden bilden eine Gruppe und das Publikum eine andere, sondern die einander abwechselnden Zuschauer und Aufführenden bilden zusammen ein fluktuierendes Ensemble von Handelnden. Darin liegt ein Unterschied: Die Aufhebung des „normalen“ Sich-Abwechselns in den kommunikativen Rollen ist für Performance grundlegend; im Fest bleibt jedoch der Rollentausch, und damit die allgemeine Zugänglichkeit der Öffentlichkeit, die Grundlage der kommunalen Interaktion. Die Darbietungen von Spezialisten bilden zwar oftmals herausragende Höhepunkte von Festen, sind aber nicht grundlegend notwendig.

5. Klassifikation und Typik

Das in diesem Aufsatz entworfene Konzept der Festmusik bezieht seinen Gehalt aus der Typik von Handlungsmustern, Situationen und Institutionen, die so oder ähnlich in vielen Gesellschaften des westlichen Sudan verbreitet sind. Insofern ist Festmusik als verwendungsorientierter musikalischer Gattungsbegriff geeignet, eine weite, großräumliche Perspektive zu eröffnen. Ob es sich nun um die von Charry und mir behandelte, berufliche Trommelmusik der Mande handelt, um die Klatschspiele und -rhythmen von Mädchen und Frauen, die sich keine Trommler leisten können oder wollen, oder um die im westlichen Sudan ebenfalls sehr prominenten Xylophonensembles, z.B. jene der Bamana, Senufo und Bobo: All diese Genres werden unter dem Gesichtspunkt ihrer Zugehörigkeit zur Gattung der Festmusik vergleichbar.

Charry unterscheidet vier „musikalische Sphären“ der Mande, nämlich Trommelmusik, Griotmusik, Jägermusik und gitarren-orientierte, moderne Musik (Charry 2000: 1-3). Ich bezweifle nicht den Wert und die grundsätzliche Triftigkeit dieser instrumenten- und trägergruppenorientierten Klassifikation. Verwendungsorientierte Gattungsbegriffe und ihr implizites Bemühen um die Typik musikalischer Handlungen und Institutionen vermögen jedoch die eingeführte Klassifikation nach ihrer Begründung in der sozialen Realität – im Handeln der Menschen – zu hinterfragen, und im weiterführende Fragen aufzuwerfen. Für eine Ethnologie westafrikanischer Musik, die über das Bemühen um Klassifikation und Dokumentation hinaus auch verstehen und interpretieren will, ist die Entwicklung und Schärfung von Gattungsbegriffen unabdingbar.

5.1. Festmusik in Stadt und Land

Charry unterteilt die Trommelmusik weiter in drei Traditionen und Genres: eine „dörfliche Tradition“ (*village tradition*) der Festmusik; Ballettmusik, die sich im Rahmen der Kulturpolitik mehrerer westafrikanischer Staaten als musikalischer Bestandteil des folkloristischen Tanztheaters herausbildete; und schließlich Perkussionsmusik, die im Zuge der Verbreitung der Jenbe im Westen entstand (Charry 2000: 194-213).

Die ethnographische und musikologische Forschung sowie die außerwissenschaftliche Begegnung von Europäern und Amerikanern mit Jenbe-Musik in Westafrika fand überwiegend in großen Städten statt.⁹ Die veröffentlichten Aufnahmen von Jenbe-Festmusik stammen ausschließlich aus urbanen Zentren.¹⁰ Was wir darüber hinaus über dörfliche Trommelmusik der Manding wissen, das erfuhren wir im Wesentlichen von Musikern, die seit Jahrzehnten in Großstädten leben, und aus Bild- und Schriftquellen, die meist in Städten entstanden. Unser Bild der Jenbe-Festmusik ist geprägt von der Perspektive von Städtern; ein Forschungsbedarf besteht dagegen im Bereich des ländlichen Jenbe-Spiels und dessen Beziehungen mit städtischen Zentren.

Der derzeitige Forschungsstand und seine Ergebnisse werden durch die Subsumierung der Trommelfestmusik unter der Rubrik „dörfliche Tradition“ verzerrt. Es ist nicht etwa so, dass der kulturelle Austausch zwischen Dorf und Stadt einseitig vom Dorf in die Stadt verläuft, also das Trommeln auf Festen quasi als Fortführung einer dörflichen Tradition „auch“ in der Stadt existiert. Festmusik in Städten ist kein Sonderfall, sie ist dort mehr als nur lebendig: Urbane Festmusik hat während der vergangenen vier Jahrzehnte eine eigene, sehr dynamische Entwicklung genommen. In der malischen Metropole Bamako lassen sich zum Beispiel folgende Entwicklungen ausmachen:

- ◆ Die Veranstaltung und die Teilnahme an Jenbe-Festen dehnte sich, über die Gruppen von Zuwanderern aus den ländlichen Herkunftsgebieten der Jenbe hinaus, auf breite Schichten der urbanen Bevölkerung aus.
- ◆ Die Trommler wurden zu Berufsmusikern und die Musik bzw. die musikalische Arbeit zur Ware. Nicht mehr kommunale Gebundenheit, verwandtschaftliche Beziehungen und persönliche Mitgliedschaft in dörflichen Institutionen der Musikveranstaltung (Bünde, Lineages) prägen die Lebenswelt der städtischen Musiker, sondern die Abhängigkeit von Engagements und den dabei erzielten Preisen, die Individualisierung der Wirtschafts-

9 Dies betrifft Charrys eigene Studien (1996, 2000) ebenso wie die meinen und die von Zanetti (1996) und Kokelaere (1996).

10 Drame (1984) aus Bouake, Elfenbeinküste; Konaté (1991) aus Conakry, Guinea; Dunbia et al. (1999) aus Bamako; Sidibe (1999) aus Tambacounda, Senegal.

weise, die individuelle Konkurrenz und ein ausgeprägter Generationenkonflikt.

- ◆ Das Repertoire und der Stil der städtischen Festmusik wandelte sich im urbanen Kontext, u.a. unter dem Einfluss des heterogenen Publikums, den Institutionen nationaler Kulturpolitik und zuletzt der Globalisierung der Jenbe, auf eine eigenständige Weise.¹¹

Schließlich wirkt städtische Festmusik auch zurück auf dörfliche Festmusik.¹² Eine global verbreitete Technik des Instrumentenbaus, nämlich die auch in Städten noch relativ junge Praxis der Fellbefestigung mittels zweier solider Eisenringe, verbreitet sich derzeit von der Stadt aufs Land. Während das Repertoire dörflicher Trommelmusik relativ konservativ ist, machen sich strukturelle und stilistische Einflüsse aus der Stadt bemerkbar: Zum Beispiel wird das individuelle Eingehen auf einzelne Solotänzerinnen mit musikalischen Mitteln¹³ sowie die Beschleunigung der Tempi auf dem Lande von jenen Dorftrommlern forciert, die rege Beziehungen in Städten unterhalten und z.T. auch saisonal dort arbeiten.

Generell zeichnete sich der Komplex dörflicher und städtischer Festmusik während des gesamten 20. Jahrhunderts durch wechselseitige Einflüsse. Diese historische Bedingtheit wird ebenso wie die im ersten Teil dieses Aufsatzes herausgearbeitete ethnographische Typik der Festmusik durch ihre Subsumtion unter der Kategorie der „dörflichen Tradition der Trommelmusik“ eher verschleiert als reflektiert.

5.2. Festmusik und Folklore

Ein Set von verwendungsorientierten Gattungsbegriffen, wie etwa Arbeitsmusik, Festmusik, Folklore, Konzertmusik und Tonträgermusik, wäre geeignet, Bezüge der musikalischen Genres und Traditionen untereinander

11 Für etwas ausführlichere Abrisse der jüngeren Erfolgsgeschichte der Jenbe, sowie einer Annäherung an die Vitalität urbaner Jenbe-Festmusik in Westafrika, siehe Polak (im Erscheinen).

12 Ich beziehe mich hier auf eigene Forschungen im Kreis von Sibi, ca. 70 km südlich von Bamako im Manden gelegen, dem Kernland des ländlichen Verbreitungsgebietes der Jenbe.

13 Siehe Polak (1996: 76-89) zur musikstrukturellen Beschreibung dieser Mittel, nämlich der Verdichtungspattern (franz. *échauffements*; bam. *golobali*) und Schnittstellen (franz. *bloquage*; bam. *tigèli*).

und zur Sozialgeschichte der westafrikanischen Musikformen im 20. Jahrhundert herzustellen. Zum Beispiel ist interessant, dass die Jenbe-Trommelmusik, die traditionell in der Arbeits- und Festmusik ein festes Standbein hat, zwar während der 1960er Jahre mit der Staatsfolklore eine neue, bedeutsame Arena und Gattung hinzugewann, es aber in Westafrika nicht zur Bearbeitung und Verbreitung als Konzert- und Tonträgermusik brachte – was gerade heute auffällt, da Jenbe-Trommelmusik in Europa und Nordamerika auf über 100 CDs und vielen Hundert Konzerten pro Jahr zu hören ist. Dagegen konnten die *Mande*-Griotmusiker, die ebenfalls während der 1960er Jahre einen Kernbereich staatlicher Folklore prägten und durch diesen Zusammenhang geprägt wurden, auch neue Bereiche in Radioprogrammen und auf lokalen Kassettenmärkten erschließen und darüber hinaus auch in der modernen Gitarrenmusik und in der urbanen Festmusik Fuß fassen. Ein musik- und sozialgeschichtlicher Ansatz, der in der Ethnographie der Gattungsbegriffe Anregung und Reflektionsfläche fände, wäre die Untersuchung von Folklorisierungsprozessen und Einflüssen der Kulturpolitik der Kolonie Französisch-Westafrika, der antikolonialen Bewegungen und der Nationalstaaten auf einzelne Musikformen und musikalische Traditionen im westlichen Sudan.

Ich schließe diesen Aufsatz mit einer historischen Skizze und einigen Überlegungen, die das Verhältnis von Folklore und Festmusik betreffen. Der Begriff der Folklore steht hier nach Keita (1957) und Mark (1994) für den bewussten Versuch, mit künstlerischen Mitteln, und zwar insbesondere mit der bühngerechten Bearbeitung und Inszenierung von Repertoires und Formen der Festkultur, eine Identität zu konstruieren und darzustellen. Die Bühnenbearbeitung von lokaler Trommelfestkultur in Französisch-Westafrika nahm ihren Anfang an der *Ecole Normale William-Ponty* bei Dakar, wo ein Großteil der afrikanischen Angestellten der Kolonialverwaltung ausgebildet wurde. Die Schüler waren angehalten, während der Ferien die „Tradition“ ihrer Heimat „ethnologisch“ zu studieren und daraufhin in Theaterstücke zu verarbeiten (Cutter 1971: 248; Hopkins 1965: 163). Die Stücke, in denen Sequenzen aus Sprechtheater, Musik, Tanz und Gesang kombiniert wurden, behandelten entweder individuelle Identitätskonflikte zwischen Tradition und Moderne oder historische Heldenepen. 1947 gründete der guineische Schriftsteller, Dramaturg und Choreograph Fodeba Keita (1921-1969), der die Ponty-Schule durchlaufen hat-

te, in Paris die *Compagnie des Ballets Africains*, zu deren Mitgliedern neben Afrikanern verschiedener Regionen auch Künstler aus der Karibik zählten. Im Stil der *Ballets Africains* gewannen der sinnliche Eindruck, die stärkere Integration von Tanz und Musik und die Professionalität der Aufführenden gegenüber dem Ponty-Theater an Bedeutung. Die *Ballets Africains* erfuhren in Paris Unterstützung vom Musikethnologen Gilbert Rouget (*Musée de L'Homme*), nahmen Schallplatten auf und feierten Erfolge in Europa und Französisch-Westafrika.

Während der 1950er Jahre waren viele Ponty-Abgänger, z.B. der Bürgermeister von Bamako und spätere erste Präsident der Republik Mali, Modibo Keita, als Politiker auch kulturell engagiert und wirkten aktiv an Theatervereinen und deren Förderung mit (Cutter 1971: 261f). Im selben Jahrzehnt gründete die Kolonialverwaltung in allen Territorien Französisch-Westafrikas Kulturzentren und Kulturfestspiele, die einer Instrumentalisierung des erblühenden afrikanischen Theaters durch die Unabhängigkeitsbewegungen vorbeugen sollte (Cutter 1971: 264-265). Im Verlaufe von nur wenigen Monaten im Jahre 1953 hatte man den *Coupe Théâtrale des Centres Culturels de l'AOF* organisiert: Vorausscheidungen fanden innerhalb der Territorien statt, worauf zwischen den Territorialsiegern Viertelfinale, Halbfinale und schließlich das Finale in Dakar ausgefochten wurde. Skinner berichtet z.B. vom Halbfinale des Theater-Cups, das 1955 in Bobo-Dioulassou stattfand (Côte d'Ivoire schlug Niger), dass viele Studenten und Verwaltungsangestellte aus dem ganzen Land anreisten (Skinner 1974: 292). Das Theater erhielt in Obervolta dadurch, und durch den Auftritt von Fodeba Keitas *Ballets Africains* in Ouagadougou im selben Jahr, enormen Auftrieb (ebd.: 193). Die Dauer der Aufführungen war auf 90 Minuten beschränkt, die Mitgliederzahl der Truppen auf 25. Die Stücke sollten von afrikanischen Autoren sein, die Texte in Französisch, damit sie in allen Zentren der Föderation verstanden würden, die Lieder aber durften in lokalen Sprache gesungen werden (Hopkins 1965: 164; Skinner 1974: 292f).

1958 wurde in Bamako von mehreren internationalen Jugendorganisationen das *Festival de la Jeunesse d'Afrique* veranstaltet. Sport- und Kulturwettkämpfe standen dabei im Mittelpunkt. Die Programme lasen sich wie folgt:

presentation - nuit d'accueil - danse folklorique - grand bal - bal populaire [erster Tag, 6.9.1958]; rencontre - conférences - échanges culturels - compétitions sportives et culturelles - théâtre - manifestations folkloriques - bal populaire [zweiter bis fünfter Tag]; kermes enfantine - échanges culturelles - rencontres diverses - adieu - grand bal - bar frais - danses folkloriques - feu d'artifice [sechster und letzter Tag, 11.9.1958] (Festival Afrique 1958, Nummern 1-8, keine Seitenangabe).

Es nahmen Ballett- und Theatertruppen aus allen Regionen des Sudan/Mali und aus den anderen Territorien teil, unter anderem auch die *Ballets Africains*. In der Festival-Zeitung (Festival Afrique 3: keine Seitenangabe) wurde auch ein längerer Auszug aus Fodeba Keitas Text *Les hommes de danse* nachgedruckt (entspricht Keita 1954: 8-15). In der letzten Ausgabe der Zeitung wurden euphorische Bilanzen gezogen, die das Festival als historischen Wendepunkt priesen: „L'Afrique, à Bamako, a renoué avec son passé“ (Festival Afrique 8: keine Seitenangabe). Das Festival war jedoch ebenso bemerkenswert, indem es Kontinuitäten vermittelte: Die institutionelle Struktur der kompetitiven Kultur- und Sportfestspiele wurde hier ebenso unverändert aus dem Kolonialsystem übernommen und an die entstehenden westafrikanischen Nationalismen weitervermittelt, wie die sportlichen und theatralischen Disziplinen. Die *Ballets Africains* wurden 1958 zum Nationalballett der Republik Guinea umfunktioniert und prägten in dieser Rolle die institutionelle und stilistische Entwicklung des Ballettes in Westafrika, sowie seine internationale Rezeption.

Die chronologische Reihung der genannten Gattungsbegriffe – von der Arbeits- und Festmusik zur Folklore und weiter zur Konzert- und Tonträgermusik – birgt die Gefahr, die Assoziationen einer lediglich verspäteten, der europäischen Moderne unvermeidlich nachfolgenden Entwicklung in Afrika hervorzurufen. Die Gattungsbegriffe erlauben es aber auch, in der Modernisierungstheorie implizite Thesen – wie die der Entwicklung von der Umgangsmusik zur Darbietungsmusik und ihrer Emanzipation von Gebrauchsfunktionen¹⁴ – zu historisieren und als Forschungsfragen explizit zu machen. Brachte die gesellschaftliche Differenzierung, welche mit der Kolonisierung, Nationalisierung und Urbanisierung Westafrikas im 20. Jahrhundert einherging, auch eine Differenzierung künstlerischer Aus-

14 Vergleiche Blaukopf (1982: 271) bezüglich der musiksoziologischen Begriffe „Darbietungsmusik“ und „Umgangsmusik“.

drucksformen hervor? Förster (1997) bejaht diese Frage in seiner Studie von Maskenaufführungen in der nördlichen Elfenbeinküste. Er betont dabei insbesondere die grundlegende Unterscheidung von Aufführenden und Zuschauern, also das Entstehen eines Publikums.

Die Verschiedenheit von Aufführenden und Publikum ist ein wesentliches Kriterium, das westafrikanische Ballettmusik von der Festmusik unterscheidet. Die Differenziertheit des Publikums äußert sich auf vielerlei Weise: durch die frontale räumliche Anordnung von Bühne und Rängen; durch die choreographische Ausrichtung der Bühnenszenierung auf das Publikum hin (vgl. Keita 1957); durch die Eintrittsbillets, die das Publikum zu bezahlen hat, oder die Privilegiertheit geladener Gäste, z.B. Parteifunktionäre; und durch die oftmals stark ausgeprägte kulturelle Fremdheit des Publikums, z.B. von ausländischen Staatsgästen oder Touristen. Keines dieser Elemente stellt an sich eine afrikanische Besonderheit gegenüber der europäischen Entwicklung dar. Doch bedeutet das nicht unbedingt, dass die Folklorisierung von Festkultur erstmals mit dem Beginn des Kolonialzeitalters aufgetreten und ausschließlich von dessen Strukturen geprägt ist.

Fälle kulturpolitischer Instrumentalisierung von Festen zur Inszenierung von Zentralgewalt im westlichen Sudan sind schon für das 19. Jahrhundert dokumentiert. Hauptmann Gallieni, ein französischer Eroberer, stellte vor ca. 120 Jahren – also noch vor der Etablierung der Kolonialherrschaft – fest, dass die Bevölkerungen des heutigen Mali mit nichts mehr zu beeindrucken waren, als mit lärmenden Festen und musikalisch untermalten Militärparaden. Umgekehrt glaubten aber auch lokale Herrscher, die vordringenden Europäer mit Darstellungen ihrer Macht beeindrucken zu können. Dazu führten sie Reiterspiele und Säbel- bzw. Kriegertänze, aber eben auch zivile, einfache Tanzfeste ins Feld. Die heutigen Formen staatlicher Folklore haben sich im Rahmen kolonialer und antikolonialer, sozialistisch geprägter kulturpolitischer Institutionen seit den 1930er Jahren herausgebildet. Doch sollte nicht außer Acht bleiben, dass der westliche Sudan auf eine Tradition von Staatlichkeit zurückblickt, die mehr als ein Jahrtausend älter ist als die europäische Eroberung. Das Spannungsfeld von kommunaler Festkultur und staatlicher Zentralgewalt, welche die Festkultur als Folklore zu inszenieren und zu instrumentalisieren versteht, stellt m.E. ein grundlegendes Element der performativen Künste dieser

Großregion dar. Nicht nur die staatlichen Spitzenensembles der Nationalballette können ihre hoch artistischen Aufführungen mit einer überzeugenden, Authentizität vermittelnden Frische verbinden; nahezu jedes größere Dorf im westlichen Sudan versteht es, anlässlich der Besuche von Politikern, Projektleuten oder Forschern ihre kommunalen Festkulturformen für das vielversprechende Publikum zu inszenieren.

Diese kompetenten und oft sehr erfolgreichen künstlerischen und kulturpolitischen Strategien bedeuten, dass hier die Folklore nichts dem Fest willkürlich Aufgesetztes – oder gar dieses Erstickendes – hat, wie es z.B. in der deutschen Volkskunde den Heimatpflegebewegungen attestiert wird.¹⁵ Seit den 1970er Jahren arbeitet ein Großteil der Bamakoer Berufstromm-ler sowohl als Festmusiker als auch in Folkloretruppen – sie sind also von Hause aus beider musikalischen Idiome mächtig. Die Aufführung von arrangiertem Repertoire durch professionelle Tänzer und Tänzerinnen aus dem Ballettbereich gehörten während der vergangenen zehn Jahre zu den virtuosesten Darbietungen im Rahmen von Festen. Der Beitrag der Folklore zur Bamakoer Festkultur beschränkt sich jedoch nicht etwa einseitig nur auf das Element der Darstellung und der Repräsentation zu Ungunsten des Kommunalen. Die Nationalisierung des Tanztheaters, ebenso wie später die Globalisierung der Jenbe-Perkussionsmusik, hat die Festmusik nicht geschwächt oder gar verdrängt, sondern vielmehr ihr Ansehen bei der städtischen Bevölkerung gehoben und bestärkt.¹⁶

Einige Stilmittel, die während der letzten Jahrzehnte aus dem Ballettbereich ins Fest entlehnt wurden, wie z.B. die Signalphrasen, gehören heute zu den ureigensten Elementen und Bedingungen der urbanen Festkultur, in diesem Fall zum direkten und individuellen Eingehen des Solotrommlers auf die Solotänzerinnen. Das Verhältnis von Fest und Folklore ist in Westafrika nicht von einem Gegensatz zwischen „Volkskultur“ und „Folklorismus“ geprägt (vergleiche Mark 1984), sondern von einer wahrscheinlich alten, jedenfalls bis heute wirksamen Tradition gegenseitiger Befruchtung von lokalen, kommunalen und staatlichen, repräsentativen Veranstaltungen, Institutionen und Kulturformen.

15 Vergleiche das Themenheft „Traditional Music in Bavaria: Regional Identity, History, and Culture“, *The World of Music* 2/1999.

16 Zur wechselseitigen Bedingtheit urbaner Festmusik, nationalen Tanztheaters und internationaler Jenbe-Szene, siehe Polak (2000; im Erscheinen).

Literaturverzeichnis

- Barber, Karen 1987: Popular Arts in Africa. *African Studies Review* 30/3, 1-78.
- Barber, Karen 1997: Preliminary Notes on Audiences in Africa. *Africa* 67/3, 347-62.
- Blaukopf, Kurt 1982: *Musik im Wandel der Gesellschaft*. München, Zürich: R. Piper & Co.
- Charry, Eric 1994: The grand Mande guitar tradition. *The World of Music* 36/2, 21-61.
- Charry, Eric 1996: A guide to the jembe. *Percussive Notes* 34/2, 66-72. Erweiterte Fassung im WWW: <<http://www.wesleyan.edu/~echarry/jembearticle/article.html>>.
- Charry, Eric 2000: *Mande Music. Traditional and Modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cutter, Charles H. 1967: The politics of music in Mali. *African Arts* 1/3, 38-39, 74-77.
- Cutter, Charles H. 1971: *Nation-Building in Mali*. University of California, Los Angeles: Ph.D. Dissertation.
- Dramé, Adama; Senn-Borloz, Arlette 1992: *Jeliya – être griot et musicien aujourd'hui*, Paris: Harmattan.
- Duran, Lucy 1995: Birds of Wasulu: Freedom of expression and expression of freedom in popular music of southern Mali. *British Journal of Ethnomusicology* 2, 117-42.
- Festival Afrique (ed.) 1958: Organe du Premier festival de la jeunesse d'Afrique (6.-11.9.1958) [Nummern 1-8; eingestellt nach Abschluß des Festivals].
- Förster, Till 1997: *Zerrissene Entfaltung. Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte d'Ivoire*. Köln: Köppe Verlag.
- Gallieni, Lieutenant-Colonel 1885: *Voyage au Soudan français, Haut-Niger et Pays de Ségou, 1879-81*. Paris: Librairie Hachette.
- Hopkins, Nicholas S. 1965: Le théâtre moderne au Mali. *Présence Africaine* 53, 162-193.
- Humblot, P. 1921: Kankan: Metropole de la Haute-Guinée. *Renseignements Coloniaux (Bulletin du Comité de l'Afrique Française)* 6, 129-140; 7, 153-161.
- Keita, Fodeba 1950: *Poèmes Africains*. Paris: Seghers.
- Keita, Fodeba 1957: La danse africaine et la scène. *Présence Africaine* 14-15, 202-209.
- Knight, Roderic C. 1974: Mandinka drumming. *African Arts* 7/4, 24-35.
- Knight, Roderic C. 1984: Music in Africa: The Manding contexts. In Gerard Béhague (ed.), *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 53-90.
- Kokelaere, François; Saïdani, Nasser 1995: 90: Les années 'Djembe' . *Djembe'Info. Le carrefour belge de la Percussion et de la Danse de l'Afrique de l'Ouest* (Web site), <<http://www.pragmasoft.be/djembe/articles/Annees90/index.html>>.
- Lancy, David F. 1974: *Work, Play and Learning in a Kpelle Town*. Pittsburgh, University of Pittsburgh: Ph.D. Dissertation.
- Leiris, Michel, 1980 [1934]: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Lortat-Jacob, Bernard 1980: *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris: Mouton.
- Lortat-Jacob, Bernard 1981a: Community Music as an Obstacle to Professionalism: A Berber Example. *Ethnomusicology* 25/1, 87-98.

- Lortat-Jacob, Bernard 1981b: Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example. *Ethnomusicology* 25/2, 185-198.
- Lortat-Jacob, Bernard 1994: *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Mark, Peter 1994: Art, ritual, and folklore. Dance and cultural identity among the peoples of the Casamance. *Cahiers d'Etudes Africaines* 136, 563-484.
- McNaughton, Patrick 1982a: Language, art, secrecy and power: The semantics of dalilu. *Anthropological Linguistics* 24/4, 487-505.
- McNaughton, Patrick 1982b: The Shirts that Mande Hunters Wear. *African Arts* 15/3, 54-58.
- Meillassoux, Claude 1968: *Urbanization of an African Community. Voluntary Associations in Bamako*. Seattle: University of Washington Press.
- Meurillon, Georges; David, Philippe (eds.), n.d.: *West African Postcards* (UNESCO CD-ROM Atlas du Patrimoine n. 4). Paris: Images&Mémoires/ICG Mémoire directe.
- Meyer, Andreas 1997 : *Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika*. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin.
- Modic, Kate 1996: *Song, Performance and Power: The Bèn Ka Di Women's Association in Bamako, Mali*. Bloomington, Indiana University: Ph.D. Dissertation.
- Polak, Rainer 2000: Ein Musikinstrument geht um die Welt. Zur Verflechtung lokaler, nationaler und internationaler Kontexte im Bamakoer Jenbe-Spiel. In Bauer, Ulrich; Egbert, Henrik; Jäger, Frauke (Hrsg.), *Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika. Beiträge zur Globalisierungsdebatte*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 291-312.
- Polak, Rainer (im Erscheinen): A Musical Instrument Travels 'Round the World: Jenbe Playing in Bamako, in West Africa, and Beyond. *The World of Music* 1/2001.
- Roth, Claudia 1995: Wehe, wenn die Frauen von Bobo sich schmücken. *Ethnopsychanalyse* 4, 205-221.
- Schulz, Dorothea E. 1996: *Praise in Times of Disenchantment: Griots, Radios, and the Politics of Communication in Mali*. New Haven/CT, Yale University: Ph.D. Dissertation.
- Skinner, Elliot P. 1974: *African Urban Life. The Transformation of Ouagadougou*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Stockmann, Doris 1991: Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures. In Nettl, Bruno; Bohlman, Philip V. (eds.), *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 318-341.
- Zanetti, Vincent 1996: De la place du village aux scènes internationales: l'évolution du jembe et de son repertoire. *Cahier de musiques traditionnelles* 9: 167-188.