

**Rainer Polak**

**Festmusik als Arbeit,  
Trommeln als Beruf**

**Jenbe-Spieler in einer  
westafrikanischen Großstadt**

erschienen im Reimer-Verlag  
Berlin: 2004

(Leseprobe: Kapitel 1-3 )



# Inhaltsverzeichnis

	Abbildungsverzeichnis	5
	Tabellenverzeichnis	7
	Danksagung	9
	Vorbemerkungen	11
<b>1</b>	<b>Zur Untersuchung</b>	<b>17</b>
<b>1.1</b>	<b>Themenstellung, Textaufbau und Erklärungsansatz</b>	<b>17</b>
<b>1.2</b>	<b>Einzelfall und Vergleichsperspektiven</b>	<b>21</b>
<b>1.3</b>	<b>Methoden</b>	<b>23</b>
<b>2</b>	<b>Kontexte</b>	<b>31</b>
<b>2.1</b>	<b>Die Jenbe in Westafrika</b>	<b>31</b>
2.1.1	Zur Quellenlage	31
2.1.2	Bauweise und Klang	33
2.1.3	Die Jenbe im Instrumentalensemble	35
2.1.4	Soziale Herkunft und Verbreitung	39
2.1.5	Ethnisch-regionale Herkunft und Verbreitung	41
<b>2.2</b>	<b>Die Stadt Bamako</b>	<b>43</b>
2.2.1	Geschichte	43
2.2.2	Bevölkerung	46
2.2.3	Stadtviertel	47
<b>2.3</b>	<b>Jenbe-Musik in Bamako</b>	<b>51</b>
2.3.1	Islamisierung und lokale Festkultur	51
2.3.2	Repräsentative Öffentlichkeit in kolonialen Städten	55
2.3.3	Städtische freiwillige Assoziationen	60

2.3.4	Das afrikanische Ballett	62
2.3.5	Urbane Festmusik	72
2.3.6	Die Globalisierung der Jenbe-Musik	76
2.3.7	Fazit: die Jenbe in Bamako	79
<b>2.4</b>	<b>Die urbane Festkultur</b>	<b>79</b>
2.4.1	Anlässe	81
2.4.2	Zeitliche Rahmen	83
2.4.3	Organisation und Teilnahme	89
2.4.4	Situation und Interaktion	91
2.4.5	Soziale Funktionen	95
2.4.6	Partizipation und Darbietung	100
2.4.7	Die Rolle der Trommler	103
2.4.8	Tradition und Wandel	109
<b>3</b>	<b>Stil</b>	<b>111</b>
<b>3.1</b>	<b>Soziale Funktionen und musikalische Rollen</b>	<b>111</b>
3.1.1	Die erste Dunun	112
3.1.2	Die erste Jenbe	113
3.1.3	Die zweite Jenbe und die zweite Dunun	114
3.1.4	Die dritte Jenbe und die dritte Dunun	116
<b>3.2</b>	<b>Repertoire an Trommelrhythmen</b>	<b>117</b>
3.2.1	Form, Identität und Wandel	118
3.2.2	Situativer Kontext und kulturelle Bedeutung	127
3.2.3	Rhythmusauswahl und Programmgestaltung	132
3.2.4	Diversifizierung und ethnische Differenzierung	136
3.2.5	Allgemein verbindliches Kernrepertoire	142
3.2.6	Trommelrhythmus und Musikstück	145
<b>3.3</b>	<b>Musikalische Form</b>	<b>148</b>
3.3.1	Formen dörflicher Festmusik	149
3.3.2	Besonderheiten der städtischen Festmusikform	150
<b>3.4</b>	<b>Körpertechnik und Verkörperung</b>	<b>158</b>
3.4.1	Tragetechnik und Körperhaltung	158

3.4.2	Ensembleaufstellung	166
3.4.3	Anschlag und Klangfarbe	168
<b>3.5</b>	<b>Tempo und Ensemblegröße</b>	<b>172</b>
3.5.1	Tempo im Wandel	173
3.5.2	Ensemblegröße im Wandel	175
3.5.3	Ensemblegröße im urbanen Kontext	179
<b>3.6</b>	<b>Musikalischer Wandel im urbanen Kontext</b>	<b>181</b>
<b>3.7</b>	<b>Die Urbanität des Bamakoer Festmusikstils</b>	<b>183</b>
<b>4</b>	<b>Arbeit und Beruf</b>	<b>187</b>
<b>4.1</b>	<b>Festmusik als Arbeit</b>	<b>187</b>
4.1.1	Auftrittspensum im Jahresrhythmus	191
4.1.2	Arbeitszeiten im Wochenrhythmus	194
4.1.3	Auftrittsort und Wohnort	196
4.1.4	An- und Abreise	199
<b>4.2</b>	<b>Die Trommler: eine Berufsgruppe</b>	<b>202</b>
4.2.1	Status und Selbstbild	203
4.2.2	Einkommen und Lebensstandard	205
4.2.3	Kommunikation und Interaktion	211
<b>4.3</b>	<b>Die Ökonomie der urbanen Festmusik</b>	<b>216</b>
4.3.1	Warenform, Markt und Kommerzialisierung	216
4.3.2	Distribution	219
4.3.3	Produktionsbeziehungen	228
<b>4.4</b>	<b>Der Prozess der Kommerzialisierung</b>	<b>248</b>
4.4.1	Der Wandel der Tauschbeziehungen	249
4.4.2	Generationenkonflikte und Produktionsbeziehungen	253
<b>4.5</b>	<b>Kommerzielle Rationalität</b>	<b>270</b>
4.5.1	Respekt und Erwerbstreben	271
4.5.2	Dienstbeflissenheit und Vorleistungsbereitschaft	275
4.5.3	Widersprüche	277

<b>4.6</b>	<b>Eigeninteresse und Berufsgemeinschaft</b>	<b>279</b>
<b>5</b>	<b>Wettbewerb und Wandel</b>	<b>287</b>
<b>5.1</b>	<b>Kommerzielle Praxis und antikommerzieller Diskurs</b>	<b>287</b>
5.1.1	Teilgruppen und Interessenkonflikte	288
5.1.2	Kulturelle Bewertung und Marktlage	290
<b>5.2</b>	<b>Stil und Beruf im Kontext von Marktbeziehungen</b>	<b>293</b>
5.2.1	Sanktionen gegen Trommler	293
5.2.2	Die Trommler und ihr Nachwuchs: Laisser-faire	294
5.2.3	Die Trommler und ihr Publikum: Vorauseilender Gehorsam	299
<b>5.3</b>	<b>Wettbewerb als Katalysator von Stilwandel</b>	<b>301</b>
5.3.1	Stilistische Abgrenzung und Konformität	301
5.3.2	Stilistische Innovation als Strategie des Nachwuchses	302
<b>5.4</b>	<b>Kommerzialität und Dienstleistung</b>	<b>308</b>
<b>6</b>	<b>Rhythmen der Großstadt</b>	<b>311</b>
	Anhang 1: Biographien	315
	Anhang 2: Benennung von Trommelrhythmen	329
	Anhang 3: Rhythmus-Cluster	330
	Anhang 4: Zwei typische Programmabläufe	331
	Anhang 5: Klangbeispiele	335
	Literaturverzeichnis	337
	Tonträgerverzeichnis	347
	Bild- und Filmquellenverzeichnis	349
	Sachregister	351
	Repertoireregister (Trommelrhythmen)	359
	Ortsregister	361
	Personenregister	363

# Abbildungsverzeichnis

## Fotos

1	Jenbe-Korpus	34
2	Jenbe-Fellbefestigung	34
3	Dunun mit Schlägel	37
4	Madunin Kante, Fakaba Haidara und der Autor bei der Arbeit	38
5	Madu Jakite und Musa Kamara fokussieren eine Solotänzerin	38
6	Luftaufnahme (Bamako 1948)	49
7	Jenbe-Spieler beim Empfang des Kolonialministers (Conakry 1908)	57
8	Jenbe-, Sanduhrtrommel- und Flöten-Spieler (Faranah um 1905)	57
9	Jenbe-Spieler begleitet akrobatische Tänzer (Bamako um 1906)	59
10	Jeli Madi Kuyate im Rampenlicht des malischen Nationalballetts	70
11	Jenbe-Spieler mit Braut	87
12	Kleines Fest	93
13	Musa Kamara, Sedu Keita und Warajugu Traore sitzend zu Beginn eines Auftritts	159
14	Draman Keita im Einsatz	160
15	Madunin Kante, Boa Keita und Yaya Jalo begleiten eine Prozession	160
16	Namakan Keita und Sedu Keita in tief gebückter Haltung (Sagele 1997)	162
17	Jaraba Jakite mit einem Geldschein zwischen den Lippen	164
18	Jaraba Jakite ganz in seinem Element	164
19	Jaraba Jakite fokussiert eine Sängerin	165
20	Jaraba Jakite fokussiert eine Solotänzerin	165
21	Jaraba Jakite spielt eine Ehrenmutter an	166
22	Sedu Keitas Handhaltung beim Anschlag eines Jenbe-Slaps	170
23	Jaraba Jakites stark gewölbte Handhaltung	170
24	Trommler und Bauern bei einem Arbeitsfest (Karamògòla 1997)	188
25	Treffpunkt des Trommlerverbundes von Badialan I	196
26	Instrumente und Arbeitsgeräte Madu Jakites und seiner Frau	208
27	Yamadu Dunbia mit einigen seiner Musiker (Bamako 1973)	255
28	Jaraba Jakite und Madu Jakite	256
29	Ein Junge trommelt auf einem Schemel	263
30	Yamadu ›Bani‹ Dunbia	316

## Karten

1	Bamakos bedeutendste Wohnviertel	15
2	Verbreitung von Jenbe-Festmusik in Westafrika	42
3	Bamako um 1960	49
4	Verteilung der Auftrittsorte der Untersuchungsgruppe im Stadtgebiet von Bamako	197

## Diagramme

1	Anteil des Kernrepertoires an der Spieldauer	143
2	Korrelation von Fokusperioden und Temposchwankung	151
3	Auftritte der Verbundmitglieder pro Woche im Verlauf eines Jahres	193
4	Ensemblegrößen nach Anzahl der Instrumente und der Musiker	231
5	Anteil der wichtigsten Auftragnehmer am Einsatzvolumen je Musiker	237

## Notenbeispiele

1	Patterns der ersten Dunun in den gebräuchlichsten Rhythmen	113
2	Gebräuchliche Patterns der zweiten Jenbe und zweiten Dunun	115
3	Patterns der dritten Jenbe	116
4	Identisches Begleitstimmenensemble für verschiedene Rhythmen	119
5	Wirbelpattern der ersten Jenbe-Stimme im Rhythmus <i>suku</i>	119
6	Basispatterns der ersten Jenbe in den Rhythmen <i>suku</i> , <i>menjani</i> und <i>garankedòn</i>	120
7	Identische Patterns der ersten Dunun in Rhythmen verschiedener Festmusikstile	121
8	Patterns der ersten Dunun in <i>suku</i> im ländlichen und Bamakoer Stil	121
9	Basispatterns der ersten Dunun für den Rhythmus <i>dansa</i>	122
10	Basispatterns der ersten Dunun in <i>maraka</i> , früher und heute	122
11	Basispatterns des Rhythmus <i>maraka</i> im Wandel	123
12	Rhythmische Grundstruktur des Pop-Songs und des Trommelrhythmus <i>muchacha fernando</i>	124
13	Beschleunigungs- und Schnittpatterns der ersten Jenbe	152
14	Eine Fokusperiode im Rhythmus <i>suku</i>	153
15	Dunun-Patterns der gebräuchlichsten <i>percussions</i>	156

# Tabellenverzeichnis

1	Korpus analysierter Musikaufnahmen	23
2	Die ersten bekannten Jenbe-Spieler in Bamako	60
3	Die ersten Jenbe-Spezialisten am Nationalballett	68
4	Einige Wortbildungen und -verbindungen um das Bamana-Verb <i>fò</i>	80
5	Anlässe zu Jenbe-Festen in Bamako	81
6	Idealtypischer Verlauf einer Hochzeitsfestsequenz in Bamako	85
7	Gebräuchliche Ensemblegrößen	112
8	Häufigkeit von Trommelrhythmen auf Familienfesten	118
9	Häufigkeit von Rhythmen und ethnische Herkunft der Festveranstalterinnen	142
10	Anteilige Spieldauer der aufgeführten Rhythmen	142
11	Anzahl gespielter Rhythmen pro Fest	145
12	Anzahl von Rhythmen und Rhythmuswechseln pro Musikstück	146
13	Ensemblegröße und Tempo bei Hochzeitsfesten	173
14	Stilepochen und Tempowandel	174
15	Tempounterschiede zwischen den Musikergenerationen	174
16	Gebräuchliche Ensemblegrößen (Instrumente)	179
17	Ensemblegröße (Instrumente) und Festanlass	179
18	Ensemblegröße (Instrumente) und saisonale Nachfrage	180
19	Ensemblegröße (Instrumente) und Alter der Auftragnehmer	180
20	Einsätze im Verbund pro Jahr	192
21	Anzahl der Auftritte pro Wochentag	195
22	Anteile einzelner Stadtviertel am Auftragsvolumen	198
23	Einkommen von Jenbe-Festmusikern im Vergleich	206
24	Lebenshaltungskosten	206
25	Übliche Gagen für Festmusikauftritte in Bamako	225
26	Anteil des jeweils bedeutendsten Auftraggebers am Auftragsvolumen erfolgreicher Auftragnehmer	226
27	Beispiele der Gagenverteilung im Trio	228
28	Ensemblegröße (Musiker und Instrumente) und Entfernung zum Auftrittsort	231
29	Ensemblegröße (Musiker und Instrumente) und Festanlass	232
30	Ensemblegröße (Musiker und Instrumente) und saisonale Nachfrage	232
31	Auftragsvolumen einzelner Auftragnehmer während eines Jahres	235
32	Programmverlauf eines Festes zu einem Hochzeitstag	332
33	Programmverlauf eines Abendfestes	334



# Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist das Resultat eines dreizehn Jahre währenden Forschungsprojektes, zu dessen Durchführung und Gelingen viele Menschen beigetragen haben. Ihnen allen sei herzlich gedankt:

Zuallererst gilt mein Dank den Mitgliedern der Untersuchungsgruppe, den Trommlern von Badialan I in Bamako, die mir mit großer Offenheit begegneten, mich als Schüler, Forscher und gar als Kollege akzeptierten, und mir großzügigen Einblick in ihren Alltag gewährten: allen voran meinem Freund und Forschungsassistenten Madu Jakite, meinem Patron Jaraba Jakite, dann Vieux Kamara, Drisa Kone, Fasiriman Keita, Musa Kamara, Kasim Kuyate, Fakaba Haidara, Sedu Balo und Jeli Madi Kuyate, schließlich Musa Jara (1968–1998) und nicht zuletzt auch dem Gründer des Musikerverbundes von Badialan I, Yamadu ›Bani‹ Dunbia (1917–2002). Außerdem leisteten mir in Mali die Familien von Madu Jakite, Jaraba Jakite und Salabary Doumbia (Bamako) sowie Namakan Keita (Sagele) allen nur erdenklichen Beistand, um mir den Aufenthalt in der Fremde so angenehm wie möglich zu machen.

Wissenschaftliches Interesse und Unterstützung erfuhr ich durch Till Förster und Gerd Spittler (Universität Bayreuth); sie lehrten mich die Bedeutung der Ethnographie als Zugang sowohl zu Menschen und ihrem Alltag als auch zu sozialen Prozessen. Mohammed Diallo (Universität Bamako) vermittelte mir in Sprachkursen die Grundlagen des Bamana und entfachte in mir Liebe zu Land und Leuten in Mali. Eric Charry (Wesleyan University) und Edda Brandes (FU Berlin) gewährten Einsicht in unveröffentlichte Forschungsmaterialien über Jenbe-Musik in Mali.

Barbara Polak, Kerstin Bauer, Robert Vandr , Andreas Meyer, Iris R diger, Cornelia Nicodemus, Gregor Dobler und Ralf Orlik lasen einzelne Kapitel und leisteten konstruktive Kritik. Herbert Braun lektorierte und korrigierte das gesamte Manuskript mit großem Sachverstand und grenzenloser Hingabe.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanzierte ein dreijähriges Stipendium (1996–1999) einschließlich zweier Forschungsreisen im Rahmen des Graduiertenkollegs »Interkulturelle Beziehungen in Afrika« an der Universität Bayreuth. Nach Ablauf des Stipendiums halfen die Familien Wilczek (Weikersheim) und Polak (Freilassing) mit finanzieller und moralischer Unterstützung.

Unerlässlich von Anfang an waren mir nimmermüde Unterstützung, Inspiration und Geduld seitens meiner Familie: meine Tochter Ronja, deren bloßes Dasein mir Ansporn war, und meine Frau Barbara, die mich nicht nur mit der Jenbe und den Trommlern von Badialan I bekannt machte, sondern auch wesentlich zum Abschluss und Erfolg dieser Arbeit beitrug. Ihrer Begleitung in all den Jahren gilt mein Dank in ganz besonderem Maße. Mit der vorliegenden Arbeit publiziere ich in überarbeiteter Form meine Dissertation, die am 12. Juni 2002 von der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth angenommen wurde. Gutachter waren Prof. Dr. Gerd Spittler (Bayreuth) und Prof. Dr. Till Förster (Basel) für die Ethnologie sowie Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann (Wien) für die Vergleichende Musikwissenschaft.

Bayreuth, Sommer 2004

Rainer Polak

# Vorbemerkungen

## Das Bamana

Das Bamana (Bambara)<sup>1</sup> zählt zu den Mande-Sprachen, die wiederum eine Unterfamilie der Niger-Congo-Sprachfamilie bilden. Etwa 20–30 eng verwandte Sprachvarietäten des West-Zweigs des Mande, darunter Bamana, Maninka, Khasonka, Wasulunka und Dyula, werden zusammen als ›Manding-Cluster‹ bezeichnet.<sup>2</sup> Das Bamana ist mit etwa 3,5 Millionen Muttersprachensprechern die größte Manding-Varietät, zählt als einzige zu den zehn erklärten Nationalsprachen Malis und ist die bedeutendste Verkehrssprache des Landes: Mehr als 80 Prozent der Bevölkerung sprechen Bamana als Erst- oder Zweitsprache. Es macht auch vor alten Domänen der Amtssprache Französisch (Verwaltung, Schule, Medien) nicht Halt. Bamako liegt im Siedlungsgebiet von Bamana-Muttersprachensprechern, südlich und westlich davon beginnt der Sprachraum von Maninka-Gruppen. In der Stadt dient das Bamana weithin auch als Lingua franca. Für die Untersuchungsgruppe ist es das einzige Medium, da die Trommler des Französischen kaum kundig sind.

## Schreibkonventionen

Der verwendeten Schreibweise des Bamana liegen die Richtlinien der *Direction Nationale de l'Alphabétisation Fonctionnelle et de la Linguistique Appliquée* (DNAFLA 1983) der Republik Mali zugrunde. Es werden zwei Sonderzeichen verwendet: è für das offene e (wie in dt. ›Fett‹), ò für das offene o (wie in dt. ›Kopf‹).

### *Jembe*

Die Schreibweise *jenbe* entspricht den Richtlinien der DNAFLA wie auch einschlägiger Wörterbücher;<sup>3</sup> im Französischen ist dagegen *djembé*, im Englischen *jembe*, in Guinea *dyembe* und international vor allem *djembe* gängig.

1 Das Bamana (Eigenbezeichnung seiner Sprecher) ist in der afrikalinguistischen wie der ethnologischen Literatur unter dem Begriff ›Bambara‹ bekannt. Der vollständige Sprachename lautet *bamanakan* (›Bamana-Sprache‹; siehe Bailleul 1996: 22).

2 Kastenholz (1996), Vydrine (1995).

3 Bailleul (1996: 159), Kone (1995: 78).

*Eigennamen*

Auch die Namen der Mitglieder der Untersuchungsgruppe, Bezeichnungen von Landschaften und Ethnonyme werden den DNAFLA-Richtlinien gemäß geschrieben, Ortsnamen und Namen berühmter Persönlichkeiten aber in der jeweils gebräuchlichen, zumeist frankophonen Weise. Dadurch entstehen Inkonsistenzen wie etwa die folgenden:

	DNAFLA	frankophon
Familiennamen	Jakite	Diakité
	Kulibali	Coulibaly
	Dunbia	Doumbia
Ethnonyme	Bamana	Bambara
	Maninka	Mandingue, Malinké ...
	Khasonka	Khassonké
Landschaften	Manden	Mandingue
	Wasulun	Ouassoulou
	Bèlédugu	Bélédougou
	Jitumu	Djitoumou
Ortsnamen	Bamakò	Bamako
	Segu	Ségou
	Bajalan	Badialan

*Fremdsprache und Eindeutschung*

Fremdsprachliche Wörter werden kursiv gesetzt. Bei Bamana-Wörtern kommt hinzu, dass auch am Satzanfang auf Großschreibung verzichtet wird. ›*jenbe*‹ kursiv zu setzen und klein zu schreiben – der Verweis darauf, dass es sich um ein fremdsprachliches Wort handelt –, würde sich jedoch überholen. Die Bezeichnungen der beiden Trommeln, deren Spiel zur Untersuchung steht, werden deshalb als deutsche Lehnwörter behandelt. Sie richten sich im Genus nach dem deutschen Oberbegriff ›Trommel‹: die Trommel, die *jenbe*, die *Dunun*.<sup>4</sup> Die Pluralmarkierung von *jenbe* erfolgt durch -n (die *Jenben*), jene von *Dunun* durch -s (die *Dununs*).

4 Vgl. dagegen (frz.) *le tambour, le djembé*. Das Bamana kennt keine grammatische Kategorie ›Genus‹; eine formale Kennzeichnung des natürlichen Geschlechts (Sexus) erfolgt mittels Suffigierung von -*kè* (abgeleitete Form von *cè* ›Mann‹) und -*muso* (entspricht dem Nomen *muso* ›Frau‹). Entsprechende Beispiele im Text, siehe Kap. 2.4.3 (S. 90: *balimamusu* ›Schwester‹) sowie Kap. 4.4.2 (S. 262: *parantikè* ›Lehrjunge‹).

›... Name von der Redaktion geändert‹

Den Musikern der Untersuchungsgruppe ist Bekanntheit weitaus wichtiger als Persönlichkeitsschutz. Bis auf einige wenige Personen, deren Darstellung sehr negative Aspekte enthält, sind ihre Namen deshalb unverändert wiedergegeben.

## Verwaltungseinheiten

Die Republik Mali ist in acht große Verwaltungseinheiten (*régions*) unterteilt, die weiter in *cercles* und *arrondissements* untergliedert sind. Davon ausgenommen ist die Hauptstadt Bamako, die als autonome Verwaltungseinheit (*district*) mit sechs Stadtbezirken (*communes*) regiert wird.

## Währung

Die malische Landeswährung ist der Franc der afrikanischen Währungsgemeinschaft (CFA), der in einem festen Wechselkursverhältnis zum französischen Franc bzw. heute zum Euro steht:

1983–1993	1 FF = 50 FCFA
1994–2000	1 FF = 100 FCFA
2000–	1 Euro = 656 FCFA

## Zu den Notenbeispielen

Für die drei grundlegenden Klangfarben der Jenbe haben sich international die Begriffe *Open Tone*, *Slap* und *Bass* etabliert. Auf der Dunun sind ein offener und ein gestoppter Klang zu unterscheiden.<sup>5</sup> Alle Notenzeichen fallen auf Einheiten einer regelmäßigen Pulsation, die ebenfalls dargestellt wird.<sup>6</sup> Folgende Zeichen finden Verwendung:

5 Die Klangfarben bzw. Anschlagarten werden auf S. 37f und 168ff beschrieben.

6 Diese Pulsation muss weder aus Einheiten genau gleichen Abstandes bestehen noch eindeutig unilinear verlaufen (Polak 1998). Dieser für Mikro-Timing und Groove grundlegende Sachverhalt kann leider in der hier verwendeten Notationsweise nicht berücksichtigt werden.

Jenbe <i>Tone</i>	T
Jenbe <i>Slap</i>	S
Jenbe <i>Bass</i>	B
Dunun offen	O
Dunun gestoppt	◦
nicht bespielter Puls	.

Die Notenbeispiele stellen isolierte Patterns dar. Darunter versteht man im Bereich westafrikanischer Trommelensemblemusik eine bestimmte rhythmische Figur mit festgelegter Klangfarbenmelodie und spezifischer Beziehung zu anderen, gleichzeitig gespielten Patterns im mehrstimmigen Trommelrhythmus.<sup>7</sup> Jenbe-Patterns sind an sich von relativ kurzer Dauer, selbst bei gemäßigttem Tempo dauert keines länger als fünf Sekunden; sie können aber unter Umständen ostinat wiederholt oder variiert werden. Anfang und Ende der transkribierten Patterns werden, wiederum eher der Übersichtlichkeit als der Andeutung einer emischen Konzeption wegen, mit senkrechten Strichen gekennzeichnet. Für jedes Pattern wird in Klammern die Formzahl angegeben, d.h. diejenige Anzahl von Pulsen, über die hinweg sich seine rhythmische Gestalt erstreckt. Die meisten in Bamako gängigen Rhythmen haben die Formzahl zwölf, andere sechzehn.

## Zu den Klangbeispielen

Neunzehn Klangbeispiele geben einen Höreindruck vom untersuchten Musikstil und seinem Wandel.<sup>8</sup> Die Aufnahmen wurden vom Autor erstellt und sind von den Musikern zu dieser Verwertung freigegeben.

Die Musikbeispiele sind im digitalen Archiv der Afrikawissenschaften der Universität Bayreuth (DEVA) zu finden und können dort heruntergeladen werden. Das Archiv ist über das Internet unter folgender Adresse zugänglich:

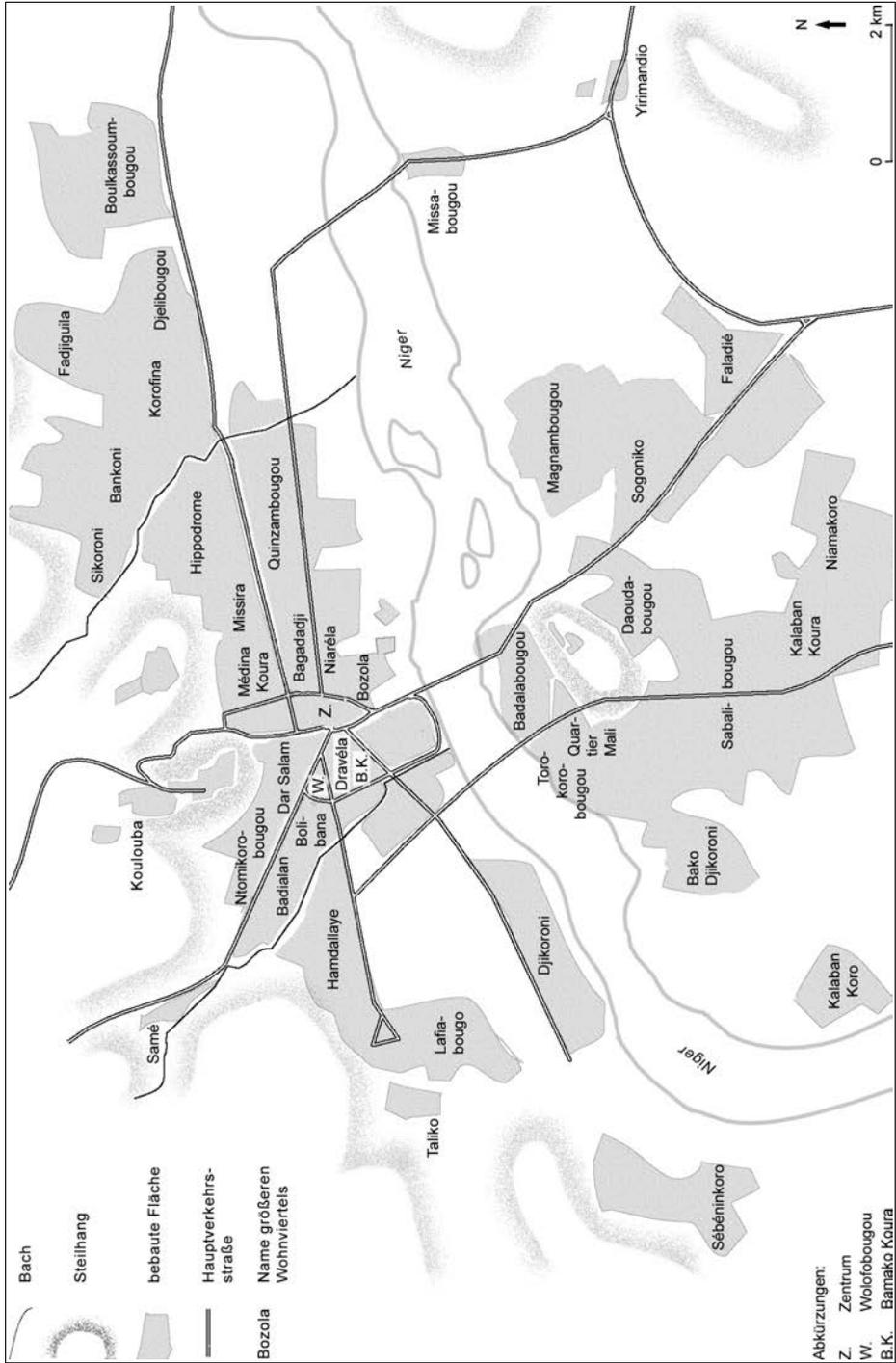
[www.deva-research.uni-bayreuth.de](http://www.deva-research.uni-bayreuth.de)

Datenbank: »Afrikastudien Bayreuth«

Bestand: »Sammlung Polak«

<sup>7</sup> Siehe Serwadda / Pantaleoni (1968), Koetting (1970) und Pantaleoni (1972).

<sup>8</sup> Für nähere Angaben zu den Musikbeispielen, siehe Anhang 5 (S. 335f).



Karte 1: Bamakos bedeutendste Wohnviertel, Anfang der 90er Jahre; nach van Westen (1995: 127) und IGN 3615 (1993).



# 1 Zur Untersuchung

Die vorliegende Arbeit ist eine ethnologische Untersuchung der Jenbe-Festmusik, der seit Jahrzehnten populärsten Festmusikform in Bamako. Ihrem Erfolg, aber auch der von den Musikern in jüngerer Zeit beklagten ästhetischen Krise liegen Prozesse tief greifenden kulturellen und sozialen Wandels zugrunde: Stilwandel, Professionalisierung und Kommerzialisierung. Hauptziel der Studie ist, deren Zusammenhänge zu verstehen.

## 1.1 Themenstellung, Textaufbau und Erklärungsansatz

Die Ethnologie der Musik des urbanen Afrika begann sich in den 1970er Jahren als Forschungsfeld zu etablieren.<sup>1</sup> Den theoretisch fundiertesten Entwurf formulierte David Coplan im Zusammenhang der Kultur- und Sozialgeschichte populärer Musikformen in Südafrika.<sup>2</sup> Sein Interesse gilt der Beziehung zwischen den künstlerischen Formen und sozialen Rahmen musikalischer Praxis. Er unterscheidet dabei zwei mögliche Richtungen von Ursache und Wirkung: zum einen die Prägung der musikalischen Ausdrucksform im Kontext der urbanen Gesellschaft, zum anderen die Rolle, welche Musik bei der Bildung von urbaner Identität und sozialer Reorganisation spielt.<sup>3</sup> Für die Analyse dieser Wirkungen entwickelt er die Konzepte des Stils und der Anpassung.

Unter Stil versteht Coplan das System der sinntragenden, intentional eingesetzten Elemente einer künstlerischen Ausdrucksform. Stile, so seine These, gingen aus den Beziehungen zwischen Musikern und dem Gesamtkontext ihrer Tätigkeit hervor:

Such relationships depend upon channels of communication, the distribution of power in the environment, economic and other rewards derived from various performance alternatives, the demands of sponsors and other participants, available stylistic resources, processes of performance training, and cooperation and competition among performers. (Coplan 1982: 124)

Coplan begreift die urbane Transformation von ländlichen in populäre Stile als soziale Funktion der Anpassung (*adaptation*) der Bevölkerung an das moderne städtische Leben. Dies bedeute aber nicht nur reaktives Sich-Einstellen auf gegebene Umstände, sondern schließe aktive Versuche der Schaffung von neuen Rahmen

1 Einen Überblick über diese frühe Phase bietet die Zeitschrift *African Urban Studies* 6 (1979/80).

2 Coplan (1980, 1982, 1985).

3 Coplan (1982: 113).

und Formen des Handelns ein, welche die Probleme urbanen Lebens lösen helfen sollen.<sup>4</sup> Bei solcherart Transformation von Musikstilen würden die Möglichkeiten der Auswahl, Aneignung, Mischung und Verschmelzung kultureller Elemente verschiedener Herkunft deutlich.

Coplans Ansatz fußt auf der Tradition struktur-funktionalistischer Sozialanthropologie, die in den 1950er Jahren Urbanisierung als Prozess der Anpassung der sozialen Organisation afrikanischer Migranten an städtische Lebensumstände auffasste – die sog. *adaptation tradition*.<sup>5</sup> Mit seinem Interesse für musikalische Mischung<sup>6</sup> und seinem aktivischen Anpassungs-Begriff geht er zwar über diese Tradition hinaus, aber er teilt noch deren Grundannahme, dass Urbanisierung zu modernen Kulturformen führe, wohingegen die Praxis traditionaler Kulturformen in Städten als Ausdruck fortdauernder Beziehungen zur ländlichen Gesellschaft und also als Anzeichen fehlender Urbanisierung zu gelten habe. »By examining choices in the field of recreation [...] one can tell the migrant worker who is urbanizing from the one who is not.«<sup>7</sup> Das erscheint mir problematisch, denn es setzt eindeutige, *a priori* vorgenommene Kategorisierungen der betreffenden Kulturformen voraus.<sup>8</sup> Die Gefahr wäre groß, dass die Jenbe-Festmusik allein schon aufgrund ihres scheinbar nicht-modernen Instrumentariums als traditionale oder neo-traditionale Gattung eingestuft würde, was wiederum den Blick und das Gehör für ihre Urbanität trüben dürfte.<sup>9</sup>

Im Rahmen der Untersuchung sozialen und kulturellen Wandels in Afrika ist es notwendig, Prozesse von Urbanisierung einerseits und Modernisierung andererseits zu unterscheiden.<sup>10</sup> Auch im Bereich musikalischen Wandels macht die Möglichkeit ungleichzeitiger, nicht voneinander ableitbarer Prozesse der Urbanisierung

4 Coplan (1982: 114).

5 Cooper (1983: 44, Fußnote 1). Mitchell (1956), Little (1980, 1965) und Mayer (1980) zählen zu den Klassikern dieser Tradition, aber auch Meillassoux' (1968a) Studie der *Voluntary Associations in Bamako* gehört dazu. Siehe Coquery-Vidrovitchs (1991: 39–44) knappen Überblick und Hannerz' (1980: Kap. 4) ausführliche Darstellung des Beitrags des *Rhodes-Livingston Institute* bzw. der *Manchester School*. Kritiker bemängelten, der Erklärungsrahmen der Klassiker vernachlässige die politische Ökonomie der (post-)kolonialen Gesellschaften und des kapitalistischen Weltsystems (Magubane 1971, Fox 1972, Gutkind 1974: 199ff).

6 Coplans Interesse für kulturellen Wandel ist von der amerikanischen Kulturanthropologie geprägt, vermittelt u. a. durch Alan Merriam, einem Begründer der *Anthropology of Music* (1964), der wiederum bei Melville Herskovits, dem Mitbegründer der amerikanischen Akkulturations- und Synkretismusforschung, studierte.

7 Coplan (1982: 114, 1985: 232).

8 Vgl. Erlmanns (1991) Kritik an Coplans Urbanisierungs-Ansatz.

9 Die aus Sicht der vorliegenden Studie inakzeptable Gleichsetzung musikalischer Urbanisierung mit Modernisierung oder Verwestlichung wurde von Nettl (1978) programmatisch formuliert. Auch von Coplan und in anderen jüngeren Studien populärer Musik und Kultur in Afrika werden die Attribute ›urban‹ und ›modern‹ oft gleichgesetzt (Barber 1987, Waterman 1990).

10 Coquery-Vidrovitch (1991: 1, 37).

und Modernisierung es erforderlich, beide analytisch zu trennen. Nicht moderne, aber urbane Formen von Kultur und Gesellschaft sollten denkbar sein; dies steht jedenfalls in dieser Untersuchung zur Debatte. Es geht dabei nicht um den (vermeintlichen) Hang traditionalistischer Ethnologie zu Exotik, Rück- oder Randständigem,<sup>11</sup> sondern im Gegenteil darum, das typisch Urbane an der zeitgenössischen, zwar traditional geprägten, aber dennoch äußerst populären Bamakoer Festmusik deutlich herauszustellen und verständlich zu machen.

Coplan versuchte, zwei komplementäre Forschungsperspektiven zu verbinden, einmal die Rolle künstlerischer Ausdrucksformen und Performance für die Urbanisierung sozialer Organisation und dann die Rolle des urbanen Kontextes beim Wandel von Musikstilen. Die vorliegende Studie schließt an letztere Perspektive an: Musikalische Praxis und Stilwandel werden jeweils in ihrem Produktions- und Gebrauchszusammenhang untersucht. Das Thema ist die Anpassung, Reorganisation und Neugestaltung einer älteren kulturellen Ausdrucksform im Kontext der städtischen Gesellschaft. Dies soll nicht heißen, dass das Thema der Rolle von Musikpraxis bei der Bildung urbaner sozialer Organisation und Identität für unwichtig erachtet wird. Im Gegenteil: Musikalisches Handeln ist als soziales Handeln nur dann zu verstehen, wenn nicht einseitig die gesellschaftliche Genese der Musikform, sondern auch die Wirkung von deren Praxis auf die Gesellschaft gesehen wird.<sup>12</sup> Die Konzentration in der Themenstellung zielt vielmehr darauf, den Aspekt der kulturellen Wirkweise des sozialen Kontextes eingehend zu untersuchen. Das handlungstheoretisch orientierte Ziel der Studie ist, die Art und Weise zu verstehen, wie kontextuelle Faktoren, insbesondere die sozio-ökonomische Organisation, und eine kulturelle, in diesem Falle musikalische Ausdrucksform in der Praxis zusammenhängen.

Die Studie ist folgendermaßen aufgebaut: Zunächst wird die Forschungsarbeit erläutert (Kap. 1.2), danach der Kontext der Jenbe-Festmusik in Bamako umrissen (Kap. 2). Ein längeres Kapitel (3) ist dem Musikstil und seinem Wandel gewidmet, wobei insbesondere auf den funktionalen Zusammenhang des Musikgebrauchs durch das urbane Publikum Bezug genommen wird. Den Musikern erscheint der Gebrauchscharakter und die Orientierung ihrer Musik auf die Präsenz, die Bedürfnisse und Wünsche des Publikums als grundlegend. Nimmt man diese Sichtweise ernst, so ist der Aufführungs- und Gebrauchszusammenhang von der Analyse des Musikstils nicht zu trennen. Aus der funktionalen Interpretation des Stilwandels geht die Frage nach der Vermittlung des Einflusses des Publikums in die Musikform hervor. Die Brisanz dieser Frage wird am eklatanten Widerspruch deutlich, dass zentrale Stilelemente, die von den Musikern den Publikumserwartungen zuge-

11 Diesen drastischen Vorwurf richtet Fox (1972) an die klassische Stadthnologie.

12 Blaukopf (1982: 97–103).

schrieben werden, trotz genereller Bejahung des Gebrauchsscharakters der eigenen Musikpraxis vehement verurteilt werden.

Um der somit aufgeworfenen Frage des Vermittlungsmodus' nachzugehen, wird weit ausgeholt. Die grobe Richtung des Arguments ist wieder dem Blickwinkel der Musiker entlehnt, die ihre Tätigkeit einerseits nicht ohne Stolz als Arbeit und Beruf verstehen, andererseits aber als korrumpiert durch die Ausrichtung auf den unmittelbaren Gelderwerb. »Alles wurde zu einer Sache des Geldes«,<sup>13</sup> so die Jenbe-Spieler häufig. Bei der Analyse der sozioökonomischen Organisation der Festmusik rückt dementsprechend die Umwandlung der ehemals kommunalen musikalischen Arbeit in privatwirtschaftlich organisierte, berufliche Erwerbsarbeit ins Zentrum (Kap. 4). Darauf gründend lässt sich der Prozess der Kommerzialisierung auch als Kontext von Stilwandel empirisch untersuchen (Kap. 5).

Zuletzt werden einige Ergebnisse im Zusammenhang der Urbanisierungs- und Musikforschung in Afrika diskutiert (Kap. 6). Die Jenbe-Festmusik in Bamako wird als urbane Tradition charakterisiert, die, obwohl doch unter populärer Musik – »Popmusik« gar – in der Regel ganz andere Genres verstanden werden, durchaus zum Kernbereich populärer Kultur in der malischen Hauptstadt zu zählen ist.

Der Ansatz der Untersuchung ist, die Praxis und den Wandel einer Musikform im urbanen Kontext zu untersuchen. Die Stadt wird als Raum aufgefasst, in dem sich soziale und kulturelle Prozesse artikulieren, verdichten und vermitteln. Dieser klassische Ansatz der Stadtethnologie wurde u. a. von Clyde Mitchell und Jack Rollwagen formuliert.<sup>14</sup> Seinen Vertretern wurde vorgeworfen, die Setzung der Erklärungsrahmen nicht ausreichend begründet und expliziert sowie die gesetzten Rahmen ahistorisch als gegeben und feststehend angenommen zu haben.<sup>15</sup> Es gilt, diese Kritik aufzunehmen:

Der Argumentationsgang der Untersuchung verläuft in zwei Schleifen; aus einer breit angelegten, vorläufigen Kontext-Setzung (Kap. 2) und ersten Analyse des Musikstils (Kap. 3) gehen eine Interpretation desselben sowie eine weiterführende Frage hervor: jene nämlich, wie kontextuelle Faktoren und Ausdrucksform einander vermittelt sind. Dies führt zur Setzung und Analyse eines weiteren, spezifischen Kontexts, dem von Arbeit und beruflicher Organisation der Festmusik (Kap. 4). Dadurch wird eine Interpretation des kommerziellen Zusammenhangs von sozialem Kontext und kultureller Form ermöglicht, die das Verständnis des formalen Wandels vertieft (Kap. 5). Die zweite Argumentationsschleife nimmt knapp die Hälfte des Buches ein. Die sozioökonomische Organisation wird nicht »nur« als Kontext der Musikpraxis verstanden, sondern bildet einen Gegenstand für

13 (Bam.) *A bèè kèra wariko ye.*

14 Mitchell (1966: 48f, 1987: 7–33), Rollwagen (1972, 1975).

15 Fox (1972), Southall (1985: 8f).

sich: Mit der Kommerzialisierung wird ein sozialer Prozess untersucht, wobei die emische Perspektive berücksichtigt wird, statt einen ›gegebenen‹ Kontext möglichst ›objektiv‹ festzustellen.

## 1.2 Einzelfall und Vergleichsperspektiven

Die Untersuchung beruht auf insgesamt 18 Monaten stationärer Feldforschung bei einem Verbund von Berufstrommlern in Bamako in den Jahren 1991, 1994, 1995, 1997 und 1998. Die Orientierung an den Musikern impliziert auch Grenzen meiner Forschungsperspektive: Erkenntnissen und Aussagen zur Rezeption der Musik liegen in erster Linie die Beobachtungen zugrunde, die ich aus Sicht eines Trommlers während der Festmusikauftritte machen konnte. Sie sind deshalb weniger dicht als die Aussagen zu Stil und Arbeit der Trommler selbst.

Der untersuchte Verbund ist in Badialan I ansässig, einem gut zwei Kilometer westlich des Stadtzentrums gelegenen Wohnviertel.<sup>16</sup> Etwa 70–100 Musiker haben seit 1960 dort gearbeitet, im Untersuchungszeitraum 1997/98 waren es 20–25. Elf von ihnen wohnten in unmittelbarer Nachbarschaft des Gründers, zehn einige hundert Meter weiter in den angrenzenden Stadtteilen Badialan II und Badialan III. Die Beschaffenheit der Untersuchungsgruppe und einige Vergleichsperspektiven erlauben manche Verallgemeinerung vom Einzelfall auf die Jenbe-Festmusik in Bamako insgesamt:

Der Verbund von Badialan I ist alt und hat viele Facetten. Gründer Yamadu Dunbia zählte Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre zu den Pionieren des Berufstrommlertums. Sein Verbund war stilprägend und brachte neben lokalen Fest- auch nationale Ballettmusiker und internationale Perkussionisten hervor.<sup>17</sup> Auch die Lage des Verbundes im Stadtgebiet ist wichtig: Die Viertel um Badialan I entstanden Ende der 40er bis Anfang der 60er Jahre.<sup>18</sup> Während der konstitutiven Phase des Bamakoer Jenbe-Stils und Berufstrommlertums in den 60er und 70er Jahren waren diese Stadtteile vergleichsweise jung und entwickelten sich besonders dynamisch. Heute stehen die Trommler und Verbände derjenigen Stadtviertel, die noch näher am Stadtzentrum und den großen kulturpolitischen Einrichtungen liegen,<sup>19</sup> auch den jüngeren Einflüssen der nationalen Ballett- und internationalen Perkussionsmusik näher. Die Jenbe-Spieler von weiter außerhalb unterliegen diesen Einflüssen weniger. Sie sind oft mit einem Publikum konfrontiert, das sich

16 Siehe Karten 1 und 3 (S. 15 und 49).

17 Zur Verflechtung der Festmusik mit diesen Bereichen, siehe Kap. 2.3.4 (ab S. 62) und 2.3.6 (ab S. 70).

18 Siehe Kap. 2.2.3 (ab S. 47).

19 U. a. das *Institut National des Arts*, das *Artisanat* und das *Carrefour des Jeunes*.

mehrheitlich aus erst in jüngster Zeit nach Bamako migrierten Menschen zusammensetzt. Letztere sind der städtischen Jenbe-Festmusik weniger stark zugetan als etwa die Leute in Badialan, den Genres und Stilen ihrer Herkunftsregionen dagegen umso stärker. Schließlich ist die Untersuchungsgruppe auch groß und differenziert genug, um Unterschiede zwischen individuellen Musikern, verschiedenen Musikergenerationen und stilistischen Spezialisierungen, die sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte herausgebildet haben, erkennen zu lassen.

Drei Vergleichsperspektiven erweitern den Horizont der Fallstudie. Als besonders fruchtbar erwies sich der Stadt-Land-Vergleich: Mehrere Abstecher von je ein bis zwei Wochen führten mich ins Bèlèdugu und Manden, beides ländliche Gebiete nördlich bzw. südlich der Hauptstadt.<sup>20</sup> Fünf solcher Visiten bei einer Gruppe von Jenbe-Spielern im Dorf Sagele (*cercle* Kangaba, *arrondissement* Sibi) bildeten zusammen eine kleine Parallelstudie, die sowohl hinsichtlich des Stils als auch der Organisation der Festmusik überraschend ausgeprägte Unterschiede zur urbanen Praxis ergab. Eine zweite Vergleichsperspektive eröffnete sich innerhalb der Stadtgrenzen zwischen der kommerziellen Familienfestmusik, die über 90 Prozent der Arbeit der Untersuchungsgruppe ausmacht, und der rituellen Festmusik auf Veranstaltungen von Geistbesessenheitskulten. Punktuelle Kontakte mit Musikern anderer Verbände und Stadtviertel bildeten eine dritte, ebenfalls innerstädtische Vergleichsmöglichkeit. Diese Kontakte ergaben sich zum einen zwangsläufig, da sich im Rahmen der meisten Hochzeitsfeste, den mit Abstand wichtigsten Auftritt Gelegenheiten, die beiden zunächst getrennten Feste bei den Leuten von Braut und Bräutigam nach einer Prozession vereinigen. Das bedeutet, dass zwei verschiedene Trommelensembles zusammenkommen und einen, wenn auch kurzen Teil des Auftritts gemeinsam bestreiten. Zum anderen suchte ich einige der dienstältesten und bekanntesten Bamakoer Jenbe-Spieler auf, um narrative Interviews zu führen und analytische Musikaufnahmen zu machen.

Wollte man Nationalisierung und Globalisierung der Jenbe-Musik erforschen, bekäme man in größerer Nähe zu den zentralen Institutionen der Innenstadt ein detaillierteres, lebendigeres Bild. Wollte man Stadt-Land-Beziehungen untersuchen, wäre ein Viertel an der Peripherie geeigneter. Der Verbund von Badialan I kann jedoch als exemplarisch für die stilistische und organisatorische Urbanisierung der Jenbe-Festmusik gelten, wie sie seit etwa 1960 vonstatten geht.

20 Das Manden liegt zu beiden Seiten des Niger zwischen Bamako im Norden und Faranah (Guinea) im Süden. Diese Landschaft gilt als das Kerngebiet des Reiches Mali (13.–16. Jahrhundert), auf das sich alle Gruppen von Manding-Sprechern in ihren Überlieferungen beziehen. Das Manden wird von der ethnischen Gruppe der Maninka besiedelt. Das Bèlèdugu ist eine von Bamana besiedelte Region, die sich im 18. und 19. Jahrhundert gegenüber den staatlichen Zentren in Segou und Karta als relativ autonom behaupten konnte.

## 1.3 Methoden

Die meiste Zeit, Kraft und Aufmerksamkeit während der Forschungsaufenthalte investierte ich in die *Dichte Teilnahme*, wie Gerd Spittler die radikalisierte Form der *Teilnehmenden Beobachtung* am Alltag und auch am Arbeitshandeln der untersuchten Menschen bezeichnet.<sup>21</sup> Im Hauptuntersuchungszeitraum 1997/98 trat ich als professioneller Jenbe-Spieler bei etwa 70 Familienfesten in Bamako auf, zudem bei je etwa einem Dutzend Bamakoer Geistbesessenheitsfeste und dörflicher Feste in und um Sagele. Feldnotizen wurden selten vor Ort gemacht, sondern meist im Nachhinein in Form von Gedächtnisprotokollen, Fotos und Musikaufnahmen nur dort, wo ich den Veranstalterinnen bekannt war, z. B. bei Stammkunden meiner Mitmusiker, und immer erst, nachdem ich schon einige Zeit gespielt hatte. Zur computergestützten Analyse wurden folgende Musikaufnahmen ausgewählt:

Tabelle 1: Korpus analysierter Musikaufnahmen (Dauer auf Stunden gerundet)

Rahmen	Dauer	Ort	Aufnahmejahr
Hochzeitsfeste	13 h	Bamako	1990 <sup>22</sup> , 1994, 1997/98
Geistbesessenheitsfeste	7 h	Bamako	1997/98
Dorffeste	6 h	Sagele	1997/98
Proben des Nationalballetts	1 h	Bamako	1997, 2000
Analytische Aufnahmesitzungen	4 h	Bamako	1994, 1995, 1997/98, 2000

Mit fünfzehn Jenbe-Spielern (1997/98, 2000) wurden Interviews geführt, darunter zehn Mitglieder meiner Untersuchungsgruppe, drei Veteranen des Jenbe-Spiels aus anderen Stadtvierteln und zwei Dorftrommler aus dem Manden. Schließlich erhob ein Forschungsassistent quantifizierbare Daten: Madu Jakite, der aufgrund eines sechsjährigen Schulbesuches im Gegensatz zu den meisten anderen Trommlern lesen und schreiben kann, befragte von März 1997 bis März 1998 regelmäßig die zehn Auftragnehmer der Untersuchungsgruppe nach ihren festmusikalischen Auftritten. Unsere Erhebung erfasste insgesamt 434 Auftritte. Die Datensätze für 356 Auftritte beinhalten folgende Angaben: (a) Datum, Festanlass, Stadtviertel, Patronym und ethnische bzw. regionale Herkunft der Auftraggeber; (b) benutzte Instrumente und deren Besitzer; (c) Auftragnehmer, ausführende Trommler und deren musikalische Rollen; (d) das aufgeführte Repertoire an Trommelrhythmen. Von 78 Auftritten wurden lediglich die Eckdaten (a) erfasst. Es handelt sich um eine deskriptive Statistik. Die Ergebnisse sind also nicht generell repräsentativ für das Ba-

<sup>21</sup> Spittler (2001).

<sup>22</sup> Charry / Kone (1990, Video; siehe Bildquellenverzeichnis). Es handelt sich um einen Auftritt von Mitgliedern meiner Untersuchungsgruppe auf einer Hochzeit.

makoer Berufstrommlertum, sondern lediglich im Zusammenhang der vom Einzelfall ausgehenden, qualitativen Typenbildung.

Im Verlauf der Untersuchung haben sich neben der *Dichten Teilnahme* auch die Statistik, die Analyse von Musikaufnahmen und die Interviews als unersetzlich erwiesen. Mehr als die anderen Methoden erbrachte jedoch meine Ausbildung und Arbeit als Trommler nicht nur Ergebnisse, sondern prägte auch meine Perspektive und die Themenstellung. Deshalb wird sie im Folgenden genauer beschrieben:

Im Jahr 1991 reiste ich zusammen mit meiner späteren Frau Barbara für knapp drei Monate nach Bamako und mietete mich in der Nachbarschaft eines Verbundes von Berufstrommlern im Stadtviertel Badialan I ein. Ich wollte meine in Sprachkursen an der Universität Bayreuth erworbenen Bamana-Kenntnisse anwenden und mein bis dahin autodidaktisches Trommelspiel mit dem Erlernen einer ›richtigen‹ Trommelkunst vertiefen. Im Rahmen bezahlten Unterrichts beabsichtigte ich, meine rhythmischen Fähigkeiten zu trainieren und das Basisrepertoire an Trommelpatterns und -rhythmen zu erlernen. Dies war anstrengend, zuweilen auch frustrierend, was allerdings meinen Ehrgeiz nur steigerte.

Während meines zweiten Aufenthaltes im Jahr 1994 nahm ich wieder Unterricht. Durch beinahe tägliches Üben hatte ich in den dazwischenliegenden Jahren mangelhafte Voraussetzungen an Schnelligkeit, Ausdauer, Anschlagtechnik und rhythmischer Grundfertigkeit teilweise ausgleichen können. Dennoch erwies sich der Unterricht erneut als frustrierend. Zum einen hatte ich zu Hause nicht zu üben vermocht, die rhythmischen Gestalten so zu hören und zu spielen, wie sie von meinen Lehrern im Unterricht präsentiert wurden: schnell, unzerlegt, in mehrstimmiger Kombination mit anderen Patterns und stark verzogen phrasiert.<sup>23</sup> Ich musste immer erst Patterns und Patternteile isolieren, auf einen gleichmäßigen Beat beziehen, transkribieren, analysieren und wieder zusammensetzen, um hören und verstehen zu können. Allerdings begann ich tröstlicherweise zu begreifen, dass meine Frustration im Unterricht nicht nur an mir lag, sondern auch an meinen Lehrern, die in dieser für sie kulturell fremden Situation weitgehend ungeübt waren.

Als ich auf Anregung meiner Lehrer begann, mich als Begleitmusiker auf Festen zu versuchen, stellte ich fest, dass meine Fähigkeiten und Fertigkeiten dort nur beschränkt einsetzbar waren. Ein Begleitspieler muss die jeweils ersten Trommelpatterns des Solisten identifizieren und sofort mit der dazugehörigen Begleitfigur einsetzen können. Rasende Tempi erschweren das *learning by doing*. Eine Spieldauer von bis zu sechs Stunden verlangt ein hohes Maß an Kondition und äußerste Hartnäckigkeit. Die Handinnenflächen müssen im Verlauf der Wochen und Monate Schwielen entwickeln, die vor Blasen, Rissen und Schmerzen schützen. Sich der

23 Diese Erfahrung regte u. a. mein Interesse am kulturspezifischen Mikro-Timing der Bamakoer Jenbe-Spieler an (Polak 1998).

Öffentlichkeit zu stellen, erfordert viel Courage: Jede Blöße wird von Tänzerinnen beschimpft, von Kollegen lächerlich gemacht und oft umgehend mit dem Entzug des Instruments bestraft. So war ich stets heilfroh, durchzukommen. Fürs weitere Vorankommen fehlten Reserven an Konzentration und Kraft.

Die Frustration über meine nur bedingte Tauglichkeit zur Festmusik löste diejenige über den Unterricht nach und nach ab. Das Lernziel verschob sich: Die Trommelkunst an sich war nicht mehr das Entscheidende. Immer mehr nahmen die Menschen den Mittelpunkt ein, deren Arbeitsalltag und Erfahrung mich interessierte. Diese Interessenverlagerung sollte mein weiteres Vorgehen prägen, angefangen damit, die Musik als ethnologisches Thema zu begreifen, über die Konzentration auf die lokale Festmusik im Gegensatz zur spektakulären, stathöheren, von vielen ausländischen Gästen bevorzugten (und auch für sie gedachten) nationalen Ballett- und internationalen Perkussionsmusik, bis hin zu meinem pragmatischen und handlungsorientierten Forschungsansatz.

1995 kam ich wieder für drei Monate nach Bamako. Auf den ersten beiden Reisen fühlte ich mich recht schutzlos den Erfordernissen einer fremden und harten Lebenswelt ausgeliefert. Ich war nicht nur oft überfordert und frustriert, sondern auch oft krank. Dieses Mal ging es aber so weit, dass ich die Hälfte der Zeit außer Gefecht im Bett lag.

1997 und 1998 lief dann vieles besser. Im Zentrum der Aufenthalte stand jetzt das Forschungsprojekt. Die musikalische Ausbildung sollte als Methode der Untersuchung dienen. Diese Prioritätensetzung und die finanzielle Ausstattung mit einem Stipendium versetzten mich in die Lage, nicht mehr *going native* spielen zu müssen, d. h. auf ähnlich bescheidenem Niveau zu essen, schlafen, wohnen und leben wie die Trommler. Ich konnte mir ein kleines Haus mieten, umgeben von einer Mauer und ausgestattet mit Toilette, Dusche, Kaffeeküche und Veranda. Meiner Beziehung zu den Trommlern tat dieser private Schutzraum keinen Abbruch. Ich vermag zwar nicht zu sagen, wie es gewesen wäre, hätte ich diesen Schritt zu Beginn unserer Beziehung getan, gleichwohl, nun respektierten sie ihn, besuchten mich gelegentlich und genossen dabei den Aufenthalt auf meiner Veranda oder eine Dusche. Entscheidend war, dass ich durch die geringe Entfernung zwischen Wohnung und Treffpunkt des Verbundes (etwa 200 Meter) auch weiterhin viele Stunden des Alltags mit ihnen verbringen konnte. Der Vorteil: Ich konnte, musste aber nicht. Diesmal blieb ich gesund und konnte gut arbeiten.

Mittlerweile nahm ich keinen Unterricht mehr. Einige Wochen nach meiner Ankunft im März 1997 begann der auftragsstärkste Trommler in Badialan I, Jaraba Jakite, mich regelmäßig als Begleitmusiker einzuplanen und einzusetzen. Er tat dies von sich aus, hatte zuvor nicht zu meinen Lehrern gezählt. Ich folgte überaus dankbar seinen Angeboten, konnte ich mich doch so als ordentlicher Berufstromm-

ler etablieren und sogar Gage bekommen.<sup>24</sup> Dies stärkte mein Selbstbewusstsein und erleichterte es, meinen Aufenthalt als ›normales‹ alltägliches Leben aufzufassen. Die meisten Mitglieder der Untersuchungsgruppe, die mich nun schon seit Jahren kannten, freuten sich darüber, einige waren indes von meinem Heraustreten aus der Rolle des zahlenden Gastes düpiert. Einer meiner ehemaligen Lehrer war gar über den Wegfall des Unterrichtshonorars so offen enttäuscht, dass unser Verhältnis dadurch lange Zeit getrübt wurde.

Meine musikalische Ausbildung und Berufspraxis war ethnographische Methode, aber auch persönliche und soziale Beziehung. Ich fühlte mich trotz der Priorität des Forschungsprojektes nicht ausschließlich diesem verantwortlich, sondern auch gegenüber Ensembleleitern, Mitmusikern, Auftraggeberinnen und Publikum. Dies schien mir selbstverständlich: Man kann nicht in die Lehre gehen und arbeiten, ohne die grundlegenden Bedingungen und Ziele der Arbeit zu akzeptieren. So war es beispielsweise undenkbar, mich nur dann als Arbeitskraft zur Verfügung zu stellen, wenn ich Zeit und Lust dazu hatte. Vielmehr galt es zu arbeiten, wenn es Arbeit gab. Nur so konnte man hoffen, als Berufstrommler ernst genommen und beschäftigt zu werden.

Mein Lehr- und Arbeitsverhältnis war freilich ein besonderes: Ich besaß eine eigene Trommel und war wirtschaftlich relativ unabhängig. Ich knüpfte mein Beziehungsnetz u. a. mit extern finanzierten Geschenken und Geldmitteln und vermittelte einigen meiner Forschungspartner Aufträge auf dem internationalen Markt.<sup>25</sup> Die Beziehung zu mir brachte den Trommlern ökonomische und soziale Vorteile. So schützte mich meine besondere Stellung in mancher Weise vor Sanktionen und minderte den Grad meiner Abhängigkeit. Diese Privilegien verhinderten andererseits nicht, dass mir Verantwortung übertragen und Ansprüche entgegengebracht wurden. Ich ließ z. B. nur ein einziges Mal einen vereinbarten Einsatz als Begleitmusiker platzen, weil ich aus forschungstaktischen Gründen einen anderen Auftritt vorzog: Der bittere Vorwurf mangelnder Loyalität und wochenlanges Geschnittenwerden durch den versetzten Ensembleleiter bewogen mich, solches Verhalten fortan zu unterlassen.

Wurde ich in ein Ensemble ohne Auswechselfspieler engagiert, so machte mich dies einerseits besonders stolz, denn es bedeutete, dass man meine Arbeitskraft für

24 Die erste Jenbe-Stimme spielte ich nur ausnahmsweise, nämlich in einigen wenigen Rhythmen, die ich besser beherrsche, oder wenn Erschöpfung bzw. das Fehlen eines anderen Solisten dies zwingend erforderte. Als kompetenter Solist muss man nicht nur alle Rhythmen spielen können, sondern auch wissen, was wann warum zu tun ist. Dazu muss man alle Lieder, Tänze und Situationen kennen und den jeweiligen Trommelrhythmus zuordnen können. Davon war (und bin) ich weit entfernt.

25 Ich führte ihnen ausländische Kunden zu, gab ihre Musik auf CDs heraus (Polak 1996, CD; 1997, CD; Dunbia et al. / Polak 1999, CD) und organisierte eine Tournee in Deutschland. Vgl. Schulz (2000) zum ökonomischen Charakter der Beziehung von Forschern und Griots in Mali.

verlässlich hielt. Andererseits war es mir an solchen Tagen unmöglich, zwischendurch auszuruhen oder dokumentarisch zu arbeiten, etwa zu fotografieren, Tonaufnahmen zu erstellen oder Tagebuch zu führen. Mitarbeit hieß Übernahme von Verantwortung im Rahmen verbindlicher sozialer Beziehungen. Diese Bindung schränkte meine Perspektive als Forscher immer wieder ein. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen:

Das erste Beispiel veranschaulicht, wie die Dynamik der Mitarbeit den Überblick des Forschers beeinträchtigen kann. Im November und Dezember 1997 hatte ich kaum mehr fotografiert, Musikaufnahmen gemacht und Interviews geführt; auch die Tagebucheinträge wurden seltener, kürzer und schlampiger. Es war die Zeit vor dem Ramadan, der Hochsaison für Festmusiker. Der unbändige Arbeitseifer, der die Berufstrommler während dieser anstrengenden und einträglichen Wochen erfasst, hatte mich mitgerissen. Die Erfahrungen und Erlebnisse bei der nun buchstäblich alltäglichen Arbeit als Trommler hatten die Forschungsarbeit in den Hintergrund gedrängt. Nun brach der Fastenmonat an, in dem keine Hochzeit gefeiert, keine Jenbe-Festmusik gespielt wird. Erst in dieser Situation, die ich zunächst fast schockartig als Untätigkeit empfand, wurde mir die Notwendigkeit in den verbleibenden Monaten im Feld noch anstehender Datenerhebung und Reflexion wieder bewusst. Hätte der Ramadan meinen musikalischen Arbeitseifer nicht gestoppt, würden mir heute wichtige Fotos, Musikaufnahmen, Interviews und Überlegungen fehlen.

Das zweite Beispiel steht für die Schwierigkeit, seine Forschungssituation selbst bestimmen und bei Bedarf verändern zu können. Ende 1997 traf ich den Direktor des malischen Nationalballetts mit einer Gruppe ausländischer Gäste auf einem Fest. Er zeigte sich konsterniert, dass ich mich seit Jahren stets denselben Trommlern anschloss.<sup>26</sup> Er gab mir zu verstehen, dass aus seiner Sicht zu einer künstlerischen Ausbildung gehöre, verschiedene Lehrer verschiedener Stilrichtungen aufzusuchen. Mir schien sein Hinweis meiner Rolle in der betreffenden Situation völlig unangemessen: Ich arbeitete als Begleitmusiker für meinen Patron, einen selbständigen Musiker, der aufgrund seiner guten Auftragslage eine Gefolgschaft bilden und Autorität erlangen konnte. Der Weg in die Berufswelt führt an der Anerkennung eines solchen etablierten Auftragnehmers als Meister nicht vorbei. Anders wird man nur mit Mühe zum Einsatz gelangen, sich einen Ruf erwerben und später selbständig Aufträge an Land ziehen können. Diese Zu- und Unterordnung bedeutet für den Lehrling den Anfang seiner Ausbildung, und für den Patron, über die Arbeitskraft eines Begleitpielers verfügen zu können. Dies galt auch für mich. Eine Ausbildung zu absolvieren bedeutet, sich in eine arbeits-

26 Der Direktor kannte mich, da einer meiner ehemaligen Lehrer, Jeli Madi Kuyate, schon seit über 30 Jahren an seinem Haus als Jenbe-Spieler angestellt ist.

organisatorische und praktische Beziehung zu begeben, die nicht exklusiv sein muss, aber doch von gegenseitiger Verbindlichkeit.<sup>27</sup> Kein Lehrling arbeitet gleichzeitig in mehreren Gefolgschaften, denn für den Patron würde das Unzuverlässigkeit bedeuten oder gar einem Vertrauensbruch gleichkommen.

*Dichte Teilnahme* an einer beruflichen Praxis ist also mit der Selbstbestimmung künstlerischer Entwicklung und wissenschaftlicher Forschung nicht ohne weiteres vereinbar.<sup>28</sup> Was sind dagegen die Vorteile dieser Methode?

Als Lehrling und Mitarbeiter bekam ich eine exklusive Perspektive auf das untersuchte Handeln und gleichzeitig eine eigene Vorstellung von der Perspektive der Untersuchten. Man kann auch beim Spazierengehen auf ein Hochzeitsfest geraten und Trommler bei der Arbeit beobachten, doch nimmt man anderes und anders wahr, wenn man die Position der Trommler einnimmt. Man schwitzt stärker und der Staub, den die Tänzerinnen vor einem aufwirbeln, klebt auf der Haut. Der Lautsprecher, der den Gesang verstärkt und verzerrt, hängt oft am selben Baum oder Gebäudeteil, in dessen Schatten man steht, sodass man die eigene Trommel nicht mehr hört. Die Sängerinnen agieren neben einem, der freie Festplatz liegt vor einem; die visuelle Aufmerksamkeit bleibt unablässig beim Tanzgeschehen. Die Interaktion der Jenbe-Spieler untereinander und mit den Tänzerinnen, ihre Gesten, ihre Mimik und gegenseitigen Zurufe sind für niemanden besser zu beobachten als für einen Begleittrommler. Auch außerhalb der Auftritte gewährt die Mitarbeit besonderen Einblick. Zum Beispiel war meine Gegenwart auch bei solchen Handlungen selbstverständlich, die in der Regel unter Ausschluss Unbeteiligter stattfinden, etwa die Verteilung der Gage.

Allerdings liegt der entscheidende Unterschied nicht im Privileg der räumlichen und sozialen Position. Ein Beobachter oder Dokumentarfilmer, der das Vertrauen der Trommler hat, hätte das meiste dessen beobachten können, was ich als Begleittrommler beobachtet habe, wenn er sich bei den Auftritten auf die Auswechselbank des Trommelensembles gesetzt hätte. Meine Erfahrungen führten auch nicht primär zu unmittelbarem Erkenntnisgewinn oder gar zur Einweihung in außergewöhnliche Geheimnisse. Eine echte Besonderheit stellt dagegen die Veränderung der eigenen Perspektive durch die praktische Erfahrung dar. Im Gegensatz zur relativen Selbstbestimmtheit anderer Forschungsperspektiven ist man der berufspraktischen Erfahrung, wie bereits erwähnt, gewissermaßen ausgeliefert. Die Nachteile dieser relativen Unfreiheit wurden oben angesprochen. Ihr Vorteil ist die Lebensnähe. Die Trommler selbst betonen dabei das körperliche Verständnis: »Wenn du dich nicht bis zur Erschöpfung verausgabst, verstehst du nichts«, war einer der wenigen pädagogisch gemeinten Sätze, die ich je von meinem Patron, Jaraba Jakite,

27 Zu Bedeutung, Form und Wandel der Lehre, siehe S. 262ff.

28 Vgl. Spittler (2001: 14).

zu hören bekam.<sup>29</sup> Am Abend nach dem ersten ganztägigen Auftritt, den ich in einem Ensemble ohne Auswechselfspieler absolvierte, versuchte ich meinem Freund Madu Jakite, einem erfahrenen Berufsmusiker, verständlich zu machen, dass meine Erschöpfung in Verbindung mit Stolz ein zufriedenes Gefühl, eine angenehme Müdigkeit, erzeugte. Damit fühlte dieser sich aber in seiner eigenen Müdigkeit missverstanden, der Müdigkeit dessen, der nicht die Wahl hat, Nein zu sagen: »Du bist eben kein Hiesiger, du kennst die e i g e n t l i c h e Erschöpfung nicht.«<sup>30</sup>

Über den Aspekt des Körperlichen hinaus machte ich bei der Arbeit die Erfahrung der Bedingtheit des musikalischen Handelns. Ich wurde sensibel für die sozialen, ökonomischen und körperlichen Bedingungen der Festmusik und skeptisch gegenüber Vorstellungen von der Freiheit rationalen oder kreativen Handelns. Aus Sicht der Berufsmusiker stellt sich in den meisten Situationen nicht die Frage, einen Rhythmus auf diese oder jene Weise zu spielen oder gar, diesen oder jenen Rhythmus anzustimmen. Vielmehr herrscht die Einstellung vor, dass die Musik eben so zu spielen sei, wie es üblich ist bzw. verlangt wird.

In der Stadtethnologie und in Studien populärer Kultur in Afrika wird hervorgehoben, dass städtische Kultur von Möglichkeiten des Auswählens geprägt sei. Wenig untersucht wurden bislang Zusammenhänge zwischen dem Sachverhalt, dass Wahlmöglichkeiten zwar den Aspekt des Konsums kennzeichnen, beispielsweise den Konsum von Unterhaltungskultur, während der urbane Kontext im Bereich der Produktion hingegen durchaus auch Druck und Zwang mit sich bringt.<sup>31</sup> Solche Zusammenhänge liegen aber nahe, denn Konsumtion und Produktion stehen unweigerlich in einer sozialen Beziehung, die über das rein Ökonomische des Austauschs hinausgeht. Im Fall der Jenbe-Festmusik in Bamako wie auch bei vielen anderen künstlerischen Ausdrucksformen im urbanen Afrika handelt es sich dabei um eine kommerzielle Beziehung, in deren Rahmen auch die Form und Bedeutung des fraglichen Kulturguts mit verhandelt wird.

Die Gewerblichkeit der städtischen Festmusik prägt deren Form und auch die Auffassung der Musiker. Kreatives Handeln und soziale Prozesse, etwa Innovation und Aneignung, finden stets in Auseinandersetzung mit den teils günstigen, teils widrigen Bedingungen der Erwerbsarbeit statt. Natürlich muss man als erfolgreicher Jenbe-Spieler in Bamako auch *trickster* und *broker* sein, d.h. auf spielerisch-strategische, originelle Weise eigene Handlungsspielräume eröffnen und scheinbar objektive Gegensätze vermitteln. Das subjektive Grundgefühl der Musiker ist jedoch eher das von *débrouillards*, d.h. von zwangsweise flexiblen Experten im taktischen Zurechtkommen oder auch nur Durchkommen in Situationen des

29 29.5.1997.

30 Madu Jakite (22.5.1997).

31 Mayer (1980).

Mangels an Mitteln und Entscheidungsspielraum. Der Mangel an ökonomischen Ressourcen und damit an Unabhängigkeit wird im Rahmen der traditionell als schicksalsbedingt verstandenen individuellen Lebensläufe<sup>32</sup> und des ökonomisch seit Jahrzehnten krisenhaften Lebens in Mali als unausweichlich und gewissermaßen als natürlich aufgefasst.

Ein Gefühl für solcherart Bedingtheit der alltäglichen Musikpraxis stellt sich ein und tritt in den Vordergrund, wenn man selbst mitarbeitet. Sich auszuliefern an die subjektive Selbstverständlichkeit, welche die soziale Welt in der emischen Perspektive auszeichnet, kann nur ein Stück weit gelingen. Doch ist die eigene Ausbildung und Mitarbeit eine Forschungspraxis, die mit der Theorie der Praxis Pierre Bourdieus aufs Beste korrespondiert:<sup>33</sup> Der eigene praktische Sinn entwickelt sich, wodurch der Habitus und damit die habituell verkörperte Disponiertheit der Wahrnehmung, des Urteils und des Handelns auch der anderen verständlich werden. Und auch jene Felder sozialen Handelns werden zugänglich, die von den Handelnden nur wenig reflektiert und verbalisiert werden.

Die *Dichte Teilnahme* hat meinen handlungs-, alltags- und praxisorientierten Ansatz wie die thematischen Schwerpunkte der Untersuchung geprägt. Ihr Wert sollte an der sozialen Relevanz der Arbeit zu messen sein, also daran, dass die wissenschaftliche Perspektive und die Lebenswirklichkeit der Untersuchten nicht zu stark divergieren. Die Untersuchung hat den Anspruch, dass die gestellten Themen – die Bedingtheit des Musikstils durch den Gebrauch und die Bedingtheit der musikalischen Praxis durch ihre gewerbliche Organisationsform – für die Musiker selbst von entscheidender Bedeutung sind.

32 Siehe Brand (2001: 28–32).

33 Bourdieu (1979).

## 2 Kontexte

In diesem Kapitel werden die regionalen, lokalen, historischen und sozialen Kontexte der Jenbe-Festmusik in Bamako beschrieben: einmal die Herkunft und Verbreitung der Jenbe in Westafrika (2.1), dann die Entwicklung der Bevölkerung sowie der Stadtviertel Bamakos (2.2), danach eine Reihe von Institutionen, in deren Rahmen im Verlauf des 20. Jahrhunderts Jenbe-Musik organisiert wurde (2.3), und schließlich, als unmittelbarer Handlungsrahmen der Jenbe-Festmusik in Bamako, die urbane Festkultur (2.4).

### 2.1 Die Jenbe in Westafrika

Drei Kontexte der Verbreitung der Jenbe lassen sich unterscheiden: der ältere Gebrauch als Festmusikinstrument in verschiedenen bäuerlich geprägten Gesellschaften Westafrikas; dann die Etablierung in vielen größeren Städten Französisch-Westafrikas bzw. der heutigen Staaten Mali, Guinea, Senegal, Burkina Faso und Elfenbeinküste, darunter die Hauptstädte Bamako, Conakry, Dakar und Abidjan, im Laufe des 20. Jahrhunderts;<sup>1</sup> schließlich die jüngste Verbreitung als ›die‹ afrikanische Trommel in Europa, den USA und mittlerweile auch Japan, Australien, Südafrika, Ghana und anderen Ländern. Dieses Kapitel beschränkt sich auf den ersten, traditionellen Kontext der Festmusik; Urbanisierung und Globalisierung der Jenbe-Musik werden weiter unten thematisiert.<sup>2</sup>

#### 2.1.1 Zur Quellenlage

In Anbetracht der weiten Verbreitung und großen Popularität der Jenbe-Festmusik in Westafrika sowie der jüngeren Globalisierung der Jenbe-Musik erscheint die Quellenlage zum Thema merkwürdig dünn und der Forschungsstand ausgesprochen niedrig. Über die Geschichte der Jenbe vor der Errichtung der französischen Kolonialverwaltung am oberen Niger ist buchstäblich nichts bekannt. Im Vergleich zu Instrumenten wie etwa dem *bala* (Xylophon) fällt auf, dass für die Jenbe keine Ursprungslegende existiert, keine legendären Figuren und Familien, keine Geschichten oder Lieder mit ihr assoziiert sind. Sie fand auch keine Erwähnung in einschlägigen arabischen Texten.<sup>3</sup> Europäische Reisende und Militärs berichteten

1 Siehe Karte 2 (S. 42); vgl. Zanetti (1996).

2 Siehe Kap. 2.3 (ab S. 51).

3 Vgl. Charry (2000: 197, Table 11) zu frühen Quellen zu den Trommeln der Manding.

nicht selten von Trommel- und Tanzfesten. Doch während sie etwa Saiteninstrumente beim Namen nannten und beschrieben, bezeichneten sie Trommeln meist unterschiedslos als *tam-tam* und interessierten sich nicht weiter für sie.<sup>4</sup>

Die koloniale Ethnographie der Manding-Gesellschaften hatte keinen Blick für Festmusik und Tanz. Die Jenbe wird einzig in einigen Berichten aus den Regionen Kita (südliches Mali) und Kankan (nördliches Guinea) erwähnt.<sup>5</sup> Fotos, die als Bildpostkarten im frühen 20. Jahrhundert aus Französisch-Westafrika in die europäische Heimat geschickt wurden, bilden einen kleinen Korpus ikonographischer Quellen.<sup>6</sup> Die postkoloniale Ethnographie der Jugend- und Geheimbünde, Geistbesessenheitskulte, urbanen Vereinigungen und endogamen Berufsgruppen der mandingsprachigen Gruppen streift die Jenbe, wie Musik im Allgemeinen, zwar eher beiläufig, enthält aber doch wertvolle Beschreibungen.<sup>7</sup> Für die vorliegende Untersuchung ist dabei Claude Meillassoux' Studie der *Voluntary Associations in Bamako* hervorzuheben.<sup>8</sup>

Mit der Unabhängigkeit Guineas (1958) und Malis (1960) erfuhr die Produktion von Langspielplatten einen Schub. Festmusik und Folkloreensembles spielten dabei jedoch eine geringe Rolle, aufgenommen wurde die Musik der Griots und vor allem die der *orchestres modernes*.<sup>9</sup> Die Mitte der 80er Jahre einsetzende Produktion von LPs und CDs mit Jenbe-Musik nahm in den 90er Jahren unerhörte Ausmaße an. Auch Studio-Bearbeitungen des Bamakoer Repertoires wurden veröffentlicht.<sup>10</sup> Selten sind dagegen Tonträger mit Feldaufnahmen von Festmusik.<sup>11</sup>

Die musikethnologische Dokumentation der Jenbe lag jahrzehntelang allein in den Händen einiger französischer Forscher in Guinea und der Elfenbeinküste.<sup>12</sup> Ein Team des malischen Nationalmuseums erstellte in den 90er Jahren Ton- und Filmaufnahmen verschiedener Jenbe-Genres im ländlichen Mali.<sup>13</sup> Im Laufe der 90er Jahre sind etliche Publikationen zum Spiel der Jenbe erschienen, die jedoch

4 Siehe etwa Park (1986), Binger (1892), Gallieni (1885, 1891) und Leiris (1980).

5 Tellier (1898), Humblot (1921) und Joyeux (1910, 1924).

6 Die CD-ROM *West African Postcards* enthält zwanzig Bildpostkarten mit Fotos von Jenbe-Spielern; siehe 7, 8 und 9 (S. 57ff); vgl. Bildquellenverzeichnis.

7 Vgl. Meillassoux (1968b), Leynaud (1966), Brink (1980), Imperato (1980, 1981), Gibbal (1982), McNaughton (1982a), Roth (1995) und Zobel (1996, 1997).

8 Meillassoux (1968a).

9 Zum Beispiel auf zehn LPs der Reihe *Sons nouveaux d'une nation nouvelle – La République de Guinée* (Tempo, 1961–65) und dreizehn LPs der Serien *Première anthologie de la musique malienne* und *Les meilleurs Souvenirs de la première Biennale artistique et culturelle de la Jeunesse* (Bärenreiter Musicaphon, 1970–71).

10 Coulibaly (1986, MC), Dembele (1999, CD), Doumbia (1995, CD), Kanté (1994, CD), Polak (1996, CD; 1997, CD), Traoré (1999, CD).

11 Dramé / Mondet (1984, LP) aus Bouaké, Dunbia / Polak (1999, CD) aus Bamako, Konaté et al. (1991, CD) aus Conakry sowie Sidibe (2000, CD) aus Tambacounda.

12 Schaeffner (1990), Rouget (1999, CD) und Zemp (1971).

13 Brandes / Malé (1991–1996; siehe Bild- und Filmquellenverzeichnis).

überwiegend auf Interviews mit Stars der internationalen Jenbe-Szene basieren.<sup>14</sup> Ethnographische Untersuchungen der Jenbe-Festmusik in Westafrika liegen bis dato nicht vor. Zu nennen ist lediglich Eric Charrys Überblicksartikel bzw. dessen Überarbeitung als Unterkapitel der Monographie *Mande Music*.<sup>15</sup>

### 2.1.2 Bauweise und Klang

Die Jenbe ist eine becherförmige Trommel,<sup>16</sup> deren Korpus aus einem Baumstamm herausgearbeitet ist.<sup>17</sup> Die Schnitzarbeit wird von Handwerkern verrichtet, die traditionell der Status- und Berufsgruppe der Schmiede (*numu*) angehören.<sup>18</sup> Die Höhe von Jenbe-Korpi variiert zwischen 50 und 60, der Durchmesser zwischen 30 und 38 Zentimetern. Je nach Art des Holzes, nach Wandstärke und Größe wiegt ein Korpus fünf bis acht Kilogramm.

Die Arbeit der Trommler beginnt mit der Bespannung der oberen Öffnung mit einer Membran. In der Regel wird dazu Ziegenhaut verwendet.<sup>19</sup> Insgesamt gibt es in Westafrika drei Techniken der Fellbefestigung: Die Membran wird entweder einfach festgenagelt oder mit einer Schnurspannung vernäht oder zwischen zwei Eisenringe eingeklemmt, die über Schlaufen mit der Schnurspannung verbunden sind. Die Nageltechnik ist allerdings nicht weit verbreitet; die mit ihr zu erzielende Fellspannung ist gering.

Bis in die 80er Jahre hinein war das Vernähen bei weitem die gebräuchlichste Technik. Dabei wird die Membran mit einem Gurt vernäht, der knapp unterhalb der oberen Kante eng anliegend um den Korpus führt. Mittels Schnur wird der Spanngurt samt Membran nach unten gezogen und durch einen zweiten Gurt, der unten um den Ansatz führt, gekontert. Nähschnur, Gurte und Spannschnur wurden

14 Zu diesen Texten zählen u. a. ein CD-Begleittext von Beer (1991), eine Interviewsammlung von Dramé / Senn-Borloz (1992), die Lehrbücher von Blanc (1993), Konaté / Ott (1997) und Billmeier (1999) sowie der Artikel von Zanetti (1996).

15 Charry (1996, 2000: 193–241).

16 Zur Organologie westafrikanischer Trommeln, insbesondere zur Klassifikation nach Korpusformen und Fellbefestigung, siehe Meyer (1997: 14–25).

17 In Südmali sind u. a. die folgenden Hölzer gebräuchlich: *lengè* bzw. *dagan* (lat. *Azelia africana*), *dugura* (lat. *Cordyla pinnata*), *jala* (lat. *Khaya senegalensis*) und im städtischen Raum verschiedene Arten der von den Franzosen als Alleebäume gepflanzten Cassia-Familie.

18 Die Manding-Gesellschaften sind in drei Statusgruppen geschichtet: die Freien (*hòròn*), die Handwerker (*nyamakala*) und die Unfreien (*jòn*, *woloso*). Die zahlenmäßig weitaus größte Gruppe der Freien bestand traditionell hauptsächlich aus Bauern und, in geringerem Umfang, aus Hirten. Zu den handwerklich spezialisierten *nyamakalaw* zählen die endogamen Geburtsgruppen der sog. Schmiede (*numu*), Griots (*jeli*, *funè*), Lederarbeiter (*garanke*) und Weber (*mabò*). Vgl. Conrad / Frank (1995), Tamari (1997) und Hale (1998).

19 Auch Antilopenhaut (in der Savanne z. B. *Tragelaphus scriptus*) war gebräuchlich, ist aber heute, vor allem in Städten, kaum mehr verfügbar.



Foto 1: Jenbe-Korpus mit bereitliegenden Spann-  
ringen und Schnur (Bamako 1997).



Foto 2: Jenbe-Fellbefestigung mit Eisenringen und Nylonschnur (Bamako 1997).

traditionell aus verschiedenen Tierhäuten gefertigt,<sup>20</sup> seit den 50er Jahren kommen auch Eisendraht und Nylonschnur zum Einsatz. Mit dieser Technik kann eine angemessene Fellspannung nur bei äußerst sorgfältiger Verarbeitung ausreichend hochwertigen Materials erreicht werden. Üblicherweise wird die Membran vor dem Spiel über Feuer erhitzt, eine Prozedur, die in Abständen von 30 – 60 Minuten wiederholt werden muss, da die erzielte Spannung bald wieder nachlässt.

Seit den 70er Jahren wird das Vernähen teils durch eine neue Technik ersetzt, bei der das Fell zwischen zwei Eisenringen eingeklemmt wird. Jedoch werden weiterhin die Spannringe mit Schnur nach unten gezogen und nicht mittels Schraubengewinden.<sup>21</sup> Diese von den Musikern als Eisen-Jenbe bezeichnete Trommel erlaubt weitaus höhere und beständigere Fellspannungen als die vernähte Leder-Jenbe. Die Klemmspannung mit Eisenringen wurde zuerst in Europa und den USA sowie den Metropolen Dakar und Abidjan verwendet. In Mali fand sie erst in den 80er Jahren Verbreitung, und zwar keineswegs flächendeckend, sondern ausschließlich beim Berufstrommlertum in den größeren urbanen Zentren. Die Eisen-Jenbe wird in Westafrika als moderne Technik wertgeschätzt und liegt als solche auch der weltweiten Verbreitung und Aneignung zugrunde, die mit ledernähten Jenben kaum möglich geworden wäre. Dagegen begreift man sie in Europa und Nordamerika ungeachtet ihrer modernen Bauteile und synkretistischen Bauweise als traditionelles Kulturgut. Diese Zuschreibung von Traditionalität ist wiederum eine Bedingung ihrer überragenden Popularität im Westen.<sup>22</sup>

Die Jenbe, und insbesondere die Eisen-Jenbe mit ihrer hohen Fellspannung, zeichnet sich durch ein für Trommelinstrumente reiches, differenziertes Klangbild aus. Mittels bestimmter Anschlagarten lassen sich drei grundlegend verschiedene Klangfarben erzielen: einen tiefen, warmen *Bass*, einen vollen, dunklen *Tone* und einen sehr hellen, scharf klingenden *Slap*.<sup>23</sup> Dieses an sich schon breite Klangspektrum wird zusätzlich bereichert, indem am oberen Trommelrand mit Drahringen versehene Bleche angebracht werden, die bei jedem Anschlag mehr oder weniger mitschwingen und ein rasselndes oder surrendes Begleitgeräusch erzeugen.

### 2.1.3 Die Jenbe im Instrumentalensemble

Es ist zwar möglich, Festmusik mit nur einer Jenbe zu spielen, aber die Regel sind Trommelensembles, beispielsweise mit zwei oder drei Jenben oder auch mit einer oder mehreren Jenben und einer oder mehreren anderen Trommeln, z. B. Wasser-

20 Vgl. Schaeffner (1990: 85f) und Zemp (1971: 41).

21 Siehe Blanc (1993: 66–72) und Meyer (1997: 29–32).

22 Polak (2000).

23 Siehe Kap. 3.4.3 (ab S. 168) zu den Anschlagarten und der Bedeutung der Klangfarbe.

trommeln (*jidunun*)<sup>24</sup> oder Sanduhrtrommeln (*tama*). Außerdem werden Trompeten, Flöten und Stegharfen mit Jenben kombiniert.<sup>25</sup> Heutzutage wird die Jenbe jedoch vor allem von Dunun-Trommeln begleitet. Als Dunun kann im Bamana allgemein jedwede Trommel bezeichnet werden, im Besonderen ist aber die beidseitig bespannte, mit einem Schlägel gespielte Zylindertrommel.<sup>26</sup> Dununs bilden verschiedentlich eigene Festmusikensembles, in denen die größte die erste Stimme übernimmt, z. B. bei den Maninka im nördlichen Guinea und bei den Khasonka im Westen Malis. Diese Ensembles können um eine oder mehrere Jenben erweitert werden,<sup>27</sup> sodass teilweise große Orchester entstehen, z. B. bei der Aufführung des *dununba*-Tanzes der Maninka im nördlichen Guinea.<sup>28</sup> Auch die westafrikanischen Nationalballette machen sich die repräsentative Wirkung großer Jenbe- und Dunun-Ensembles zunutze; in Guinea werden Maninka-Dununs eingesetzt, in Mali die der Khasonka.

Die in Bamako gebräuchliche Art wird dort als *dunun*, *dununin* (›kleine Dunun‹) oder *kònkònin* bezeichnet.<sup>29</sup> Sie besteht aus einem leichten blechernen Zylinder von etwa 30–40 Zentimetern Höhe und 30 Zentimetern im Durchmesser,

- 24 Siehe u. a. Rouget (1999, CD). Wassertrommeln sind mit Stöcken bespielte Kalebassen, die, mit der Öffnung nach unten, in Wasserbehältern schwimmen, was den Klang verstärkt (Rouget 1999, CD; Charry 2000: 11). Sie werden, im Gegensatz zu den meisten Membranophonen, überwiegend von Frauen gespielt (vgl. Musée National du Mali 1996: 13). Prominent ist ihr Gebrauch im Rahmen der Feste von Geistbesessenheitskulten (Gibbal 1982; Polak 1997, CD). Ein Ensemble von mehreren Jenbe- und einem Sanduhrtrommler ist auf den *West African Postcards* 1012 und 1016 zu sehen; vgl. Delafosse (1912: Bd. 2, Abb. 40) und Charry (2000: 224, Abb. 29).
- 25 Siehe Foto 8 (S. 57); vgl. CD-Rom *West African Postcards* 1016, 1017, 1018, 1027, 1283, 2630; Brandes et al. (1998, CD: # 3); Dagan (1993: 78, Foto 11.2); Himmelheber (1972: 86); Humblot (1921: 40); Imperato (1983: 37–38); Joyeux (1924: 180); schließlich Zemp (o. J., LP: # B13, Abb. 6). Joyeux (1924: 177ff; Fig. 2) berichtet von Ensembles aus Trompeten und Jenben bei den Maninka im nördlichen Guinea und deren Ursprung im Wasulun. Dort existiert auch ein Jenbe-Rhythmus namens *burunfòli* (Trompeten-Rhythmus; vgl. Polak 1996, CD: # 10). In der Armee Samori Tourés (siehe S. 44) wurden Trompeten als Signalinstrumente eingesetzt (Binger 1892: 104f). Ein weiteres Instrument, das mit der Kriegsführung und auch mit der Jenbe in Verbindung steht, ist die Stegharfe *bolon* (Boulton 1991, MC: # A1, Rouget 1999, CD: 32–34, # 7–8); Ein Jenbe-Rhythmus namens *bolon* begleitet einen Kriegertanz im Manden (Sagele 1998). Auf dem frühesten Foto eines Jenbe-Spielers in Bamako (1906) begleitet dieser mehrere *bolon*-Spieler (CD-ROM *West African Postcards* 0211). In den 60er Jahren war in Bamako ein Musiker mit Künstlernamen ›Bolon Jenbe‹ bekannt, der Jenbe und *bolon* gleichzeitig spielte.
- 26 Dieser organologische Typ ist in Westafrika weit verbreitet (Meyer 1997: 105–112).
- 27 Vgl. Charry (2000: 229ff).
- 28 CD-Rom *West African Postcards* 1004 und 1015 zeigen je drei Jenbe- und vier Dunun-Spieler.
- 29 Wenn die Trommler zwei Dununs unterscheiden wollen, dann nennen sie die kleinere *dununin* (›kleine Dunun‹) und die größere *dununba* (›große Dunun‹). Die großen Dununs in Bamako sind allenfalls so groß wie die mittleren der Maninka und Khasonka. Will man in Bamako auf eine *dununba* von der Größe einer Maninka-*dununba* ansprechen, so sagt man *dunun belebeleba* (›riesengroße Dunun‹).



Foto 3:  
Dunun (*kònkònin*) mit Schlägel (Bamako 1994)

der auf beiden Seiten mit ausgedienten Jenbe-Membranen bezogen wird.<sup>30</sup> Die Trommelfelle werden mit ledernen Wickelringen vernäht, die über Spannschnüre miteinander verbunden sind.

Ein Fell wird mit einem Schlägel angeschlagen, das andere dient als Resonanzmembran. Der Schlägel wird aus dem Blattstängel der Raphiapalme hergestellt. Er ist um die 35 Zentimeter lang und für seine Stärke von zwei bis drei Zentimetern sehr leicht. An seinem oberen Ende ist ein bis zu vier Zentimeter langes Stück in einfacher Steckverbindung rechtwinklig geschäftet. Das hält ihn in der Bahn und verleiht ihm Wucht. Man hält den Schlägel zwischen Daumen und Mittelhandballen in annähernd rechtem Winkel zur Hand. Die anderen Finger umfassen das Ende des Schlägels nur locker, sodass ein Ausholen mit Schwung möglich ist und nach dem Anschlag der Rückprall genutzt wird. Die Kraft des Schlages kommt hauptsächlich aus der Drehung des Handgelenks um die Achse des Unterarms.

Durch die Art des Anschlages unterscheidet man zwei Klangfarben: Ein voller, tiefer Grundton entsteht, wenn man die Trommel in der Fellmitte anschlägt und frei schwingen lässt, ein vergleichsweise heller, kurzer und dünner Ton, indem man die Fellschwingungen abdämpft. Zur Dämpfung dient einmal ein unmittelbar mit dem Anschlag erfolgender Andruck des Schlägels auf das Schlagfell, dann ein leichter Andruck der freien linken Hand auf das Schlag- oder auch das Resonanz-

30 Die größeren Khasonka-Dununs werden dagegen mit neuen, eigens gegerbten Ziegenhäuten bespannt, die Maninka-Dununs mit Rinds- oder Kalbshaut.



Foto 4: Madunin Kante (Jenbe), Fakaba Haidara (Dunun) und der Autor (zweite Jenbe) bei der Arbeit (Bamako 1998). Foto: N.N.



Foto 5: Madu Jakite (Jenbe-Spieler mit Sonnenbrille) und Musa Kamara (Dunun) fokussieren eine Solotänzerin (Bamako 1994).

fell. Idealerweise dämpfen sowohl der Schlägel als auch die freie Hand das Schlagfell (Foto 4). Viele Dunun-Spezialisten ziehen jedoch im Arbeitsalltag die Dämpfung des Resonanzfells vor. Zwar ist der Effekt dort weniger deutlich, die Haltung fällt aber etwas leichter (Foto 5).

Die Bamakoer Dunun ist eine Begleittrommel, mit der sich klangfarblich einfache Trommelpatterns rhythmisch prägnant und auch im Ensemble mit mehreren Jenben stets deutlich hörbar spielen lassen. Sie klingt im Vergleich zur Jenbe weniger bunt und differenziert. Im Gegensatz zu den Maninka und Khasonka verzichten die Bamakoer Dunun-Spieler auch auf die tiefen Bässe größerer Instrumente und das gleichzeitige Spiel sehr hell klingender Eisenglocken.<sup>31</sup> Sie beschränken sich auf einen engen Klangfarbenraum im mittleren Frequenzbereich, innerhalb dessen sie allerdings erstaunlich kräftig wirken.

#### 2.1.4 Soziale Herkunft und Verbreitung

In den beruflich und sozial hoch differenzierten Manding-Gesellschaften zeichnen sich die *jeli* (Griots) als diejenige soziale Gruppe aus, die mehr als alle anderen mit Musik und besonders mit Berufsmusik assoziiert wird. Die Jenbe allerdings gehört nicht zu ihren bevorzugten Instrumenten. Die Griots sind vom Jenbe-Spiel zwar nicht ausgeschlossen,<sup>32</sup> aber von weitaus größerer Bedeutung sind für ihre Praxis Spießblauten (*nkòni*), Stegharfen (*kòra*), Xylophone (*bala*), Sanduhr- (*tama*) und Zylindertrommeln (*dunun*<sup>33</sup>) sowie Rede und Gesang.<sup>34</sup>

Einiges scheint dagegen für die Herkunft der Jenbe aus dem Bereich einer anderen endogamen Status- und Berufsgruppe zu sprechen, nämlich der *numu* (Schmiede<sup>35</sup>): Der berühmte Griot Wa Kamissoko beschreibt eine kleine, mit den Fingern zu spielende Jenbe aus Ton oder Holz, deren Fell mittels eines sehr dichten Netzwerks aus Lederschnüren gespannt ist. Diese Trommel ist laut Kamissoko das älteste Instrument der *numu* der Manding.<sup>36</sup> Sie wurde u. a. bei der Ankunft des

31 Bamakoer Dununs weisen kräftige Amplituden im Frequenzbereich zwischen 150 und 200 Hz auf, eine Khasonka-Dunun zwischen 80 bis 125 Hz (eigene Aufnahmen, Bamako 1997/98). Maninka-Trommler in Ober-Guinea befestigen eiserne Glocken an ihren Dununs und schlagen sie mit metallischen Gegenständen an. Khasonka-Trommler binden sich kleine Glocken mit einem Schnürchen an den Ringfinger und schlagen sie mit einem eisernen Daumenring an.

32 Außer in bestimmten rituellen Kontexten; vgl. Meillassoux (1968b: 176).

33 Die Dunun der Griots (*jelidunun*) entspricht der in Bamako als Khasonka-Dunun bezeichneten.

34 Zur Unterscheidung der Handlungsbereiche von Griots und Trommlern, siehe Knight (1984); zu jüngeren, marktbedingten Überschneidungen und Öffnungen, siehe Kap. 2.3.5 (ab S. 73).

35 Die berufliche Spezialisierung der *numu* oder Schmiede umfasst auch die Schnitzerei, die Heilkunst, das Töpferhandwerk und moderne Metallarbeiten wie z. B. Schlosserei, Fahrrad-, Motorrad- und KFZ-Reparatur. Darüber hinaus arbeiten die meisten *numu* in ländlichen Regionen auch als Bauern und im städtischen Kontext in allen Bereichen, die Arbeit bieten.

36 Cissé / Kamissoko (1988: 273; 1991: 107).

Erzes an der Eisenhütte und bei der Schmelze gespielt. Auf Fotos aus den 50er Jahren, die Feste einer Initiationsgesellschaft von Schmieden südlich von Bamako zeigen, sind kleine Jenben mit Nagelspannung zu erkennen.<sup>37</sup> Viele Trommler in Bamako schreiben den Ursprung der Jenbe den Schmieden zu und behaupten, in der Vergangenheit hätten nur diese und Unfreie (*jòn, woloso*) Jenbe gespielt.<sup>38</sup>

Eric Charry nennt weitere Argumente, um die *numu*-These zu erhärten: Viele Jenbe-Spieler tragen *numu*-Patronyme, *numu* schnitzten die Jenbe-Korpi, und die Jenbe trete häufig in Kontexten auf, in denen die *numu* auch anderweitig wichtige Rollen spielen, nämlich im Geheimbund *kòmò*, bei Beschneidungsfesten und in der Landwirtschaft.<sup>39</sup> Diese Argumente sind zwar richtig, aber nicht zwingend. Vom Patronym auf den Stand zu schließen, ist gewagt: Patronyme wie z. B. *Dunbia* werden nicht nur von Schmieden, sondern auch von Angehörigen anderer sozialer Gruppen getragen. Und selbst wenn man von diesem methodischen Problem absieht: Die meisten Jenbe-Spieler in Bamako sind Freie (*hòròn*), von rund 100 mir namentlich bekannten Jenbe-Spielern tragen nur etwa 15 Patronyme, die auf den Stand der Schmiede hindeuten. Demnach scheint der Prozentsatz von *numu* zwar höher zu liegen, als ihr geringerer Anteil an der Gesamtbevölkerung erwarten ließe, doch dies kann verschiedene Gründe haben; das Zahlenverhältnis allein ist mithin nicht ausreichend, um als gewichtiges Indiz für einen Ursprung der Jenbe im *numu*-Milieu gelten zu können. Ebenso ist die immer wieder vorgebrachte Behauptung, die Schmiede wären die Priester oder Chefs des *kòmò*, empirisch kaum belegt. Clemens Zobel zählte jedenfalls in den Manding-Bergen südlich von Bamako genauso viele Freie wie Schmiede als Besitzer des *kòmò*.<sup>40</sup> Und: *numu* stellen zwar Jenbe-Korpi her, man muss sich aber vergegenwärtigen, dass sie ebenso Hacken, Beile, Hirsemörser, Messer, Schusswaffen, Kochlöffel, Töpferware und andere Geräte fertigen, Zweiräder und KFZ reparieren und andere Berufsfelder mehr besetzen. Sie tun dies für sich und für andere gesellschaftliche Gruppen, die diese Gerätschaften ebenfalls in Gebrauch haben. In komplexen, ausgeprägt arbeitsteiligen Gesellschaften wie denen der Manding erscheint die These, dass die von einer Gruppe hergestellten Geräte in dieser Gruppe ihren Ursprung haben sollen, als spekulativ.

Die Situation in Bamako und bei den Maninka scheint zunächst der *numu*-These zu widersprechen: Die Jenbe kommt bei einer Vielzahl verschiedener Tanzfeste zum Einsatz, nicht nur bei denen einer bestimmten Gruppe oder zu bestimmten

37 Pâques (1954: Foto III B; Imperato 1983: Foto 14).

38 Gespräche und Interviews mit Yamadu Dunbia, Jeli Madi Kuyate u. a. (Bamako 1994–2000). Aus verschiedenen Gegenden in Mali wird sogar berichtet, dass bis heute nur *numu* Jenbe spielen. Dies betrifft u. a. die *cercles* San und Bafoulabe (Musée National du Mali 1996: 19).

39 Charry (2000: 213).

40 Zobel (1996).

Anlässen.<sup>41</sup> Sie kann je nach Lust und Begabung von jedermann gespielt werden. Dies entspricht auch den Aussagen aller Informanten über die Situation in ihren Herkunftsregionen und darüber, was sie von ihren Vätern und Großvätern wissen. Möglich wäre allerdings, dass das Jenbe-Spiel sich aus einer früheren Bindung an die *numu* oder aus anderen engen sozialen oder rituellen Zusammenhängen herausgelöst hat. Einen prominenten Vorgang dieser Art im 20. Jahrhundert schildert Lucy Durán: Aus der *donsonkòni*, der Jäger-Stegharfe, wurde in den 30er Jahren in der Region Wasulun die *kamalenkòni*, die Harfe der jungen Männer, entwickelt. Bau- und Spielweise blieben nahezu unverändert, neu war eher die dem Instrument zugeschriebene Assoziation mit der Jugend, die es erlaubte, dass jedermann es spielen durfte, ohne dabei die soziale Kontrolle durch Jägerbünde und gerontokratische Autoritäten beachten zu müssen. Ein Genre ländlicher Jugend- und Unterhaltungskultur entstand, woraus in Bamako nach der malischen Unabhängigkeit die regionale Folklore des Wasulun und schließlich der Popmusik-Stil *Wassoulou* hervorging, der in Mali und seit dem Durchbruch der Sängerin Oumou Sangare im Jahre 1989 auch in Europa und den USA bekannt wurde.<sup>42</sup>

Analog dazu könnte die Jenbe im 19. Jahrhundert (oder schon früher) aus dem Vorbehalt der *numu* bzw. anderen sozialen und rituellen Bindungen herausgelöst und popularisiert worden sein. Die im Zusammenhang von Islamisierung und Kolonialisierung schwindende Macht von *numu*-Bünden einerseits und die gestiegene kulturelle Bedeutung von Jugendvereinigungen andererseits mögen dabei eine Rolle gespielt haben. Doch es fehlt an Belegen. Zusammenfassend ist zu sagen, dass ein historischer Zusammenhang der Jenbe mit dem Stand der *numu* aufgrund der genannten Indizien als plausibel erscheint, aber nur sehr vage bestimmbar ist und in der heutigen gesellschaftlichen Praxis kaum noch Niederschlag findet.

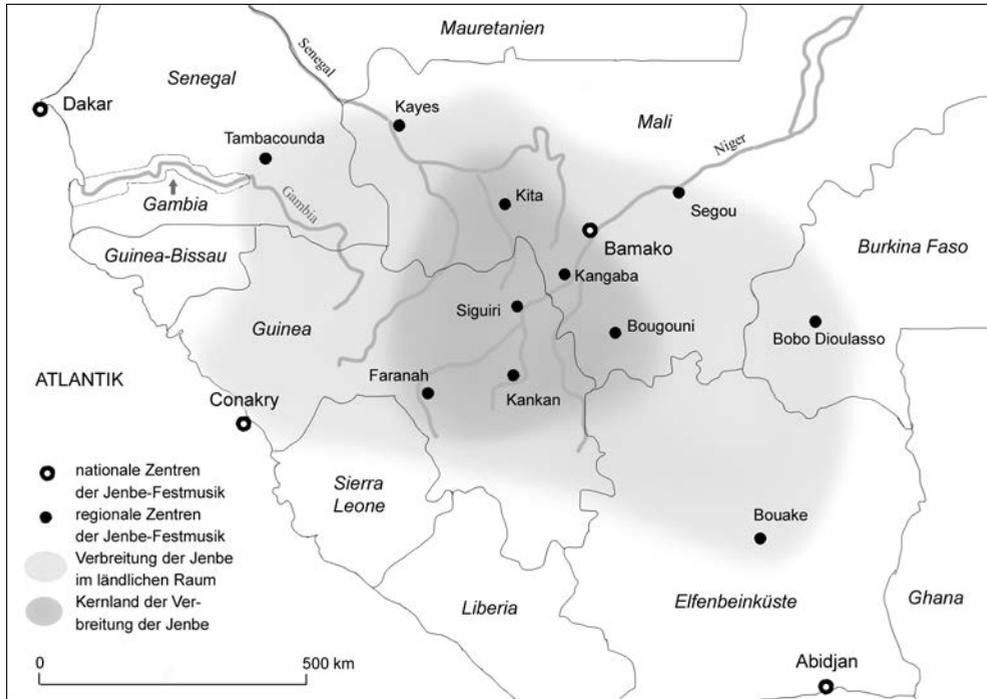
### 2.1.5 Ethnisch-regionale Herkunft und Verbreitung

Traditionen von Jenbe-Festmusik existieren vor allem im nördlichen Guinea und im südlichen Mali. Als deren Kerngebiet sind die Siedlungsräume der ethnischen Gruppen der Maninka und Wasulunka, etwa zwischen den Städten Kita, Faranah und Bougouni, zu betrachten.<sup>43</sup> Das Verbreitungsgebiet reicht allerdings weit über diesen Kern hinaus. Die Jenbe findet sich auch bei benachbarten Gruppen in Mali, Guinea, der Elfenbeinküste, Sierra Leone und Liberia, wenn auch unter teils ab-

41 Schon Quellen aus der frühen Kolonialzeit belegen dies (Tellier 1898, Humblot 1921, Joyeux 1924 und CD-ROM *West African Postcards*).

42 Durán (1995).

43 Siehe Karte 2 (S. 42). Vgl. Tellier (1898), Leynaud (1966), Meillassoux (1968b), Cissé (1970), Musée National du Mali (1996), Zobel (1996), Imperato (1981) und Durán (1995).



Karte 2: Verbreitung der Jenbe-Festmusik in Westafrika. Quelle: Charry (2000: 196) und diverse Referenzen (siehe Fußnoten zu Kap. 2.1).

weichenden Bezeichnungen.<sup>44</sup> Doch lassen typologische Verwandtschaft,<sup>45</sup> regionale Nachbarschaft, Migrationsprozesse seit der Zeit des Reiches Mali (13.–16. Jahrhundert) sowie punktuell belegte, jüngere Diffusionsprozesse eine Ausbreitung aus dem Kernland vermuten: Maninka bzw. mandingsprachige Händler und in geringerem Umfang Wasulunka brachten die Jenbe in diverse Städte Westafrikas und vermittelten das Instrument auch an ländliche Bevölkerungen.<sup>46</sup>

44 Förster (1987, LP: # D3, D4; Fotos 13, 14); Schaeffner (1990: 84–86; Plate 8), Himmelheber (1972: 109), Zemp (1967: Abb. IV; 1971: 40ff, Abb. 15), Charry (2000: 214). Alternative Bezeichnungen sind *baa* (bzw. *ban*, *bara* oder *bala*) bei den Dan und benachbarten Manding-Gruppen (Rouget 1999, CD; Zemp 1971: Appendix II), *sangba* (plus Varianten) bei mehreren Gruppen in Liberia (Monts 1990: 34, 119, Foto 2) sowie *sangba* und Varianten von *jenbe* (*yimbei*, *yamba*, *jimberu*) in verschiedenen Sprachen Sierra Leones (Sievers 1992: 44).

45 Was Form und Größe der Korpi sowie die aufwändige Schnurbespannung betrifft, scheint die heute verbreitete Jenbe auf jene der Maninka zurückzugehen. In der Elfenbeinküste, Sierra Leone und bei den Bamana in Mali findet man dagegen kleinere, schlankere und einfacher bespannte Exemplare vor (vgl. Monts 1990: 119, Fig. 2; Pâques 1954: III B).

46 Eigene Gespräche und Interviews, Bamako 1991–2000; Dramé / Senn-Borloz (1992: 165), Schaeffner (1990: 84–85), Zemp (1971: 42; o.J., LP: Begleittext zu # A3; pers. Mitteilung, 1997) und Till Förster (pers. Mitteilung, 1998).

Die Ethnie der Maninka ist damit nicht zugleich als Ursprung oder einzig authentische Trägergruppe der Jenbe identifiziert. Die historischen Quellen reichen nicht aus, um auszuschließen, dass die Jenbe im Regenwald oder im Gebiet der heutigen Bamana genauso alt oder gar älter ist als bei den Maninka. Auch wäre es kontraproduktiv, ein über ethnische Grenzen hinweg verbreitetes Gut einer Ethnie allein zuzuordnen, weil damit die Prozesse des Austauschs und der Aneignung von Kulturgütern und Identitäten ignoriert würden.<sup>47</sup> Das Siedlungsgebiet der Maninka im nördlichen Guinea und dem südlichen Mali kann jedoch als gemeinsamer Bezugspunkt zumindest jener urbanen Jenbe-Traditionen gelten, die sich im 20. Jahrhundert in Französisch-Westafrika bzw. in Guinea, Mali, Senegal, Elfenbeinküste und Burkina Faso herausgebildet haben.

Bamako liegt knapp außerhalb des Kerngebietes der ländlichen Traditionen, die urbane Jenbe-Festmusik dort setzt eine Migrations- bzw. Diffusionsbewegung voraus: Die Jenbe fand von südlich und westlich gelegenen Regionen her mit den ethnischen Gruppen der Maninka und Wasulunka Eingang in die Stadt.

## 2.2 Die Stadt Bamako

Dieser Abschnitt ist der politisch-ökonomischen Geschichte Bamakos und dem Werden und Wandel der urbanen Bevölkerung und Stadtviertel gewidmet. Ziel ist die Veranschaulichung des lokalen strukturellen Kontexts, in dem die Urbanisierung der Jenbe-Festmusik seit etwa 1960 angesiedelt ist.

### 2.2.1 Geschichte

Nahe Bamako fällt ein Gebirgszug zum Tal des Niger hin ab, wo eine Furt über den Fluss führt. Aufgrund dieser besonderen Lage liefen dort mehrere in Nord-Süd-Richtung verlaufende Verkehrswege zwischen Sahel, Sudan und Regenwald zusammen. Die Stadt wurde wahrscheinlich im 17. Jahrhundert von Mitgliedern der Lineage der Niare gegründet. Diese sprachlich wie kulturell ›bamanaisierten‹ Zuwanderer kamen ursprünglich aus dem Norden, dem Sahel, und stammten von Vorfahren der heutigen Soninke ab. Schon bald nach seiner Gründung zog Bamako auch arabischsprachige, maurische Händler an, deren Güter jenseits des Niger von mandingsprachigen Händlergruppen, wie z. B. den Dyula und Maraka, weiterverkauft wurden. So wurde Bamako zum Umschlagplatz von Gold, Salz, Kolanüssen, Sklaven und anderen Gütern. Im 18. Jahrhundert florierte die Stadt unter der Hege-

47 Zur Kritik der essentialistischen Konstruktion von Ethnizität mandingsprachiger Gruppen und ihrer Nachbarn, siehe Bazin (1985), Amselle (1990) und Klein (1999).

monie des Bamana-Reiches von Ségou. Der erste europäische Besucher, Mungo Park, beschrieb sie als klein, aber wohlhabend.<sup>48</sup> Im Rahmen der westafrikaweiten Bewegung der sog. Fulbe-Jihads im 19. Jahrhundert, eroberten die Toucouleur, eine Fulbe-Gruppe aus Senegal, unter der Führung von Omar Tall und seinem Sohn Ahmadu die Bamana-Reiche von Kaarta (1854) und Ségou (1862). Sie gründeten ein islamisches Reich, dessen Herrschaft den Sahel-Handel Bamakos blockierte. In der Folge verarmte die Stadt.<sup>49</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert geriet Bamako zwischen die Fronten zweier expansiver Reiche: Von Westen her rückte die französische Kolonialmacht näher, im Süden dehnte sich das Reich des muslimischen Kriegerfürsten Samori Touré aus.

Der Plan, das riesige afrikanische Binnenland zwischen Senegal und Tschadsee für den französischen Absatzmarkt und Rohstoffbedarf zu erschließen, gewann Ende der 1870er Jahre an Kontur: Auf Betreiben des Gründers und ranghöchsten Militärs der Kolonie Senegal, Marinegeneral Faidherbe, wurde der Eisenbahnbau von Kayes nach Bamako bewilligt und finanziert. 1879 wurde eine Mission entsandt, um eine geeignete Trasse zu erkunden und mit den lokalen und regionalen Autoritäten zu verhandeln. Die Situation erwies sich als prekär: Es kam zu Spannungen und Kämpfen sowohl mit den Fulbe-Reichen von Ségou und Kaarta als auch mit Bamana im unabhängigen Bèlèdugu nördlich von Bamako. Gleichwohl rückten die Franzosen von Kayes aus nach Osten vor, nahmen nacheinander Bafoulabe, Kita und schließlich, im Jahre 1883, Bamako ein.

Samori Touré war im Gebiet des heutigen nördlichen Guinea, der nördlichen Elfenbeinküste und Südmalis zum Herrscher eines Reiches aufgestiegen, das den Handel zwischen Regenwald und Sahel kontrollieren und neu strukturieren konnte. In den 1880er Jahren war er auf dem Höhepunkt seiner Macht angelangt; die koloniale Annexion Bamakos kam für ihn ebenso überraschend wie für die Bevölkerung. Samoris Truppen belagerten die Stadt, unterlagen jedoch in einer offenen Schlacht gegen die Kolonialarmee.<sup>50</sup> Nach der Einnahme Bamakos und den endgültigen Niederlagen Ahmadus (1893) und Samoris (1898) war die Einbindung der Region in das französische Kolonialreich nicht mehr gefährdet, wenn es auch verschiedentlich noch bis in die 20er Jahre zu Kampfhandlungen kam.

Im Jahre 1890 wurde der militärischen Verwaltung eine zivile an die Seite gestellt. Die Niare bekamen die *chefferie* des heutigen *district* Bamako zugesprochen. Die Eisenbahn erreichte 1904 die Stadt; Bamako gewann damit Anschluss nach Kayes. Von dort ging der Transport zunächst per Schiff auf dem Senegal-Fluss weiter nach Dakar. Noch im selben Jahr begann die Schifffahrtslinie auf

48 Park (1986: 181f).

49 Person (1968: 397).

50 Person (1968: 407f).

dem Niger bis nach Gao zu operieren. Ebenfalls 1904 wurde das Territorium *Haut-Sénégal-Niger* mit Sitz in Kayes in das Territorium *Soudan Français* mit Gouvernement in Bamako umgewandelt; 1908 zog die Verwaltung nach Bamako um. 1923 wurde die Bahnlinie durchgehend bis Dakar fertiggestellt. Der traditionell überwiegend in Nord-Süd-Richtung verlaufende Handel über Bamako verlagerte sich immer stärker in Ost-West-Richtung.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges wurde mit der Umwandlung der Kolonie Französisch-Westafrika in die Französische Union der Untertanen-Status abgeschafft und in einen Bürger-Status umgewandelt, was u. a. das Ende der Zwangsarbeit bedeutete. Im selben Jahr 1947 gründete sich in Bamako das *Rassemblement Démocratique Africain* (RDA), ein Sammelbecken politischer Gruppen, aus dem die Unabhängigkeitsbewegung und später die wichtigsten nationalen Einheitsparteien hervorgingen. Im Jahre 1958 gestand die Regierung de Gaulles den Territorien die innere Autonomie und ein Referendum über den Verbleib in der französischen Staatengemeinschaft zu. Nur Guinea entschied sich für sofortige und völlige Unabhängigkeit, während *Soudan Français* (das spätere Mali), Senegal und die anderen Territorien zunächst in der Gemeinschaft verblieben. Das Vorgehen Guineas unter Sekou Touré übte jedoch einen Sog auf die Nachbarländer aus: 1960 erklärte die *Fédération du Mali*, bestehend aus den vormaligen Territorien *Sénégal* und *Soudan Français*, ihre Unabhängigkeit. 1961 kam es zum Bruch der Föderation. Der *Soudan* erklärte sich unter dem Namen Mali zur Republik; erster Präsident und Regierungschef wurde Modibo Keita, der lange Jahre Bürgermeister von Bamako gewesen und kurz zuvor Parteichef der *Union Socialiste/Rassemblement Démocratique Africain* (US-RDA) geworden war.

Als Hauptstadt der Republik blieb Bamako weiterhin Zentrum der Verwaltung, des Handels sowie der Unterhaltungs- und Konsumkultur. Wie in vielen anderen postkolonialen Städten in Afrika auch, blieb das Wachstum des Produktionssektors gering. Bis heute ist Bamakos Wirtschaft in dieser Hinsicht relativ schwach.

Die Nationalökonomie Malis entwickelte sich von Beginn an schlecht: Die Weltmarktpreise für die Exportgüter Baumwolle und Erdnüsse fielen. Die Stilllegung der Bahnlinie Dakar – Bamako während des Konfliktes mit dem benachbarten Senegal zwischen 1960 und 1963 fügte dem Handel weiteren Schaden zu. Nicht zuletzt erlitt der Außenhandel durch den Rückzug Malis aus der französisch-westafrikanischen Währungsgemeinschaft (CFA) 1962 schwere Einbußen. In jenen Jahren begann die Arbeitslosigkeit der rasant angewachsenen städtischen Bevölkerung zum Massenphänomen zu werden. Die ökonomischen Schwierigkeiten bescherten dem sozialistischen Regime Modibo Keitas den Missmut der Bevölkerung, später offenes Misstrauen und schließlich den Sturz durch das Militär. Dann, im Jahre 1968, übernahm Oberst Moussa Traoré die Macht.

In den 70er Jahren führten Dürren zu einer Hungerkatastrophe in Mali, deren verheerendes Ausmaß jedoch politisch mitverantwortet war: Während die Menschen im Sahel hungerten und starben, blieben das Gros der Mittel für akute Hilfe und ländliche Entwicklung in der Hauptstadt hängen.<sup>51</sup> Die Innenpolitik war von Korruption und Stagnation geprägt. Außenpolitisch lavierte die Regierung Traoré zwischen dem Druck des Westens und der Anlehnung an die islamische Welt. Erst Strukturanpassungsprogramme, welche die Industriestaaten dem überschuldeten Land ab 1983 auferlegten, ließen zusammen mit der neuerlichen Dürre den volkswirtschaftlichen Ruin auch in der Hauptstadt Bamako spürbar werden. Arbeitsplätze wurden abgebaut, Gehälter der Verwaltung gekürzt. Die Effizienz und beschäftigungspolitische Bedeutung des öffentlichen Dienstes nahm immer weiter ab, dagegen wuchs der sog. informelle Sektor rapide an. Die urbane Krise schwächte das Militärregime und führte im Jahr 1991 zu dessen Sturz.<sup>52</sup> Seither bemühten sich eine militärische Übergangsregierung und dann mehrere gewählte Regierungen um Demokratisierung, Dezentralisierung und eine funktionierende Marktwirtschaft. Die ruinöse Entwicklung des malischen Staates hat die Gesellschaft jedoch durchdrungen und in der Bamakoer Bevölkerung ebenso wie bei den Bauern eine grundlegende Skepsis zurückgelassen.

### 2.2.2 Bevölkerung

Das heutige Mali diente, wie andere Binnenländer auch, seit Beginn der Kolonialzeit als Arbeitskräftereservoir für die Plantagen und Städte der dünn besiedelten Küstenkolonien.<sup>53</sup> Andererseits setzte innerhalb des malischen Territoriums ein starker Zuzug in die Städte und insbesondere in die Hauptstadt ein. Bamako wuchs von weniger als 1000 Einwohnern in den 1880er Jahren auf etwa 8–900000 in den 1990er Jahren an. Die Stadt ist damit etwa zwei- bzw. viermal kleiner als die Metropolen Dakar und Abidjan, aber acht- bis zehnmals größer als die nächstgrößten Städte Malis, Sikasso, Ségou und Mopti.<sup>54</sup>

Das rasante Bevölkerungszunahme resultierte vor allem aus Zuwanderung: Die Hälfte bis zwei Drittel der Bevölkerung wurden außerhalb Bamakos geboren.<sup>55</sup> Migrationswellen im Gefolge der beiden Weltkriege, der Unabhängigkeit, des Militärputschs 1968 und der Dürrekrisen in den 70er und 80er Jahren führten zu regel-

51 van Westen (1995: 104).

52 van Westen (1995: 5).

53 van Westen (1995: 76). Zwei Millionen malische Migranten leben heute allein in der Elfenbeinküste, davon mehrere hunderttausend in Abidjan (Touré 1991: 20f).

54 Zur Demographie Bamakos, siehe Gosselin (1953), Villien-Rossi (1966), Meillassoux (1968a), Vaa (1990), Sanogo (1993), Diarra (1993), van Westen (1995) und Brand (2001).

55 Sanogo (1993: 67), Miseli (1998: 15f) und Brand (2001: 42).

rechten Wachstumsschüben. Die Zuwanderung in der Kolonialzeit war davon geprägt, dass die Stadt Arbeitskräfte anzog. Die postkoloniale Zuwanderung dagegen ist zunehmend durch krisenhafte Verschlechterungen der Situation auf dem Land motiviert. Bis heute spielt die saisonale Arbeitsmigration eine große Rolle: In der Trockenzeit, wenn die landwirtschaftliche Arbeit ruht, kommen Zehntausende vorübergehend auf Arbeitssuche nach Bamako.

Die Bevölkerung Bamakos ist nach ethnisch-regionaler Herkunft, Sprache, Religion und beruflicher Spezialisierung seit jeher ausgesprochen vielfältig zusammengesetzt. Bereits in vorkolonialer Zeit lebten neben den Niare mandingsprachige (Dyula), soninkesprachige (Maraka) und arabischsprachige (Mauren) Händlergruppen, Somono- und Bozo-Fischer sowie Bamana-Bauern in der Stadt.<sup>56</sup> Unter den Zuwanderern der frühen Kolonialzeit waren einerseits viele ehemalige Bauern aus dem Umland, andererseits Soldaten, Eisenbahnarbeiter und Kolonialangestellte aus Senegal und anderen Teilen Westafrikas.

Mitte des 20. Jahrhunderts stellten Bamana noch etwa die Hälfte der Bevölkerung, dann kamen Zuwanderer ausgewogener aus allen Landesteilen und zu einem geringen Prozentsatz aus den Nachbarländern. Der Anteil der Bamana sank dadurch und liegt heute bei etwa einem Drittel, die nächstgroßen Gruppen, die Fulbe, Maninka und Soninke, gewannen dagegen hinzu und liegen zwischen zehn und sechzehn Prozent.<sup>57</sup> Diese Verhältnisse spiegeln nicht die Tatsache wider, dass die Hauptstadt im Siedlungsgebiet von Bamana-Gruppen liegt, vielmehr die ungefähren Anteile der genannten Gruppen an der Gesamtbevölkerung Malis.

### 2.2.3 Stadtviertel

Die französischen Spitzenbeamten der ersten Generation fanden an Bamako aufgrund des dort herrschenden schwülen Klimas wenig Gefallen. Daher lagerten sie Regierungsstellen und Krankenhaus auf die ans Flusstal grenzenden Stadthügel aus,<sup>58</sup> das militärische Zentrum gar ins zwölf Kilometer entfernte, höher gelegene Kati. Ab 1915 begann dennoch der Raumbedarf dringlich zu werden, eine Folge der Ansiedlung von Handelshäusern in der Innenstadt. In den 20er Jahren erfolgte somit ein groß angelegtes, ehrgeiziges Bauprojekt zur Neugestaltung des Stadtkerns. Nur eines der ursprünglich vier Wohnviertel Bamakos blieb erhalten, nämlich Bozola, das Viertel der Fischer. Die Viertel der Niare und der maurischen Händler wurden abgerissen, die Bevölkerung zwangsumgesiedelt. Dazu wurden sieben Stadtteile in einem Ring um das kolonial vereinnahmte Zentrum geplant

56 Meillassoux (1963: 198ff), Villien-Rossi (1966: 286), Diakite (1993).

57 Meillassoux (1968a: 10–14), Sanogo (1993: 69f), Brand (2001: 46).

58 Siehe Foto 6 (S. 49).

und gebaut: Niaréla, Tauatila (später in Bagadadji umbenannt), Dravéla, Médina Koura, Dar Salam, Wolofobougou und Bamako Koura.<sup>59</sup>

In den 30er Jahren dehnte sich Bamako zunächst nicht weiter aus. Erst ab 1946 wurde ein zweiter Ring von Wohnvierteln für die afrikanische Bevölkerung gebaut. Besonders weit erstreckte sich dieser zweite koloniale Ring nach Nordwesten hin: Zunächst entstand Badialan I, wo der untersuchte Verbund von Berufstrommern lebt, dann Badialan II und III – die Nummerierung ergab sich durch drei Bauabschnitte (von Bolibana auswärts) –, später dann Ntomikorobougou am Fuße des großen Stadtbergs. Der zweite Ring fand seinen Abschluss in Hamdallaye, dem größten aller kolonialen Stadtviertel (Karte 2). In den 50er Jahren wurden außerdem wichtige infrastrukturelle Einrichtungen gebaut, z. B. die erste öffentlich befahrbare Straßenbrücke über den Niger, einige asphaltierte Prachtstraßen, eine große Freitagsmoschee und ein vielstöckiges Hotel der Luxusklasse.

Bald nach der Unabhängigkeit stagnierte die geplante Anlage von Wohnvierteln für die Masse der afrikanische Bevölkerung. Danach wurde nur noch für die neuen afrikanischen Eliten regulär gebaut, so z. B. im Jahr 1965 Badalabougou, das erste Viertel rechts des Niger. In den 70er und 80er Jahren kam die weitere Stadtplanung faktisch zum Erliegen. Stattdessen hob eine Welle von spontanen, infrastrukturell minderversorgten und rechtlich strittigen Quartiersgründungen an Bamakos Peripherien an: im Osten der Gürtel von Sikoroni, Bankoni und Fadjiguila, im Westen Sebeninkoro und rechts des Niger Sabalibougou sowie immer weitere, meist entlang der Ausfallstraßen entstehende Viertel.<sup>60</sup>

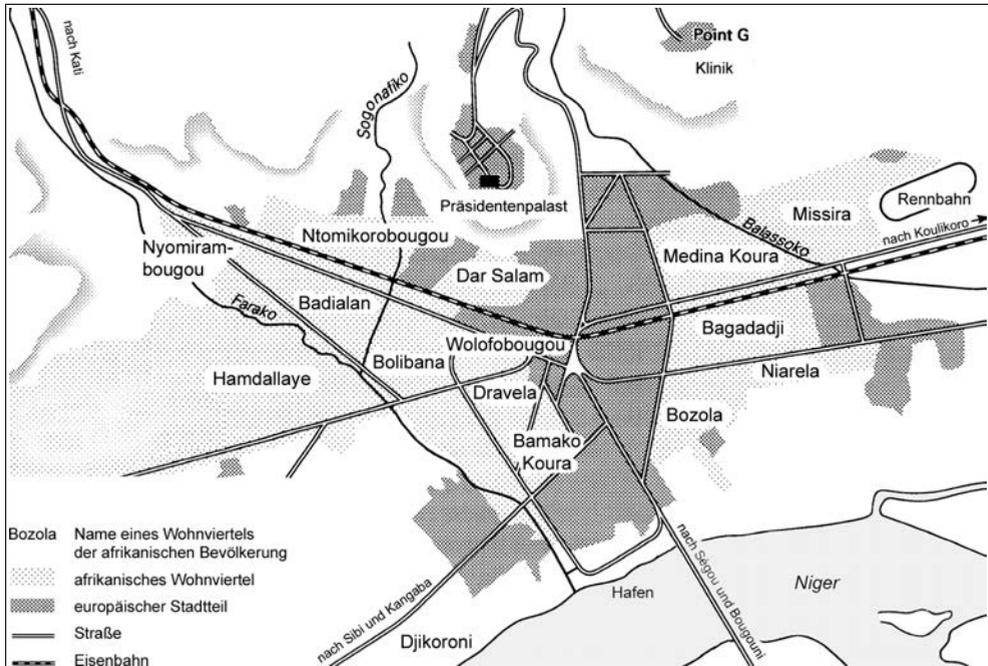
Die geplanten Wohnviertel bestehen aus Reihen rechteckiger Blöcke von Gehöften, umgeben von breiten, mit Abwasserkanälen versehenen Straßen, deren Weiträumigkeit ursprünglich Verkehr und staatliche Kontrolle erleichtern sollte, aber von den Anwohnern alsbald geschätzt wurden, weil sie sich die Straßen als sozialen Raum aneignen und urbanes Leben gestalten konnten:<sup>61</sup> Heute spielen Kinder auf den Straßen, Frauen schütten gebrauchtes Wasser aus, Männer sitzen zusammen, kochen Tee und geben sich dem Brettspiel hin oder studieren die Broschüren der in den 90er Jahren wie Pilze aus dem Boden schießenden Pferdewettbüros. Wäscher hängen Wäsche auf, Weber und Färberinnen, Händler und Handwerker jedweder Art haben hier ihren Arbeitsplatz. Jedes Gehöft hat direkten Zugang zum öffentlichen Raum über die eigene Pforte und nutzt einen Teil davon. Nicht zuletzt finden dort die Feste statt, von deren Musik die Untersuchung handelt.<sup>62</sup>

59 van Westen (1995: 73).

60 Vgl. Karte 1 (S. 15).

61 van Westen (1995: 73); vgl. Foto 25 (S. 196).

62 Siehe Foto 12 (S. 93).



Karte 3: Bamako um 1960. Quelle: van Westen (1995: 81).

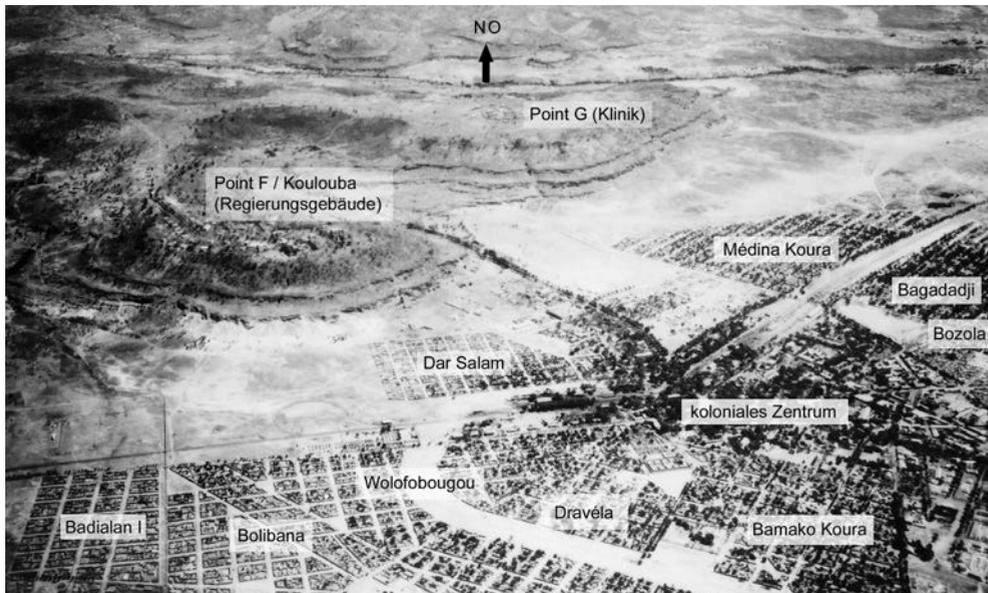


Foto 6: Luftbild (Bamako 1948). In Bozola sind Reste der kleinräumig-gedrängten, vorkolonialen Bebauungsstruktur erhalten. Die kolonialen Wohnviertel weisen rechteckige Gehöfte zwischen geometrisch angelegten, breiten Straßenzügen auf. Foto: Armée de l'Air; Quelle: Coll. Musée de l'Homme, C 48 2502 561; Texteintrag: R. Polak.

Clyde Mitchell definiert den strukturellen Kontext urbaner Handlungssysteme als »circumstances which are created by the size, density, heterogeneity, and division of labour of the town«. <sup>63</sup> Das gilt auch für Bamako. Die soziale, ethnische und berufliche Heterogenität dieser Stadt wird u. a. dadurch reproduziert, dass ihre Bevölkerung schnell wächst, fluktuiert und mehrheitlich aus Zuwanderern besteht. Das heutige Bamako ist im Unterschied zu anderen afrikanischen Städten und auch zum vorkolonialen Bamako dadurch gekennzeichnet, dass sich die Heterogenität kaum in der Differenzierung und Aneignung von Stadtteilen durch ethnisch, regional oder beruflich definierte Gruppen niederschlägt. <sup>64</sup> Den Vierteln des ersten kolonialen Ringes waren noch ethnische bzw. berufliche Identitäten zugeschrieben worden: Fulbe und Songhai zu Médina Koura, Mauren zu Bagadadji, Bozo und Somono zu Bozola, Maninka zu Bamako Koura und Bamana zu Niaréla. Doch in Einwohnerzahlen schlug sich schon in den 50er Jahren selbst die Assoziation des Viertels Niaréla mit der ethnischen Gruppe der Bamana nicht mehr deutlich nieder. <sup>65</sup> Vielmehr entstanden seit 1945 neue Wohnviertel ohne ethnisch konnotierte Identität. Diese Feststellung manifestiert sich auch darin, dass die neuen Viertel keine Lineage-Namen oder Ethnonyme mehr im Namen führen, wie dies im alten Bamako durchgehend und teils noch im ersten Ring der Fall war. <sup>66</sup>

Die große Mehrheit der Bevölkerung lebt heute, nach Herkunft, ethnischer Identität, sozialem Status, Beruf, Bildung und Wohlstand bunt gemischt, in sog. *quartiers populaires*, den Wohnvierteln des ersten und zweiten kolonialen Rings und den jüngeren, ungeplanten Siedlungen. Der Heterogenität der einzelnen Viertel liegen die beschriebenen Aspekte der Demographie und Migration zugrunde, aber auch die zunehmende Hinwendung zu freier Ehepartnerwahl, zu interethnischer Ehe und neo-lokaler Residenz in Bamako, mithin zu Trends innerstädtischen Wohnortwechsels, die als typisch urbane Aspekte der Lebensweise in Bamako gelten. <sup>67</sup> In diesem Umfeld stellt sich die Frage nach dem Miteinander. Formen von sozialer Interaktion und Integration, welche geeignet sind, die Unterschiede der heterogenen Bevölkerung in bestimmten Situationen und Institutionen zu transzendieren, erscheinen hier als besonders gefragt, aber auch besonderen Anforderungen und Schwierigkeiten ausgesetzt. So ist auch das große Interesse be-

63 Mitchell (1987: 28f); vgl. Wirth (1938: 8), Mitchell (1966: 48f) und Coquery-Vidrovitch (1991: 16–19); vgl. aber auch Bascoms (1980) am Beispiel der (zumindest ethnisch) homogenen Yoruba-Städte entwickelten Kritik, dass das Kriterium sozialer Heterogenität nicht universell auf alle urbanen Gesellschaftstypen anwendbar sei.

64 Vgl. van Westen (1995: 83f, 159–188).

65 Gosselin (1953: 32f).

66 Die Namen der vier alten Viertel verwiesen auf die Gründer-Lineage (Niaréla), eine maurische Lineage bzw. Stadt (Dravéla, Tauatila) und die ethnische Gruppe lokaler Niger-Fischer (Bozola).

67 Brand (2001: 68f, 301–306). Der Anteil ethnisch endogamer Ehen in Bamako liegt bei ca. 50 % und damit bedeutend niedriger als etwa in Dakar (Antoine / Djiré 1998: 125).

gründet, das den urbanen *voluntary associations*<sup>68</sup> als neue Formen sozialer Organisation in der klassischen Stadtethnologie Afrikas entgegengebracht wurde. Die vorliegende Untersuchung schließt an dieses Interesse an, allerdings aus einem speziellen Blickwinkel: Aus Sicht urbaner Berufsmusiker bedeutet die Frage nach sozialer Interaktion und Integration im heterogenen städtischen Umfeld primär, ob und wie sie mit ihren Aufführungen ein breites Publikum finden können, das nicht auf einzelne, vergleichsweise kleine Gruppierungen beschränkt bleibt.

## 2.3 Jenbe-Musik in Bamako

Dieser Abschnitt untersucht diverse politische, soziale und kulturelle Prozesse und Institutionen im Hinblick darauf, ein Bild der Jenbe-Musik im Bamako des 20. Jahrhunderts zu zeichnen. Die zeitgenössische Jenbe-Festmusik soll historisch eingeordnet werden. Der Natur des facettenreichen Gegenstandes gemäß können die einzelnen Aspekte nur schlaglichtartig angerissen werden: Islamisierung, Kolonialisierung, urbane Vereinigungen, Nationalisierung, Urbanisierung der Hochzeitsfestmusik und schließlich die Globalisierung der Jenbe.

### 2.3.1 Islamisierung und lokale Festkultur

In Bamako herrschte seit Gründung der Stadt ein Nebeneinander von lokalen Religionen und Islam. Eine lokale Ausprägung der Religion der Bamana mit Bezügen auf die Traditionen und Ursprungslegende der Soninke war u. a. durch die Lineage der Erdherren, der Niare, vertreten. Religiöse und kultische Bezüge verbanden die Praxis der Bamana-Religion in Bamako mit dem Umland. Demgegenüber stellte die muslimische Händler-Gemeinde eine zwar alteingesessene,<sup>69</sup> doch abgegrenzte Fraktion dar, da in und um Bamako sonst keine Muslime ansässig waren.

Lange bevor im 20. Jahrhundert der Islam die bevorzugte Religion der Städter wurde, übernahmen die Bamana den islamischen Mondkalender<sup>70</sup> und die islamischen Festanlässe,<sup>71</sup> die sie mit ihren eigenen Formen der Festkultur ausgestalteten. Sie feierten in Bamako das Ende des Ramadan und das Hammelopfer mit Trommelmusik und Tänzern, als noch keiner an den Gebeten teilnahm. Umgekehrt

68 Siehe Kap. 2.3.3 (ab S. 60) zu den freiwilligen Vereinigungen.

69 Der Ursprungslegende Bamakos zufolge siedelten nach dem Gründer Niare die Familie eines islamischen Spezialisten, eines sog. Marabuts, aus dem sahelischen Tauat.

70 Das Mondjahr verschiebt sich jährlich um 10,25 Tage im Verhältnis zum Sonnenjahr. Beide wurden durch geschickte Rechenweise teilweise angeglichen, z. B. der fallweisen Einführung eines dreizehnten Monats und Bauern-Schaltjahrs im islamischen Mondjahr (Delafosse 1921).

71 U. a. das ›kleine Fest‹ (*selincinin*, ar. *id al-fitr*) am Ende des Fastenmonats und das ›große Fest‹ bzw. ›Opferfest‹ (*seliba* bzw. *tabaski*, ar. *id al-kabir* bzw. *id al-adha*) im Pilgermonat.

nahmen die muslimischen Händler zwar nicht an den Riten und Tänzen der Geheimbünde und Fruchtbarkeits- und Jahresfeste der Bamana teil, trugen aber Nahrungsmittel und andere Versorgungsgüter zu deren Veranstaltung bei.<sup>72</sup>

Die Festkultur war aber nicht immer ein Feld des Austausches oder zumindest des friedlichen Nebeneinanders von Muslimen und Bamana. Bestimmte Gruppen praktizierten den Islam zeit- und gebietsweise als Bestandteil hegemonialer Machtpolitik. Eine solche Instrumentalisierung des Islam, der gegenüber Unterworfenen mit normativem Anspruch und Waffengewalt durchgesetzt wurde, kennzeichnete z. B. die Politik der Fulbe-Jihadisten und von Samori Touré im 19. Jahrhundert. So bekämpften etwa die Toucouleur von Ségou und Kaarta zwischen 1852 und 1892 öffentliche Manifestationen der Bamana-Religion, z. B. Maskentänze, Schreine, den Genuss von Hund, Schwein und Alkohol sowie die politisch-religiösen Initiationsbünde samt deren Festkultur.<sup>73</sup>

Die Toucouleur waren nicht erfolgreich in dem Sinne, dass es die Bamana-Kultur am Ende ihrer Herrschaft nicht mehr gegeben hätte. Dennoch erzielten sie, wie andere Vertreter eines politisch aggressiven Islam, durchaus eine destruktive Wirkung auf die Festkultur der mandingsprachigen Gruppen. Sie marginalisierten die Initiationsbünde und entzogen ihnen sowohl ihre religiöse und politische Macht als auch einen Teil ihrer kulturellen Bedeutung, z. B. als Festveranstalter.

René Bravmann hat gezeigt, dass sich Islam und Maskentanz bei Manding-Sprechern nicht prinzipiell ausschließen. Seine Position, dass die friedliche, symbiotische Wechselbeziehung zwischen Islam und lokaler Kultur die Geschichte des Islam in Westafrika präge,<sup>74</sup> beschreibt jedoch nur einen Teil der Wirklichkeit. Eine ganze Reihe von Forschern nahmen nach Ende des Zweiten Weltkrieges in ländlichen Gegenden Westafrikas wahr, dass aggressiv auftretende jüngere Muslime, insbesondere heimkehrende Arbeitsmigranten und vor allem ehemalige Angehörige der Kolonialverwaltung und der Kolonialarmee, die Initiationsbünde und ihre Festkultur zurückdrängten.<sup>75</sup> In einem Aufsatz über rezente Konversionskampagnen eines islamischen Fulbe-Scheichs in Nordmali, welcher Anhänger der Bamana-Religion ebenso wie Mitglieder von Geistbesessenheitskulten von ihren Praktiken abbringen will, zeigt Benjamin Soares, dass jüngere Arbeitsmigranten den Islam als Strategie der Modernisierung betrachten und ihn als Machtfaktor im Konflikt mit der Generation ihrer Väter einsetzen: Die jungen Rückkehrer luden den Scheich in ihr Dorf ein; dieser konnte somit von sich behaupten, niemandem

72 Meillassoux (1963: 213f); vgl. Tauxier (1927: 186f) bzgl. der Bamana von Ségou.

73 Imperato (1970: 11–13; 1983: 16f, 20f).

74 Bravmann (1974: 29).

75 Brasseur (1961) bei den Bamana südöstlich von Bamako; Dieterlen / Ligers (1963: 16) bei den Bamana um Ségou; Rouget (1972a, LP: # B2) für die Konyanka im Nordosten Guineas; Lamp (1996) bei den Baga in Guinea-Bissau.

etwas aufzuzwingen. Außerhalb des Dorfes wurden dann aber die Masken und Machtobjekte, die von den älteren Dorfbewohnern teils nur widerwillig abgegeben wurden, vom islamischen Führer höchstpersönlich und demonstrativ verbrannt.<sup>76</sup> Der Vorgang mag ans 19. Jahrhundert erinnern, fand aber in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts statt. Hinter der oftmals friedlichen, teils auch synkretistischen Koexistenz von Islam und Bamanatum tritt bis heute immer wieder auch das aggressive Dominanzverhältnis von Vertretern einer Weltreligion zu einer marginalisierten Lokalkultur hervor.

Mit den Staatsgründungen der Toucouleur und Samori Tourés in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde in den Manding-Gesellschaften ein Prozess der Trennung zwischen offizieller Religion (Islam) und lokaler Unterhaltungskultur (Trommel- und Tanzfeste) vorangetrieben, der bis heute, und besonders stark im urbanen Kontext, wirksam ist. Ein Beispiel hierfür sind die islamischen Feiertage. Diese waren bis nach 1945 die bedeutendsten kommunalen Feiertage in Bamako und gleichzeitig Anlässe der größten Trommelfeste im Jahreslauf.<sup>77</sup> Heute sieht man einen Widerspruch zwischen dem Charakter einer islamischen Feier und dem überschwänglichen Tanzen zu perkussiver Festmusik. Die Tradition, islamische Feiertage als Jenbe-Feste zu feiern, wurde in Bamako vollständig aufgegeben; auch im ländlichen Manden ist ihre Bedeutung zurückgegangen.

Im Verlauf der Trennung von Religion und Unterhaltungskultur in Manding-Gesellschaften sind Bestandteile traditioneller Festkultur häufig säkularisiert bzw. popularisiert worden: Masken, Lieder, Tänze oder Trommelrhythmen (bzw. eine Kombination dieser Elemente), die einer geschlossenen sozialen Gruppe (etwa einem Geheimbund, frz. *société d'initiation*) vorbehalten waren, verschwanden im Zuge der etwaigen Marginalisierung bzw. Auflösung dieser Gruppe nicht unbedingt. In vielen Fällen konnten sie vielmehr in ähnlicher Form, aber in anderen, dann öffentlich zugänglichen Veranstaltungen weitergeführt werden, oft etwa von Jugendvereinigungen. Dabei konnten auch ähnliche kulturelle Gehalte vermittelt werden, deren Bedeutung aber durch die geschwächte politische, soziale und religiöse Normativität verändert, und in den meisten Fällen wohl geschmälert wurde.

Ein prominentes Beispiel für einen solchen Säkularisierungsprozess ist der *ciwara*-Maskentanz der Bamana.<sup>78</sup> Vieles deutet darauf hin, dass der *ciwara* im 19. Jahrhundert ein religiöser Initiationsbund war. Schon vor der Wende zum 20. Jahrhundert brach die Zeit an, da die Maske auch von Nicht-Initiierten gesehen werden durfte und dazu diente, gemeinschaftliche Feldarbeit zu animieren. In dieser Phase

76 Soares (1997).

77 Gosselin (1953: 37).

78 Auch: *tyiwara*. Ein weiteres Beispiel ist die Übernahme von Puppentheater-Repertoires aus den Initiationsbünden in die Jugendbünde von Ségou (Arnoldi 1995: 59ff, 97ff).

entwickelten sich die Liedtexte weg von der Anrufung einer agrarischen Gottheit hin zum Lob des idealen Bauern. Noch später, als der *ciwara*-Bund dann ganz verschwunden war, trat die Maske öffentlich im Dorf auf, fortan im Repertoire von Jugendbünden. Dieser Prozess ging im Machtbereich der islamischen Reiche schneller und radikaler vonstatten als in ›animistischeren‹ Gebieten, beispielsweise im Bèlèdugu. Schon in den 30er Jahren produzierten Bamana-Schnitzer *ciwara*-Masken in großer Zahl nicht mehr für *ciwara*-Tänzer, sondern für Franzosen, die im *Office du Niger* bei Ségou zu tun hatten.<sup>79</sup> Heute gehört die Maske zu jenen künstlerischen Ausdrucksformen aus Afrika, deren Objekte an prominenter Stelle in Museen, bei Händlern und Sammlern stehen, die in der populären Kultur, etwa auf CD-Hüllen, und in der Airport-Art als Embleme afrikanischer Kunst und Kultur schlechthin dienen, aber im Herkunftskontext nicht mehr tradiert werden.

Die Kolonialisierung hatte, wenn auch unbeabsichtigt, die Islamisierung großer Teile der Bevölkerung Französisch-Westafrikas zur Folge. Erst im 20. Jahrhundert wurde der Islam zur Religion der Mehrheit am oberen Niger. In die koloniale Hauptstadt Bamako zu migrieren, hieß spätestens seit 1945, auch zum Islam zu konvertieren. Die Zugehörigkeit zu dieser Religion wurde zu einem integrativen Element der urbanen Gesellschaft. Sie verband die inneren und äußeren Stadtviertel, einigte über ethnische, soziale und ideologische Grenzen hinweg.<sup>80</sup> Der Islam mit seiner überlokalen diskursiven Tradition schaffte, was den lokalen Religionen nicht gelang: Er schuf und besetzte eine öffentliche Sphäre.<sup>81</sup>

Der Islam spielt bis heute eine ambivalente Rolle für die urbane Jenbe-Festkultur und Musikpraxis. Einerseits erscheint aus Sicht der islamisch geprägten Öffentlichkeit die weiblich dominierte Trommel- und Tanzfestkultur als marginal und latent unislamisch. Dies trägt zum schlechten Ruf und niedrigen Status des Berufstrommlertums bei. Andererseits stellt die gesellschaftlich differenzierende Wirkung des Islam eine Voraussetzung der Professionalisierung und Kommerzialisierung der musikalischen Arbeit dar. Hierzu ein Beispiel aus dem ländlichen Manden, wo dieser Prozess derzeit – etwa 40 Jahre nach seiner Entfaltung in Bamako – von einigen, vor allem saisonal nach Bamako migrierenden Musikern betrieben wird, aber auf starke und schwer zu überwindende Widerstände stößt: Der gefragteste Jenbe-Spieler des Dorfes Sagele, Namakan Keita, versucht seit Jahren, für seine Festmusikauftritte und die Ausleihe seiner privaten Instrumente Geld zu verlangen und Preise einzuführen. Dabei trifft er auf die Gegnerschaft der Festveranstalter, aber auch anderer Trommler, die ihm antisoziales und unmoralisches Verhalten vorwerfen. Nun setzt Namakan Keita den in den vergangenen Jahrzeh-

79 Imperato (1970).

80 Gosselin (1953: 37).

81 Launay / Soares (1999).

ten ebenfalls lauter gewordenen Vorwurf, Jenbe-Tanzfeste seien unislamisch, explizit und demonstrativ ein, um den kommunalen Anspruch auf kostenlose musikalische Arbeit von sich abzuwenden. Er berichtet z. B. über seine Auseinandersetzung mit einem Familienvorstand über das Hochzeitsfest von dessen Tochter: »Was schlimm ist, wenn er zuerst das Jenbe-Spiel ablehnt, weil es nicht mit dem Islam zusammengeht, dann aber sagt, ich soll in ihrem Gehöft die Festmusik der Tochter spielen. Dann sage ich: Ja, aber da ich schon ein Heide bin, so sollt ihr auch Geld ausgeben.«<sup>82</sup> Die Differenzierung von islamischer Religion und männlicher Öffentlichkeit einerseits und lokaler Festkultur und weiblicher Öffentlichkeit andererseits ist eine Bedingung der Marginalisierung, aber auch der Kommerzialisierung der Festmusik im urbanen Kontext: ein ambivalenter Prozess, der zwar, so ist zu vermuten, von den wenigsten Berufstrommlern bewusst gewollt ist, ohne den es ihren Beruf aber nicht gäbe.

### 2.3.2 Repräsentative Öffentlichkeit in kolonialen Städten

Festveranstaltungen dienen in Manding-Gesellschaften unter anderem als Rahmen repräsentativer Öffentlichkeit, d. h. zur Inszenierung politischer Macht und kultureller Identität. In den 1880er Jahren meinten lokale Herrscher, die vordringenden Franzosen mit inszenierten Reiterspielen und Tanzfesten beeindrucken zu können. So veranstalteten etwa die Maninka von Kita für die Expedition des französischen Leutnants Gallieni ein Fest mit Säbel- und Kriegertänzen, aber auch mit einfachen Tänzen zu Jenbe-Musik.<sup>83</sup> Auch aus der Gegenwart lassen sich Beispiele heranziehen: 1997 veranstaltete die Dorfgemeinschaft Sagele das größte Trommelfest des Jahres zum Anlass eines Empfangs von amerikanischen NGO-Offiziellen. 1998 war es ein Träger eines hohen parteipolitischen Amtes in Bamako, der in seinem Heimatdorf das größte Fest der ganzen Gegend veranstaltete, größer als diejenigen anlässlich von Beschneidungen, Hochzeiten oder Feiertagen, und das einzige, bei dem eine Maske auftrat. Das Fest hatte keinen rituellen Anlass; der Politiker lud die Künstler ein, bezahlte das Essen und ließ sich feiern. Dennoch wurde das Fest wegen des Maskentanzes als derart bedeutsam erachtet, dass das staatliche Fernsehen anreiste, um es im Bild festzuhalten und später im Rahmen einer Lokalkultur-Sendereihe auszustrahlen.

Aufgrund der Heterogenität und des Wachstums der Stadtbevölkerung sowie der Zunahme administrativer und politischer Interaktion ist zu vermuten, dass die Bedeutung repräsentativer Öffentlichkeit in den kolonialen Hauptstädten im 20. Jahrhundert enorm zunahm. Im Folgenden werden einige Beispiele der Aufführung

82 Namakan Keita, 17. 4. 1997.

83 Gallieni (1885: 9f, 40f, 44, 146, 157); vgl. Delafosse (1912: Abb. 40).

von Jenbe-Festmusik in der frühen Kolonialzeit beschrieben, die vermutlich zur Konstruktion und Darstellung der Identitäten ethnischer oder administrativer Einheiten in Anspruch genommen wurden.

Einmalige Ereignisse, wie die Reise des Kolonialministers durch Französisch-Westafrika im Jahre 1908/09, konnten Aufführungsaktivitäten gewaltigen Umfangs veranlassen, wie auf einer Vielzahl von Bildpostkarten zu sehen ist.<sup>84</sup> Noch wichtiger aber waren wahrscheinlich regelmäßige Anlässe, z. B. der französische Nationalfeiertag, an dem in allen kolonialen Verwaltungszentren offizielle Feierlichkeiten abgehalten wurden, bei denen neben französischen Kulturformen wie Militärparaden, Fahnenzeremonien, Wettrennen usw. auch Maskentänze und Trommelfeste der lokalen Bevölkerungsgruppen inszeniert wurden.<sup>85</sup> Der Schriftsteller und Ethnologe Michel Leiris berichtet vom 14. Juli 1934 in Kita:

Schon vom frühen Morgen an schlagen Kinder immer wieder auf die großen Trommeln, die für das Tamtam auf dem Bahnhofsvorplatz aufgestellt sind. [...] Tamtams, Xylophon-Spieler, Sängerinnen, von Nonnen beaufsichtigte Schulumädchen, die tanzen und singen, ein schwarzer Polizist, der [...] die Menge mit Schlägen auf den Boden zurückdrängt. Radrennen, Sackhüpfen usw. Ein Fesselballon steigt auf. Als Antilope oder als Pferd mit fünf Hörnern und sechs Spiegelaugen verkleidete Männer tanzen mit anderen Männern, die von Kopf bis Fuß kostümiert und ver mummt sind. [...] Frenetischer Tanz von Frauen in einer etwas dunkleren, weniger ›offiziellen‹ Ecke. (Leiris 1980: 71)

Auch Jenbe-Spieler nahmen an solchen Veranstaltungen teil. Eine Postkarte zeigt vier Jenbe-Spieler beim Besuch des französischen Kolonialministers in Mamou im nördlichen Guinea im Jahre 1908,<sup>86</sup> eine andere fünf Jenbe-Spieler beim Empfang des Kolonialministers in Conakry (Foto 7).

Ein Beispiel für die Beziehung von Politik und Jenbe-Festmusik im frühen 20. Jahrhundert ist das Musikensemble des Verwaltungschefs von Kissidougou: Auf einer Postkarte von 1909 sind zwei Flötisten, drei Jenbe-Spieler und zwei *tama*-Spieler in Faranah abgebildet (Foto 8). Dieselben Musiker sind auf einer anderen Postkarte derselben Zeit als *Orchestre d'un chef du pays de Kissi* zu sehen. Zudem posieren sie mit ihren Instrumenten auf einem Foto aus Kankan. Im Jahre 1945 waren sie noch immer beim Chef von Kissidougou beschäftigt.<sup>87</sup>

Den Anstoß zur Formierung des fotogenen Ensembles hatte der Verwaltungschef von Kissidougou selbst gegeben: Ursprünglich spielten die Flötisten ohne

84 Siehe die CD-Rom *West African Postcards*.

85 Imperato (1989: 54).

86 Siehe CD-Rom *West African Postcards* 0038.

87 CD-Rom *West African Postcards* 1026 (veröffentlicht in Charry (2000: 117, plate 109), Joyeux (1924: Abb. 3), Schaeffner (1990: 18). Kissidougou liegt ca. 150 Kilometer südöstlich von Faranah (vgl. Karte 2, S. 42).



Foto 7: Jenbe-Spieler (unterer Bildrand, links) beim Empfang des Kolonialministers (Konakry 1908). Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 0020.

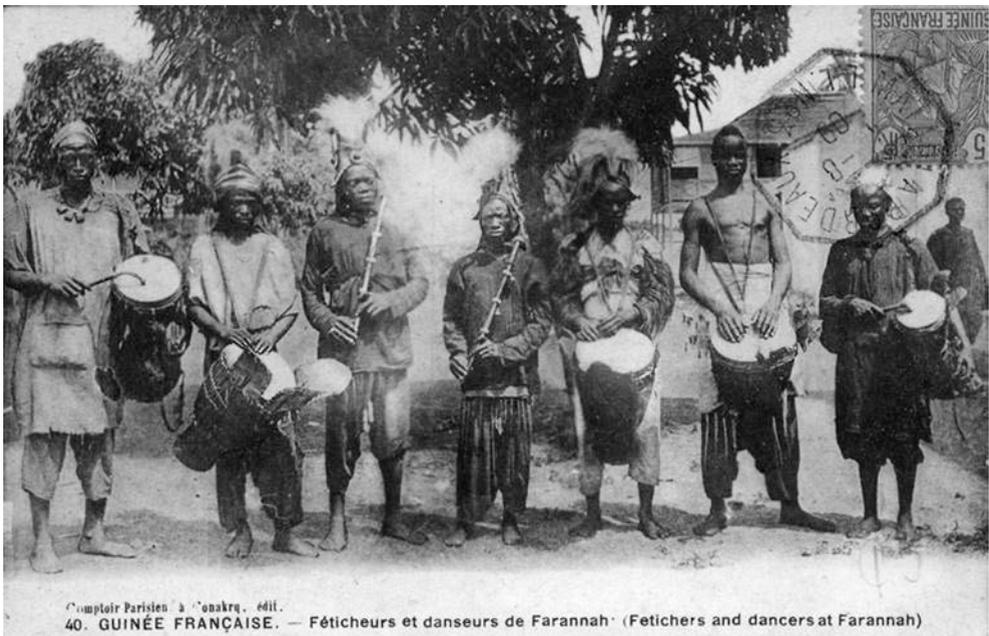


Foto 8: Jenbe-, Sanduhrtrummel- und Flöten-Spieler (Farannah um 1905). Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 1027.

Trommler, aber dieser lokale Angestellte und Repräsentant der französischen Kolonialverwaltung hatte sie engagiert und ihnen befohlen, Schlagwerk hinzuzufügen. Nach einem halben Jahr des Probens waren sie soweit, als Ensemble aufzutreten. Beide Gruppen aber führten auch weiterhin ihre verschiedenen Repertoires unabhängig voneinander auf: Wenn etwa die zu erwartende Gage nicht für alle ausreichte, trennten sich die Flötisten und die Trommler wieder.<sup>88</sup> Jenbe-Spieler traten also spätestens seit Beginn der Kolonialzeit nicht nur auf lokalen Festen und in Dörfern auf, sondern auch in Städten zur Repräsentation von politischer Macht und wohl auch kultureller Identität von Verwaltungseinheiten. Der Spezialisierungsgrad solcher Musiker war derart hoch, dass sie selbst in bis zu 200 Kilometer weit entfernten Städten auftraten, wobei zu bedenken ist, dass die Wegstrecke wohl zu Fuß zurückzulegen war und die Instrumente getragen wurden.

Auch in Bamako war es nicht allein der Bedarf an Festmusik, der Jenbe-Spieler anzog: Mehrere Postkarten aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeigen inszenierte Darbietungen von Masken, Musik und Tänzen verschiedener regionaler und ethnischer Herkunft.<sup>89</sup> Nach der Seite des Fotografen und kolonialen Publikums hin blieb die Szene offen, im Gegensatz zu den partizipativen, kreisförmig aufgebauten und nach außen hin geschlossenen Festen. Foto 9 zeigt eine solche Inszenierung: Der festgehaltene Tanz maskierter Mädchen auf Männerschultern gehört zum Genre *menjani*, das bei den Maninka im nördlichen Guinea und dem südlichen Mali beheimatet ist.<sup>90</sup> Das Genre war in den 20er Jahren noch mit magischen und bündischen Praktiken verbunden, wurde aber bereits öffentlich dargeboten.<sup>91</sup> In Bamako diente es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermutlich der Repräsentation der Maninka-Ethnizität bzw. der Verwaltungseinheiten südlich von Bamako, in denen die Maninka die Bevölkerungsmehrheit darstellten.

Später löste es sich weiter aus seinem rituellen Kontext: In den 60er Jahren wurde *menjani* zu einem der prominentesten Trommelrhythmen im Repertoire des malischen Balletts<sup>92</sup> und auf Bamakoer Hochzeitsfesten. Ein Experte für *menjani*-Rhythmen, ›Menjani‹ Daba Keita, war in den 60er Jahren der bekannteste Jenbe-Spieler der Stadt. Heute ist *menjani* in der Bamakoer Festmusik außer Mode und wird auf Hochzeiten kaum mehr gespielt. Indessen fand der Rhythmus in der internationalen Jenbe-Szene in Europa und USA weite Verbreitung.

Bei zentralen Anlässen der Bamakoer Festkultur, z.B. bei Jahresfesten der Bamana, waren im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert noch die für die Ba-

88 Joyeux (1924: 80).

89 CD-Rom *West African Postcards* 0211, 2050, 2054 und 2650.

90 Interviews 1997/98, 2000; vgl. CD-Rom *West African Postcards* 1013 und 2650.

91 Joyeux (1924).

92 Vgl. VA / Troupe Folklorique du Mali (o.J., CD: # 4, # 5).

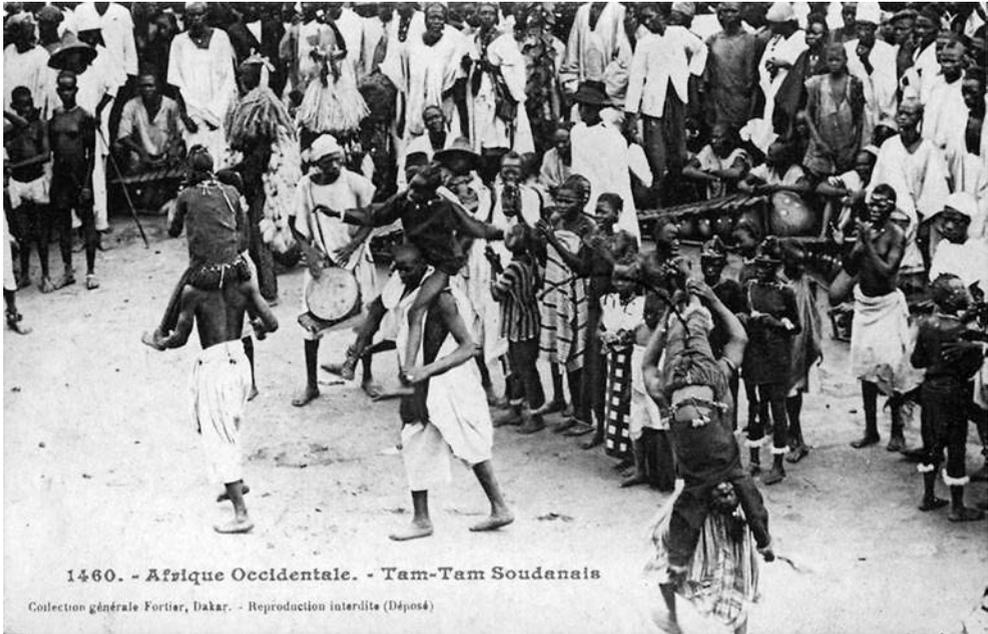


Foto 9: Jenbe-Spieler begleitet akrobatische Tänzer (Bamako 1906). Unter den Zuschauern sind Maskenträger und *bala*-Spieler. Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 2652.

mana typischen Bechertrommeln namens *bòn* bzw. *bònkolo* in Gebrauch.<sup>93</sup> Auch die nördlich, östlich und südlich Bamakos gelegenen Landschaften Bèlèdugu, Bèlèko, Baninko und Jitumu sind überwiegend von Bamana-Gruppen besiedelt, welche traditionell die Jenbe zwar gebrauchen, aber nur in wenigen spezifischen Kontexten.<sup>94</sup> Die meisten und auch repräsentativsten ihrer Festmusikformen werden mit der *bòn*, mit Kesseltrommeln (*bara*, *cun*) und mit Xylophonen (*bala*) gespielt. Die Jenbe gewann in Bamako vermutlich erst seit den 1920er Jahren an Bedeutung. In dieser Zeit nahm der Anteil der Maninka und Wasulunka an der Bevölkerung stark zu und die Konstruktion und Repräsentation ethnischer Beziehungen und Identitäten in der kolonialen Stadt wurden allgemein wichtiger. Möglicherweise haben Maninka und Wasulunka, die in Samoris bzw. der Kolonialarmee gedient hatten und sich nach Ende der französischen Eroberung bzw. des Ersten Weltkriegs in beträchtlicher Zahl in Bamako ansiedelten, eine besondere Rolle bei der Verbreitung der Jenbe gespielt. Jedenfalls stammten die ersten pro-

93 Meillassoux (1963: 213); CD-Rom *West African Postcards* 2631, 2632.

94 Zum Beispiel in einem *numu*-Bund (Pâques 1954), zur Begleitung eines Trompetenensembles (Brandes et al. 1998, CD; Imperato 1983: 38) und in Besessenheitskulten (Brink 1980: 96; pers. Mitteilung Dr. Facko Traore, 1997). Im Jitumu, südöstlich von Bamako, werden Jenben zusammen mit Bamana-Trommeln gespielt (Traore o. J., MC; Djetine o. J., MC).

fessionellen Jenbe-Spieler in Bamako aus dem Maninka-Land bzw. dem benachbarten Wasulun, also aus den südlich und westlich der Hauptstadt gelegenen Gebieten, in denen starke ländliche Traditionen des Jenbe-Spiels existierten.

Tabelle 2: Die ersten bekannten Jenbe-Spieler in Bamako

Name	Ankunft in Bamako	Ethnische Gruppe	Wohnviertel
Musa Jakite	20er Jahre	Wasulunka	Médina Koura
Bakari Kone	30er Jahre	Maninka	Bamako Koura
Malali Sidibe	30er Jahre	Wasulunka	Médina Koura
Sidiki Dunbia	nach 1945	Maninka	Bolibana
Daba Keita	ca. 1956	Maninka	Bolibana
Yamadu Dunbia	ca. 1956	Maninka	Badialan

Quelle: Interviews mit Yamadu Dunbia, Fasiriman Keita u. a. (Bamako 1997/98).

### 2.3.3 Städtische freiwillige Assoziationen

»Bamako ist süß«, so sagt man in und außerhalb Bamakos, »wenn du Geld in der Tasche hast.« Jugendliche Zuwanderer suchten nach dem Zweiten Weltkrieg in Bamako nicht nur Arbeit und Geld. Sie wollten auch dem Leben auf dem Land und im engen Verbund der Großfamilie entfliehen und städtische Angebote von Konsum und Unterhaltung wahrnehmen: Kinobesuche, modische Kleidung, ein neues Fahrrad oder gar ein Mofa waren große Verlockungen.

Nach 1945 stieg das Bedürfnis der Jugend in Bamako nach Selbstbestimmung hinsichtlich Partnerwahl und Lebensführung.<sup>95</sup> Viele junge Menschen mussten oder wollten die Ausgaben für ihren Unterhalt und ihre Hochzeit selbst bestreiten, um von ihren Lineage- oder elterlichen Gehöftsvorständen unabhängig zu sein. Sie setzten sich somit großem finanziellen Druck aus. Es entstanden neue, urbane Formen sozialer Organisation, die in dieser Hinsicht lindernd wirkten, z. B. Teerunden (*grin*), Spargemeinschaften (*tontine*) und Vereinigungen, die in der Stadtethnologie aufgrund des Kriteriums der freiwilligen Mitgliedschaft als *voluntary associations* bezeichnet wurden.<sup>96</sup>

Freiwillige Assoziationen fungierten in vielen kolonialen Zentren Westafrikas als urbane Nachfolgeorganisationen der bäuerlichen, auf Altersklassen beruhenden Jugendbünde (*flatòn*). Ein Beispiel für diese Interpretation findet sich in den Kindheitserinnerungen des malischen Schriftstellers Amadou Hampâté Bâ: 1914 kam der damals Vierzehnjährige mit seiner Familie nach Kati, wo mit der Stationierung

<sup>95</sup> Villien-Rossi (1966: 353).

<sup>96</sup> Siehe Little (1980, 1965), Meillassoux (1968a) und Skinner (1974).

eines Regiments der Senegalschützen das damals zweitgrößte Militärzentrum Französisch-Westafrikas eingerichtet wurde. In Kati lebten, neben den eingesessenen Dorfbewohnern, nicht nur Rekruten aus ganz *Haut-Niger* (Mali), sondern auch zivile Angestellte und freie Dienstleister samt deren Frauen und Familien, so dass dort, unweit von Bamako, ein zweites urbanes Zentrum entstand.<sup>97</sup> Der junge Bâ wurde nicht in den lokalen Kinderbund der in Kati ursprünglich ansässigen Bamana aufgenommen. Diese mit einer Tracht Prügel verbundene Schmach und Zurückweisung erregte seinen Trotz: Er gründete, in Konkurrenz zum ethnisch exklusiven Kinderbund, einen eigenen, der sowohl für Bamana- als auch für Angestellten- und Soldatenkinder offen war.

Nachdem alle gut gegessen und alle möglichen afrikanischen Tänze getanzt hatten, ergriff ich in der allgemeinen Hochstimmung das Wort: [...] da wir uns in Kriegszeiten in einer Militärstadt befinden, schlage ich vor, dass unsere ton<sup>98</sup> nach dem Muster der Armee organisiert wird. (Bâ 1993: 368)

Die Registrierung offizieller Assoziationen durch die französische Kolonialverwaltung begann in den 30er Jahren und nahm nach 1945 rapide zu. Ein Teil der Assoziationen war gewerkschaftlich und politisch orientiert. Als Keimzellen der Unabhängigkeitsbewegung und politischen Parteien sollten sie erhebliche Bedeutung für die politische Geschichte erlangen. Für die Urbanisierung der Jenbe-Festmusik sind die Assoziationen jedoch vor allem als Träger sozialen und kulturellen Wandels relevant. Wichtig waren dabei zum einen Solidaritätsvereinigungen, die Hilfe in besonderen Lebenslagen gewährten, was vor allem auf Passageriten und Unglücksfälle bezogen wurde. Andere gründeten auf gemeinsamer ethnischer, regionaler oder nationaler Herkunft und verschrieben sich der Ausrichtung von Musik- und Tanzveranstaltungen. Einige Assoziationen widmeten sich beiden Funktionen, vor allem im Rahmen von Hochzeitsfesten, die mehr als alle anderen Gelegenheiten mit Geld, Geschenken, Anwesenheit, Arbeitskraft und Aufführungen unterstützt wurden.<sup>99</sup>

Viele Assoziationen brachten traditionelle Performance-Genres aus verschiedenen Regionen Malis und einiger Nachbarländer nach Bamako. Ein Teil des Repertoires der heutigen urbanen Jenbe-Festmusik wurzelt in dieser Aufführungspraxis

97 Die *Tirailleurs Sénégalais* stellten den wichtigsten Teil der französischen Kolonialarmee dar. Hauptstützpunkt war St. Louis / Dakar. Im Ersten Weltkrieg wurden, um in Europa zu kämpfen, über 200 000 Westafrikaner rekrutiert, darunter mehrere Zehntausend im heutigen Südmali.

98 *Tòn* bezeichnet einen allgemeinen Typ von Vereinigung, der sich durch Mitgliedschaft, hierarchische Struktur und kollektive Aussprache in förmlichen Sitzungen auszeichnet. Beispiele sind Jugend- (*flatòn*) und Jägerbünde (*donsotòn*). Im weitesten Sinne können auch urbane Sparvereine, politische und Regionalvereinigungen als *tòn* aufgefasst werden.

99 Villien-Rossi (1966: 355), Meillassoux (1968a: 62, 75, 81); vgl. auch Little (1965: 99–102).

der 50er und 60er Jahre.<sup>100</sup> Andere Assoziationen, etwa die sog. Clubs von *ambianceurs*, verschrieben sich dagegen der möglichst detailgetreuen Imitation populärer Kultur aus New York und Paris. Die Musik- und Tanzvereinigungen *gunbe* und *sabar*<sup>101</sup> wiederum verschmolzen aktuelle, internationale Moden und Popmusikstile mit lokalen Elementen.

Die *gunbe*- und *sabar*-Assoziationen sind zwar samt ihren Trommeln seit den 60er Jahren fast verschwunden. Nur wenn die Kinder eines Stadtteils sich gelegentlich zusammentun, um ein Fest zu veranstalten, dann engagieren sie manchmal ein ebenso jugendliches Ensemble von drei bis fünf *sabar*-Spielern, und nicht die sonst auf Festen anzutreffenden *Jenbe*-Spieler. Doch haben *sabar* und *gunbe* Spuren im Spiel der *Jenbe* hinterlassen: Zum einen werden *sabar*-Rhythmen heute auf der *Jenbe* gespielt und gehören zum Kernrepertoire der Bamakoer Familienfestmusik. Zum anderen spielte man in der Vorgängerorganisation und noch in der Gründungsphase des malischen Nationalballetts *gunbe*- und *sabar*-Trommeln.<sup>102</sup> Es ist möglich, dass bei bestimmten Formteilen der *Jenbe*-Ballettmusik, so etwa bei den Schnittpatterns, mittels derer Wechsel und Schlüsse von Stücken gestaltet werden, *gunbe*- oder *sabar*-Musik als Vorbild diente.<sup>103</sup>

#### 2.3.4 Das afrikanische Ballett

Seit 1960 wurden im Rahmen der nationalen Kulturpolitik in Mali und anderen Nachfolgestaaten der ehemaligen Kolonie Französisch-Westafrika performative künstlerische Ausdrucksformen institutionalisiert. Man organisierte und subventionierte modernes und traditionelles Theater, westlich instrumentierte, moderne Orchester (*orchestre moderne*), Griot-Ensembles (*ensemble instrumental*) und nicht zuletzt auch Tanztheater, das sog. Ballett (*ballet*).<sup>104</sup> Letzteres erlangte insbesondere in den zunächst sozialistisch orientierten Staaten wie Guinea und Mali große Bedeutung. Im Folgenden werden die Geschichte des Balletts und dann die Rolle der *Jenbe* sowie die Zusammenhänge von Ballett- und Festmusik umrissen.

100 Siehe Kap. 3.2.4 (ab S. 136) zur Aneignung des urbanen Repertoires.

101 Die quadratische Rahmentrommel *gunbe* stammt aus der Karibik und verbreitete sich schon seit dem frühen 19. Jahrhundert an der westafrikanischen Küste. Die *gunbe*-Bewegung erfasste dann in den 1930er und speziell in den 50er Jahren im Zusammenhang der Unabhängigkeitsbewegung von Abidjan und Dakar aus weite Teile auch des Landesinneren Französisch-Westafrikas (Holas 1953, Bernus 1960, Leynaud 1966, Meillassoux 1968a: 116–130, Skinner 1974: 206–211, Bamba / Prévost 1996: 31ff). Die Bechertrommel *sabar* ist bei den Wolof und Mandinka in Senegal und Gambia beheimatet.

102 Interviews mit J. M. Kuyate (1997), M. F. Sylla (2000) und C. B. Samake (2000). Zum malischen Nationalballett, siehe S. 67ff.

103 Zu den Schnittpatterns, siehe Kap. 3.3.2 (ab S. 150). Zur elaborierten Schnitttechnik der *gunbe*- und *sabar*-Trommler, vgl. Meillassoux (1968a: 116ff) und Knight (1974: 34).

Die Bühnenbearbeitung lokaler Trommelfestkultur nahm in Französisch-Westafrika 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 Traditionen ihrer Heimat zu studieren und in Theaterstücke einzuarbeiten. Die Stücke, in denen Sprechtheater, Musik, Tanz und Gesang kombiniert wurde, behandelten individuelle Identitätskonflikte zwischen Tradition und Moderne sowie die historischen Heldenepen. Sie wurden zum jährlichen Schulfest aufgeführt.<sup>105</sup>

### *Fodeba Keita und die Ballets Africains*

1947 gründete der Guineer Fodeba Keita (1921–1969), der die *Ecole Normale* durchlaufen und dort auch unterrichtet hatte, in Paris die *Compagnie des Ballets Africains*. Die Mitglieder kamen aus verschiedenen Regionen Französisch-Westafrikas und aus der Karibik. Keita setzte mit den *Ballets Africains*, mehr als im Ponty-Theater, auf den sinnlichen Eindruck, die Integration von Tanz und Musik und die Professionalität der Aufführenden. Mit Unterstützung des Ethnomusikologen Gilbert Rouget vom *Musée de l'Homme* nahmen die *Ballets Africains* zahlreiche Schallplatten auf und feierten große Erfolge.

Bei der Konzeption des afrikanischen Balletts ging es Keita um die Schöpfung einer zeitgerechten »Folklore«, welche das vorkoloniale wie auch das moderne Afrika widerspiegeln sollte. Innerhalb dieser Konzeption, die für damalige Verhältnisse progressiv war, herrschte gleichwohl ein dichotomes, undynamisches Gegenüber von zeitgenössischer Moderne, die als äußerer Einfluss aufgefasst wurde, und vorkolonialen, angeblich von jeglicher Vermischung unberührten Traditionen.<sup>106</sup>

Zunächst spielte die Jenbe und generell die Integration von Bearbeitungen lokaler Festkultur noch eine relativ geringe Rolle in den *Ballets Africains*. Auf Schallplatten der 40er und frühen 50er Jahre ist viel Orchester- und auch Griot-Musik zu hören, aber keine Trommelmusik. Bei der Instrumentierung der Musiknummern in Keitas Stücken dieser Jahre überwog die Gitarre, gefolgt von *kòra*, *bala* und Flöte.

104 Unter *ensemble instrumental* versteht man im westafrikanischen Sprachgebrauch eine als traditionell und authentisch konzipierte Gruppe von Griots und deren Instrumente. Ein *orchestre moderne* ist eine mit E-Gitarre, E-Bass, Congas, Timbales, Claves, Keyboards und Blechbläsern besetzte Gruppe, die sowohl neue Fassungen alter Stücke als auch lateinamerikanisch und westlich inspirierte Pop-Musik spielt. *Ballet* bezeichnet ein Musiktheater, das Elemente traditioneller Festkultur zur Repräsentation regionaler, politischer oder ethnischer Identitäten bühnengerecht inszeniert. Offiziell wird von *ballet* bzw. *ensemble*, *danses* oder *troupe folklorique* gesprochen.

105 Cutter (1971: 248), Hopkins (1965: 163).

106 Keita (1957: 205–209).

Nur eines, *Noël de mon enfance*, ist komplett in »rhythme de tam-tam« gesetzt. In diesem dramatischen Gedicht erzählt Keita voller Enthusiasmus vom Integrationserlebnis eines Trommelfestes, an dem selbst gänzlich Fremde, wie die lokalen Vertreter der französischen Kolonialmacht, über kulturelle Grenzen des Verstehens hinweg, am gemeinsamen lokalen Handeln in einem westafrikanischen Dorf teilnehmen konnten.<sup>107</sup>

1953 stießen die Jenbe-Spieler Ladji Camara und Daba Keita zur Truppe, womit die enge Verbindung von Jenbe-Musik, die von nun an emblematisch für »authentische lokale Tradition« eingesetzt wurde, mit afrikanischem Ballett ihren Anfang nahm.<sup>108</sup> In zwei Live-Mitschnitten aus den frühen 60er Jahren ist die Musik der *Ballets* zum ersten Mal dokumentiert. Die Programme waren noch überwiegend in moderner Orchester- und Griot-Ensemblemusik gesetzt. Jenbe-Musik wurde lediglich für Interludien und das Finale eingesetzt,<sup>109</sup> machte also jeweils nur wenige Minuten aus, stand andererseits jedoch an exponierter Stelle. Dieses auffällige Verhältnis äußert sich auch in der Konzeption dieser Schallplatten: Man hört die Jenbe selten, doch sieht man auf den Hüllen und Beiheften hauptsächlich traditionalistisch kostümierte, tanzende Frauen und Jenbe-Spieler.<sup>110</sup> Der optische Aspekt überwiegt den musikalischen in der Präsentation der Trommel- und Tanz-Szenen.

Fodeba Keitas *Ballets Africains* wurden 1958 zum Nationalballett der Republik Guinea umgewidmet. Die Truppe setzte auch für das Ballett in den Nachbarländern institutionell und stilistisch Maßstäbe. Sie wurde generell zum Vorreiter des Balletts im frankophonen Westafrika und ebnete dessen internationaler Rezeption den Weg. Keita selbst wandelte sich vom Kosmopoliten und Propheten interkulturellen Austausches zum Spitzenfunktionär des guineischen Staates, in dem er

107 Keita (1950: 44–47).

108 Beide stammten, wie Fodeba Keita selbst, aus der Region Kankan im nordöstlichen Guinea, deren Genres später den nationalen guineischen Stil und noch später die internationale Jenbe-Szene maßgeblich beeinflussen sollten.

109 Auf *Ballets Africains* (1964, LP) spielt das Jenbe-Ensemble in den Stücken *Soko* und *Minuit* je ein Zwischenspiel knapp zwei Minuten Länge. Das *Finale* beginnt mit exotischer Geräuschkulisse (Schreie, Gerassel, einzelne Töne, Tiergeräusche usw.), worauf das Trommelensemble als Abschluss und Höhepunkt des Programms ausgiebig Fokusperioden zur Koordination von Solotänzern (siehe Kap. 3.3.2, ab S. 150) aneinanderreicht. *Ballets Africains* (1967, LP) bringt in nur einem Stück, *L'initiation*, überhaupt das Jenbe-Ensemble, und darin nur als Einleitung und in Interludien zwischen den Hauptteilen aus Lied, Chor und Schlitztrommel-Begleitung.

110 Ein Titel wie *orgie de rythme, de couleurs* (*Ballets Africains* 1967, LP) unterstreicht diese Konzeption. Die Instrumentalisierung optischer Gefälligkeit nimmt absurde Züge an, wenn auf Hüllen oder Beiheften ansonsten anspruchsvoller Produktionen Fotos von Trommlern und Tänzerinnen zu sehen sind, während auf den Tonträgern ganz andere Musik zu hören ist (u. a. VA / Wasulunka 1987, CD; VA / Mali 1969, LP).

mehrere Ministerämter bekleidete. 1969 wurde er im Rahmen einer Säuberungsaktion der Einheitspartei ermordet.

### *Verbreitung in Westafrika*

Bei der Verbreitung des Balletts in Westafrika spielten sowohl die Kolonialverwaltung als auch die Unabhängigkeitsbewegungen führende Rollen. Zunächst gelangte das Theater mit den Ponty-Absolventen, die nach ihrer Ausbildung als Lehrer und Verwaltungsangestellte in ihre Heimatländer zurückgeschickt wurden, in alle Territorien der Kolonie Französisch-Westafrika. In Bamako wurde in den 30er Jahren eine Absolventen-Vereinigung namens *Art et Travail* gegründet, die sich um die Förderung des Theaters bemühte. Gründungsmitglied und führende Persönlichkeit war der spätere Bürgermeister Bamakos und Präsident Malis, Modibo Keita, der von der *Ecole Normale* in seine Geburtsstadt zurückgekehrt war. Nach 1945 wurde das Theater in Bamako politischer, vom Medium der Selbstreflexion einer frankophonen, intellektuellen Elite zum Propagandamedium für breitere Bevölkerungsschichten. Im Zeichen der Kritik an der Kolonialmacht wurde die eigene vorkoloniale Geschichte zum bevorzugten Sujet.<sup>111</sup> Während der Trockenzeit des Jahres 1945/46 unternahm *Art et Travail* eine größere Theatertournee, die zu Theatergründungen an vielen Orten im ganzen *Soudan Français* führte.

Im Jahre 1953 gründete die französische Kolonialverwaltung ein Netz von Kulturzentren, das hauptsächlich der Organisation des afrikanischen Theaters diente. Es sollte dadurch offiziell anerkannt, aber auch kontrolliert werden.<sup>112</sup> Noch im selben Jahr wurde zum ersten Mal der *Coupe Théâtrale des Centres Culturels de l'AOF* ausgerichtet, ein hierarchisches System von Kulturfestspielen, die gleichsam als sportliche Wettkämpfe angelegt waren. Dazu fanden Ausscheidungsrunden im heutigen Benin, Niger, Burkina Faso, Mali, der Elfenbeinküste, Guinea, Senegal und Mauretanien statt, dann Viertel- und Halbfinals sowie schließlich das große Finale in Dakar.<sup>113</sup> Die Dauer einer Aufführung war auf 90 Minuten beschränkt, die Mitgliederzahl einer Truppe auf maximal 25. Die Stücke sollten von afrikanischen Autoren, die Texte in französischer Sprache verfasst sein, damit sie

111 Die Malier hatten schon an der Hochschule zu historischen Themen tendiert und z. B. die Legenden von Sundiata Keita und Samori Touré bearbeitet. Modibo Keita schrieb eine Satire auf die *évolués* und ihre ›affige‹ Nachahmung französischer Lebensformen (Cutter 1971: 251ff).

112 Cutter (1971: 264f).

113 Skinner (1974: 193, 292) berichtet, dass zum Halbfinale 1955 in Bobo-Dioulasso Studenten und Angestellte aus ganz Ober-Volta (Burkina Faso) anreisten. Im selben Jahr traten die *Ballets Africains* in Ouagadougou auf. Theater und Ballett erhielten dadurch großen Auftrieb.

überall in der Kolonie verstanden würden, die Lieder aber durften in lokalen Sprachen gesungen werden.<sup>114</sup>

Im Jahre 1958 wurde in Bamako von mehreren internationalen Jugendorganisationen das *Festival de la Jeunesse d’Afrique* veranstaltet. Sport- und Kulturwettkämpfe standen dabei im Mittelpunkt. Das Programm las sich wie folgt:

présentation – 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]; kermesse enfantine – échanges culturels – rencontres diverses – adieu – grand bal – bar frais – danses folkloriques – feu d’artifice [sechster und letzter Tag, 11.9.1958] (*Festival d’Afrique 1958*: 1–8).

Ballett- und Theatertruppen aus allen *régions* des *Soudan* und weiteren Territorien nahmen daran teil; so auch die *Ballets Africains*. In der Festival-Zeitung wurde ein längerer Auszug aus einem programmatischen Text Fodeba Keitas fast wörtlich nachgedruckt.<sup>115</sup> Euphorisch wurde Bilanz gezogen: »L’Afrique, à Bamako, a renoué avec son passé.«<sup>116</sup> Das Festival war jedoch auch insofern bemerkenswert, als es Kontinuitäten nicht nur zwischen vorkolonialem und unabhängigem Afrika, sondern – Ironie der Geschichte – gerade auch zwischen Kolonialsystem, Unabhängigkeitsbewegung und Nationalstaaten vermittelte: Institution und Struktur der Festspiele sowie Formen und Inhalte der sportlichen und theatralischen Disziplinen wurden unverändert in die Kulturpolitik Guineas und Malis übernommen.<sup>117</sup>

### *Nationalisierung in Mali*

Das vorrangige Ziel der malischen Kulturpolitik nach 1960 war die Schaffung einer neuen nationalen Identität und eines postkolonialen Selbstwertgefühls durch die Aufwertung bzw. Wiederbelebung traditionaler Kulturformen und die Anknüpfung an die vorkoloniale Geschichte.<sup>118</sup> Eine restaurative Intention, die mit progressivem Pathos und großem Aufwand verfolgt wurde. So sollte unter anderem die Institution des Balletts dazu dienen, die Identitäten der Verwaltungseinheiten zu konstruieren und öffentlich-offiziell zu repräsentieren, und zwar sowohl den Bürgern als auch dem Ausland gegenüber.

Dem Hochkommissariat für Jugend und Sport oblag die Fortführung der Festspiele in nunmehr nationalem Rahmen. Bestehenden Assoziationen, Theatertrup-

114 Hopkins (1965: 164), Skinner (1974: 292f).

115 *Festival d’Afrique* 3: o.S., entspricht Huet / Keita (1954: 8–15).

116 *Festival d’Afrique* 8: o.S.

117 Vgl. Nédelec (1992: 215).

118 Cutter (1967: 75, 1971: 223).

pen und Kulturzentren wurden allesamt der sozialistischen Einheitspartei zugeschlagen. Die lokalen und kommunalen Gliederungen der Jugend- und Frauenorganisationen der Einheitspartei und die höheren Schulen bildeten jetzt die Basis der Kulturpolitik. Alle Gruppen des Jugendflügels und alle Kulturzentren waren angehalten, ein Orchester, ein Ensemble und eine Theater- oder Ballett-Truppe zu unterhalten. Zwischen den benachbarten Einheiten auf lokaler Ebene, also den Dörfern eines *cercle* oder den Stadtvierteln einer *commune*, wurden Ausscheidungswettkämpfe ausgetragen, deren Gewinner in die nächste Runde einzogen. Die Sieger jeder *région* qualifizierten sich für die nationale Endausscheidung, die *Semaines artistiques, culturelles et sportives de la Jeunesse*, die von 1962 bis 1968 alljährlich in Bamako stattfand. Jede Truppe hatte in folgenden Disziplinen anzutreten: Theater, Ballett, Folkloretanz, Chor, solistischer Gesang, Orchester und Ensemble.<sup>119</sup> Für die Künstler war die Teilnahme eine große Ehre. Sie hatten Gelegenheit, die Hauptstadt zu besuchen, und Aussicht auf noch begehrtere Reiseziele:

Bamako! Nous sommes des centaines d'artistes à participer à la compétition nationale. [...] Nous logeons dans les lycées. [...] Pour les artistes, la motivation est vive: la troupe gagnante partira en Europe. (Bamba / Prévost 1996: 85)

Das Kommissariat für Kunst und Kultur etablierte 1961 erstmals feste nationale Spitzenensembles, nämlich die *Troupe Folklorique Nationale* (später auch *Ballet National* oder *Ballets Maliens*), das *Ensemble Instrumental National*, die *Troupe Dramatique* und die *Orchestres National A* und *National B*. Bei der Gründung des Nationalballetts wurde auf den personellen Grundstock einer Truppe namens *Jeunesse Tam-Tam* zurückgegriffen,<sup>120</sup> die 1958 von dem Intellektuellen Madou Badian Kouyate, einem Bruder des Schriftstellers und späteren Entwicklungsministers Seydou Badian Kouyate, gegründet wurde. Der erste Trommler war Tindo Jakite, ein *gunbe*- und *sabar*-Spieler, der aus Madou Badians Truppe übernommen wurde. Nach dem Willen von Mitgliedern der staatlichen Führungsriege sollte allerdings die Kunst der Jenbe-Spezialisten im Nationalballett genutzt werden. Im Jahre 1961 wurde ein Wettkampf veranstaltet, bei dem sich über 30 Jenbe-Spieler um die Aufnahme bewarben, darunter auch die Bamakoer Größen Daba Keita, Yamadu Dunbia und Namori Keita. Erfolgreich war jedoch ein Auswärtiger, Madu Faraba Sylla. Dieser durfte sich als Begleitmusiker einen zweiten Jenbe-Spieler aus dem Jitumu (*cercle* Bougouni), seiner Herkunftsgegend, hinzunehmen.

Das Nationalballett spielt seitdem in der Regel mit einem Ensemble aus drei Jenben und zwei Khasonka-Dununs. In manchen Stücken kommen eine Sanduhr-

119 Hopkins (1965: 164f), Meillassoux (1968a: 70ff), Cutter (1971: 224f), Bamba / Prévost (1996: 87–98).

120 Vgl. Schulz (2001: 176).

Tabelle 3: Die ersten Jenbe-Spezialisten am Nationalballett

Name	Geboren	Eintritt ins Ballett
Madu Faraba Sylla	um 1930	1961
Cèbugu Bala Samake	um 1926	1961
Maré Sanogho	um 1951	1966
Jeli Madi Kuyate	um 1949	1966

Quelle: Interviews Jeli Madi Kuyate, Madu Faraba Sylla und Cèbugu Bala Samake (Bamako 2000).

oder Bamana-Trommel, ein Xylophon, eine Flöte oder andere Instrumente hinzu.<sup>121</sup> Im Mittelpunkt steht eine aus Männern und Frauen bestehende Tanzgruppe.

Die Bamana-Trommel *bòn* wurde zwar von Anfang an im Nationalballett gespielt, jedoch nur für das Bamana-Repertoire. Dagegen wurden Rhythmen verschiedenster Herkunft auf die Jenbe übertragen, die sich somit zum überethnischen Standardinstrument wandelte. Wieso erlangte die Jenbe, und nicht etwa die *bòn*, diese vorherrschende Stellung im Nationalballett und letztlich allen anderen Ballett-Truppen in Bamako? Generell überwogen sowohl im Nationalballett als auch im *Ensemble Instrumental* die Instrumente und die Repertoires der manding-sprachigen Gruppen.<sup>122</sup> Möglicherweise spielte der hohe Anteil von Maninka unter malischen Spitzenfunktionären<sup>123</sup> eine Rolle, vielleicht auch die Tatsache, dass Gründungsdirektor Madou Badian Kouyate ein Maninka war. Wichtig war jedenfalls das Vorbild der *Ballets Africains*, die als Nationalballett Guineas das mali-sche Pendant institutionell, aber auch hinsichtlich der künstlerischen Form und des Instrumentariums beeinflussten. Gelegenheit dazu gab es durchaus, etwa auf Reisen der malischen Herrschaftselite nach Guinea oder auf dem Jugendfestival 1958 in Bamako, wo jeweils die *Ballets Africains* auftraten und führende Kulturfunktionäre und Künstler aus Mali teilgenommen hatten. Jeli Madi Kuyate berichtet vom Übergang der Truppe *Jeunesse Tam-Tam*, die aus seiner Sicht noch zum Genre der *sabar*-Vereinigung gehörte, zum Jenbe-Nationalballett:

J.M. Kuyate: Madou Badian [Kouyate], aus Bagadadji, der gründete eine *sabar*-Assoziation.

R. Polak: Wurde deren Musik mit der Jenbe gespielt?

J.M. Kuyate: Die wurde mit der Jenbe gespielt. [zögert] Ach was, wenn du Lust hast,

121 In den 70er und 80er Jahren spielten u. a. François Dembele, Amaru Kante, Adama Diakite, Abdoul Doumbia und Brama Sarr Jenbe. 1997/1998 spielten Brama Fayinke, Adama Konate und Zani Diabate Jenbe, Kande Kuyate und Draman Jabate Dunun.

122 Das Nationalballett spielte in den 60er und 70er Jahren u. a. acht Stücke mit Maninka-, Bamana- oder Khasonka-Hintergrund (*sanja, madan, menjani, furasi, sunun, kònò, didadi* und *dansa*), dagegen nur je eines, das mit Dogon bzw. Fulbe assoziiert war (Interviews mit J. M. Kuyate, Bamako 1997–2000; VA / Troupe Folklorique du Mali (o. J., CD); vgl. Schulz (2001: 176f).

123 Vgl. Meillassoux (1968a: 27).

nimmst du eine *sabar*, oder nimmst ein Stöckchen und spielst es auf der Jenbe<sup>124</sup> oder nimmst eine Khasonka-Dunun dazu. [...] diese *sabar*-Assoziation, gut, Modibo [Keita, der spätere Präsident] ging nach Guinea, da hatten sie die Unabhängigkeit schon vor Mali gewonnen [1958]. Da hat er vorgefunden, dass sie eine Folklore hergestellt hatten, um die jungen Menschen zu erziehen, dass sie zusammenkommen. Die Jenbe, die Jenbe stammt eigentlich von Guinea her. Wir sollten uns gegenseitig lehren, [zögert] also Modibo Keita kam damit daher [...] und hat Mittel zur Verfügung gestellt, damit sie die *sabar*-Assoziation zur Nationaltruppe machen, wie sie in Guinea schon eine hatten. (J. M. Kuyate, 13. 1. 1998)

Im Rahmen der Kulturpolitik der sozialistischen Einheitspartei unter Präsident Modibo Keita kam es zu einer stärkeren Ausarbeitung und Abgrenzung des Balletts gegenüber dem Theater und anderen Disziplinen. Die Ballette, deren Titel meist in einheimischen Sprachen gehalten waren, bestanden aus verschiedenen Tänzen, die inhaltlich und szenisch verbunden waren. Sie sollten möglichst detailgetreu und, jedenfalls im Sinne der Produzenten, »authentisch« inszeniert werden.<sup>125</sup> Im Rahmen der frankophonen Theaterstücke hatten die Tänze lediglich als Zwischenspiele der Handlung fungiert. Die Herkunft des Balletts aus dem Bereich des Theaters und die fließenden Grenzen zwischen beiden Disziplinen sind bis heute im unscharfen Gebrauch des Bamana-Wortes *catiri* (von frz. *théâtre*) lebendig, das sowohl das Ballett als auch moderne und traditionelle Theaterformen, etwa das *kòtèba*, das satirische Bauerntheater der Bamana, bezeichnet.

Das Ballett erreichte im Laufe der 60er Jahre eine unerhörte Popularität. Wenn etwa in Kita der Präsident am Bahnhof einfuhr oder die Fußballmannschaft siegreich heimkehrte, dann durfte im Rahmen der entsprechenden Feierlichkeit ein Ballett nicht fehlen. Es ließ sich leichter organisieren als Theaterstücke und wurde breiter rezipiert, erreichte es doch auch jenen großen Teil der Bevölkerung, der nicht Französisch sprach und eher an Unterhaltung interessiert war. Auch waren die Tänzerinnen und Musiker der Ballette, im Gegensatz zu Regisseuren, Schauspielern, Autoren und Geschäftsführern, oftmals einfache Leute.<sup>126</sup>

Das Regime Oberst Moussa Traorés führte die staatlichen Kulturwettspiele unter neuem Namen und bei geändertem Turnus fort: Zwischen 1970 und 1990 fanden sie als *Biennale artistique* alle zwei Jahre statt. Die Militärregierung kürzte jedoch die Subventionen und versuchte, noch direkter als die Vorgängerregierung, die Aufführungen politisch zu vereinnahmen.<sup>127</sup> Die Kulturfestspiele blieben allerdings bis zum Ende der Diktatur eine ungeheuer populäre Institution.

124 Die Trommeln der *sabar*- und *bòn*-Familien werden mit einer Hand und einem Stöckchen gespielt. Bamakoer Jenbe-Spieler greifen schon mal zu Stöckchen, wenn sie *sabar*- oder *bòn*-Rhythmen spielen.

125 Hopkins (1965: 181f).

126 Hopkins (1965: 183f).

127 Schulz (2001: 192f).



Foto 10: Jeli Madi Kuyate im Rampenlicht des Nationalballetts (Bamako um 1993). Foto: N.N.; Quelle: Privatsammlung J.M. Kuyate.

In der Kulturpolitik agierte der malische Staat erfolgreicher als auf anderen Gebieten. Das afrikanische Ballett gehörte drei Jahrzehnte lang zu den großen Attraktionen Bamakos. Auf der kommunalen Ebene, in den Stadtteilen und Schulen, setzte sich ein beträchtlicher Teil der Jugend mit dieser künstlerischen Ausdrucksform aktiv auseinander. Erst mit dem liberalen Neuanfang 1991 wurde die staatliche Förderung der Kulturfestspiele eingestellt, was dem Ballett als Breitenbewegung die Basis entzog.

#### *Staatliche Folklore und lokale Festmusik*

Sowohl auf Trommelfesten als auch im Ballett gestalten Instrumentalmusiker, Tänzerinnen und Sängerinnen eine gemeinsame Aufführung. Im Ballett fällt die Rollentrennung zwischen Aufführenden und Zuschauern relativ streng aus, was durch die räumlich frontale Ausrichtung der Bühne gegenüber den Stuhlreihen des Publikums unterstrichen wird. Die Bühnenszenierung ist choreographisch wie

musikalisch arrangiert, inhaltlich verdichtet und zu Stücken bearbeitet.<sup>128</sup> Das bedarf intensiver Proben im Rahmen eines mehr oder weniger festen Ensembles, das die wesentlichen Akteursgruppen umfasst. Alle diese Merkmale des Balletts unterscheiden es von Festmusik. Auch die Trommler selbst grenzen Ballett- und Festmusik durchaus voneinander ab: Für sie ist das wichtigste Kriterium, dass im Ballett, im Gegensatz zum Fest, der Ablauf der Interaktion zwischen Tanz und Musik vorab bis ins Detail festgelegt ist. Man sagt, in der Trommelfestmusik herrsche keine »Absprache« oder »Übereinkunft«, im Gegensatz zum »arrangierten« Trommeln im Ballett.

Aufgrund der Kennzeichnung als Bühnenszenierung und als Versuch der kulturpolitisch intendierten Identitätskonstruktion interpretiert Peter Mark eine Ballettaufführung im Rahmen offizieller Kulturfestspiele und -wettkämpfe in Senegal als »Folklore«.<sup>129</sup> Dieser Folklore-Begriff ist geeignet, das staatliche Ballett von der lokalen Trommel- und Tanzfestkultur auch im urbanen Mali zu unterscheiden. Allerdings ist zu bedenken, dass die Möglichkeit der Konstruktion und Darstellung von Identitäten und die Inszenierung im Hinblick auf ein Publikum oder eine Kamera durchaus auch in der Festkultur enthalten sind.<sup>130</sup> Auch stellt das afrikanische Ballett nicht das erste und einzige Feld dar, auf dem in Westafrika im 20. Jahrhundert die Folklorisierung von Festkultur institutionalisiert und öffentlichkeitswirksam betrieben wurde, wie die Abschnitte zur Fest- und Darbietungskultur in der kolonialen Stadt und der urbanen freiwilligen Assoziationen gezeigt haben.<sup>131</sup> Fest und Folklore sollen also keine exklusiven, dichotomen Kategorien, noch weniger eine Wertung bedeuten, dergestalt etwa, dass das Fest allein authentisch sei. Im Gegenteil: Bei der Unterscheidung von Folklore und Festkultur geht es mir nachgerade um deren Zusammenhänge und Wechselwirkungen.

Im Verlauf der 60er Jahre kam es zu einem Feedback der lokalen, regionalen und nationalen Ebenen der Folklore in Bamako: War die *région* Bamako auf dem *Festival de la Jeunesse* im Jahr 1958 noch durch ein Bamana-Ensemble vertreten, so trat sie auf der *Biennale* 1970 mit einem ethnisch bzw. regional gemischten Ensemble aus Jenbe, Khasonka-Dunun und Bamana-Xylophon an.<sup>132</sup> Die lokale und regionale Folklore von Bamako begann also, das Nationalballett im Kleinen widerzuspiegeln. Während die Strukturen der nationalen Kulturpolitik darauf zielten, kulturelle Formen und Inhalte von lokalen über regionale auf nationale Foren zu vermitteln, wirkte die Praxis in Bamako auch umgekehrt: Stärker als in den übrigen Städten und *régions* des Landes wurden in der Hauptstadt Einflüsse von der

128 Vgl. Keita (1957), Charry (1996) und Zanetti (1996).

129 Mark (1994).

130 Vgl. Kap. 2.4.6 (ab. S. 100).

131 Siehe Kap. 2.3.2 und 2.3.3 (ab S. 55 bzw. 60).

132 VA/Troupe folklorique régionale de Bamako (o.J., CD).

nationalen auf die regionale und lokale Ebene wirksam. Ältere Trommler in Bamako sind sich einig, wo die Attraktivität der Jenbe herrührt:

Modibo liebte das Jenbe-Spiel. Kein Fest ohne Trommelspiel, immer war die Jenbe dabei: Politische Feiern, Neujahrsfeste; wenn er in ein anderes Land ging und zurückkam, gab es einen Empfang am Flughafen, da waren immer Jenbe-Spieler dabei. In der Zeit von Modibo [1960–1968], da nahm die Jenbe ihren Aufschwung bis heute. (Fasiriman Keita, 10. 1. 1998)

Gerade auf der unteren Ebene des Staatsballetts, den Proben und Ausscheidungswettkämpfen in den Schulen und kommunalen Einrichtungen, lernten viele junge Frauen die Jenbe im persönlichen Gebrauch kennen und lieben. Die Popularität der Jenbe-Festmusik in Bamako ist zu einem Teil auf eine nicht in dieser Weise vorhergesehene, aber umso nachhaltigere ›Nebenwirkung‹ staatlicher Kulturpolitik zurückzuführen, auf die Re-Lokalisierung der nationalen Folklore in der hauptstädtischen Festkultur.

### 2.3.5 Urbane Festmusik

Bis in die 50er Jahre hinein hatten viele Familien die Festmusikgenres für Hochzeiten und andere Anlässe ihrer ethnischen bzw. regionalen Herkunftskontexte gemäß gewählt.<sup>133</sup> Damals war die Jenbe-Festmusik nur eines von mehreren traditionellen Genres, die in Bamako fortgeführt wurden. So fand etwa Yamadu Dunbia seine Kunden nur in bestimmten Teilen der städtischen Bevölkerung:

Die mich zu Hochzeiten riefen, das waren Khasonka und einige Maraka, deren Sklaven spielen auch Jenbe [...], nur ihre Griots spielen *tama*, verstehst du? Und Wasulunka und Maninka von Kita und aus Guinea, die spielen alle Jenbe. Bamana haben mich nicht gerufen. Die Bamana hier spielen *bònkolo* auf Hochzeiten und Beschneidungen. Und die Somono [Niger-Fischer], die spielen *bònkolo*. (8. 1. 1998)

Im Laufe der 60er und 70er Jahre vermochte die Jenbe-Musik in Bamako die Begrenztheit ihrer ethnischen und regionalen Herkunft zu überwinden und wurde stadtweit zur bevorzugten Festmusikform. Die Nachfrage stieg, das Trommeln entwickelte sich zur berufsmäßig ausgeübten, privatwirtschaftlich organisierten Erwerbsarbeit. In diesem Zusammenhang ergaben sich Verflechtungen der Festmusik mit benachbarten Genres und Berufen, die im Folgenden erörtert werden.

133 Siehe Kap. 2.4.1 (ab S. 81) zum Hochzeitsfest.

*Festmusik und Ballettmusik*

Noch in den 60er Jahren unterschieden sich Auftrittsrahmen und Arbeitsbereiche der Jenbe-Festmusiker deutlich von denen der Ballettmusiker. In den 70er Jahren drängten Tänzerinnen, Sängerinnen und Instrumentalisten der staatlichen Ballette, Ensembles und Orchester, in Konkurrenz zu den Jenbe-Spielern, auf den Festmusikmarkt. Zuerst waren es vor allem Mitglieder oder Leute aus dem Umkreis der Ballette sowie reiche Händler und Funktionäre, die einzelne Ballettkünstler oder ganze Truppen für die Feste ihrer Familien engagierten.

Es ist eine Frage der Mittel und des Namens. Das ist Herrschaftlichkeit: Wenn du die Ballettleute engagierst, dann hast du Geld und Kultur, dann bist du jemand. Seit ich dabei bin, versuche ich, das in der Hochzeit aufzuführen. Ich selber forderte zuerst Ballett-Tänzerinnen auf, mitzukommen. (J.M. Kuyate, 25. 3. 1997)

Diese personellen Überschneidungen führten zu Rückwirkungen des Staatsballetts auf Stil und Repertoire der Festkultur.

Sind nicht die Theatermitglieder herausgekommen, um ihre Fertigkeiten vor den Leuten auf den Festplätzen zu zeigen? Also wurde es eins. (J.M. Kuyate, 21. 3. 1998)

*Jenbe-Spieler und Griots*

Berufliche Musikpraxis wird bei den mandingsprachigen Gruppen mit den Griots (*jeli*) assoziiert. Zwar ist zu beachten, dass die fälschliche *G l e i c h s e t z u n g* von Berufsmusik mit der Domäne der Griots und anderer Berufs- und Geburtsgruppen<sup>134</sup> auch Konfusion hervorruft. Zum Beispiel ist es irreführend, Bamakoer Jenbe-Spieler als »amateurs« zu bezeichnen,<sup>135</sup> nur weil sie überwiegend keine Schmiede oder Griots sind. Berufsmusiker, die keine Griots sind, stehen jedoch durchaus unter einem gewissen Rechtfertigungsdruck gegenüber der traditionellen Ansicht, ihr Gelderwerb sei illegitim.<sup>136</sup>

Die Auseinandersetzung von Jenbe-Spielern mit Griots hat oft eine Abgrenzung zum Ziel. Desgleichen distanzieren sich Griots gerne scharf vom Trommlertum. Allerdings darf dies nicht den Blick für Überschneidungen der Handlungsbereiche beider Gruppen verstellen.

In contemporary Manding society there are many popularizing trends that threaten the traditional styles of both jaliya and drumming and their claims to certain audiences. (...) Perhaps their realms and roles will not be so distinct in the future. (Knight 1984: 88)

134 Etwa durch Ames (1968).

135 McNaughton (1982a: 496).

136 Vgl. Durán (1995) und Modic (1996: 94–100).

Seit der Kolonialzeit ging in den Gesellschaften der mandingsprachigen Gruppen die Bedeutung der Klientelbindungen von Griots und ihren freien Auftraggebern (*hòròn*) zurück. Das hatte zur Folge, dass Griots mehr reisten und Aufträge suchten, und dass im breiten Spektrum ihrer Funktionen die Musik größere Bedeutung erlangte.<sup>137</sup> In den 70er Jahren drängten besonders viele Griots, die zuvor von der Staatspatronage profitiert hatten, auf den Markt der Festkultur.<sup>138</sup> Das stärkere Engagement der Griots auf Familienfesten hatte zweierlei Formen. Zum einen traten männlich besetzte, elektrisch verstärkte Instrumentalensembles in Konkurrenz zu den Trommlern. Zum anderen erweiterten Griot-Sängerinnen ihre Rollen in beiden Aufführungszusammenhängen.

In den frühen 70er Jahren war ein mit E- und Bass-Gitarren, Schlagzeug und Congas ›modern‹ instrumentierter Musikstil der Griots, die sog. Apollo-Musik, derart in Mode, dass sie die ökonomische Grundlage der Jenbe-Musik ernsthaft bedrohte.<sup>139</sup> Die Apollo-Welle ebte jedoch nach einigen Jahren wieder ab, während die Popularität der Jenbe-Musik noch stieg. In den 90er Jahren kam das *jelisumun* als öffentliche Festmusik in Mode, ein Genre der Griots, das früher während der Seklusionsphase des Heiratsrituals die häusliche Abendunterhaltung darstellte. Heute werden dabei alte Griot-Lieder, vor allem aber die Manding-Pop-Hits der 60er bis 90er Jahre mit gemischten Ensembles aus traditionellen Harfen und Lauten sowie E-Bass, E-Gitarre, Synthesizer und Drum-Sequencer gespielt. Das modernisierte *jelisumun* hat den Jenbe-Ensembles einen Teil ihres Auftragsmarktes für Festmusik abgenommen. Das Konkurrenzverhältnis von Griots und Jenbe-Spielern äußert sich z. B. in einer merklichen Distanz und Rivalität beider Gruppen an gemeinsamen Auftrittsorten:

An einem Festplatz angekommen, fanden wir Jenbe-Spieler ein Griot-Ensemble mit zwei Gitarristen, einem Lauten- und einem Khasonka-Dunun-Spieler vor, das offenbar parallel engagiert worden war. Die Gastgeberin stellte uns den Griots vor: »Das sind die Jenbe-Spieler.« – »Ah, bon?« – »Seid ihr einverstanden, dass sie auch auftreten?« – »Hm.« Wir dagegen wurden nicht gefragt.

Während des ganzen Nachmittages spielten beide Ensembles zusammen. Die Jenbe-Spieler konnten das Griot-Ensemble begleitend unterstützen, fühlten sich jedoch ihrerseits behindert, weil die für die Trommelmusik typischen extremen Tempo- und Dynamikwechsel nicht zustande kamen. So blieb das Fest von den Liedern der Griots geprägt, aber als Tanzfest ohne Schwung. Die Trommler verhielten sich, abgesehen von einigem Mieneverziehen und Kopfschütteln, dennoch loyal gegenüber den sich überlegen gebenden Griots. Nur einmal monierte Kasim Kuyate, der Leiter des Trommelensembles, der von Geburt und Stand selbst ein Griot ist, vorsichtig beim Chef des Griot-Orchesters, dass die Trommler die Griots begleiteten

137 Knight (1984: 63).

138 Vgl. Schulz (2001: 153–159).

139 Vgl. Charry (2000: 266–68).

und unterstützten, während umgekehrt die Griots die Trommler nicht zum Zuge kommen ließen. Diese Beschwerde änderte jedoch nichts. Erst nach Ende des Auftritts, unter sich, schimpften die Trommler offen heraus: »Eine derartige Zerstörung, die machen unsere Sache zunichte. Die bleiben beim Lied und wechseln nicht zum Tanz. Sabotage ist das.« (5.4.1997)

Die Griot-Sängerinnen besetzten einen großen Teil der malischen Pop-Musik, sowohl auf dem lokalen Markt für Kassetten, Konzerte, Radio- und TV-Auftritte als auch auf internationaler Ebene.<sup>140</sup> Außerdem nahmen sie den männlichen Griots die Führungsrolle in der Festmusik ab. Sie lösten sich gar aus den Griot-Ensembles und gingen eine enge Verbindung mit der Jenbe-Festmusik ein. Die Kombination von Jenbe-Musik und Griot-Gesang wurde zur gängigen Praxis in Bamako. Jenbe-Spieler und Griot-Sängerinnen bilden zwar keine gemeinsamen Ensembles, d. h. sie werden unabhängig voneinander engagiert und bezahlt, reisen getrennt an usw., sind aber im Auftrittsalltag durchaus aufeinander angewiesen. Sie verhalten sich, trotz der zwischen Jenbe-Spielern und Griots stets spürbaren sozialen Distanz, oft kooperativ. Wenn es beispielsweise darum geht, das Jenbe-Fest von einer Parallelveranstaltung, etwa einer Koranrezitation oder einem ethnischen Festmusikensemble, abzuheben und in Schwung zu versetzen, dann unterstützen sich Griot-Sängerinnen und Trommler gegenseitig, da sie beide davon profitieren. Auch gibt es persönliche Freund- und Seilschaften von Jenbe-Spielern und Sängerinnen, die sich gegenseitig manches Engagement vermitteln, was man von männlichen Instrumentalisten nicht sagen kann.

Griots entdeckten also das Feld und den Markt der Festkultur für sich. Umgekehrt erschlossen sich aber auch Jenbe-Spieler traditionelle Handlungsräume und Ressourcen der Griots. So waren z. B. die Ehrenmutterfeste (*denbatulonkè* bzw. *denbasumun*), die heutzutage als Abendfeste die größten und prächtigsten Jenbe-Feste darstellen, früher eine Domäne der Griots. Jenbe-Spieler übertrugen Lieder und Tänze der Griots in ihr Repertoire von Trommelrhythmen. Sie übernahmen deren kommerzielle Taktik schlechthin, das sog. Suchen nach Festplatzgeld (*kènè-kanwarinyini*):<sup>141</sup> Das Ensemble löst dabei seine geschlossene Aufstellung im Festkreis auf, der erste Jenbe-Spieler und eventuell auch Begleittrommler nähern sich einzelnen Festgästen und spielen sie direkt an, und diese stecken im Gegenzug den Trommlern Geldscheine zu. Die Trommler begeben sich damit in unmittelbare Konkurrenz zu den Griot-Sängerinnen, indem sie mit ihrem Instrumentalspiel dieselben Vorräte der Festteilnehmerinnen an Festplatzgeld auf dieselbe Weise in An-

140 Vgl. Durán (1995) und Hale (1998: 217–243).

141 Die Mitglieder der Untersuchungsgruppe behaupten, das Suchen des Festplatzgeldes erst in den 80er Jahren von den Griots übernommen zu haben (Interviews mit Madu Jakite, Drisa Kone u. a.). Allerdings berichtet Meillassoux (1968a: 91), dass es die Trommler der freiwilligen Assoziationen schon in den 60er Jahren praktizierten.

spruch zu nehmen suchen wie diese mit ihren Preisliedern. Und schließlich fand die Jenbe Eingang in die verschiedensten Griot-Ensembles, vom *Ensemble Instrumental National* bis hin zur Pop-Band.

Bei diesen Prozessen der Öffnung von Märkten und Handlungsbereichen spielten jene Trommler eine besondere Rolle, die gleichzeitig Griots von Geburt und Jenbe-Spieler von Beruf sind. Wenn z. B. eine Heirat zwischen Griot-Familien mit einem Jenbe-Fest gefeiert wird, dann werden bevorzugt auch Griots als Jenbe-Spieler engagiert. Auch ist es kein Zufall, dass in den 80er Jahren mit Jeli Madi Kuyate ein Griot als erster Jenbe-Spieler ins *Ensemble Instrumental National* aufgenommen bzw. vom Nationalballett dorthin versetzt wurde.

### 2.3.6 Die Globalisierung der Jenbe-Musik

In den 60er Jahren brachten die Nationalballette Guineas und Malis die Jenbe zum ersten Mal einem großen Publikum in Ost- und Westeuropa, Asien sowie Nord- und Südamerika nahe.<sup>142</sup> Viele der frühen Protagonisten und heutigen Stars der Jenbe-Szene in Europa und USA stammen aus den führenden nationalen Ensembles, gaben die Arbeit dort aber zugunsten der freiberuflichen internationalen Karriere auf: Aus Guinea zunächst Ladji Camara, der legendäre erste Jenbe-Spieler der *Ballets Africains*, dann die heutigen Weltstars Famoudou Konaté und Mamady Keita; aus Mali sind Maré Sanogho, François Dembele, Amaru Kante, Abdoul Doumbia und Brama Sarr zu nennen. Die Nationalisierung des afrikanischen Balletts seit 1958 war also Vorbedingung der globalen Verbreitung der Jenbe, die in den 80er Jahren einsetzte:

Die Theatersache hat das Trommeln zur Mode gemacht, weil das Nationalballett, das kam heraus und ging in die Länder der Weißen. Und wenn die Truppe in die Länder der Weißen kam, gut, die Weißen legen da Bedeutung hinein, und sie kaufen Jenben für großes Geld. Also die Griot-Angelegenheit, die Freien-Angelegenheit, das alles spielte jetzt keine Rolle mehr, es wurde zur Künstler-Angelegenheit. So kam es in Mode. (J.M. Kuyate, 13. 1. 1998)

In Europa und Nordamerika expandieren seit Mitte der 80er Jahre die Märkte für Instrumente, Unterricht, Konzerte und Tonträger mit Jenbe-Musik. Die Trommeln werden heute nicht mehr nur in Westafrika hergestellt, sondern zum Beispiel auch in Deutschland, Indonesien und Thailand. Sie werden nicht mehr nur geschnitzt

<sup>142</sup> Schon die erste große Tournee (1962) führte die *Ballets Africains de la République de Guinée* (1964, LP) in über 30 Länder auf fünf Kontinenten. Allein in den beiden deutschen Staaten standen mindestens 30 Städte zwischen Hamburg, Stuttgart, München, Dresden, Leipzig sowie Ost- und West-Berlin auf dem Spielplan. Auch das malische Nationalballett trat bei kulturellen Großveranstaltungen in Afrika auf, 1964 in Dakar (Dauer 1983: 226), 1969 in Algier (VA / Troupe Folklorique du Mali o. J., CD), 1972 in Lagos usw., und feierte weltweit Erfolge.

und mit Schnüren bespannt, sondern, u. a. von den großen industriellen Schlagwerkherstellern, auch aus verleimten Holzdauben oder Kunststoffen gefertigt und mit Gewindeschrauben-Spannmechanik versehen. Sie werden bei Ebay ebenso gehandelt wie im kleinstädtischen Dritte-Welt-Laden, auf riesigen Afrika-Festivals ebenso wie in der Esoterik-Boutique und im herkömmlichen Musikalien-Handel. Es gibt Lehrbücher mit Begleit-CDs in vielen Sprachen, im Internet bestehen Diskussionsforen und Notensammlungen.

Neben der Fest- und der Ballettmusik in Westafrika ist mit der konzert-, unterrichts- und tonträgergerechten Jenbe-Perkussionsmusik in den Industrieländern eine dritte Jenbe-zentrierte Musikgattung entstanden. Eine Laienspielpraxis enormen Ausmaßes ist in und um Workshops und Kurse freier Anbieter entstanden, wächst aber jüngst über die relativ geschlossenen Afro- und Trommelszenen hinaus und wird auf gesellschaftlich breiter Basis angeeignet, beispielsweise im Rahmen pädagogischer, therapeutischer und sozialer Berufe und Einrichtungen. So ist derzeit wohl eine vierte, gemeinschafts- und erfahrungsorientierte Gattung von Jenbe-Musik im Entstehen begriffen.

Im Verlauf der 90er Jahre haben die Zusammenhänge lokaler und nationaler Kontexte des Jenbe-Spiels in Westafrika und weltweiter Märkte, Gattungen und Handlungsperspektiven derart zugenommen, dass von einer Globalisierung der Jenbe-Musik gesprochen werden kann. Es handelt sich also keineswegs nur um eine weltweite Verbreitung der Jenbe-Musik, die quasi von ihrem lokalen Ursprung aus über die Zwischenebene des Nationalstaats in die weite Welt hinaus gelangt wäre: Zwischen internationaler, nationaler und lokaler Musikpraxis entstanden vielmehr auch Wechselwirkungen und wechselseitige, einander bedingende Zusammenhänge. Dieser Prozess konzentrierte sich zuerst auf die Küstenmetropolen Abidjan und Dakar, dann Conakry, seit etwa 1990 aber auch auf Großstädte im westafrikanischen Binnenland, u. a. Bamako, Bouaké und Bobo-Dioulasso. Brennpunkte bildeten dabei die Spitzenballette sowie weitere nationale bzw. hauptstädtische Einrichtungen der Kulturpolitik, in Bamako beispielsweise das *Institut National des Arts*, das *Artisanat* und das *Carrefour des Jeunes*. Dort bzw. von dort aus wurden einerseits Musiker und kulturelle Elemente aus Westafrika an den internationalen Markt vermittelt und andererseits Einflüsse des Balletts und der internationalen Perkussion in die lokale Festmusikpraxis zurückvermittelt. Beispielsweise wurde dort in den 80er Jahren die oben bereits erörterte moderne Bauweise der Jenbe mit geschweißten Eisen- bzw. Stahlringen und Nylonschnur etabliert,<sup>143</sup> die unter dem Aspekt der Globalisierung als technische Bedingung der Interaktion zwischen afrikanischen, europäischen und amerikanischen Musikern, Instrumentenbauern und -händlern zu verstehen ist.

143 Siehe oben (S. 35f).

Die Verflechtung internationaler, nationaler und lokaler Märkte gehört heute zum Alltag des Berufstrommlertums und bildet einen Teil seiner ökonomischen Basis. Die wichtigsten Arbeitsfelder, auf denen Jenbe-Spieler in Bamako mit den internationalen Märkten zu tun haben, sind der Unterricht und der Instrumentenexport:

Europäische und amerikanische Reisende kommen in immer größerer Zahl nach Bamako, um Unterricht auf der Jenbe zu nehmen. Dabei ist vom Anfänger bis zum Professionellen jedes Niveau vertreten. Umgekehrt gibt es Dutzende von Jenbe-Spielern in Bamako, die Auslandsaufenthalte als Konzert- und Studiomusiker, vor allem aber als Lehrer hinter sich haben. Kaum einer, der sich nicht nach Arbeitsmöglichkeiten im Ausland sehnt, nach Gastspielreisen oder gar Emigration. Heute prägt das Ideal der Auslandskarriere die Lebensentwürfe der jüngeren Bamakoer Jenbe-Spieler, und nicht mehr, wie in den 60er Jahren, der Ruhm des Festmusikers oder die Ehre des Nationalkünstlers.

Noch vor zwanzig Jahren war der Verkauf von fertigen Instrumenten in Bamako weitgehend unüblich. Wer eine Jenbe brauchte und sich leisten konnte, kaufte die Materialien, montierte sie und spielte die Trommel, so lange es ging. Erst mit dem Verkauf von Instrumenten an Europäer und Amerikaner entstand ein profitorientierter, recht lukrativer Handel. Viele Trommler verkaufen gelegentlich an Laufkundschaft, nämlich Trommelschüler, Touristen, Entwicklungshelfer, Forscher und andere ausländische Gäste in Mali. Einige exportieren kleinere Mengen auf Bestellung, einige wenige auch größere Mengen auf eigene Rechnung. Wieder andere bespannen Jenben im Akkord oder als Subunternehmer im Auftrag von Großhändlern, die große Stückzahlen exportieren.

Ohne die Globalisierung der Jenbe-Musik wären die Berufs-Jenbe-Spieler in Bamako heute weitaus schlechter gestellt. Die neuen Einkommensmöglichkeiten konnten den Niedergang des Staatsballetts als wichtigste Nebenerwerbsquelle der Festmusiker allerdings nicht ausgleichen, zumindest nicht hinsichtlich der Breitenwirksamkeit: Von der Globalisierung profitiert vorwiegend jene relativ geringe Zahl von Musikern, die im Ausland, oder zumindest im direkten Kontakt mit Europäern und Amerikanern vor Ort in Bamako, regelmäßig Arbeit finden. Der Zugang zu diesem Markt löst den lokalen bzw. nationalen Erfolg in den Bereichen der Fest- und Ballettmusik als Kriterium sozioökonomischer Hierarchien innerhalb des Berufstrommlertums zunehmend ab. Eine große Zahl von Festmusikspezialisten, des Lesens und Schreibens und des Französischen kaum mächtig (von Englisch ganz zu schweigen) und im Umgang mit den Händlern und Konsumenten auf dem internationalen Markt eher unbedarft, verfügen über diesen Zugang nur indirekt und sporadisch. Für sie wird das Dasein als Berufstrommler noch schwieriger als es schon ist.

### 2.3.7 Fazit: die Jenbe in Bamako

Im frühen 20. Jahrhundert wurden die *cultural performances* in Bamako noch mit lokalen Bamana-Festmusikformen bestritten. Das Spiel von Jenbe-Festmusik war indes wahrscheinlich eine eher marginale Praxis. Bildquellen, Patronyme von bekannten Trommlern und die Plausibilität im westafrikanischen Kontext sprechen dafür, dass die Jenbe mit Migranten aus dem Wasulun und dem Maninka-Land in Bamako Einzug hielt. Die kulturelle Repräsentation der ethnischen oder regionalen Identität der Maninka, der weitaus größeren Gruppe der beiden, scheint dabei im politischen und sozialen Kontext der kolonialen Stadt eine Rolle gespielt zu haben. In den 50er Jahren verstärkten die Aufführungsaktivitäten freiwilliger Regionalvereinigungen von Wasulunka und Maninka die Präsenz und Professionalität von Jenbe-Musik in Bamako.

Nach der Unabhängigkeit wurde die Jenbe zu einem zentralen Bestandteil der nationalen Folklore der Republik Mali, was zu ihrer Popularisierung in der Hauptstadt erheblich beitrug. Ebenfalls in den 60er Jahren bildete sich in Bamako eine lokale, trotz der sozialen Heterogenität der Bevölkerung erstaunlich verbindliche kulturelle Form des Feierns von Passageriten und insbesondere der Heirat heraus. Das von Frauen als Veranstalterinnen und Teilnehmerinnen dominierte Hochzeitsfest entwickelte sich zum zentralen sozialen Anlass und Aufführungsrahmen von Jenbe-Musik. Die Festmusik wurde aus dem Zusammenhang einer bäuerlichen, teilweise subsistenzorientierten Wirtschaftsweise herausgenommen und Teil der urbanen Marktwirtschaft. Das Trommeln wurde Beruf und Gewerbe.

Seit den 70er Jahren ergaben sich personelle, stilistische und organisatorische Verflechtungen zwischen lokaler Jenbe-Festmusik, nationaler Ballettmusik, Griot-Musik und internationaler Perkussionsmusik: Die meisten Bamakoer Trommler leben heute hauptsächlich von der Festmusik, fast alle waren oder sind aber auch in einem oder mehreren dieser parallelen Handlungsbereiche und Märkte tätig, und wollen dies auch in Zukunft so tun.

## 2.4 Die urbane Festkultur

Tanzfeste bilden den weitaus wichtigsten institutionellen und situativen Rahmen von Jenbe-Musik in Westafrika. Dieser Abschnitt beschreibt die Anlässe, die Organisation, Veranstalter und Teilnehmerschaft, dann die zeitlichen Rahmen und schließlich die Interaktionsstrukturen und Funktionen der urbanen Festkultur, mithin den sozialen Kontext der Jenbe-Festmusik in Bamako.

Feste sind besondere Rahmen sozialen Handelns. Sie bilden räumlich und zeitlich abgegrenzte Situationen, die spezifische Formen und Regeln der Interaktion,

Tabelle 4: Einige Wortbildungen und -verbindungen um das Bamana-Verb *fò*

<i>ka fèn fò</i>	etwas sagen, reden
<i>ka kuma fò</i>	sprechen, reden; eine Rede halten
<i>fòli</i>	Sprechen; Musik, Instrumentalmusik, (perkussive) Festmusik; Musikstück; Trommelrhythmus; Melodie
<i>fòlifèn</i>	Musikinstrument, Schlaginstrument, Trommel
<i>ka fòli fò</i>	Musik spielen; trommeln
<i>fòlisen</i>	Trommelpattern, Trommelrhythmus
<i>carrelafòli</i>	Festmusik (lit. ›Musik auf dem Straßengeviert‹, im Gegensatz zu Ballettaufführungen, Konzerten, Unterricht oder Proben).
<i>fòlikèla, fòlifòla</i>	Musiker, Festmusiker, Trommler
<i>jenbefòla</i>	Jenbe-Spieler
<i>bamanafòli</i>	Festmusik der Bamana; Bamana-Trommelrhythmus
<i>kònyòfòli</i>	Hochzeitsfestmusik

Quelle: Eigene Beobachtungen, Bailleul (1996) und Traoré (2000: 137).

kulturelle Bedeutungen und vom Alltäglichen verschiedene Erfahrungs- und Interpretationsmodi implizieren. Die Verschiedenheit und Abgegrenztheit des Festrahmens von anderen musikalischen Kontexten zeigt sich z. B. während des Ramadans, wenn ein generelles Verbot von Festmusik (*fòli*; vgl. Tab. 4) gilt, jedoch Radio und Kassetten ununterbrochen und so laut gespielt werden wie sonst auch. Jenbe wird dann nur im Rahmen von Ballettproben, zu Unterrichtszwecken oder bei Konzerten gespielt, z. B. hinter den hohen Mauern des *Institut National des Arts, Palais de la Culture, Carrefour des Jeunes, Centre Culturel Français* und anderer kulturpolitischer Institutionen. Dort gilt Jenbe-Musik eben nicht *per se* als Festmusik, d. h. als Aufforderung zum Tanz und damit zur persönlichen Teilnahme an einer öffentlichen Feier wie in den Straßen der Wohnviertel.

Die Grenze zwischen populärer Festkultur und durch die genannten Einrichtungen vertretener offizieller Kultur ist in der Praxis recht strikt. Jenbe-Spieler, die im Ramadan täglich an Ballettproben teilnehmen, rühren zu Hause vier Wochen lang ihre Trommel nicht an. Haben sie Gäste aus Europa oder Amerika, so halten sie deren Unterricht notgedrungen im Innern ihrer Häuser bei geschlossenen Türen und Fenstern ab, selbst wenn es dort drinnen finster, stickig und heiß ist und die Mücken schon tagsüber stechen. Hielten sie den ›Unterricht‹ draußen im Gehöft ab, eilten sofort eine Kinderschar und möglicherweise auch Frauen zum Zuschauen und Tanzen herbei. Der Unterschied zwischen Festmusik aus rituellem Anlass und kommerziell veranlasstem Unterricht wäre zwar jedermann klar, das Ganze zählte aber dennoch als ›Fest‹ und führte mit Sicherheit zu einem heftigen Eklat in

der Nachbarschaft. Es wäre ein Verstoß gegen eine kulturelle Übereinkunft und der Trommler bald massiven Vorwürfen ausgesetzt.

### 2.4.1 Anlässe

Eine Reihe von bäuerlichen, bündischen, staatlichen und islamischen Feiertagen haben im urbanen Kontext ihre Bedeutung als Anlass für öffentliche Trommel- und Tanzfeste weitgehend oder ganz verloren. Dazu zählen Erntedankfeste, Jahresfeste von Geheimbünden, der französische, ehemals koloniale Nationalfeiertag, der Tag der malischen Unabhängigkeit am 22. September und die islamischen Feiertage *seliba* und *selincinin*. Körperschaften wie z. B. Lineage-Verbände, Jugend- und Geheimbünde, aber auch die urbanen freiwilligen Assoziationen verloren ihre Bedeutung als Veranstalter. Stattdessen entwickelten sich seit 1945 individuelle Passageriten, besonders die Heirat, zu den wichtigsten Anlässen: 1997/98 machten die verschiedenen Teile der Sequenz von Hochzeitsfesten zusammen 89 Prozent der Auftritte der Untersuchungsgruppe aus:

Tabelle 5: Anlässe zu Jenbe-Festen in Bamako

Anlässe	Auftritte der Untersuchungsgruppe	
Abend- oder Ehrenmutterfeste ( <i>sufê-</i> bzw. <i>denbatulonkè</i> )	36 %	155
Feste zum Hochzeitstag ( <i>kònyòtilenkè</i> )	35 %	154
Morgenfeste ( <i>sògòmafòli</i> )	18 %	78
Zwischensumme: Hochzeitsfeste	89 %	387
Beschneidungsfeste ( <i>furasi, farifaribila</i> )	3 %	13
Geistbesessenheitsfeste ( <i>jinèdòn</i> )	3 %	13
Namensgebungsfeste ( <i>denkundi</i> )	2 %	7
Verlobungsfeste ( <i>worotila</i> )	2 %	7
Sonstige	2 %	7
Gesamtsumme	~100 %	N=434

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Bei kleineren Festen, z. B. jenen anlässlich von Jungen-Beschneidungen und Namensgebungen, fehlt oftmals das Geld für Trommler. Die während des Untersuchungszeitraums erfassten Dorrfeste in und um Sagele waren dagegen nicht vornehmlich einem einzigen rituellen Anlass zuzuschreiben: Landwirtschaftliche Arbeitsfeste, die großen islamischen Feiertage, Beschneidungen und Hochzeiten erwiesen sich allesamt als wichtig.

Feste aus Anlass von Beschneidungen galten früher als die Jenbe-Feste schlechthin und wurden mit großem Aufwand ganze Nächte hindurch gefeiert. Sowohl auf dem Land wie auch in Bamako ging die Bedeutung dieses Rituals als Festanlass jedoch dadurch drastisch zurück, dass es nicht mehr im Pubertätsalter an ganzen Altersklassen kollektiv, sondern an Kindern individuell ausgeführt wird.

Bei der Heirat (*furusiri*) standen und stehen in den bäuerlichen Gesellschaften der mandingsprachigen Gruppen die ökonomisch-rechtlichen Aspekte im Vordergrund, während die Hochzeit als Fest vergleichsweise wenig aufwändig ausgestaltet wird.<sup>144</sup> Die überwältigende Bedeutung der Hochzeit als Rahmen für Trommelmusik- und Tanzperformances erscheint demnach als charakteristisch für den urbanen Kontext.

Zwischen 1945 und 1960 verbreitete sich in Bamako über ethnische und soziale Grenzen hinweg ein komplexes Heiratsritual (*kònyò*). Ein überethnisches Heiratsritual kam wohl der Tatsache entgegen, dass interethnische Ehen in Bamako recht häufig sind. Seiner Einführung lag aber auch das Bedürfnis der urbanen Bevölkerung zugrunde, der kolonialen Bevormundung eine eigene Identität entgegenzusetzen.<sup>145</sup> Das *konyo*-Ritual trägt dementsprechend viele islamische Züge, die sich mit Elementen lokaler Kulturen und Erfundenem kombinieren, wird aber als authentische, indigene Tradition aufgefasst.<sup>146</sup>

Das ›traditionelle‹ Ritual existiert parallel zur zivilrechtlichen Eheschließung auf dem Gemeindeamt und zur religiösen Zeremonie, die für die muslimische Mehrheit in der Moschee stattfindet. Das staatliche Gebot, zuerst gemeindeamtlich zu heiraten, wird in der Praxis weithin übergangen: Da die zivile und besonders die *kònyò*-Heirat u. a. wegen der entsprechenden Festlichkeiten mit hohen Kosten verbunden ist, begehen die meisten Paare zuerst das islamische Ritual, um die Ehe bzw. eine Schwangerschaft gesellschaftlich zu legitimieren, und schieben das Weitere auf. Nur wer es sich leisten kann, und das sind die wenigsten, begeht alle drei Rituale in derselben Woche. Häufig werden zivile und *kònyò*-Heirat samt Hochzeitsfest erst dann nachgeholt, wenn das Einkommen des Paares erlaubt, einen eigenen Haushalt zu gründen.<sup>147</sup>

144 Eigene Beobachtungen und Interviews (1997/98); Diarrassouba (1972: 6f), Cissé (1970: 89–93), Brand (1995, 2001: 89) und Grosz-Ngate (1986: 203–07).

145 Brand (1995).

146 Brand (2001: 87–89).

147 Vgl. Marcoux et al. (1995). Für die Hochzeit kommen im urbanen Kontext finanziell oft nicht mehr die Familien, sondern die Paare selbst auf. Im Zusammenhang von Arbeitslosigkeit, längeren Schul- und Ausbildungszeiten und der neueren Tendenz zu neolokaler Residenz bewirkte dies ein starkes Anheben des durchschnittlichen Heiratsalters und die Entstehung einer neuen Lebensphase zwischen Pubertät und Ehestand, der Adoleszenz (Brand 2001: 47).

### 2.4.2 Zeitliche Rahmen

Feste finden in bestimmten zeitlichen Rahmen statt. Dies betrifft die Tageszeit, den Wochenrhythmus und den Jahresverlauf. Offenkundig ist, dass die zeitliche Rahmung dazu beiträgt, Feste vom Alltag abzuheben. Ebenfalls beachtenswert ist, dass die zeitliche Verzahnung bzw. Unabhängigkeit von Festen und ihren rituellen Anlässen – in Verbindung mit räumlichen, personellen und anderen Aspekten – auch mit dem Grad der Differenzierung von Fest und Ritual zusammenhängt.

#### *Tageszeiten: Nacht-, Abend-, Nachmittags- und Tagesfeste*

Manchmal werden Bamakoer Trommler auf Feste auf dem Land engagiert, die noch als Nachtfeste gefeiert werden. Über derlei Abwechslung vom Arbeitsalltag können sie sich dann lange unterhalten. Oft vergleichen sie diese Erlebnisse mit der ›guten alten Zeit‹ der Festkultur: Als es noch richtige Beschneidungsfeste mit überreichlich Fleisch zu essen gab, die Frauen Drogen nahmen und tanzten wie die Verrückten, als sich die Trommler noch nach Sonnenuntergang aufstellten und vor Sonnenaufgang nicht mehr aufhörten zu spielen, das waren noch Feste ...

Bei einem nächtlichen Dorffest anlässlich einer Jungen-Beschneidung bestreiten Jaraba Jakite, Madu Jakite, Vieux Kamara, Solo Konate und ich die Jenbe-Festmusik. Es zeigen sich Abweichungen vom Ideal des Nachtfestes im Detail, doch bestätigt sich der Gesamteindruck: Das Fest beginnt um 22 Uhr, zwischen 0.15 und 1 Uhr tritt ein lokales *bala*-Ensemble auf, und zwischen 2.30 und 3 Uhr spielen Dorftrommler auf *bòn*-Trommeln für die Masken der lokalen Bünde. Das Fest endet tatsächlich erst nach Sonnenaufgang, um 6.30 Uhr. Im Jenbe-Ensemble spielen wir zu viert und können stets einen Mann auswechseln, außerdem hilft ab und zu ein Dorftrommler aus. Durch die Auftritte der anderen Ensembles reduziert sich die Dauer unserer Performance auf sechs Stunden. Sie erwies sich für die Teilnehmerinnen in der Tat als extrem mitreißend, ja ekstatisierend, und für uns Musiker als sehr anstrengend, trotz Spielpausen und Ersatzspielern, aber auch als besonders beeindruckendes Ereignis. (Sonincènin, im Bèlèdugu gelegen, ca. 40 Kilometer nördlich von Bamako, August 1994)

In Bamako gibt es heute keine großen Beschneidungen und generell keine Nachtfeste mehr. Seit den 70er Jahren prägen Nachmittags-, Abend- und Ganztagsveranstaltungen die städtische Festkultur.

Verschiedene kleinere Anlässe werden mit Nachmittagsfesten begangen, die etwa zwischen 15 und 18 Uhr stattfinden; dazu zählen Verlobungen, Namensgebungen und Jungenbeschneidungen, sog. Händeklatschfeste (*tègèrètulon*) von Kindern und Jugendlichen, Schulabschlussfeiern, Werbeaktionen von Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit oder Parteipolitikern usw. In den 70ern und bis in

die 80er Jahre hinein machten Nachmittagsfeste noch einen wichtigen Teil des Auftragsvolumens von Jenbe-Spielern aus. Die Zahl der Trommelfeste zu den oben genannten Gelegenheiten ist jedoch drastisch gesunken. Von zahlenmäßiger Bedeutung sind heute allein die verschiedenen Einheiten der komplexen Hochzeitsfestsequenz, vor allem das Abendfest an den Vorabenden und das ganztägige Fest am eigentlichen Hochzeitstag.<sup>148</sup>

Abendfeste bestehen aus einer ununterbrochenen Festphase von bis zu drei Stunden Dauer zwischen 20 und 23 Uhr. Sie machen in der Regel den größten und repräsentativsten Teil der Hochzeitsfestsequenz aus. Das Trommelensemble ist immer gut besetzt und das Feiern nach Einbruch der Dunkelheit lässt die besonders ›heißen‹ Tänze und Rhythmen noch intensiver werden.

Das Fest zum Hochzeitstag ist mindestens in zwei Abschnitte unterteilt: Eine erste Festphase währt etwa von 10.30 bis 13.30 Uhr, eine zweite im Anschluss einer 60–90 Minuten langen Mittagspause etwa von 15 bis 18 Uhr. Die zweite Phase kann allerdings durch Rituale, die parallel zum Fest vonstatten gehen, weiter untergliedert bzw. unterbrochen werden, wie im Folgenden ausgeführt wird.<sup>149</sup>

### *Zeitlicher Ablauf und räumlich-soziale Differenzierung*

Auf dem Land war und ist die wichtigste Phase des Hochzeitsfestes der Einzug der Braut ins Gehöft ihres Bräutigams. Bei dieser Prozession wird die Braut von ihren Verwandten begleitet und kurz vor dem Dorf von einer Delegation des Bräutigams empfangen. Man transportiert sie auf dem Rücken eines Mannes, zu Pferd, auf einem Fahrrad oder Mofa ins Gehöft des Bräutigams. Zu dessen Delegation gehören ein Jenbe-Ensemble und Sängerinnen. Die Prozession wird von den Familienchefs des Dorfes empfangen, die mit Speisen zum Fest beitragen. Am selben Tag, meist direkt im Anschluss an den Einzug der Braut, findet im oder am Gehöft des Bräutigams ein Jenbe-Fest statt.<sup>150</sup> Beim Hochzeitsfest, wie es sich seit 1945 in Bamako etablierte, spielt der Umzug der Braut keine Rolle mehr. Dagegen etablierte sich eine komplexe Sequenz von bis zu sechs Festtagen und -einheiten:

Zuerst feiern die Leute der Braut an bis zu drei aufeinander folgenden Abenden Feste zu Ehren der sog. Ehrenmütter, die sowohl das Ritual als auch das Fest organisieren. Diese Festeinheiten, Abendfest (*sufèfòli*) oder Ehrenmutterfest bzw. -unterhaltung (*denbatulonkè* bzw. *denbasumun*) genannt, haben keine direkte Entsprechung oder Verbindung zum Heiratsritual, also keinen unmittelbaren rituellen Anlass. Am Tag danach zogen früher die Leute des Bräutigams in einer Prozes-

148 35 bzw. 36% der Auftritte der Untersuchungsgruppe; siehe Tab. 5.

149 Siehe auch das zweite Beispiel eines Festverlaufs in Anhang 4 (Tab. 32, S. 332).

150 Vgl. Cissé (1970: 90).

Tabelle 6: Idealtypischer Verlauf einer Hochzeitsfestsequenz in Bamako

Tag	Uhrzeit	Brautleute	Bräutigamsleute
So/Mi		<i>Abend-/Ehrenmutterfest</i>	
Mo/Do	20.30–23.00	Abend-/Ehrenmutterfest	
Di/Fr	20.00–23.00	Abend-/Ehrenmutterfest	
Mi/Sa		<i>Schwesternfest</i>	<i>Umzug zum Schwesternfest</i>
Do/So	08.30–09.30	Umzug zur zivilen bzw. islamischen Heirat und zurück	Umzug zur zivilen bzw. islamischen Heirat und zurück
	10.30–13.00	Hochzeitsfest	Hochzeitsfest
	13.00–14.30	Mittagessen, Pause	Mittagessen, Pause
	14.30–17.30	Hochzeitsfest	Hochzeitsfest, Umzug zum Fest der Brautleute
	17.30–18.00	Gemeinsamer Abschluss beider Hochzeitsfeste	
Fr/Mo	15.30–17.30	Umzug zum Morgenfest	Gemeinsames Morgenfest

Quelle: Eigene Erhebungen, Beobachtungen und Interviews (1997/98). Kursiv gesetzt sind Festeinheiten, die seit den 80er Jahren weggefallen sind.

sion zum Gehöft der Braut, überreichten dort eine rituelle Gabe (bestimmte Textilien) und hielten nachmittags eine kleine Feier ab, das Fest der Verwandten (*bali-mafòli*). Diese Festeinheit ist im Verlauf der 80er Jahre weggefallen.

Am darauffolgenden Tag, dem eigentlichen Hochzeitstag (*kònyòtile*), feiern vom Vormittag bis Sonnenuntergang beide Parteien jeweils ein Fest. Am Vormittag findet evtl. auch die gemeindeamtliche bzw. islamische Hochzeit statt. Der festliche Umzug der Braut- und Bräutigamsleute zum Gemeindeamt bzw. zur Moschee und zurück kann von einem Teil des jeweiligen Trommelensembles begleitet werden. Eine weitere Prozession der Leute des Bräutigams führt am späten Nachmittag zum Gehöft der Brautleute, wo die rituelle Waschung der Braut (*kònyòkoli*) stattfindet. Das daran anschließende gemeinsame Feiern der Leute der Braut und des Bräutigams stellt um 18 Uhr den vorläufigen Höhepunkt der Hochzeit dar. Minuten später ist das Fest zu Ende. Der rituelle – und nur früher bzw. auf dem Land auch festliche – Höhepunkt der Heirat, der Umzug der Braut zum Gehöft der Leute des Bräutigams und ihr Einzug ins dortige Hochzeitshaus (*kònyòso*), findet später statt, einige Stunden nachdem im urbanen Kontext die Trommel- und Tanzperformance bereits zu Ende ist und die Festgemeinde sich größtenteils schon aufgelöst hat.

In früherer Zeit zog am Vormittag nach der Hochzeitsnacht eine Delegation der Leute der Braut zum Gehöft des Bräutigams, um die Defloration zu bestätigen und mit einem abschließenden sog. Morgenfest (*sògòmafòli*) zu feiern. Seit den 80er

Jahren wird das Morgenfest am Nachmittag begangen. Diese Verschiebung kommt der großen Zahl von Frauen und Mädchen zugute, die somit vormittags ihren häuslichen Verpflichtungen nachkommen, zur Schule gehen oder außer Haus arbeiten können. Auch spielt in der heutigen Praxis die Frage der Virginität keine entscheidende Rolle mehr.<sup>151</sup>

Die Hochzeitsfestsequenz ist nicht vollständig verbindlich. Einzelne Teile können, etwa aufgrund von Geldmangel, wegfallen. Für die Abfolge gibt es allerdings zwei feste Schienen im Wochenverlauf. Die eine umfasst den Montag- und Dienstagabend, den Donnerstag und den Freitagnachmittag, die andere den Donnerstag- und Freitagabend, den Sonntag und den Montagnachmittag. Während erstere Variante als die traditionelle gilt, ist letztere heutzutage geläufiger. Ein Grund dafür ist, dass erwerbstätige Frauen für ein ganztägiges Fest an einem Sonntag eher Zeit haben als an einem Donnerstag.<sup>152</sup>

Wie bereits erwähnt, bilden Rituale die Anlässe zu Festen. Zum Beispiel bildet die Heirat den Anlass zur Hochzeit. Feste hängen zwar ursächlich und funktional vom jeweiligen Anlass ab, sind aber keineswegs identisch mit diesem. Sie können in räumlicher, zeitlicher, personeller und organisatorischer Hinsicht mehr oder weniger differenzierte Veranstaltungen darstellen.

Viele Rituale werden in geschlossenen Räumen durchgeführt, die dazugehörigen Feste dagegen auf öffentlichen Dorfplätzen bzw. städtischen Straßen. Oftmals entspricht der räumlichen Differenz eine Beschränkung des Zugangs zu den Ritualen, etwa auf Ritualspezialisten, nahe Verwandte, Gruppen von Initiierten und Initianten. Die meisten Feste dagegen stehen nicht nur jedermann offen, vielmehr ist Öffentlichkeit herzustellen geradezu Teil ihrer Funktion.<sup>153</sup>

Die ausgeprägte Differenzierung gerade urbaner Feste wird oft auch in der zeitlichen Dimension deutlich: Viele Feste werden nicht mit oder unmittelbar nach den jeweiligen rituellen Handlungen gefeiert. Zum Beispiel fallen die Feste anlässlich von Namensgebungen immer auf den Nachmittag, nachdem das eigentliche Ritual bereits am frühen Morgen abgeschlossen wurde. Am morgendlichen Ritual nehmen nur Männer teil, am nachmittäglichen Fest nur Frauen. Der rituelle Anlass und das öffentliche Fest stellen bei dieser Gelegenheit trotz ursächlichen und funktionalen Zusammenhangs zwei eindeutig abgegrenzte Veranstaltungen dar,<sup>154</sup> die kaum räumliche, zeitliche oder personelle Berührungspunkte haben. Die Differenzierung ist jedoch bei anderen Anlässen wesentlich weniger ausgeprägt, z. B. bei

151 Brand (2001: 84).

152 Von 154 im Untersuchungszeitraum erfassten Hochzeitstagen fielen 108 (71 %) auf Sonntage und 37 (24 %) auf Donnerstage. Humblot (1921: 138) beobachtete bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Beliebtheit des sonntäglichen Feierns von Jenbe-Festen im urbanen Kontext.

153 Siehe Kap. 2.4.5 (ab S. 95) zur Funktion der Feste.

154 Vgl. Modic (1996: 79) und Brand (2001: 179).



Foto 11: Jenbe-Spieler Jeli Madi Kuyate mit Braut – ein seltenes Bild (Bamako 1994). Die Braut kommt gerade von der Heirat auf dem Gemeindeamt und besucht kurz ›ihr‹ Hochzeitsfest. Sie wird dort weder tanzen noch sonst eine Rolle spielen. Der Trommler wird sie nicht anspielen, um sie zum Tanz bzw. zur Gabe eines Geldscheins aufzufordern, wie er es z. B. bei einer Ehrenmutter tun würde. Beide posieren nur zusammen, weil sie persönlich eng befreundet sind. Foto: Barbara Polak.

Initiationsfesten von Geistbesessenheitskulten: Hier nehmen die Jenbe-Spieler aktiv am Ritual teil, indem sie, zusammen mit den erfahrensten Geistersängerinnen, ältesten Kultmitgliedern und der Heilerin, zunächst im Hause für die Initiandin spielen. Sie spielen so lange unmittelbar für die in ein weißes Tuch gehüllte, am Boden liegende oder sitzende Initiandin, bis diese von ihrem Geist besessen wird, sich aufrichtet und tanzt. Erst dann verlagert sich das Geschehen nach draußen, auf den Festplatz, wo die Initiandin später mit einem kurzen Tanz auch selbst teilnehmen wird. Die Akteure – hier einschließlich der Trommler – überschreiten mit der Türschwelle die Grenze vom Ritual zum öffentlichen Fest, die bei Geistertänzen also weit durchlässiger ist als bei Namensgebungen.

Die urbanen Verlobungs- und Hochzeitsfeste, also über 90 Prozent aller Jenbe-Feste in Bamako, liegen zwischen den Extremen. Einerseits sind Heirat und Hochzeit personell und räumlich stark differenziert: Die Rituale finden nicht-öffentlich im kleinen Kreise statt, umgekehrt die öffentliche Feier ohne aktive Beteiligung derer, die im Ritual zentrale Rollen spielen – Braut, Bräutigam, Imam, Standesbeamte und männliche Familienvorstände sind beim Fest nicht einmal anwesend. Andererseits stellen die Feste am Hochzeitstag und beim Morgenfest durch die Prozessionen inhaltlich und räumlich-zeitlich enge Bezüge zu gleichzeitig stattfindenden Ritualen her. Allerdings haben gerade die kleinteiligen, mobilen, mit Ritualen verzahnten Umzüge und Festphasen an Bedeutung verloren bzw. sind sogar ganz entfallen. Die nur indirekt aufs Ritual bezogenen Abendfeste gewannen dage-

gen an Bedeutung als zentrale, öffentliche Festveranstaltungen, die prächtiger ausgestattet werden als alle anderen Einheiten. Die zunehmende Eigenständigkeit der Feste, ihre soziale Differenzierung von den anlassgebenden Ritualen erscheint als ein Trend der Urbanisierung der Festkultur.

Die Perspektive der urbanen Berufstrommler ist generell von dieser zunehmenden Differenziertheit gekennzeichnet. Manchmal wissen die Jenbe-Spieler nicht mal den genauen Anlass der Feste, auf denen sie spielen: Die Frage, ob ein Fest beim Bräutigam oder bei der Braut ist, oder wie die Familie heißt, darüber haben viele Trommler bis kurz vor Beginn eines Festes keine genaue Kenntnis, noch interessieren sie sich dafür. Wenn das Fest auf der Straße gerade ruht, weil im Inneren des Gehöfts ein Ritual wie beispielsweise die Waschung der Braut stattfindet, dann sind die Trommler dort nicht zugegen. Sie ruhen sich derweil draußen aus, rauchen, trinken Tee oder gehen bei Gelegenheit vielleicht einem Kollegen aushelfen, der ein paar Straßen weiter spielt. Die Trommler erweisen sich in dieser Hinsicht nicht zur Festgemeinde gehörig, vielmehr zum Personal wie die Köchinnen, Videofilmer, Tonanlagen- und Stuhlverleiher. Man sieht das zum Beispiel zu Mittag, wenn sie nicht im Kreise der Festgäste, sondern aus einer gesonderten Schüssel am Rande des Festes essen.

### *Saisonale Schwankungen im Jahresrhythmus*

Familienfeste werden gefeiert, wie die rituellen Anlässe fallen. Anders als etwa agrarische oder religiöse Anlässe bilden die individuellen Passageriten keinen Festkalender. Jedoch hängt die statistische Häufigkeit von Familienfesten durchaus mit Faktoren sowohl des islamischen, des westlichen wie auch des agrarischen Kalenders zusammen.

Im islamischen Fastenmonat Ramadan wird in Bamako generell keine Jenbe-Festmusik gespielt.<sup>155</sup> Der Fastenmonat gilt jedoch als der bedeutendste Monat des Jahres, was sich unter anderem darin äußert, dass eine neue Ehefrau, die dem Mann morgens das Wasser warm macht und ihm bei Sonnenuntergang die Fastenspeise bereitet, der Ehe von Anfang an zu Gottes Segen verhilft. Der Monat, der dem Fastenmonat vorangeht, gilt deshalb als beste Zeit für die Heirat. In diesem Monat finden mehr Feste statt als in jedem anderen.<sup>156</sup> Da kann es schon passieren, dass man auf einem Spaziergang durch ein Wohnviertel alle paar hundert Meter an einem Hochzeitsfest vorbeikommt. In der Regenzeit finden dagegen wenige Hochzeiten statt.<sup>157</sup> Bei den Bamana ist dieser saisonale Aspekt des Festkalenders

<sup>155</sup> Vgl. Diagramm 3: Wochen 44–47 (S. 193).

<sup>156</sup> Vgl. Diagramm 3: Wochen 40–43.

<sup>157</sup> Vgl. Diagramm 3: Wochen 28–36.

sprichwörtlich: ›Der Regen erwischt keine neue Ehefrau‹. Während der Anbauperiode ist auf dem Land alle Energie gebunden, die Festkultur der bäuerlichen Gesellschaften blüht in der Trockenzeit. Dass dieser Zusammenhang auch im urbanen Kontext wirksam ist, hängt einerseits mit traditionellen Vorstellungen von guten und schlechten Zeitpunkten zum Heiraten und Festefeiern zusammen, andererseits damit, dass nicht wenige Städter in der Regenzeit auch selbst noch befristet in der Landwirtschaft tätig sind. Nicht zuletzt sind auch die großen Schulferien von Anfang August bis Mitte September ein, wenn auch zahlenmäßig relativ unerheblicher Faktor: Während dieser unterrichtsfreien Zeit finden die meisten Beschneidungsfeste statt.<sup>158</sup>

### 2.4.3 Organisation und Teilnahme

Ein Fest bedarf verschiedener Dienste und Ausstattungen: Musiker müssen engagiert, für die Sängerinnen ein oder zwei Mikrofone samt Verstärkeranlage und ein Mann Bedienungspersonal bereitgestellt werden. Ein Videofilmer, nachts mit eigenem Beleuchter, soll das Fest dokumentieren. Ein Sonnensegel ist zu mieten und muss von Straßenseite zu Straßenseite gespannt werden. Der Festplatz braucht eine Beleuchtung. Bei länger andauernden Festen ist tagsüber für ausreichende Speisung zu sorgen, wozu üblicherweise *nsamè* dient, ein Gericht, bestehend aus Reis in Öl, mit einigen Stückchen Gemüse und Rindfleisch obenauf. Für dieses Gericht spricht, dass es praktisch zu servieren ist, da, im Gegensatz zu den anderen Standardgerichten, keine Soße gesondert von der Reis- oder Hirsebasis zu reichen ist. Zum anderen ist es billig herzustellen. Das Essen auf städtischen Festen ist demnach kein besonders hochwertiges Festessen, vielmehr eine praktikable und rationelle Möglichkeit, zwei- oder dreihundert Menschen zu sättigen. Nachmittags werden süße Ingwer- oder Malvengetränke gereicht. Nicht zuletzt bedarf es etlicher Dutzend kleiner Eisenstühle, die angemietet werden, um den Gästen als Sitzplätze zu dienen.

Für diese Dienstleistungen stehen Kleinstunternehmer zur Verfügung, vom Trommler bis zum Stuhlverleiher, die entsprechend der Finanzausstattung der Veranstalterinnen beauftragt werden. Die organisatorischen und finanziellen Leistungen werden von Mitgliedern der vom Anlass betroffenen Familien erbracht. Wie bereits erwähnt, finden im Falle der Hochzeit bei den Leuten der Braut und des Bräutigams zwei überwiegend getrennte Feste statt. Auf beiden Seiten treten Frau-

<sup>158</sup> Im Jahre 1997 fanden elf von dreizehn Jungen-Beschneidungsfeste während der Ferien statt. Mädchenbeschneidungen werden in Bamako nicht mehr als Trommelfeste gefeiert, was auf den Rückzug dieser international angeprägten Praxis aus der Öffentlichkeit ins Private hinweist.

en als Veranstalterinnen auf; die männlichen Familienvorstände wurden in dieser Rolle im urbanen Kontext abgelöst.<sup>159</sup>

Bei den Festen der Brautleute spielen weibliche Verwandte der Brautmutter, die eigens für den festlichen Anlass mit dem Amt und Titel sog. Ehrenmütter (*denba*)<sup>160</sup> betraut werden, die zentrale Rolle. Ihnen obliegt die praktische Organisation und die Finanzierung der Feste, einschließlich des Engagements und der Bezahlung der Musiker. Sie erhalten vorab und während des Festes solidarisches ›Ehrenmuttergeld‹ von Verwandten, Nachbarn, Freunden und Kollegen. Damit können sie zwar einen Teil ihrer Auslagen decken, aber insgesamt verlangt die Rolle von den Ehrenmüttern doch, erhebliche eigene Mittel zuzuschießen.

Bei den Festen der Bräutigamleute leisten die sog. Ehrenschwestern (*balimamuso*)<sup>161</sup> die organisatorische Arbeit. Auch hier handelt es sich um ein Amt, mit dem anlässlich eines anstehenden Rituals und Festes weibliche Verwandte eigens betraut werden. Während sie die Musiker entlohnen, muss für das Essen in der Regel der Bräutigam selbst aufkommen.

Mit der urbanen Festkultur entstand eine öffentliche Domäne der Frauen. Nicht nur die Veranstalter, auch die Teilnehmer sind überwiegend Frauen. Zwar sind Trommel- und Tanzfeste in Bamako für jedermann frei zugänglich, die urbane Festkultur ist jedoch stark geschlechtsspezifisch konnotiert. Männliche Familienmitglieder und Nachbarn bleiben, anders als auf dem Land, den Trommelfesten in der Regel fern, was nicht zuletzt auf die Veralltäglichung reform-islamischer Normen zurückzuführen ist.<sup>162</sup> Als Gäste nehmen Männer kaum teil, lediglich als berufliche Dienstleistungsspezialisten, etwa als Videofilmer oder Trommler, deren ambivalenter oder niedriger Status eben damit zusammenhängt, dass sie sich an einer als Frauensache aufgefassten Veranstaltung öffentlich und aktiv beteiligen. Die Farbenpracht der festtäglichen Stoffe, die anmutigen und erotischen Bewegungen der Frauen, die durchs ganze Quartier schallende, berauschte Trommelmusik, all dem schenken Männer kaum Aufmerksamkeit, zumindest lassen sie es sich nicht anmerken. Nur die männliche Jugend mag die Perspektive des scheinbar unbeteiligten Zuschauers für unverfängliche Blicke nutzen.<sup>163</sup> Selbst Trommler inter-

159 Vgl. Brand (2001: 74f). Dies korrespondiert mit der allgemein gestiegenen Bedeutung des Einkommens von Frauen für den Unterhalt ihrer Familien, die das Idealbild des modernen Städters als alleiniger Ernährer zur Negativfolie für Karikaturen werden lässt (Brand 2001: 51–59).

160 *Denba* bedeutet ›Mutter‹ im weitesten Sinne. Um die spezielle Rolle der *denba* bei der Veranstaltung von Festen deutlich von leiblichen und klassifikatorischen Müttern zu unterscheiden, übernehme ich von Modic (1996: 110) den Begriff der Ehrenmutter.

161 *Balimamuso* bedeutet ›Schwester‹ im weitesten Sinne. Um die soziale Rolle der *balimamuso* bei Festen von derjenigen leiblicher und klassifikatorischer Schwestern im Allgemeinen zu unterscheiden, wird in Anlehnung an die Ehrenmütter von Ehrenschwestern gesprochen.

162 Brand (2001: 82).

163 Vgl. Roth (1995).

essieren sich nicht für ein Fest in ihrer Nachbarschaft, wenn sie nicht selber engagiert sind oder befreundete Kollegen spielen.

Die Teilnehmerschaft eines typischen Hochzeitsfestes von bis zu dreihundert Leuten ist vielfältig zusammengesetzt. Vier Kategorien lassen sich anhand verschiedener Beziehungen zum sozialen Anlass grob unterscheiden: erstens die Ehrenmütter und -schwestern, die für die Veranstaltung verantwortlich sind, und ihre engsten Verwandten und Freundinnen; zweitens die geladenen Gäste, deren Zahl je nach finanziellen Möglichkeiten und sozialen Netzwerken der Veranstalter zwischen zehn und zweihundert variiert; drittens die Dienstleister, z. B. Jenbe-Spieler, Sängerinnen und Videofilmer; viertens Zuschauer ohne direkte Beziehung zum Anlass, darunter Passanten und viele Kinder sowie weibliche Jugendliche aus der Umgebung, die spontan von der Musik, dem Tanz oder den prächtigen Kleidern angezogen werden.

Bis in die 50er Jahre wurden Trommelfeste als urbane Extensionen diverser ethnischer bzw. regionaler Traditionen praktiziert. Im Verlauf der 60er und 70er Jahre jedoch wurde das Jenbe-Spiel zum herkunftsunabhängigen Bestandteil der Lokalkultur von Bamako.<sup>164</sup> Heute erscheinen nicht mehr nur in erster Linie Verwandte als Gäste, sondern auch Freundinnen, Nachbarinnen, Assoziationsgenossinnen und Arbeitskolleginnen. Ebenso kommen die Musiker nicht mehr überwiegend aus derselben Herkunftsregion wie die Veranstalterinnen. Jedes Fest stellt eine einmalige Versammlung eines ansonsten nicht-lokalen, teilweise segregierten sozialen Netzwerks dar. Bei weitem nicht alle Teilnehmer kennen sich persönlich. Entsprechend der Heterogenität der urbanen Bevölkerung in den Bamakoer Wohnvierteln, die oben als struktureller Kontext der Festkultur beschrieben wurde,<sup>165</sup> sind auch die einzelnen Veranstaltungen in aller Regel von ethnisch-regional und sozial heterogener Teilnehmerstruktur.

#### 2.4.4 Situation und Interaktion

Tanzfeste mit Jenbe-Musik finden in der Regel auf der Straße statt, vor der Pforte des Gehöfts, in dem die veranstaltende Familie wohnt. Je nach Anzahl der erwarteten Gäste und im Rahmen der finanziellen Möglichkeiten stapeln Stühle in einem Eck und werden kurz vor Beginn in einem Kreis, einer Ellipse oder einem Rechteck aufgestellt. Wichtig ist weniger die genaue Form als die Geschlossenheit: Die Teilnehmer nehmen auf den Stühlen Platz oder stellen sich hinter den Sitzenden auf. So entsteht eine Formation, welche die Versammlung nach außen schließt und

<sup>164</sup> Zum Verhältnis von regionaler bzw. ethnischer Herkunft und Urbanität des Bamakoer Repertoires, siehe Kap. 3.2.4 und 3.2.5 (ab S. 136).

<sup>165</sup> Kap. 2.2.3 (ab S. 50).

das Geschehen im Inneren umrahmt. Die spätere Interaktion wird durch diese Vorgabe räumlich festgelegt. Die in der festlichen Situation angelegten Handlungsregionen und -positionen sind weniger rigide unterschieden als etwa im Fall des frontalen Arrangements von Bühne und Publikum in Kulturhäusern wie dem *Palais de la Culture* oder dem *Centre Culturel Français*, wo Konzerte gegeben, Theater und Ballett aufgeführt werden. Dennoch ist auch die kreisförmige Situation der Feste klar strukturiert.

Gewöhnlich erscheinen zuerst die Trommler am Festplatz. Ihre spätere Aufstellung legt die Stirnseite innerhalb des Kreises und damit das Zentrum der Performance fest. Um den Fokus günstig zu legen, achten sie darauf, dass der Boden zu ihren Füßen eben und frei von Steinen und Pfützen ist, und schätzen die Wanderung des Schattens im Tagesverlauf ab, denn die Tänzerinnen, sie selbst und ihre extrem gespannten Trommelfelle sollten möglichst vor der Sonne geschützt sein. Die Sängerinnen nehmen neben den Trommlern Platz. Die Veranstalterinnen wiederum sitzen meist in der Nähe der Sängerinnen beieinander. Die Gäste füllen die übrigen drei Viertel des Kreises. Während Professionelle, Veranstalter und Gäste die vorhandenen Stühle besetzen, hat die Mehrheit der Kinder, Jugendlichen und Passanten hinter ihnen zu stehen.

Damit ist die Situation bereits zu Beginn der Performance klar differenziert: Musiker, Veranstalter und Gäste besetzen jeweils ein Segment des Teilnehmerkreises, Zuschauer schließen und verdichten ihn. Die meisten Teilnehmer sind ihrer räumlichen Position, Ausrüstung, Kleidung und ihrem Habitus nach leicht einer dieser vier Kategorien zuzuordnen: Die Trommler haben ihre Trommeln dabei und treten entweder in abgetragener Alltagskleidung oder in extravaganter Auftrittsoutfit auf. Die Sängerinnen, die mehrheitlich zur sozialen Gruppe der Griots gehören, sind prächtig gewandet, geschminkt und geschmückt, zeigen sich graziös in Haltung und Auftreten, preisen mit kräftiger Stimme hinzukommende Honorarinnen. Die Veranstalter tragen Kopftücher bzw. besondere, gelb-goldene Stirnbänder (*denbajala*), in die ihr Name deutlich lesbar eingestickt ist. Die Gäste tragen ihr jeweils repräsentativstes Kleid. Einige gehen in ›Uniform‹, d.h. ihre Kleider sind aus demselben Stoff. Es drückt besonderen Respekt für einen sozialen Anlass aus, wenn sich mehrere Teilnehmer in der Weise zusammenschließen. Die meisten Passanten tragen, wie sonst nur die Trommler, Alltagskleidung.

Im Rahmen dieser Situation gestalten Instrumentalmusiker, Sängerinnen und Tänzerinnen, die getrennt erscheinen und kein festes Ensemble bilden, gemeinsam eine multimediale Aufführung. Die Jenbe-Spieler und überwiegend auch die Sängerinnen sind bezahlte Berufsmusiker, die eigens engagiert werden oder von sich aus, aus gewerblichem Interesse, auftauchen. Die Rolle des Tanzes steht dagegen allen teilnehmenden Gruppen ausdrücklich offen, nicht nur den Gästen, sondern



Foto 12: Kleines Fest mit etwa 150 Teilnehmerinnen (Bamako 1994). Die gefeierte Namensgebung fand in Paris statt, dem Ort der Entbindung, das Fest aber in Badialan I, wo der Mann seinen Urlaub verbringt.

auch den Veranstaltern, Berufperformern und Zuschauern. Die Trommelfestmusik stellt eine Aufforderung an alle Anwesenden dar, zur gemeinsamen Aufführung aktiv gestaltend beizutragen. An einem Beispiel aus Gambia hat Roderick Knight diese Qualität im Kontrast zur Orientierung der Griots beschrieben:<sup>166</sup>

The openness and participatory quality [...] is an important feature of [drumming events]. Thus if a drumming performance should be anything, it should be inviting. Unlike *jaliya*, which encourages only to listen and be moved by what one hears, drumming encourages one to take part, without regard for dancing or singing ability. A performance that falls short on this point is bound to be judged inferior. (Knight 1984: 83)

Die wichtigste Form individueller Beiträge zum Fest ist für die Mehrzahl der Teilnehmerinnen der Tanz. Die Interaktion von Trommlern und Tänzerinnen ist der einzige vollkommen unabdingbare Bestandteil von Trommelfesten. Wenn auch die Rolle der Lieder bei den meisten Festen ebenfalls sehr wichtig ist,<sup>167</sup> so ist aus Sicht der *Jenbe*-Festmusiker ihre Interaktion mit den Tänzerinnen doch der eigent-

<sup>166</sup> Siehe auch Charry (2000: 193–198).

<sup>167</sup> Siehe Traoré (2000: 135–152) für eine Diskussion des Genres ›Lied‹ (*dònkili*) bei den Manding.

liche Sinn ihres Handelns. Trommler, die von einem Fest zurückkehren, werden oft befragt, ob der Auftritt gelungen sei. Ihre Antworten beziehen sich zumeist darauf, ob gut getanzt wurde oder nicht. »Ja, Tänzerinnen waren anwesend, Festmusik wurde gemacht und kein Streit erhob sich darüber«, so klingt z. B. ein Bericht über ein gelungenes Fest aus dem Munde eines Trommlers.

Jede Teilnehmerin kann und soll sich im Verlauf eines Festes zur Tänzerin und damit zum Mittelpunkt der Interaktion aufschwingen. In bestimmten Situationen, die u. a. vom gerade gespielten Trommelrhythmus definiert werden, ist die Teilnahme am Tanz und damit an der gemeinschaftlichen Performance sogar soziale Verpflichtung. Der Rollentausch vom Zuschauer zum Performer und zurück ist grundlegend für die Struktur der Interaktion auf Festen. Im Vergleich zur rigideren Rollentrennung zwischen Aufführenden und Zuschauern bei Ballettaufführungen und Konzerten erweist sich die Fest-Performance als partizipativ.

Die Interaktion ist geprägt vom Wechsel zwischen einer ersten, ruhigen Phase, die von einem Lied, einem Kreistanz und sparsamer Trommelbegleitung geprägt ist, und einer zweiten Phase rasch aufeinander folgender, hoch energetischer Tanzsoli. Ein Stück beginnt in der Regel damit, dass jemand ein Lied anstimmt. Ohne Gesang ist ein Fest beschwerlich: Trommelmusik und Tanz können zwar zusammen den Kern eines Festes bilden, tendieren aber in Tempo, Lautstärke und rhythmischer Dichte zu einem beständig hohen Niveau, das nur eine begrenzte Zeit lang aufrechtzuerhalten ist. Das Fest wird somit sehr anstrengend für die Trommler, wird oftmals stocken und womöglich frühzeitig abgebrochen. Beginnt ein Lied, so steigen die Trommler in den zugehörigen Rhythmus ein, und ein Teil der Festgäste formiert sich zu einem Kreistanz innerhalb des Gäste- und Musikerkreises.<sup>168</sup> Die einzelnen Frauen bewegen sich dabei langsam im Gänsemarsch rund um den Tanzplatz. Diese erste Phase kann so lange dauern, bis die Sängerinnen ihr Lied zu Ende gesungen haben. Es können aber schon zuvor einzelne Tänzerinnen aus der Formation ausscheren und zum Solo drängen, sodass die Trommler ihre Zurückhaltung eventuell aufgeben.

Der Wechsel zur zweiten Phase ist irreversibel: Es gibt kein Zurück mehr, wenn der Kreistanz sich einmal aufgelöst hat. Die Trommler heizen den Rhythmus an und das Lied gerät durch die enorme Lautstärke mehr oder weniger in den Hintergrund. Eine Serie einzeln oder paarweise vorgetragener Solotänze beginnt: Eine Tänzerin bzw. ein Paar nach dem anderen kommt im Tanzschritt bis unmittelbar vor die Trommler, gibt ein kurzes Solo und geht seitlich wieder ab, reiht sich wieder in die Zuschauer ein und gibt den Tanzplatz frei. Entweder schnellst alsbald die nächste herbei, um die etwas abfallende Dynamik zu einem erneuten Höhepunkt zu führen, oder das Stück reißt ab. Die Trommler versuchen, die Spannung eines

168 Vereinzelt nehmen die Trommler auch im Zentrum des Tanzkreises Aufstellung.

Stückes so lange zu halten, bis keine Solotänzerin mehr antritt. Danach beginnt, meist mit einem neuen Lied, das nächste Stück. Ein Tanzsolo dauert in der Regel zehn bis zwanzig Sekunden, ein Stück im Durchschnitt drei bis vier Minuten, eine Festeinheit zwei bis vier Stunden.

Neben diesen stationären, kreisförmigen Trommelfesten gibt es auch festliche Umzüge. Prozessionen, bei denen die Festgemeinde, zum Trommelrhythmus singend, von einem Ort zum anderen marschiert (*sènsènfoli*), kommen zu verschiedenen Anlässen vor, z. B. zur Hochzeit. Zum Typ mobiler Feste gehören auf dem Lande auch die Arbeitsfeste, bei denen gemeinschaftliche, teils als Wettbewerb verrichtete Feldarbeit statt Tanz den Mittelpunkt bildet.<sup>169</sup> Die Dynamik mobiler Festmusik ist über weite Strecken vom beständigen Tempo des Schreitens bzw. des Hackens bestimmt. Die Dauer des Stückes ist von der Länge des Weges bzw. der Größe der zu bearbeitenden Parzelle abhängig. Lediglich als Endspurt im Angesicht des Zieles gehört eine Steigerung von Tempo, Dichte und Lautstärke zur musikalischen Form. Einmal angekommen, geht das mobile Fest meist unmittelbar in ein stationäres Fest über: Eine Reihe von Hackenden legt zur Feier des erreichten Zieles am Ende eines Teilstückes ein kleines Freudenfest ein; eine Prozession formiert sich bei der Ankunft im Zielgehöft umgehend zu einer kurzen Begrüßungsrunde bzw. gliedert sich fließend in das dort eventuell schon laufende (stationäre) Fest ein. Diese Phase nach Ankunft einer Prozession ist oftmals besonders intensiv.

#### 2.4.5 Soziale Funktionen

##### *Geselligkeit*

Die Attraktion, welche Trommel- und Tanzperformances auf ein heterogenes, einander teilweise fremdes Publikum auszuüben vermag, wurde schon von europäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts dokumentiert, z. B. im folgenden Bericht des französischen Lieutenant-Colonel Gallieni von einem Fest, das ein lokaler Khasonka-Herrscher im Raum Kayes ihm zu Ehren gab:

Les femmes seules dansèrent au son du tam-tam [...] elles tournaient rapidement sur elles-mêmes, en jetant les bras en avant et en ramenant brusquement la tête en arrière entre les deux épaules. Ces divertissements durèrent jusqu'au milieu de la nuit, à la grande joie de nos âniers, qui ne pouvaient se lasser d'admirer les poses gracieuses des ballerines khassonkaïses. (Gallieni 1885: 44)

<sup>169</sup> Siehe Fotos 15 und 24 (S. 160 und 188).

Trommelfeste boten in diesem Fall Gelegenheit zur Interaktion ortsfremder Esels-treiber und Soldaten aus verschiedenen Ethnien und Regionen Französisch-Westafrikas mit der lokalen Bevölkerung. Einige Jahrzehnte später beschrieb der Kolonialbeamte Humblot ein Jenbe-Fest in Kankan, mit 15000 Einwohnern damals die größte Stadt im nördlichen Guinea, als äußerst bunt zusammengesetzte Veranstaltung. Demnach bestand das Musikensemble aus mehreren Teilgruppen, aus Jenbe- und Dunun-Spielern, Griot-Sängern samt deren Frauen mit Rasseln und Glocken, aus Flötisten und Trompetern. Zur Teilnehmerschaft gesellten sich lokale Bauern, muslimische Händler und Angestellte der Kolonialverwaltung; angeblich standen nur einige Gebrechliche zurück.<sup>170</sup> Bereits vor mehr als 80 Jahren also ließen sich auf urbanen Jenbe-Festen Menschen unterschiedlichster Herkunft und Milieus gemeinsam begeistern und zu kollektivem Handeln bewegen. Eben diese Funktion hat die Festkultur in Bamako noch heute: der heterogenen, teils fluktuierenden, stetig wachsenden urbanen Bevölkerung einen stabilen Rahmen sozialer Interaktion und Geselligkeit zu bieten.

### *Unterhaltung*

Im Bamana bezeichnet man Trommelfeste als *nyènajè* (›Unterhaltung‹) oder *tulon* (›Spiel‹). Einige Autoren wollen mit diesen indigenen Begriffen in ihren Studien performativer Ausdrucksformen Klassen von Handlungen unterscheiden. In seiner Studie des Bauerntheaters der Bamana (*kòtèba*) im Bèlèdugu definiert James Brink *nyènajè* als besondere Kategorie von *tulon* und das nominale Kompositum *tulonké* (›das Spielen‹) wiederum als eine Unterkategorie von *nyènajè*.<sup>171</sup> Dieser Konstruktion eines hierarchischen Systems aus isolierten Lexemen ist entgegenzuhalten, dass die betreffenden Begriffe austauschbar verwendet werden.<sup>172</sup> Laut Brink impliziert *nyènajè* des Weiteren die Rollentrennung von Aufführenden und Publikum, also eine Situation der ›reinen‹ Darbietung. Das mag eine nahe liegende Assoziation sein, wenn Bamana von Theater, Konzerten oder Sportwettkämpfen sprechen, heißt jedoch nicht, dass der Begriff *nyènajè* diese Idee generell impliziert. Jenbe-Feste werden ebenfalls als *nyènajè* bezeichnet, obwohl dort die Differenzierung der Rollen von Zuschauern und Aufführenden eben nicht stark ausgeprägt scheint, sondern, im Gegenteil, der Rollentausch das grundlegende Element einer partizipativ angelegten Interaktionsstruktur darstellt.

Der Bedeutungsumfang von *tulon* ist wesentlich größer als der von *nyènajè*: Kinder- und Kartenspiele, Sport, Flirten und anderes mehr kann darunter ver-

170 Humblot (1921: 138, 140).

171 Brink (1980: 95).

172 Modic (1996: 92).

standen werden. In ihrer Studie des Puppentheaters der Bamana von Ségou stellt Mary Jo Arnoldi das Spiel dennoch als eine Klasse von Handlungen dar. Sie unterscheidet die öffentlichen, als *tulon* bezeichneten Aufführungen der Jugendbünde kategorisch vom rituellen Ernst der Aufführungen der Geheimbünde.<sup>173</sup> Auch im Bereich der Jenbe-Feste gibt es Fälle, die als Beispiele dieser Sichtweise dienen könnten. So spielte ich, wie bereits erwähnt, einmal mit Bamakoer Jenbe-Spielern auf einem ländlichen Beschneidungsfest, das sich die ganze Nacht hinzog. Nach Mitternacht kam ein Auftritt der Geheimbundmaske *kòmò* dazwischen. Während diese auftrat, blieben wir, wie alle anderen Nicht-Initiierten auch, im Inneren eines Hauses, ohne einen Blick hinauszuerwerfen. Jaraba Jakite sagte in dieser Situation, mit dem *kòmò*-Fest, dessen Musik die lokalen, initiierten Dorftrommler bestritten, hätten wir nichts zu tun, sondern seien nur zum Spielen (*tulonkè*) hier.

Gegen eine klassifikatorische Verwendung des Begriffes ›Spiel‹ im Hinblick auf eine Abgrenzung profaner Feste von rituellen sprechen aber Beispiele zuhauf: Die stark ritualisierten Feste der Jägerbünde der mandingsprachigen Gruppen heißen *donsotulon* (›Jägerspiel‹); *tulonkèyòrò* (›Spielplatz‹) kann den Festplatz eines Geistbesessenheitskults ebenso wie einen Kinderspielplatz bezeichnen; auch auf Festen des Geheimbundes *kòmò* geht es nicht zuletzt um Spaß und Unterhaltung, wie folgender Bericht eines Bundmitglieds veranschaulicht:

Man nimmt die Komos und die Komohörner in die Hände und beginnt, auf ihnen zu blasen. In dem Augenblick, in dem man anfängt, sie zu blasen, werden andere die Trommeln im Wald zu schlagen beginnen. Man stößt verrückte Schreie aus und hat viel Spaß [*nyènajè*] dort im Wald [...] Ihr beginnt von neuem mit den Späßen [*tulonkè*] und bläst heftig in die Komohörner, um den Leuten Angst einzujagen, und tanzt und lacht dabei und macht verrückte Sachen. Der Komo selbst tanzt in eurer Mitte. Man bläst Hörner und tanzt und macht amüsante Dinge. (Ebermann 1989: 107f)

Der Begriff *tulon* wird hier im Zusammenhang der Manipulation gefährlichster Machtobjekte gebraucht, dient also keineswegs der kategoriellen Unterscheidung zwischen ernstesten, rituell bedeutsamen und unernst-harmlosen Handlungen. Feste, wie ernst ritueller Anlass auch sein mag, stellen in jedem Fall auch Unterhaltung und Spiel dar. Es ist schwierig, die Begriffe *tulon* oder *nyènajè* in ein stringentes System von Konzepten zu ordnen, und irreführend, aus einem solchen System wiederum eine Interpretation der so bezeichneten Handlungen abzuleiten. Die Festkultur der Manding ist eher dadurch gekennzeichnet, in all ihren Formen die Pole von spielerischer Unterhaltung und rituellem Ernst praktisch einzuschließen: ›Spiel und Ernst schließen einander nicht aus‹, wie ein Bamana-Sprichwort sagt.<sup>174</sup>

173 Arnoldi (1995: 22).

174 (Bam.) *Tulon tè sèbè sa*; zitiert nach Traoré (2000: 176). Vgl. Traoré (2000: 199) zur oralen Literatur der Jäger bei den Manding: »Ici comme dans toutes les autres formes littéraires du Mandé, on note un effort continu d'allier le jeu le sérieux [...]«.

Fruchtbarer als die Systematisierung isolierter Begriffe ist ihre Kontextualisierung in Sätzen und Situationen. Eine Bamakoer Sängerin beantwortet die Frage nach der Bedeutung unterhaltender, partizipativer Performance auf Trommelfesten (*nyènajè*) so:

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 Aussage verweist auf zweierlei: einmal auf den bereits angesprochenen Wert der Geselligkeit, d. h. die Integration in ein Kollektiv durch persönliche Teilnahme an der festlichen Interaktion, dann auf den Wert der Unterhaltung an sich. Was aber bedeutet Unterhaltung im Zusammenhang von Jenbe-Festen? Im Gespräch mit einem Jenbe-Spieler in den letzten Tagen meiner Feldforschung flocht ich spontan und versuchsweise die Frage ein: »Was ist die Bedeutung des Jenbe-Spiels?« Ich fand die Frage etwas platt und abstrakt, war jedoch überrascht über die Klarheit der Antwort. So stellte ich dieselbe Frage verschiedenen Musikern. Alle Antworten ähnelten sich; zwei Beispiele:

Es amüsiert einen. Nur das. Wenn der Fall eintritt, dass einem im Gemüt etwas zugestoßen ist: Du gehst zum Jenbe-Festplatz, das nimmt etwas von der Entmutigung weg. Es gefällt einem, es erheitert einen. (Bon Traore, 17.2.1998)

Hm [zögert]. Es macht einem gute Laune. Es bewirkt, dass dein Denken nicht zu weit weg geht. Wenn zum Beispiel jemand innerlich gespalten ist, und er hört die Jenbe, dann richtet er seine Aufmerksamkeit darauf, und er kommt von dem anderen etwas weg. Es macht, dass sein Geist nicht entfernt ist. (Namakan Keita, 15.2.1998)

Das deutet auf ein spezifisches Verständnis dessen, was wir Unterhaltung nennen: Es geht weniger um Ablenkung oder Zerstreuung, vielmehr um Konzentration. Die Abwendung von Sorge erfolgt durch Hinwendung zur Gegenwart. Die bereits oben zitierte Sängerin berichtet, auf Trommelfesten zu tanzen, sei anstrengend und ermüdend. Nichtsdestoweniger mache das Tanzen glücklich. Besonders die schnellen Solotanzphasen hätten diese stimulierende Wirkung:

You sing a song slowly. When it is time to speed up, you speed up. [...] The dance and drums sped up, making the participants happy. (Modic 1996: 116, 119f).

### *Repräsentation und Prestige*

Neben Geselligkeit und Unterhaltung steht noch etwas anderes im Vordergrund, wenn Bamakoer Frauen an den Festen ihrer Verwandten, Nachbarinnen und Freundinnen teilnehmen: Ebenso wie der rituelle Tausch von Gaben und die Preislieder und -reden der Griots, so ist auch die Trommel- und Tanzperformance ein formali-

sierter Handlungsmodus, der zur Herstellung und Anerkennung sozialer Beziehungen, Netzwerke und Identitäten dient. Die Teilnahme dient auch dem eigenem Interesse an sozialer Sicherheit.<sup>175</sup>

Soziale Beziehungen sind in der urbanen, von Unsicherheit und Mangel an Kontrolle geprägten Gesellschaft Bamakos essentiell für die Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit und den Aufbau sozialer Sicherheit, wie Saskia Brand in ihrer Studie von Reproduktion und demographischem Wandel in Bamako herausstellt. »The single most important rule is that one *is* to whom one is connected: a person can only be identified by his or her relations.«<sup>176</sup> Die Pflege sozialer Beziehungen verlangt Investitionen, durch materiellen und symbolischen Austausch müssen sie reproduziert und verstärkt werden. Die Größe des Netzwerks und die Menge an ökonomischem, sozialem und kulturellem Kapital, die durch den Anspruch auf Gegenleistung nach eigener Vorleistung mobilisiert werden kann, bestimmen das Prestige jedes Handelnden.<sup>177</sup> Passageriten und besonders die Heirat stellen zentrale Gelegenheiten für soziale Investition dar. Hochzeitsfeste bilden in diesem Zusammenhang Rahmen zur Realisierung von Prestige: in Beziehungen investiertes soziales Kapital samt daraus ableitbaren Ansprüchen und Identitäten wird performativ zum Ausdruck gebracht, um seine gesellschaftliche Inwertsetzung und öffentliche Anerkennung zu erreichen.

Pertinently, a bride and her family (as well as the groom's family) gain prestige through abundant meals, a long procession, a rich trousseau, and a large number of attendants. Having prestige means having something to give. Being able to give means to acquire access to others who can give. (Brand 2001: 91)

Die Teilnahme an Trommel- und Tanzfesten mehrt also das Ansehen derer, die gefeiert werden. Wer aber wird mit einem Fest gefeiert? Die Frage klingt einfach, ist aber komplex. Ein Hochzeitsfest feiert selbstverständlich die Braut bzw. den Bräutigam, ein Beschneidungsfest die Beschnittenen usw. Doch die Ausrichtung auf diejenigen, die vom rituellen Anlass unmittelbar betroffen sind, ist nicht die alleinige: Feste ehren auch die Familien und insbesondere die Leistung der Mütter, deren Leben und Arbeit das glückliche Ereignis erst ermöglichen.<sup>178</sup> Darüber hinaus ehrt ein Fest diejenigen, die es veranstalten und bezahlen, also im Falle der Hochzeiten in Bamako die Ehrenmütter und -schwestern, sowie alle, die diese dabei unterstützen.<sup>179</sup> Außer der indirekten Anerkennung des sozialen Anlasses und der damit verbundenen Verdienste dient die Teilnahme am Fest aber immer auch der Selbstdarstellung, d. h. der unmittelbaren Performance der sozialen und persönli-

175 Miseli (1998: 141ff).

176 Brand (2001: 24; Hervorhebung im Original).

177 Brand (2001: 24–28, 309f).

178 Dies lässt sich u. a. aus den Liedtexten herauslesen (Modic 1996: 76).

179 Vgl. Modic (1996: 110).

chen Identitäten derer, die da auftreten. Gerade das Tanzen zu bestimmten Trommelrhythmen weist über den rituellen Anlass und die unmittelbar beteiligten Personen und Gruppen hinaus, denn jede Festteilnehmerin darf und soll tanzen. Jede Tänzerin zieht den Fokus der Trommler und die Aufmerksamkeit der Zuschauer eine Zeit lang auf sich. Sie richtet damit das Fest auf sich aus, stellt sich dar, gewinnt an Identität und im wahrsten Sinne auch an Ansehen.<sup>180</sup>

Die Identitäten, die im Tanz manifestiert werden können, beziehen sich in erster Linie auf die Positionen, die die Individuen im Gesellschaftssystem einnehmen, etwa hinsichtlich ethnisch-regionaler Herkunft und sozialem Alter. In einigen Fällen kann die getanzte Identität aber auch die Position des Individuums in Beziehung zum sozialen Anlass ausdrücken. Im Fall von Hochzeitsfesten spielen die Ehrenmütter, die das Fest veranstalten und bezahlen, die wichtigste und ehrenvollste Rolle auf dieser Ebene. Diese Rolle kommt durch Ausstattung und Performance zum Ausdruck: Die Ehrenmütter werden mehr als irgendwer sonst von den Griots gepriesen. Sie tragen ein spezielles Kopftuch bzw. das leuchtend gelbe, schmucke Ehrenmutter-Stirnband (*denbajala*). Zudem tragen sie bestimmten Schmuck und rituelle Geldgaben am Körper. Und sie tanzen den Ehrenmutterrhythmus (*denbafòli*), den wichtigsten, häufigsten und am längsten gespielten Trommelrhythmus in Bamako.<sup>181</sup>

Die Partizipation an der Trommel- und Tanzperformance hat somit in zweierlei Hinsicht repräsentative Funktion: Erstens manifestieren die Akteure dadurch ihre Beteiligung, verkörpern und verwirklichen also das Fest als besondere Form der öffentlichen Versammlung und erreichen somit die gesellschaftliche Anerkennung des gefeierten sozialen Anlasses. Zweitens bedeutet Performance auf einem Fest immer auch eine prestigeträchtige Performanz der eigenen Identität.<sup>182</sup>

#### 2.4.6 Partizipation und Darbietung

Auf einem Fest können und sollen alle Gäste, Veranstalter und Zuschauer auch als Performer auftreten. Viele tun dies tatsächlich. Dabei benötigen sie, nicht weniger als die beruflichen Performance-Spezialisten auch, ein Publikum. Darbietung und Publikum konstituieren sich wechselseitig:<sup>183</sup> So wie der Zuschauerkreis eines Mittelpunktes bedarf, so erhält die Aufführung umgekehrt ihren Sinn erst durch das Gesehen-Werden. Der offene, integrative Charakter und der (re-)präsentative As-

180 Vgl. Roths (1995: 206) anschauliche Beschreibung des Tanzens auf Jenbe-Festen als ein wortloses Werben junger Frauen um die Aufmerksamkeit der Männer.

181 Siehe Kap. 3.2.2 (ab S. 127) zu Präsentationsfunktion und Repertoire.

182 Beide Aspekte dieser Interpretation sind inspiriert durch Erving Goffmans (1983 [1959], 1961, 1963) Frühwerk, die Soziologie der Interaktion im Rahmen öffentlicher Versammlungen.

183 Vgl. Barber (1997: 353f).

pekt von Jenbe-Festen stehen in spannungsreicher Beziehung. Sowohl uneingeschränkte Partizipation als auch reine Darbietung erweisen sich für die soziale Situation und Interaktion und letztlich für den Sinn der Trommel- und Tanzperformance als unverträglich.

### *Partizipative Performance vs. uneingeschränkte Partizipation*

Das Publikum schenkt Aufmerksamkeit und zentriert die Interaktion, verleiht der Darbietung und damit dem Anlass des Festes und den Identitäten und Beziehungen der Aufführenden soziale Geltung. Die folgende Schilderung von Strategien des Umgangs mit typischen Problemen, die auf ein Publikum zukommen können, bringt einmal mehr die repräsentative Funktion von Festen zum Ausdruck:

Damit das Publikum etwas sehen kann, braucht es bei Abend- und Nachtfesten Licht. Nicht zufällig liegen kalendarische Feiertage oft auf dem zehnten bis vierzehnten Tag des betreffenden Mondmonats, also gegen Vollmond. Darüber hinaus sorgt man bei Dorrfesten für Feuer oder Gaslampen und in Bamako für elektrisches Licht. Eine Doppelrolle kommt diesbezüglich den Videoteams zu, die man heutzutage gerne auf Bamakoer Hochzeitsfeste bestellt. Sie dokumentieren nicht einfach nur das Geschehen, sondern fokussieren auch bestimmte Ausschnitte des Geschehens und erhöhen dadurch deren Bedeutung. Die starken Strahler, die sie dazu bei den Abendfesten einsetzen, setzen das Gefilmte und seinen Umkreis zudem noch visuell in Szene: Man sieht das Geschehen besser und die Farben der glänzenden Gewänder leuchten überaus prächtig.

Neben einer angemessenen Beleuchtung der Performance bedarf das Publikum der freien Sicht. Ein überschaubarer Festplatz entsteht aber bzw. bleibt nicht von selbst erhalten: Es bedarf einer ›Politik des Raumes‹, einer Übereinkunft darüber, welche Ausmaße der freie Tanzplatz haben soll, sowie der Möglichkeiten, diese Übereinkunft durchzusetzen. Dazu dienen zuerst die Reihen der Stühle, die den Festplatz begrenzen. Wenn die Stimmung steigt, neigen jedoch die im Zuschauerkreis Versammelten dazu, nach innen zu drängen: Mehrere Tänzerinnen streben gleichzeitig ins Zentrum der Aufmerksamkeit; Zuschauerinnen rücken aus schierer Begeisterung und der besseren Sicht wegen vor. Alle innen, keiner außen: Performance wie auch Publikum verlieren sich im Getümmel, zentrierte Interaktion und öffentlicher Raum sind aufgelöst. Ein Fest kann so in sich zusammenbrechen und kurzzeitig ohne Zuschauer auskommen, allerdings nur für die Dauer des gerade dargebotenen Stückes. Eine Minute kann für eine solche Phase kollektiven Überschwanges schon eine kleine Ewigkeit sein. Reißt jetzt der gemeinsame Rhythmus, ist das Durcheinander komplett. Kein Fortgang der Interaktion wäre mehr möglich,

das Fest stockte und unter viel Gelächter müsste alles erst entwirrt, die situative Struktur erst neu geschaffen werden, bevor es weiterginge.

Vollständige Partizipation ist eine Tendenz, die durch die Begeisterung, die sich im Verlauf jedes guten Festes aufbaut, Vorschub erhält, aber nur in seltenen Ausnahmefällen verwirklicht wird.<sup>184</sup> Die Performance bleibt in aller Regel strukturiert, die Teilnahme daran durch bestimmte Regeln eingeschränkt; die Fusion der Rollen und Räume von Performern und Publikum wird vermieden. Um die Situation trotz überschwänglich ›heißer‹ Interaktion stabil zu halten, ist eine spezielle Handlungsrolle für Ordnungshüter eingerichtet:<sup>185</sup> Wenn auf einem Fest in Bamako ein Chaos in der Luft liegt, dann rupft schon mal jemand eine Gerte vom Baum und scheucht die Leute auf ihre Plätze zurück. Diese Rolle eines Platzwächters kann von einem Mitglied des Trommelensembles, aber ebenso auch von jeder anderen, in der Festkultur erfahrenen Person übernommen werden.

### *Partizipative Performance vs. reine Darbietung*

Manche Individuen und Handlungsrollen neigen zur Forcierung des Darstellens und des Wahrgenommenwerden-Wollens. Sie verringern die Möglichkeiten zum Rollentausch zwischen Aufführenden und Zuschauenden, indem sie sich selbst als Darsteller nicht nur kurzfristig inszenieren, sondern den normalen Rollentausch beugen oder befristet aussetzen, etwa durch persönliche Kompetenz, kulturelle Bedeutung des Genres oder differenzierende Rahmenbedingungen: Sie verändern also den Charakter der Interaktionsstruktur von einer partizipativen zu einer reinen Performance, die sich durch die ausgeprägtere Differenzierung der Rollen von Aufführenden und Publikum auszeichnet.<sup>186</sup>

Die *cultural performances* der mandingsprachigen Gruppen, beispielsweise Maskentänze, sind als Gattungen mehr oder weniger reiner Performance seit den 60er Jahren aus der Festkultur in Bamako verschwunden.<sup>187</sup> Doch immer noch stellen theatralisch gesteigerte Performance-Einlagen, wie etwa der Schmiedetanz mit der Hacke, der obszön-clowneske Tanz der Sklavinnen oder die Akrobatik und akkuraten Choreographien professioneller Tänzerinnen aus dem Ballettbereich, At-

184 Im Bèlèdugu konnte ich beobachten, dass chaotische Situationen und ausgeflippte Aktionen – sich in Festtagskleidung in den Schlamm zu werfen oder sich gegenseitig umzurempeln – als finale Ausgelassenheit zum Abschluss von Beschneidungs- und Kinderfesten zugelassen, also institutionalisiert und in die Interaktionsordnung integriert werden.

185 Vgl. Goffman (1983: 73–128, 1963: 210).

186 Häufig wird ›performance‹ eher für ›reine‹ Darbietungsgattungen verwendet (siehe etwa Barber 1997: 347). Goffman (1980: 143–46) spricht von »pure« und »impure performance« für theatrale Gattungen einerseits und Feste, Spiele sowie Sportwettkämpfe andererseits. Letzterer Typ wird hier als partizipative (statt ›unreine‹) Darbietung oder Performance angesprochen.

187 Vgl. Imperato (1970, 1980, 1983) und Meillassoux (1968a).

traktionen und Höhepunkte dar. Wenn diese Spezialistinnen im Rahmen von Trommelfesten auftreten, neigen sie zur Monopolisierung der Darbietung. Im Vergleich zur ›einfachen‹ Interaktion von Trommlern, Sängerinnen und Tänzerinnen ist die Rollentrennung von Aufführenden und Zuschauern dann strikter. Aktionen der ›normalen‹ Festgäste fallen dann zurückhaltender aus und sind vorwiegend auf solche Formen beschränkt, die nicht selbst ins Blickfeld treten, etwa Klatschen, Mitsingen, Jubeln und Staunen. Die Zuschauer zeigen sich gefesselt – hingerissen und in ihrer eigenen Bewegungslust gebremst – von der Bedeutung und Virtuosität der Aufführung. Wenn z. B. die Sängerin Mamanin Kante aus dem Stadtteil Hamdallaye auf Bamakoer Hochzeiten auftritt, dann bindet sie mit *Call and Response*-Animationen, die ihre Spezialität und ihren Erfolg ausmachen, das ganze Fest, vor allem Kinder und Jugendliche, in enthusiastische Interaktionen ein. Sie fragt und die Menge antwortet – schreiend, kreischend.<sup>188</sup> Aber kaum jemand tritt dann neben sie oder macht ihr den Platz streitig, was ›einfachen‹ Tänzerinnen und Sängerinnen häufig widerfährt. Kante monopolisiert eine Zeit lang die Öffentlichkeit für ihre Show. Deren Qualität löst Begeisterung aus, die durch die Vielzahl der hingeworfenen Geldscheine adäquaten Ausdruck seitens des Publikums findet.

In Bamako sind es heute insbesondere Spezialisten mit Erwerbsinteresse, die auf Trommelfesten die Darbieterrolle einnehmen und den normalen Rollentausch aufzuheben trachten. Die Möglichkeit einer solchen Schwerpunktverlagerung von freier Interaktion zu einseitiger Darbietung und differenziertem Publikum scheint aber in der repräsentativen Funktion der Feste und der damit verbundenen Notwendigkeit, Öffentlichkeit herzustellen, schon angelegt zu sein.

#### 2.4.7 Die Rolle der Trommler

Partizipative Performance auf Jenbe-Festen setzt zwei Aspekte der Interaktionsstruktur voraus. Konstitutiv ist zunächst der rasche und freie Rollentausch zwischen Tänzerinnen und Zuschauerinnen: Alle Teilnehmerinnen können und sollen sich als Tänzerinnen zum Mittelpunkt stilisieren und sich binnen Sekunden wieder den Aktionen anderer als Publikum zur Verfügung stellen. Zum anderen wird die Balance von Sehen und Gesehenwerden durch die spezifischen Rollen einiger beruflicher Dienstleister unterstützt, die nicht nur als Performance-Spezialisten auftreten, sondern auch die Funktion des Publikums verstärken. Hierzu zählen insbesondere die Kameramänner, die das Hochzeitsvideo aufnehmen, sowie die Jenbe-Spieler. In diesem zweiten Aspekt unterscheidet sich die Festkultur von anderen Genres partizipativer Performance, etwa von Kinderspielen.

<sup>188</sup> Vgl. Dunbia et al. / Polak (1999, CD: # 6, 15).

Der Interaktionsverlauf auf Jenbe-Festen ist im Detail kaum festgelegt, wird vielmehr spontan, im Laufe des Geschehens selbst verhandelt. Die Trommler spielen dabei eine kommunikative Rolle: Sie unterstützen, koordinieren und fokussieren Performance-Beiträge anderer Teilnehmer, und vermitteln sie, gleichsam als Moderatoren und Mediatoren, dem Publikum. Ihr Beitrag zu gemeinsamer Performance ist deutlich weniger exponiert als etwa jener der (Griot-)Sängerinnen oder der Solotänzerinnen. Sie stellen öffentliche Aufmerksamkeit für andere her, beanspruchen für sich selbst aber verhältnismäßig wenig. Sie produzieren in der Ökonomie der festlichen Öffentlichkeit einen Überschuss an Aufmerksamkeit, der von den Teilnehmerinnen nicht selbst hergestellt, sondern konsumiert wird.

Über diese vermittelnde Grundfunktion der Jenbe-Festmusik hinaus ist jedoch nicht zu übersehen, dass manche Trommler sich nicht nur durch ihre dienstbeflissene, ernste und bescheidene Begleitung der Aktionen anderer auszeichnen, sondern auch als begnadete Selbstdarsteller. Sie haben auch ein Interesse daran, die Festgemeinde von Zeit zu Zeit mit exzentrischen Showeinlagen zu begeistern und Stimmungshöhepunkte zu erzielen. Zum einen machen sie so das Fest zu einem gelungenen seiner Art und hinterlassen einen guten Eindruck bei den Festteilnehmerinnen und Veranstalterinnen, zum anderen provoziert die Begeisterung auch den Überschwang, der sich in spontanen Geldgaben niederschlägt, von dem die Trommler profitieren.

Jeder bessere Solotrommler tritt zur Fokussierung mancher Solotänzerin einen Schritt vor das Ensemble und spielt sie aus nächster Nähe und in herausfordernder Pose an, etwa im Kniestand. Andere lösen sich auch mal ganz aus ihrer Formation und begegnen einer besonders guten Tänzerin mitten auf dem Festplatz, umkreisen sie in gekonnter Theatralik, während sie sie anspielen, verfolgen sie bei deren Rückzug, drohen ihr mit dem Zeigefinger oder zerren sie gar zurück, damit sie weitermache. Oder sie scherzen mit den Tänzerinnen, indem sie ihnen bei ausgesprochen erotischen bzw. obszönen Tänzen (z. B. *sabarijòli* bzw. *wolosodòn*) ans Gesäß zu greifen vorgeben und komödiantisch den Schauer der Ekstase mimen.

Nicht wenige der Spezialisten für die erste Jenbe bauen aber auch ganz eigene Darbietungen ins Festgeschehen ein. Eine westafrikaweit verbreitetes Schaustückchen besteht beispielsweise darin, komplizierte Solopatterns der ersten Jenbe-Stimme mit nur einer Hand zu spielen, während die andere rhythmisch koordinierte Gesten ausführt: Yamadu Dunbia deutete in seiner aktiven Zeit gerne mit einem Zeigefinger in die Luft, um auf offenbar nur für ihn sichtbare Dinge oder Wesen zu verweisen. Jaraba Jakite tippt mit der freien Hand gerne spielerisch seine Kollegen an und trommelt auf deren Instrumenten herum. Mamady Keita, der Weltstar aus Guinea, wischt sich auf clowneske Weise den Schweiß aus dem Gesicht und

schnäuzt sich, mit der anderen Hand solierend. Ein elaboriertes Beispiel konnte Michel Leiris schon in den 30er Jahren im östlichen Senegal beobachten:

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. Vierecke und magische Figuren des Islam [...], 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 zugeht und – indem er zugleich mit zwei von ihnen, die 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.«<sup>189</sup>

Andere Schaustücke gehen vollends ins Akrobatische: Wenn etwa Jaraba Jakite ein Fest im Sturm erobern will, dann wechselt er in einen der ganz schnellen Rhythmen (*farabaka* oder *wurukutu*) und kniet im Zentrum des Festplatzes nieder, ein Bein vorne, abgewinkelt, das andere, Fuß nach hinten, mit am Boden aufgesetzten Knie. Mit beiden Füßen stößt er sich rhythmisch ab und wirbelt um die eigene Achse. Gleichzeitig spielt er, wie oben beschrieben, mit einer Hand die Jenbe, mit der andern malt er Gesten in die Luft, spuckt gar noch Feuer senkrecht in die Luft. Früher, in jüngeren Jahren, beendete Jakite seine Showeinlagen mit einem Hechtsprung und einigen Rollen seitwärts, samt umgebundener Jenbe, gleich weiterspielend. Dann pflegte sich sein inzwischen verstorbener Begleitspieler Musa Jara vor lauter Begeisterung in den Kopfstand zu begeben oder sich auf den Rücken in den Staub fallen zu lassen, dabei im Liegen weiterspielend, während die Festgemeinde lauthals vor Begeisterung johlte.

Doch bei allem Unterhaltungswert solistischer Selbstdarstellung, die Aufgabe der Jenbe-Spieler als Festmusiker besteht zuvorderst darin, den Tänzerinnen und anderen Akteuren Aufmerksamkeit und Zuwendung zuteil werden zu lassen. Über Stunden hinweg verfolgen Musiker die Aktion der Festteilnehmerinnen mit ausdauernder Konzentration und großer Ernsthaftigkeit.<sup>190</sup> Nie habe ich beobachten können, dass ein Trommler Ungeduld zeigte. Kein Trommler macht sich je über die Qualität eines ernst gemeinten individuellen Beitrages lustig. Sie erweisen dem Solotanz einer gebrechlichen Alten oder einer unbeweglichen Dicken denselben Respekt wie allen anderen: Jeder Beitrag, jede zum Solo herankommende Tänzerin wird gleichermaßen beachtet, koordiniert, unterstützt und fokussiert. Das folgende

189 Leiris (1980: 51).

190 Im Unterschied zu vielen Bühnenmusikern ist Festmusikern der Ernst und die Mühe oft auch ins Gesicht geschrieben (Foto 4, 5, 14, 17, 21 und 28 auf S. 38, 160–166 und 256).

Beispiel mag die oft beeindruckende Sorgfalt und Beflissenheit eines guten Festmusikers veranschaulichen:

Jaraba Jakite wendet sich unermüdlich einer jeden Solotänzerin zu, die da kommt. Und es sind viele. Da kommen zwei gleichzeitig, halb rechts eine alte und von ganz links eine junge. Jaraba wendet sich zuerst der älteren Frau zu. Er spielt ihre ›Beschleunigungs‹-Periode,<sup>191</sup> ohne das Tempo anzuziehen, denn das würde sie schnell überfordern. Noch während die Tänzerin ihr Solo beendet und Jakite es mit einem Signalpattern ›abschneidet‹, wendet er sich um fast 180 Grad nach links, der Jungen zu, die ihm nicht entgangen war. Der Trommler hatte sie etwa zehn Sekunden aus den Augen verloren und wusste nicht sicher, ob sie noch da war, doch sein Spürsinn ließ ihn die rasante Drehung unvermittelt mit einer Exaktheit ausführen, dass er die Tänzerin genau in den Blick bekam, ihr noch einen Schritt entgegen ging und auch ihr Tanzsolo unterstützte und fokussierte. [Einige Minuten später] Unmittelbar nach dem Beginn eines Liedes forciert eine einzelne Tänzerin ein Solo und unterbricht den Aufbau des Kreistanzes. Jakite beschleunigt ihren Tanz und bedient einige unmittelbar darauf folgende Soli. Als diese Bringschuld abgegolten ist, bricht er das Stück ab und setzt unmittelbar von Neuem an, im selben Rhythmus und in eben jenem getragenen Tempo, das von der ersten Solotänzerin zuvor beschleunigt worden war, zu früh aus Sicht der älteren Frauen, die sich zum Kreistanz angeschickt hatten. Sängerinnen und ältere Tänzerinnen nutzen die Möglichkeit und nehmen naht- und mühelos das ihnen zuvor außer Kontrolle geratene Stück wieder auf. (Bamako, 12.12.1997)

Über ihre Aufmerksamkeit, ihren Ernst, ihre Geduld und ihren Respekt hinaus zeichnet gute Festmusiker aus, dass sie sich den Aktionen der Festteilnehmerinnen mit Hingabe zuwenden. Für das Fest, die Stimmung und die Zufriedenheit der Festteilnehmerinnen geben sie ihr Bestes: Sie bejahen und nehmen Anteil am Geschehen, ihr Einsatz erscheint immer unmittelbar, ohne jegliche innere Distanz.

Jenbe-Musik versetzt Festteilnehmer in Bewegung, Erregung und kollektive Begeisterung. Die Interaktion ist teils von einer Extrovertiertheit und Exaltiertheit, die im Alltag als schamlos empfunden würde. Der Überschwang auf Festen setzt voraus, den hemmenden Aspekt persönlicher Scham<sup>192</sup> zwar nicht aufzuheben, aber deren Grenzen doch deutlich zu verschieben. Da gibt es etwa Tanzpatterns, die einem Teil des Festkreises unter dem angehobenen Bein der Tänzerin den Anblick ihres Slips ermöglicht, was im Alltag strengstens vermieden wird. Andere betonen stark das hervorgekehrte Gesäß. Solche Patterns treten in Tänzen von Jugendlichen und von Unfreien auf, an die bezüglich der Scham niedrigere Maßstäbe angelegt werden als an andere Gruppen, aber nicht nur dort. Diese Verschiebung von Schamgrenzen im Rahmen von Festen ist jedoch nicht mit deren Auflösung zu verwechseln: Wenn beispielsweise einer Tänzerin versehentlich der

191 Siehe Kap. 3.3.2 (ab S. 150) zur musikalischen Fokussierung der Solotänzerinnen.

192 (Bam.) *maloya*, auch: ›Schüchternheit‹, ›Sittsamkeit‹ oder ›Bescheidenheit‹ (Bailleul 1996: 265).

Wickelrock aufgeht und zu rutschen beginnt, bricht sie den Tanz sofort ab, rafft und hält ihren Stoff mit den Händen zusammen und flüchtet aus dem Blickfeld der Zuschauer.

Der Handlungsrahmen des Festes, der die Verschiebung der Schamgrenze erlaubt, ist aber keine gegebene, quasi natürliche, sondern eine soziale Tatsache. Die Besonderheit des Handelns auf Festen wird den Teilnehmerinnen zugestanden oder auch nicht, sie wird von diesen in Anspruch genommen oder eben auch nicht. Zum Beispiel gibt es männliche Familienvorstände, die ihren weiblichen Angehörigen den Freiraum des Festes nicht zugestehen bzw. nicht zugestehen würden, erstritten diese sich ihn nicht. Ebenso haben nahezu alle jungen Jenbe-Spieler mit erziehungsberechtigten Familienmitgliedern zu tun, die die Festmusik als ausgesprochen schamlos verurteilen und bekämpfen: Die Prügel, die Jenbe-Spieler von ihren Vätern, Onkeln und älteren Brüdern aufgrund ihrer Berufswahl zuhauf bezogen haben, sind Legende.

Die Ansicht, Tanzfeste und zugehörige Festmusik seien schamlos, kann dazu führen, dass Trommler unter bestimmten Umständen bzw. an bestimmten Orten nicht auftreten, weil sie sich tatsächlich schämen. Beispielsweise tritt Fakaba Haidara in jedem Stadtviertel Bamakos auf, nur nicht in seinem eigenen. Er könnte, so seine Erklärung, die Scham nicht ertragen, von seinem Vater als Festmusiker bei der Arbeit angetroffen zu werden. Solche Fälle sind zwar nicht allzu häufig, doch zeigen sie, dass es nicht selbstverständlich ist, sich nicht zu schämen.

Ein zweiter Zusammenhang, in dem persönliche Scham einer exponierten Teilnahme an der Festperformance entgegenstehen kann, ist das eigene Empfinden mangelnder Kompetenz. Man sieht zum Beispiel häufig, dass eine Frau eine andere lachend, doch mit Nachdruck, von ihrer Sitzgelegenheit zerrt, um sie zu einem Tanz zu nötigen. Diese wehrt sich, ebenfalls lachend, doch handfest und, so mein Eindruck, aufgrund ihrer Verzweiflung mit solcher Kraft, um letztlich Sieger und somit sitzen bleiben zu können. Vermutlich wollen Frauen wie diese nicht tanzen, weil sie glauben, sie könnten es nicht gut genug, um dem Anblick der Öffentlichkeit standzuhalten. Jedenfalls sagen sie, sie genierten sich.

Auch Trommler sind nicht generell in der Lage, furchtlos und schamfrei in der Öffentlichkeit aufzutreten. Manche magischen Spruchformeln,<sup>193</sup> deren sich Trommler zuweilen bedienen, deuten darauf hin, dass auch für erfahrene Musiker, die sich keinerlei Ängste oder Schamgefühle anmerken lassen, der erfolgreiche Umgang mit der Öffentlichkeit zumindest keine Selbstverständlichkeit ist. In die-

193 *Kilisi*, magische Spruchformeln, die leise gewispert und dabei stark behaucht bzw. mit sanftem, rhythmischem Spucken begleitet werden (vgl. McNaughton 1982a: 492). *Kilisi* dienen der energetischen Aufladung von Machtobjekten, können als magische Hilfsmittel aber auch für sich alleine stehen, etwa wenn ein Trommler unmittelbar vor einem Auftritt sich selber Mut zuspricht.

sen Spruchformeln spielen die Beschwörung der eigenen Courage, sich öffentlich zu zeigen, und die erwünschte – eben nicht selbstverständliche – Popularität bei der Festgemeinde eine Rolle. Hier zwei Beispiele:

Eh, Machtobjekt! Wenn ein Jenbe-Spieler hinaus auf den [Fest-] Platz getreten ist, wie die Sonne sich nicht versteckt, so soll sich [ego] nicht verstecken. Machtobjekt! Wie der Mond sich nicht versteckt, so soll sich [ego] nicht verstecken. Wie der Stern sich nicht versteckt, so soll sich [ego] nicht verstecken. Machtobjekt, mhm, Machtobjekt!

Machtobjekt! Wer das Machtobjekt in Händen hat, [...] auf den wird sich die Menschenmenge stürzen des Nachts, auf den wird die Menschenmenge sich stürzen des Tags. (Yamadu Dunbia, 28.6.1997)

Im Dorf Sagele lebt ein etwa 25-jähriger Jenbe-Spieler, der sich seiner musikalischen Rolle sicher ist, was zu merken ist, wenn er bei Arbeitsfesten auf den Feldern stundenlang spielt. Wenn derselbe Trommler auf Festen im Dorf spielen soll, ziert er sich und weicht nach Möglichkeit schon im Vorfeld aus, weil er sich, wie er sagt, vor der Menschenmenge schämt. Seit Jahren reden andere Trommler auf ihn ein, das Spiel der Jenbe sei keine »Sache der Scham«. <sup>194</sup> Es gehe keineswegs darum, seine Perfektion zu beweisen, vielmehr darum, den Beitrag zu leisten, den man zu leisten im Stande sei; es gäbe nichts zu verlieren, nur zu gewinnen. Das nicht vorzutragen, was man einzubringen vermag, sei jedoch verwerflich. Diese Argumente sind zwar nicht zu widerlegen, ändern aber nichts am Widerwillen dieses Trommlers, sich zu präsentieren. Sich nicht zu schämen, ist offenbar jedermanns Sache nicht.

Es wäre einer weiteren Untersuchung wert, was genau die Menschenmenge eines Dorffestes zu jener Art von Öffentlichkeit macht, vor der sich der Trommler, im Gegensatz zu dessen Spiel auf den Feldern oder auch in den umliegenden Weilern anlässlich von Arbeitsfesten, schämt: ist es das zahlreichere Publikum, das Dorf als geographischer und sozialer Raum oder liegt es an bestimmten Individuen oder Gruppen, die bei Arbeitsfesten nicht dabei sind? Jedenfalls bleibt festzuhalten, dass sich nicht alle Trommler von Hause aus nicht schämen, auch wenn das scheinbare Fehlen jeglicher Auftrittsangst und Nervosität gerade diesen Eindruck erwecken könnte. <sup>195</sup> Tatsächlich gibt es Trommler, die sich schämen. Doch entweder halten sie ihre Scham verborgen oder sie verbleiben nicht bei dieser Tätigkeit, besonders in Bamako, wo man als Berufsmusiker gar nicht erst zum Zuge kommt, wenn man nicht couragiert danach strebt.

194 (Bam.) *Jenbefò tè maloyako ye*.

195 Vgl. auch S. 265f.

### 2.4.8 Tradition und Wandel

Die Jenbe-Festkultur in Bamako ist ein überwiegend traditional geprägter Rahmen sozialen Handelns. In einigen wesentlichen Aspekten herrschen Gemeinsamkeiten mit älteren, ländlichen Formen der Trommel- und Tanzfestkultur vor: Passageriten zählen zu den wichtigsten sozialen Anlässen. Die Interaktion ist von der kreisförmigen Situation und der partizipativen Performance-Struktur gekennzeichnet, die bezüglich der Instrumentalmusik und des Gesangs von Spezialisierung und Differenzierung, bezüglich des Tanzens jedoch von Offenheit und Rollentausch geprägt ist. Zu den Kontinuitäten zählen auch die Funktionen der Unterhaltung, Geselligkeit und Repräsentation. Die Feste – ihre Anlässe, Interaktionsstrukturen und Funktionen – sind in einem gesellschaftlichen Umfeld angesiedelt, das nach wie vor soziale Beziehungen sehr hoch bewertet. In diesen Zusammenhängen sind die handelnden Individuen auch in der Stadt traditionellen familiären Bindungen und gesellschaftlichen Normen, etwa dem Senioritätsprinzip und der negativen Sanktionierung fehlenden Kindersegens, in hohem Grade ausgesetzt.

Daneben sind aber auch Prozesse einschneidenden Wandels nicht zu übersehen: Die Heirat erlangte eine nahezu exklusive Stellung als Anlass von Jenbe-Festen. Sowohl das Heiratsritual als auch die Hochzeitsfestsequenz enthalten einen erheblichen Anteil von Elementen, die zwar als traditionell aufgefasst werden, aber erst im urbanen Kontext nach 1945 entstanden und etabliert wurden. Die Differenzierung des Festes, der Hochzeit, vom rituellen Anlass, der Heirat, nahm deutlich zu, ebenso die geschlechtsspezifische Differenzierung der Festkultur als Domäne der Frauen sowie die Spezialisierung und berufliche Differenzierung der Sängerinnen und Trommler. Die finanzielle und organisatorische Verantwortung verlagerte sich von Gemeinschaften, beispielsweise Bündeln oder Lineages, auf einzelne Individuen bzw. soziale Rollen, wie etwa die Ehrenmütter. Das Kollektiv der bei Festen versammelten Menschen wurde heterogener: Einmal brachten die Trends zu freier Ehepartnerwahl und interethnischer Ehe im urbanen Kontext zunehmend fremde und verschiedene Familien zusammen. Im Weiteren wurde das personale Netzwerk zur Rekrutierung der Teilnehmerschaft individueller und komplexer: Neben Verwandten wurden in der Stadt auch Nachbarinnen, Freundinnen und Arbeitskolleginnen als Festgäste in zunehmendem Maße wichtig, die sich gegenseitig nicht unbedingt kennen und ganz verschiedener Herkunft sein können.

Kurzum: Die Jenbe-Festkultur unterlag in Bamako einem Prozess sozialer Urbanisierung. Dieser Prozess brachte Trends zu sozialer Heterogenität, Differenzierung und Individualisierung mit sich.



## 3 Stil

Hochzeiten, Beschneidungen, Namensgebungen und Verlobungen machen den Großteil der Auftritte von Jenbe-Ensembles in Bamako aus. Die Trommelmusik auf diesen Festen ist stilistisch identisch. In diesem Kapitel sollen ihre Strukturen untersucht und im Kontext ihres Gebrauchs erklärt werden. Als Gebrauchszusammenhang der Musik wird die Interaktion zwischen Trommlern, Tänzerinnen, Sängerinnen und Zuschauern verstanden. Zunächst werden die sozialen Teilfunktionen und musikalischen Einzelrollen des Festmusikensembles erörtert (3.1). Vier Abschnitte sind der Analyse einzelner Aspekte des Musikstils gewidmet: dem Repertoire an Trommelrhythmen (3.2), der musikalischen Form oder Syntax (3.3), der Körpertechnik (3.4) und zuletzt, exemplarisch für die Spielweise, dem Zusammenhang von Tempo und Ensemblegröße (3.5). Jeweils werden Tendenzen des Wandels erörtert und Vergleiche mit den zeitgenössischen Stilen der dörflichen Jenbe-Festmusik im Manden sowie der kultischen Geistbesessenheits-Festmusik in Bamako gezogen. Auf dieser Grundlage beruht die abschließende Typisierung und Interpretation der urbanen Familienfestmusik (3.6).

### 3.1 Soziale Funktionen und musikalische Rollen

Aus dem Munde des Kolonialbeamten Humblot stammt die schöne Formulierung, dass die Jenbe-Trommel Festen ihre Stimme leiht.<sup>1</sup> Festmusik ist kommunikativ. Sie hilft, die geselligen, unterhaltenden und repräsentativen Funktionen von Festen zu realisieren, indem sie die Aufmerksamkeit des Publikums erregt und zentriert, zur Teilnahme an der gemeinsamen Aufführung einlädt und deren Einzelbeiträge unterstützt, koordiniert und fokussiert.

Unterstützung bedeutet in diesem Zusammenhang die Untermalung und Stimulation aller Handlungen durch einen stabilen Klangteppich. Die Unterstützungsleistung hängt weniger von einer bestimmten Instrumentalstimme als vom Ensemble als Ganzes ab. Unter Koordination ist zu verstehen, dass der Trommelrhythmus den Sängerinnen, Tänzerinnen und Zuschauerinnen als gemeinsamer Bezugsrahmen und Interaktionsmodus dient. Damit sich alle Festteilnehmerinnen in ihren je eigenen Ausdrucksformen synchron wie auch sukzessive auf den Trommelrhythmus beziehen können, muss ein identifizierbarer Teil seiner Struktur jederzeit präsent sein. Hierfür ist die erste Dunun-Stimme besonders wichtig. Als Fokussierung wird schließlich die spezifische Begleitung, Akzentuierung und

1 Humblot (1921: 138).

Herausarbeitung einzelner Interaktionsbeiträge verstanden. Die Trommler beschallen das sie umgebende Fest nicht gleichförmig, vielmehr sind ihre Instrumente, ihre Körperhaltung und Aufstellung akustisch und optisch gerichtet. Die Trommler zielen auf die Mitte des Festkreises oder auf einzelne Teilnehmerinnen, vor allem die Solotänzerinnen, die auf das Ensemble zukommen und sich dessen Aufmerksamkeit und damit gleichzeitig der öffentlichen Wahrnehmung versichern. Grundlegend für diese Funktion ist die erste Jenbe-Stimme; es sind die Solisten des Trommelensembles, welche die individuellen Solotänze anspielen. Sie bündeln die Unterstützungsleistung des Ensembles und lenken gleichzeitig die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die jeweiligen Brennpunkte.

Unterstützung, Koordination und Fokussierung überschneiden sich, lassen sich also nicht scharf voneinander abgrenzen. Dennoch ist die idealtypische Unterscheidung und Analyse dieser Teilfunktionen wichtig: Zum einen sind sie in spezifischer Weise auf die Instrumentalstimmen bzw. musikalischen Rollen des Trommelensembles verteilt und bestimmen deren Charakter, Arbeitsteilung und Zusammenspiel. Zum anderen sind sie in verschiedenen Festmusikstilen unterschiedlich gewichtet, was Aufschluss über deren Orientierung gibt.

In der Bamakoer Familienfestmusik treten unterschiedlich große Ensembles auf (Tab. 7). Dem größten Ensemble entsprechend ist das Repertoire für bis zu drei Jenbe- und drei Dunun-Stimmen ausgearbeitet. Bei der folgenden Beschreibung der musikalischen Rollen der sechs Instrumentalstimmen ist auch die Abhängigkeit der Rollen von den konkreten Ensemblevarianten zu berücksichtigen, z. B. die Rollenveränderung der ersten Jenbe, sobald eine zweite Jenbe hinzukommt usw.

Tabelle 7: Gebräuchliche Ensemblegrößen

1 Jenbe	2 Jenben	2 Jenben	3 Jenben	3 Jenben	Sonstige	Summe
1 Dunun	1 Dunun	2 Dununs	2 Dununs	3 Dununs		
21 %	19 %	37 %	12 %	4 %	6 %	~ 100 % (N=434)

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

### 3.1.1 Die erste Dunun

Jeder Rhythmus besteht aus einem Cluster bestimmter, zueinandergehöriger Patterns und stellt eine identifizierbare Einheit dar. Die erste Dunun ist von eminenter Bedeutung für die Identität der verschiedenen Trommelrhythmen und damit auch für die Koordination der Trommler, Tänzerinnen, Sängerinnen und Zuschauerinnen. In vielen Rhythmen spielt sie über weite Strecken ein und dasselbe charakteristische Pattern unverändert durch. Diese Basispatterns kommen, von ganz

wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht identisch in zwei verschiedenen Rhythmen vor.<sup>2</sup>

Die erste Dunun hat auch Unterstützungsfunktion, ihre Flexibilität in dieser Hinsicht ist jedoch begrenzt durch die Beständigkeit, die ihr die Koordinationsfunktion abverlangt. In einigen Rhythmen kennt die erste Dunun beispielsweise eine oder zwei dichtere Varianten des Basispatterns, um die rhythmische Dichte zu erhöhen. Doch ist dies keineswegs in allen Rhythmen der Fall. Auch durch Lautstärkeveränderungen vermag sie weniger Dynamikunterschied zu erzielen als die erste Jenbe, spielt sie doch zur prägnanten Realisierung des Basispatterns generell auf einem hohen Niveau. Zur Fokussierung stehen der ersten Dunun wenig Möglichkeiten zur Verfügung: In einigen Rhythmen spielt sie ein eigenes Pattern, um das Anheizen der Solotänze durch die erste Jenbe zu unterstützen, in anderen ein Signalpattern beim Abgang der Solotänzerinnen.<sup>3</sup> Doch die Initiative geht dabei stets von der ersten Jenbe aus, deren kommunikative Funktion die Dunun also bestenfalls mitvollzieht. Wie bereits erwähnt, behält die erste Dunun aber in vielen Rhythmen durchgehend das Basispattern bei.

0 . . 0 . . 0 . . . ° . . . 0 .	(16)	erste Dunun in <i>dansa</i>
0 . ° . ° . . 0 . 0 . 0	(12)	erste Dunun in <i>maraka</i>
0 . . . ° . ° . . 0 . .	(12)	erste Dunun in <i>suku</i>
0 . 0 . . . 0 . 0 . . .	(12)	erste Dunun in <i>farabaka</i> ( <i>suku</i> 2. Teil)
0 . ° . 0 0 . ° . ° . 0	(12)	erste Dunun in <i>kirin</i>

Notenbeispiel 1: Patterns der ersten Dunun in den gebräuchlichsten Rhythmen. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1997/98).

### 3.1.2 Die erste Jenbe

Die permanente Präsentation der Grundgestalt des Trommelrhythmus durch die Dunun entlastet die erste Jenbe von dieser Funktion. Die Jenbe ruft zwar oftmals am Beginn eines Stücks den Rhythmus auf, doch sobald dieser etabliert ist, ist sie weniger für die Koordination, dafür umso mehr für die Fokussierung zuständig. Ist die erste Dunun-Stimme auf Beständigkeit und Prägnanz hin ausgerichtet, so kennzeichnet die erste Jenbe ein größeres und differenzierteres Repertoire an Patterns

2 Siehe Kap. 3.2.1 (ab S. 118). Zum Begriff des Patterns, siehe die Anmerkung zu den Notenbeispielen (S. 13). Als Basispatterns werden die für die Identität des jeweiligen Rhythmus grundlegenden Patterns der ersten Jenbe- bzw. Dunun-Stimme bezeichnet.

3 Das Anheizen und Beenden der Solotänze wird in Abschnitt 3.3.2 (ab S. 150) behandelt.

und mehr spielerische Freiräume. In der urbanen Familienfestmusik werden diese Freiräume für eine reichere Ornamentik und insbesondere dazu genutzt, Elemente des Handlungsablaufs spontan und differenziert herauszuarbeiten. Die erste Jenbe-Stimme vertont quasi die Interaktionsbeiträge von Sängerinnen und Tänzerinnen und vermittelt die Handlungsstruktur an alle Anwesenden: Sie begleitet Lieder und Kreistänze im ersten Teil der Stücke entsprechend zurückhaltend und stachelt lediglich mit spitzen Einwüfen oder druckvollen Einschüben die Stimmung an. Sie fordert im zweiten Teil des Stückes mit reißerischen Patterns Tänzerinnen zur Soloeinlage heraus, begleitet die Tanzsoli mit entsprechenden Trommelfiguren, treibt sie mit melodisch einfachen, aber dichten, laut und schnell gespielten Patterns dem Höhepunkt zu, bricht sie schließlich mit einem Signalpattern abrupt ab und fordert weitere heraus. Das Spiel der ersten Jenbe bedarf einer profunden und detaillierten Kenntnis sämtlicher Repertoireteile aller Handlungsformen, nicht nur der Trommelrhythmen, sondern auch der Lieder und Tänze.

Die Fokussierung der Tanzsoli durch die erste Jenbe-Stimme ist ein typisches Merkmal der städtischen Festmusik. Die höchst kommunikative, oft spektakuläre Interaktion des ersten Jenbe-Spielers mit den Solotänzerinnen betrifft jedoch auch die Unterstützungsfunktion: Wenn der Trommler ein Solo herausfordert, beschleunigt und ›abschneidet‹, wie es im Musikerjargon heißt, dann kommuniziert er dadurch nicht nur mit der betroffenen Tänzerin. Durch die Vereinfachung und Verdichtung der rhythmischen Figur, das Anheben der Lautstärke und die deutliche Temposteigerung hebt er gleichzeitig das dynamische Niveau der Festmusik und gibt der gesamten Festgemeinde und ihrer Stimmung das höchstmögliche Maß an Unterstützung: Die individuelle Aktion einer Tänzerin wird durch die Festmusik an die gesamte Festgemeinde vermittelt, die mit Jubel, Gedränge und gezielten Zurufen wiederum aktiv zur Unterstützung der Tänzerin und der Musiker beiträgt. Die Umsetzung der Lieder und Tänze in musikalische Formteile verschiedener dynamischer Niveaus lässt deren spezielle Abläufe allen Teilnehmern umso deutlicher erscheinen. Individuelle Fokussierung und kollektive Unterstützung hängen also durchaus zusammen. Kurzum, die spezifische Rolle der ersten Jenbe besteht darin, individuelle Aktionen und kollektive Aufmerksamkeit und Stimmung einander zu vermitteln.

### 3.1.3 Die zweite Jenbe und die zweite Dunun

Erste Jenbe und erste Dunun ergänzen sich zu einem Minimalensemble, das die Funktionen der Unterstützung, Koordination und Fokussierung ausgewogen und effektiv erfüllen kann. Alle weiteren Instrumentalstimmen sind Begleitstimmen, die in erster Linie einer immer stärkeren Unterstützung dienen. Begleitpatterns

sind von einfacher Struktur, nur halb so lang wie Basispatterns und werden ostinat wiederholt. Sie gelten in der Regel nicht nur für einen einzelnen Rhythmus, sondern jeweils für eine ganze Rhythmusfamilie. Mit etwa einem Dutzend Patterns decken sie ein Repertoire von über 50 Rhythmen ab. Ebenso wenig differenziert sind die Repertoires der zweiten Jenbe und Dunun hinsichtlich der Fokussierungsfunktion: Sie spielen in der Regel in jedem Rhythmus und von Anfang bis Ende jedes Stückes nur ein oder zwei verschiedene Patterns, die auch kaum Variationen kennen.

---

S . . S S . T T     0 . . . . 0 .	(8) zweite Jenbe und Dunun in <i>dansa, madan, tansole</i> u. a.
--------------------------------------	--

---

S . T S . B     0 . 0 . . .	(6) zweite Jenbe und Dunun in <i>suku, garanke, bònjalan</i> u. a.
--------------------------------	--

---

S . S S T T     0 . . . 0 .	(6) zweite Jenbe und Dunun in <i>sumalen, fula</i> u. a.
--------------------------------	--

---

S . S . T T     0 . . 0 . .	(6) zweite Jenbe und Dunun in <i>kirin, sunun</i> (2. Teil) u. a.
--------------------------------	---

---

Notenbeispiel 2: Gebräuchliche, jeweils in mehreren Rhythmen gültige Patterns der zweiten Jenbe und zweiten Dunun. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1991–2000).

Begleitmusiker spielen stundenlang immer nur dieselben wenigen Figuren. Ihre Fertigkeit besteht darin, diese Begleitpatterns in allen Tempi ausdauernd und klar zu artikulieren und den ersten Jenbe-Spieler dynamisch exakt zu begleiten, indem sie Tempo und Lautstärke erhöhen bzw. drosseln. Obwohl sie immer nur dieselben unveränderlichen Figuren spielen, müssen sie doch die Interaktion ständig aufmerksam verfolgen.

Die Präsenz der zweiten Jenbe und umso mehr einer zweiten Dunun verdichtet das rhythmische Geflecht, erhöht die Lautstärke und ermöglicht Temposteigerungen. Das erhöht enorm die Leistung des Ensembles bezüglich der Unterstützungsfunktion. Die erste Jenbe und erste Dunun gewinnen durch die teilweise Befreiung von der Unterstützungsfunktion an Spielraum. Während sie im Duo immer sehr auf die ausgewogene Erfüllung aller dreier Teilfunktionen achten müssen und dadurch weitgehend gebunden sind, ermöglicht ein größeres Ensemble, dass die erste Jenbe die Fokussierungsfunktionen besonders stark betont. Darüber hinaus können erste Jenbe und Dunun auch außerhalb der verbindlichen Funktionen Schwerpunkte setzen, etwa bei der Improvisation oder der Ornamentik.

### 3.1.4 Die dritte Jenbe und die dritte Dunun

Musikalische Rolle und soziale Funktion der dritten Jenbe-Stimme kommt jener der zweiten nahezu gleich: Sie verdichtet das Geflecht des Rhythmus und verstärkt damit die Unterstützungsfunktion um ein Weiteres. Wie der zweite Jenbe-Spieler, so spielt der dritte pro Rhythmus meist nur ein Pattern, das er unverändert beibehält. Gleiches gilt für die dritte Dunun.

Dritte Jenbe und Dunun werden auch begrifflich nicht von der je zweiten unterschieden: Sie werden gemeinsam als *jenbeden* (>kleine Jenbe<) bzw. *dununden* (>kleine Dunun<) bezeichnet. Die erste Jenbe heißt dagegen *jenbeba* (>große Jenbe<), die erste Dunun *dununba* (>große Dunun<). Sprachlich unterscheiden die Musiker also nur zwischen Führungsstimmen und Begleitstimmen, nicht aber zwischen den verschiedenen Begleitstimmen für jedes Instrument.

In manchen Rhythmen ist die dritte Jenbe-Stimme spezifisch für den jeweiligen Rhythmus, in anderen dagegen, genau wie die meisten Patterns der zweiten Jenbe-Stimme, gilt sie für die ganze Rhythmusfamilie. Generell sind die Patterns der dritten Jenbe weniger verbindlich festgelegt als die der ersten und zweiten. In einigen Rhythmen ist offen, welches Pattern als zweite, welches als dritte Jenbe-Stimme zu spielen ist. In anderen Rhythmen existiert (noch) kein Pattern für eine dritte Jenbe-Stimme.

T T S S . B S S	(8)	dritte Jenbe in <i>dansa</i>
B . T T . B S .	(8)	dritte Jenbe in <i>madan</i> und <i>didadi</i>
S . B S T T	(6)	dritte Jenbe in <i>suku</i> , <i>garanke</i> , <i>dununba</i> , <i>tisanba</i> , <i>menjani</i> u.a.
B . T T S .	(6)	dritte Jenbe in <i>maraka</i>

Notenbeispiel 3: Patterns der dritten Jenbe. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1991–2000).

Die dritte Dunun ist als jüngste und (noch) relativ seltene Stimme im Bamakoer Jenbe-Ensemble nur für wenige Rhythmen und wenig verbindlich festgelegt. Ihre Ausarbeitung erfolgte bislang vor allem für jene Rhythmen, die aus dem Westen Malis kommen, wo das dreiteilige Khasonka-Dunun-Ensemble herkommt. Der jüngere Einfluss der Khasonka-Dunun-Spieler auf das Dunun-Spiel im Bamakoer Jenbe-Ensemble betrifft auch die freiere, flexiblere und solistischere Rolle, die in den betreffenden Rhythmen aus Westmali (*dansa*, *garankedòn*, *sanja*, *maraka*) der ersten Dunun zukommen kann, wenn zwei oder drei Dununs im Ensemble sind.<sup>4</sup>

4 Vgl. Klangbeispiele 17 und 18 zum Einsatz der Khasonka-Dunun im Jenbe-Ensemble.

### *Musikalische Rollen und Ensemblegrößen*

Erste Jenbe und erste Dunun verhalten sich im Duo komplementär zueinander. Die Dunun ist in erster Linie für die Koordination, die Jenbe für die Fokussierung zuständig, und beide für die Unterstützung. In größeren Besetzungen nimmt dann die Differenzierung der musikalischen Rollen zu: Begleitstimmen dienen der Unterstützung, die erste Dunun der Koordination und die erste Jenbe der Fokussierungsfunktion. Das Großensemble mit dritter Jenbe und vor allem dritter Dunun verstärkt nochmals die Differenzierungstendenz, indem auch die erste Dunun-Stimme für solistische Aufgaben – Fokussierung, Variation und Ornamentik – freigestellt wird. Typisch für den Bamakoer Festmusikstil ist allerdings, dass er auch im Trio und sogar ohne Begleitstimme, im Duo, zu entfalten ist, sofern bei den Ansprüchen an Tempo, Lautstärke und Ornamentik Maß gehalten wird.

### 3.2 Repertoire an Trommelrhythmen

Das Repertoire der Bamakoer Jenbe-Festmusik setzt sich aus einer Vielzahl von Trommelrhythmen zusammen. Diese Rhythmen konstituieren die Musikstücke und Programmfolgen der Festmusik als formal wie auch inhaltlich bestimmte musikalische Einheiten. Fragt man eine in der Festkultur erfahrene Person während eines Auftritts, was das Trommelensemble denn da gerade spiele, so erhält man mit Sicherheit den Namen eines bestimmten Rhythmus zur Antwort.

Mit über 50 Rhythmen ist auf städtischen Familienfesten ein umfangreiches Repertoire in Gebrauch. Darunter sind drei Rhythmen, nämlich *dansa*, *maraka* und *suku*, die auf fast jedem Fest aufgeführt werden, ein breites Mittelfeld von etwa 25 regelmäßig gespielten Rhythmen und über zwanzig weitere, die im Untersuchungszeitraum seltener zu hören waren (Tab. 8). Viel kleiner ist dagegen mit nur fünf bis sechs verschiedenen Rhythmen das Repertoire auf Geistbesessenheitsfesten in Bamako. Drei davon, allesamt *jinèfòli* (>Geisterrhythmus<) heißen, werden auf jedem Fest gespielt. Auf Dorffesten in und um Sagele, im ländlichen Manden, werden insgesamt zwölf bis fünfzehn Rhythmen gespielt, von denen ebenfalls drei (*furasi-fòli*<sup>5</sup>, *kisa* und *madan*) auf fast allen Festen zur Aufführung gelangen.

In jedem der drei verglichenen Stile gibt es demnach drei Standardrhythmen, die man auf weit über 90 Prozent der jeweiligen Veranstaltungen spielt. Die Repertoires der dörflichen und der städtisch-kultischen Festmusik sind über diesen Kern hinaus eng begrenzt, während sich jenes der städtischen Familienfestmusik durch seine große Breite auszeichnet.

5 Der in den Manding-Bergen als *furasi-fòli* bezeichnete Rhythmus heißt andernorts im Manden sowie in Bamako *suku*, im nördlichen Guinea *solisi*.

Tabelle 8: Häufigkeit von Trommelrhythmen auf Familienfesten

Rhythmus	Häufigkeit	Rhythmus	Häufigkeit	Rhythmus	Häufigkeit
<i>dansa</i>	97 %	<i>tasaba</i>	45 %	<i>sabarifòli</i>	34 %
<i>maraka</i>	96 %	<i>bònjalan</i>	43 %	<i>maninkamori</i>	30 %
<i>suku</i>	94 %	<i>didadi</i>	43 %	<i>menjani</i>	24 %
<i>kirin</i>	82 %	<i>dununba</i>	42 %	<i>fulafòli</i>	23 %
<i>farabaka</i>	63 %	<i>baya yuguba</i>	39 %	<i>bara</i>	22 %
<i>garanke</i>	62 %	<i>sunun</i>	39 %	<i>numufòli</i>	22 %
<i>sanja</i>	62 %	<i>tansole</i>	39 %	<i>sogoninkun</i>	22 %
<i>sumalen</i>	54 %	<i>tisanba</i>	39 %	<i>sungurunbanin</i>	21 %
<i>madan</i>	50 %	<i>bolon</i>	38 %	<i>tariba</i>	14 %

*muchacha fernando, sogolo, wolosodòn, janjigi, wurukutu, kòmòfòli, nyaga, kòfili, tage, bòbòfòli, burun, kuyatefòli, pès, sansènèfòli, sènsènèfòli, culture, gere, quatrevingtsix, degu-degu, gawlofòli, jaka, minyankafòli, moribanyasa* und *soron*: < 10–1 %.

N=120

Quelle: Eigene Erhebung (Bamako 1997/98). Berechnet wurden nur die Daten jener 120 Auftritte, die ich durch eigene Beobachtung verifizieren konnte.

Im Folgenden werden Möglichkeiten der formalen und semantischen Identifikation von Trommelrhythmen behandelt, dann die Möglichkeiten der Festteilnehmer, sich mit Trommelrhythmen zu identifizieren, und schließlich die Strukturen der Rhythmusauswahl und Programmgestaltung. Nach dieser Einführung werden Entstehung und Wandel des Bamakoer Repertoires als ein historischer Prozess kultureller Urbanisierung interpretiert, der zwei vordergründig gegenläufige Tendenzen einschloss: einmal die Diversifizierung und Differenzierung in der Breite, dann aber auch die Integration eines begrenzten, jedoch übergreifenden, stadtweit populären Kernrepertoires. Eine Interpretation der Flexibilisierung der Programmfolgen als Anpassung der Spielpraxis an die neue, urbane Repertoirestruktur schließt den Abschnitt ab.

### 3.2.1 Form, Identität und Wandel

Auf einem Fest zu trommeln heißt immer, einen bestimmten Rhythmus zu spielen. Jeder Rhythmus bildet ein Cluster bestimmter Patterns, die in dieser Zusammensetzung nur in diesem einen Rhythmus zu hören sind. Die Musiker nehmen die formale Korrektheit ihres Spiels sehr genau und sehr ernst. Die im Idealfall eindeutige Identifizierbarkeit jedes gespielten Trommelrhythmus anhand seiner hörbaren Strukturen stellt jedoch immer nur eine Möglichkeit dar, die in der Praxis nicht unbedingt zu eindeutigen Ergebnissen führt.

Eine erste Erschwernis der Identifizierbarkeit von Trommelrhythmen besteht darin, dass nicht alle musikalischen Stimmen gleichermaßen rhythmusspezifisch sind. Die meisten Begleitstimmen der zweiten und dritten Jenbe und Dunun gelten jeweils für mehrere Rhythmen ähnlicher Struktur (Notenbeispiel 4):

S . T S . B		zweite Jenbe
S . B S T T		dritte Jenbe
0 . 0 . . .		zweite Dunun
. . ° . 0 0	(6)	dritte Dunun

Notenbeispiel 4: Begleitstimmenensemble für *suku*, *menjani*, *tisanba* und andere Rhythmen. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1994–1998).

Auch ein Teil der Patterns der ersten Jenbe und Dunun können in verschiedenen Rhythmen angewendet werden. Dies betrifft etwa die Fokusperioden, mittels derer in der urbanen Festmusik Solotänze individuell herausgearbeitet werden.<sup>6</sup> Ornamentale Elemente finden ebenfalls häufig in mehreren Rhythmen Verwendung. Das folgende Notenbeispiel zeigt ein Wirbelpattern im Rhythmus *suku*, das in derselben Weise auch in *menjani*, *garankedòn*, *dununba* und weiteren Rhythmen derselben Familie gespielt wird:

. . S S TTTT T S S . .		erste Jenbe
0 . . . ° . ° . . 0 . .		erste Dunun
S . T S . B S . T S . B	(12)	zweite Jenbe

Notenbeispiel 5: Wirbelpattern der ersten Jenbe im Rhythmus *suku*. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1994–1998).

Die meisten Trommelrhythmen teilen sich demnach wesentliche Bestandteile ihres Patternfundus mit anderen Rhythmen. Rhythmen, die auf diese Weise formal verwandt sind, werden hier als zu einer Rhythmusfamilie gehörig aufgefasst. So geht etwa aus den obigen Beispielen hervor, dass *suku*, *menjani*, *garankedòn*, *dununba*, *tisanba* und *bònjalan* eine Rhythmusfamilie bilden.

Als eindeutige Kennzeichen eines Rhythmus können nur jene wenigen Patterns der ersten Dunun und ersten Jenbe gelten, die ausschließlich in diesem vorkommen und darin tragende Rollen spielen. Allerdings weisen selbst manche dieser Basispatterns Ähnlichkeiten sowie Tendenzen zu weiterer Angleichung auf. Das folgende Notenbeispiel zeigt etwa, dass die Basispatterns der ersten Jenbe in den Rhythmen *suku*, *menjani* und *garankedòn* eine gleichmäßige Reihe von *Slaps* (auf jedem

<sup>6</sup> Siehe Kap. 3.3.2 (ab S. 150). Zum Beispiel werden die Patterns des Rhythmus *suku* (Notenbeispiel 13, S. 115) auch in *menjani*, *garankedòn*, *bònjalan*, *dununba* und *tisanba* verwendet.

dritten Puls) und einen Schwerpunkt auf Beat 1 gemeinsam haben. In mäßigem Tempo und kleiner Besetzung sind diese drei Patterns trotz ihrer Ähnlichkeit klar zu unterscheiden. Bei hohen Tempi und großer Ensemblestärke ist aber unter Umständen nur noch die gemeinsame Grundstruktur herauszuhören:

T T S . T S B . S B . S	(12)	erste Jenbe in <i>suku</i>
T T S . B S . B S . B S	(12)	erste Jenbe in <i>menjani</i>
B . S . . S . . S . . S     B . S T T S T T S . . S	(24)	erste Jenbe in <i>garanke</i>
T . S . . S . . S . . S	(12)	gemeinsame Grundstruktur

Notenbeispiel 6: Basispatterns der ersten Jenbe in *suku*, *menjani* und *garankedòn* sowie gemeinsame Grundstruktur derselben. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1991–2000).

Als sicherste Möglichkeit, einen Rhythmus anhand der gespielten Trommelpatterns zu identifizieren, bleibt die Unterscheidung der Basispatterns der ersten Dunun. Trommler, Tänzer, Sängerinnen und Hörer bedienen sich oftmals dieser Möglichkeit, wenn sie sich Orientierung verschaffen oder einen Rhythmus bestimmen wollen. Auf einem Verlobungsfest spielte sich etwa folgende Szene ab:

Ein professioneller Sänger und Tänzer ist plötzlich mit dem Rhythmus (*madan*) der Trommler nicht mehr zufrieden. »Wechselt zu diesem!«, ruft er und singt das Basispattern der ersten Dunun jenes Trommelrhythmus, den er meint (*tansole*). Gleichzeitig schlägt er zur Verdeutlichung mit der Hand das Dunun-Pattern in die Luft. (8.12.1997)

Kein Basispattern der ersten Dunun kommt in zwei verschiedenen Rhythmen vor. Allerdings gilt dies nur für den jeweils begrenzten Rahmen eines Genres. Zum Beispiel finden sich in Bamako die Dunun-Basispatterns gewisser Familienfestrhythmen in den Geisterrhythmen (*jinèfòli*), Rhythmen eines anderen Genres also, durchaus wieder (Notenbeispiel 7). Das kann, muss aber nicht als Inkonsistenz und Verletzung kultureller Regeln gewertet werden. Eine Auseinandersetzung der späten 70er Jahre soll dies verdeutlichen. Das Dunun-Basispattern von *jinèfòli* II war in Form des bei Jugendlichen populären Rhythmus *sumalen* in die Familienfestmusik eingeführt worden, was zu Meinungsverschiedenheiten führte:

Was *sumalen* betrifft, einmal, da kam eine Geistersängerin und schimpfte, wir sollen dies lassen, man soll ihren Rhythmus nicht für die Kinder spielen. Ich ließ es sein, denn war sie nicht eine ältere Frau? Aber schließlich setzten sie [die Leute der Geistesbesessenheitskulte] sich hier in der großen Stadt damit nicht durch. Wir spielten wieder *sumalen*, und sie ließen es. (Jaraba Jakite, 22.2.1998)

0 . ° ° . 0 0 0 . ° . 0	(12)	erste Dunun in <i>jinèfòli</i> II und <i>sumalen</i>
0 . . . . 0 . . ° . . 0	(12)	erste Dunun in <i>jinèfòli</i> III und <i>garanke</i>

Notenbeispiel 7: Identische Patterns der ersten Dunun in Rhythmen verschiedener Festmusikstile. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen, Bamako 1991–2000.

Aber auch innerhalb desselben Genres sind die einzelnen Rhythmen nicht immer eindeutig abgrenzbar, weil sie nämlich im Laufe der Zeit formal nicht dieselben bleiben. Exemplarisch wird im Folgenden der Wandel der ersten Dunun-Stimme von vier Rhythmen beschrieben.

### Formaler Wandel

Die Form des Rhythmus *suku* (bei verschiedenen Maninka-Gruppen auch unter dem Namen *furasi* oder *solisi* bekannt) ist in Bamako seit Jahrzehnten erstaunlich beständig. Die in der dörflichen Festmusik gängige Dunun-Stimme wurde in Bamako um zwei Schläge ausgedünnt, behielt aber ihre Struktur im Wesentlichen bis heute bei; als besonderer Formteil, nämlich zur Verdichtung und Beschleunigung des Rhythmus beim Anheizen von Solotänzerinnen, findet das Pattern der Dorfmusik bis heute unverändert Verwendung:<sup>7</sup>

0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0	(12)	erste Dunun in <i>furasi</i> fòli( <i>suku</i> ) im Manden
0 . . . ° . ° . . 0 . .	(12)	erste Dunun in <i>suku</i> in Bamako

Notenbeispiel 8: Patterns der ersten Dunun in *suku* im ländlichen und Bamakoer Stil. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Sagele und Bamako 1997/98).

Dagegen hat der Rhythmus *dansa* ausgeprägten formalen Wandel erfahren. In den 60er Jahren war noch ein sehr einfaches und weit verbreitetes, auch in anderen Rhythmen gespieltes Basispattern üblich. Im Laufe der 70er Jahre etablierten die Bamakoer Dunun-Spieler ein neues, komplexeres und für den Bamakoer *dansa* spezifisches Basispattern. Das vormalige Basispattern wurde in spezieller Funktion weiterverwendet, nämlich zur Beschleunigung der Solotänze. Schließlich übernahm man in den 80er Jahren von den Khasonka-Dunun-Spielern ein zweites, dem der 60er Jahre ähnliches, alternatives Basispattern. *Dansa* wurde also während der letzten Jahrzehnte durch drei verschiedene Dunun-Patterns definiert:<sup>8</sup>

7 Vgl. Notenbeispiel 14 (S. 153); vgl. außerdem die Klangbeispiele 3, 6, 10, 13 und 15 (*suku* aus Bamako) mit Nummer 19 (*furasi*fòli bzw. *suku* aus Sagele).

8 Vgl. Klangbeispiele 2, 5, 9, 12 und 14.

0 . . ° . . 0 . 0 . . ° . . . 0	(16)	erste Dunun, 60er Jahre
0 . . 0 . . 0 . . . ° . . . 0 .	(16)	erste Dunun, 70er Jahre bis heute
0 . . ° . 0 0 . 0 . . ° . 0 0 .	(16)	erste Dunun, 90er Jahre bis heute

Notenbeispiel 9: Basispatterns der ersten Dunun im Rhythmus *dansa*. Quelle: Eigene Beobachtungen, Aufnahmen und Interviews (Bamako 1991–2000).

Noch wesentlich tief greifender wurde *maraka* im Laufe seiner Urbanisierung umgeformt. Zunächst hatten die Dunun-Spieler der Jenbe-Ensembles das Basispattern für ihren *maraka* vom Rhythmus *donka* der Soninke-Griots übernommen, die diesen traditionell auf ihren gleichnamigen Sanduhrtrommeln spielten. Dieses Pattern wurde in dieser Rolle jedoch nur einige Jahre lang gespielt. Schon zu Beginn der 70er Jahre hatten die Bamakoer Dunun-Spieler ein ganz eigenes, bis heute sehr populäres Basispattern entwickelt und etabliert:<sup>9</sup>

0 . . ° . . 0 0 . ° . .	(12)	erste Dunun in <i>maraka</i> , 60er Jahre
0 . ° . ° . . 0 . 0 . 0	(12)	erste Dunun in <i>maraka</i> , 70er Jahre bis heute

Notenbeispiel 10: Basispatterns der ersten Dunun in *maraka*, früher und heute. Quelle: Eigene Beobachtungen, Aufnahmen und Interviews (Bamako 1991–2000).

Bis in die 80er Jahre hinein spielten die Dunun-Spieler ausschließlich und ohne Variation ihr Basispattern. Ende der 80er Jahre kam die Struktur des Rhythmus erneut in Bewegung: Das ehemalige erste Dunun-Pattern des alten *maraka* (*donka*) kam als zweite Dunun-Stimme wieder hinzu. Die ersten Dunun-Spieler begannen zudem, die Beschleunigung der Solotänze, die bis dahin nur durch die erste Jenbe-Stimme explizit ausgeführt wurde, mit einem speziellen Pattern auszuarbeiten. Dieses Pattern, das von den Khasonka-Dunun-Spielern übernommen wurde, ließ sich auch in den damals drastisch steigenden Tempi aushalten. Im Laufe der 90er Jahre wurde dieses Beschleunigungspattern wiederum als permanente Begleitstimme der zweiten Dunun zugeordnet. Das bisherige Pattern der zweiten Dunun, als welches das vormalige Basispattern der erste Dunun des alten *maraka* wiederverwertet worden war, wurde erneut verdrängt. Heute wird es nur noch verwendet, wenn die Mehrzahl der Teilnehmerinnen Maraka (Soninke) sind. Damit nicht genug, zwang die weitere Erhöhung der gespielten Tempi in den 90er Jahren zu weiterer Ausdünnung. Das Basispattern der ersten Dunun wird heute gerne reduziert, indem man einzelne Schläge weglässt:<sup>10</sup>

9 Vgl. Klangbeispiele 4, 7 und 11.

10 Vgl. Klangbeispiele 16 und 17.

0 . ° . ° . . 0 . 0 . 0	(12)	erste Dunun, 70er Jahre bis heute
0 . . . ° . . 0 . 0 . .	(12)	erste Dunun, ausgedünnt, 90er Jahre
0 . . ° . . 0 0 . ° . .	(12)	zweite Dunun, 80er Jahre
0 . . . 0 . 0 . . . 0 .	(12)	zweite Dunun, 90er Jahre
0 . . 0 . . 0 . . 0 . .	(12)	zweite Dunun, seit Ende der 90er Jahre

Notenbeispiel 11: Basispatterns des Rhythmus *maraka* im Wandel. Quelle: Eigene Beobachtungen, Aufnahmen und Interviews (Bamako 1991–2000).

Womöglich sind sogar beide bisherigen Patterns der zweiten Dunun im Begriff, anstelle eines neuen, noch simpleren, fallen gelassen zu werden. Das folgende Beispiel schildert eine kurze Szene, in dessen Verlauf sich dieser Wandel anzeigt:

Auf einem Hochzeitsfest spielt Fakaba Haidara, ein junger Begleittrommler, auf der zweiten Dunun in *maraka* den Beat (|O..O..O..O..|). Der erste Jenbe-Spieler, Sedu Keita, wendet sich ihm zu, ruft »Heh!« und weist ihn an, die rhythmusspezifische zweite Dunun-Stimme zu übernehmen (|O..°..OO.°..|), indem er die entsprechenden Armbewegungen deutlich in die Luft zeichnet.

Hier herrscht eine Meinungsverschiedenheit: Für Haidara ist sein Pattern die adäquate Möglichkeit, mit dem gerade rasenden Tempo umzugehen. Für Keita stellt dies eine unangebrachte Abweichung von der Norm dar. Er muss allerdings das von ihm verlangte Pattern selbst nicht spielen.

Haidara folgt dem ersten Jenbe-Spieler, doch der Ensembleleiter Draman Keita, der gerade pausierend daneben sitzt, springt, wie manch ein Fußballtrainer am Spielfeldrand, auf und schreit Sedu Keita, seinem langjährigen Partner und ersten Jenbe-Spieler, zu: »Das ist gut! Das ist doch gut!«

Draman Keita erklärt also die von Sedu Keita als Normverletzung zurückgewiesene, momentane Spielpraxis zu einer mehr als akzeptablen, einer angebrachten Innovation. Der Vorgang wiederholt sich:

Haidara wechselt wieder in den Beat zurück. Sedu Keita weist Haidara prompt nochmal zurecht und der folgt wiederum. Draman Keita bleibt diesmal sitzen und schüttelt ablehnend den Kopf. Der beschriebene Vorgang dauert bislang etwa zwanzig Sekunden. Die Norm scheint sich durchzusetzen. Doch eine halbe Minute oder zwei beschleunigte Solotänze später treibt das enorme Tempo Haidara, trotz dessen guter Physis, erneut an die Grenze seiner Möglichkeiten. Aber anstatt verzweifelt den Spielarm samt Schlägel niedersinken zu lassen und aufzugeben, wechselt er wie selbstverständlich in den Beat zurück. Sedu Keita reagiert nicht mehr und Haidara bleibt dabei. (Bamako, 12.4.1997)

So setzt sich, zumindest für diesen Auftritt, binnen einer Minute eine Innovation durch.<sup>11</sup> Nicht immer liegt es am Tempo und nicht immer herrschen derart starke, unmittelbare Zwänge vor. Dennoch ist eine solche Situation typisch für die pragmatische Art, in der Musiker während der Interaktion mit ihrer Rolle und miteinander umgehen. Vermutlich bedarf es einer Reihe, keineswegs unzähliger solcher Vorgänge, damit sich eine Innovation nicht nur in dieser einen Situation, sondern als stilistische Norm durchsetzt. Derlei Prozesse musikalischen Wandels lassen sich jedoch kaum direkt beobachten und sind erst im Nachhinein verifizierbar.

Im Jahre 1997 konnte ich erleben, wie rasch ein neuer Rhythmus entstehen, in Mode kommen und wieder aus der Mode geraten kann. Nach dem sensationellen Erfolg des malischen Pop-Hits *muchacha fernando* von Yoro ›Bruce‹ Diallo im Frühjahr 1997 kam es immer wieder zu Situationen, in denen Festgäste diesen Hit anstimmten und die Trommler nicht recht einzusteigen wussten. Sie versuchten sich mit dem Argument zu verteidigen, dieses Lied sei einfach nicht auf ein Trommelensemble übertragbar: »Mit *orchestre [moderne]* und Jenbe, gut, aber nur mit der Jenbe, das geht nicht gut zusammen.« Auch ein professioneller Sänger und Tänzer reagierte erstaunt auf den Wunsch von Festteilnehmerinnen, *muchacha* tanzen zu wollen: »Das habe ich ja noch nicht gehört, dass man *muchacha* auf Festen spielt. Wie soll denn das auf der Jenbe gehen?«<sup>12</sup> Doch das sagte er mit leiser Stimme, nur zu den Trommlern. Die Festgäste belastete er nicht mit derlei Einwänden: Da sie das populäre Lied nun einmal mitsingen und dazu tanzen wollten, sang er es auch. Und die Trommler spielten. Sie leiteten das Dunun-Pattern direkt aus dem Pop-Song ab, und zwar aus den Hauptakzenten des elektronischen Drum-Patterns und der Rhythmusstruktur des Refrains:

x . x . . . . x . . . .	(12)	Akzente des Schlagzeugs im Pop-Song
x . x x . . x x . x . .	(12)	rhythmische Struktur des Refrains im Pop-Song
0 . 0 0 . . . . ° . ° . .	(12)	erste Dunun im Trommelrhythmus

Notenbeispiel 12: Rhythmische Grundstruktur des Pop-Songs und des Trommelrhythmus *fernando muchacha*. Quelle: Diallo (o.J., MC); eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1997/98).

Im Juli und August wurde *muchacha* dann öfters auf Festen gespielt. Dafür sorgte u. a. dessen Protagonist selbst, der als professioneller Sänger auch auf Festen auftrat und in seiner Zeit als Pop-Star besonders viele Engagements bekam. Als förderlich erwies sich auch das Faktum, dass mehrere bekannte Sängerinnen das Lied

11 Vgl. Klangbeispiel 16: Nach einer Minute wechselt der zweite Dunun-Spieler (Stereoposition: links) von |O..°..OO.°.| nach |O..O..O..O..|.

12 Bamako, 15.5.1997.

in ihr Repertoire aufnahmen. Viele Trommler blieben allerdings unbeirrt dabei, das Lied wäre nicht zur Umsetzung als Trommelrhythmus geeignet. Das Lied ließ sich offenbar nicht eindeutig einer Rhythmusfamilie zuordnen, sodass bei der Wahl der Begleitpatterns, beim Beat-Bezug und damit bei der Koordination von Tanz, Lied und Rhythmus ungewöhnlich häufig Unstimmigkeiten auftraten, für die sich keine einheitliche Lösung durchsetzte. Offenbar war das Lied tatsächlich nicht für eine perkussive, festmusikalische Bearbeitung geeignet. Jedenfalls bekamen es die Bamakoer Jenbe-Spieler nicht in den Griff. Schon wenige Monate später begann dessen Popularität als Festmusikrhythmus wieder zu sinken, obwohl der Pop-Song im Radio noch relativ häufig gespielt wurde.

### *Zwischenfazit*

Die unterschiedliche Spezifität der verschiedenen Instrumentalstimmen, das Nebeneinander verschiedener Stile und Genres sowie der formale Wandel derselben tragen dazu bei, dass ein gespielter Rhythmus nach Gehör nicht immer einfach und eindeutig zu identifizieren ist. Auseinandersetzungen darüber, wie ein Rhythmus richtig zu spielen sei, sind Bestandteil des Arbeitsalltags und Wettbewerbs zwischen individuellen Musikern und ganzen Musikergenerationen. Darüber hinaus ist das Niveau an Interesse und Erfahrung seitens der Beteiligten unterschiedlich hoch. Zum Beispiel kennen Lehrlinge und auch erfahrene, aber auf Begleitstimmen spezialisierte Musiker manchen Rhythmus nicht in der Weise, wie man das von Solisten erwarten kann; ihnen reicht, aus einer überschaubaren Anzahl von Begleitpatterns das jeweils richtige auswählen zu können.

### *Bezeichnung*

Eine nahe liegende Möglichkeit, einen Rhythmus anderweitig als nach Gehör, sprich, anhand seiner formalen Struktur zu identifizieren, ist, mit kundigen Leuten darüber zu reden. Allerdings lässt sich nur etwa die Hälfte der Rhythmen des Bamakoer Repertoires eindeutig benennen; in den übrigen Fällen ist die Sache kompliziert. Unter manchen Bezeichnungen werden mehrere Rhythmen eines sozialen Kontexts oder Genres subsumiert: So gibt es etwa in Bamako zwei Rhythmen mit Namen *jelifòli*, drei namens *jinèfòli*; in Sagele drei Rhythmen namens *kòmòfòli*. Eine zweite Form uneindeutiger Benennung besteht darin, dass mancher Rhythmus mit einem Namen aus seinem Herkunftskontext und zusätzlich mit einem Zweitnamen versehen ist, der in ethnisch-regionaler Hinsicht verallgemeinernd auf diesen Herkunftskontext verweist; so etwa bezeichnet das Ethnonym *wasulunka* den aus

dem Wasulun stammenden Rhythmus *kirin*. Solch ein urbaner Zweitname kann parallel verwendet werden, aber auch den Erstnamen verdrängen, wie im bereits erwähnten Fall des Ethnonyms *maraka* und der ursprünglichen Bezeichnung *donka*. In der dörflichen Festmusik sind ethnischierende Zweitbenennungen unüblich; der nachträgliche Verweis auf die ethnisch-regionale Herkunft scheint ein typisch urbanes Bedürfnis zu sein.<sup>13</sup>

Die Benennung von Rhythmen ist also keineswegs immer eindeutig, was die Musiker allerdings nicht weiter stört oder überhaupt nur interessiert. Das Desinteresse an eindeutiger Bezeichnung hat dabei nicht unbedingt mit Mangel an Wissen oder Kompetenz zu tun. Zum Beispiel nennt Jaraba Jakite *tisanba*, *tansole* und weitere Rhythmen aus dem Bèlèdugu unterschiedslos *bamanafòli*, was auch ›Festmusik der Bamana‹ ganz allgemein bedeuten kann. Dabei ist gerade Jakite ein ausgewiesener Experte in diesen Rhythmen und wird als solcher manchmal eigens für Bamana-Feste engagiert. Ähnliches gilt auch für *jinèfòli*-Spezialisten, wie etwa Yamadu Dunbia und Kasim Kuyate, die keinen ihrer Geisterrhythmen je anders nennen als eben *jinèfòli*; selbst auf Nachfrage ist ihnen keine spezifische Bezeichnung für einen dieser drei Rhythmen geläufig. Das Benennen und allgemein das Reden über Trommelrhythmen ist in ihrem Alltag ohne großen Belang.

Es gibt allerdings Mitglieder der Untersuchungsgruppe, die etwa von *tansole* und *tisanba* statt von *bamanafòli* sprechen. Es sind dies gerade jene Musiker, die bei der Arbeit im Ballett- und Konzertbetrieb, als Lehrer oder als Informanten über ihr Repertoire sprechen wollen bzw. müssen, wenn sie Erfolg haben wollen. Unter anderem war es mein eigenes Forschen und Fragen, etwa im Rahmen der von mir und meinem Assistenten erhobenen Statistik, was bei den Befragten die Tendenz förderte, spezifische Namen unspezifischen vorzuziehen und eine klare Relation von Trommelrhythmus und Bezeichnung anzustreben. Ethnographische Forschung und andere, zur Systematik neigende, moderne Erscheinungen, etwa Musikunterricht, Lehrbücher zumal, oder Repertoirelisten und Beihefte zu Tonträgern und Bühnenprogrammen, stimulieren oder generieren gar ein Bedürfnis nach Benennung und semantischer Eindeutigkeit, das den Festmusikern traditionell eher fremd ist.

#### *Fazit: Form und Identität der Trommelrhythmen in der Praxis*

Die Identität von Trommelrhythmen ist auditiv-formal nicht immer eindeutig und hängt deshalb stets auch vom Kontext der Aufführung ab. Sich einen vollständigen Überblick über das Repertoire der Bamakoer Familienfestmusik zu verschaffen, ist

13 Siehe Kap 3.2.4 (ab S. 136) zur Diversifizierung und Ethnisierung des urbanen Repertoires.

äußerst schwierig, zumal es sich hierbei nicht um ein geschlossenes System stabil distinkter Elemente handelt. Trommelrhythmen sind zwar hoch formalisierte und in gewissen Maßen und bestimmten Rahmen auch verbindlich festgelegte kulturelle Formen. Doch wird diese formale Verbindlichkeit nur in der Praxis, d. h. im Aufführungs- und Gebrauchszusammenhang der Trommel- und Tanzperformance verwirklicht, und sie ist dort umkämpft, wird teils missachtet und im Laufe der Zeit auch verändert.

### 3.2.2 Situativer Kontext und kulturelle Bedeutung

Die Identität der Trommelrhythmen ist über formale bzw. auditive und sprachliche Aspekte hinaus auch kontextuell und inhaltlich bestimmt: ihre Aufführung geht mit bestimmten Liedern und Tänzen einher und ist mit mehr oder weniger spezifischen und kulturellen Bedeutungen konnotiert.

Über die Relation von Lied und Rhythmus herrscht in der Regel Übereinkunft: Jedes Lied verlangt einen bestimmten Rhythmus. Es gibt zwar Trommler, die nicht alle Lieder kennen und schon mal zwei Rhythmen verwechseln. Auch treten durchaus Meinungsverschiedenheiten und richtiggehend Konflikte um die Wahl des richtigen Rhythmus zur Begleitung eines bestimmten Liedes auf. Das Repertoire ist, nicht nur in formaler Hinsicht, kein statisches System kultureller Elemente, es ist auch in seinen sozialen Zusammenhängen und kulturellen Bedeutungen eine Ressource performativer Praxis, die Abweichungen, Innovationen und Wandel erfährt. Allerdings bildet das Repertoire insofern eine relativ konservative Struktur, als Konflikte um die Zuordnung von Liedern, Rhythmen und Tänzen nur sehr selten auftreten und Wandel nur schleichend und in Einzelfällen stattfindet.<sup>14</sup>

Das Spiel eines Trommelrhythmus ist *per se* eine intentionale Handlung, mit der die Musiker bestimmte Personen zur Interaktion auffordern. Es wäre absurd, einen Trommelrhythmus zu spielen, wenn niemand da ist, es sei denn, um Leute herbeizutrommeln; unmöglich, einen populären Rhythmus zu spielen, ohne damit irgendjemanden anzusprechen und zum Tanz aufzufordern. Dies wird beispielsweise europäischen Trommelschülern in Mali gewahr, wenn während des Unterrichts nicht nur Kinderscharen herbeiströmen, sondern auch Erwachsene, die gar zu tanzen beginnen, als gäbe es etwas zu feiern. Letztere lachen dann und distanzieren sich etwas, da sie zwischen einem Fest und einer solchen Situation zu unterscheiden vermögen. Die Wirkung der Trommelrhythmen ist hier also nicht ganz dieselbe, aber ihr generelles Gerichtetsein auf Interaktion doch deutlich.

14 So machte sich z. B. in den 90er Jahren eine vom Ballettbereich herrührende Tendenz bemerkbar, Lieder, die früher mit *menjani* oder *suku* begleitet wurden, auf *dununba* zu übertragen.

Das Spiel eines Rhythmus auf einem Fest zielt also immer darauf, bestimmte Gruppen oder Segmente des Publikums anzusprechen und zur aktiven Teilnahme an der Performance zu bewegen. Ein Teil der Anwesenden soll zum Aufstehen und Tanzen, zur praktischen Identifikation mit dem gegenwärtigen Rhythmus bewegt werden. Oft wird erwartet, ja, gefordert, dass Festteilnehmer tanzen, wenn ›ihr‹ Rhythmus an der Reihe ist. Gar ist zu beobachten, dass junge Frauen eine Altersgenossin, die aus Schüchternheit oder anderen Gründen ungern tanzt, lachend, aber entschlossen vom Stuhl auf den Tanzplatz zerren – doch freilich nur dann, wenn ein Rhythmus gespielt wird, der die Frau betrifft. Die Aufführung eines Rhythmus stellt stets einen mehr oder weniger zielgerichteten, teils normativen Aufruf und gleichzeitig Modus der Teilnahme an der Performance auf Festen dar.

Jeder Rhythmus ist mit einer Reihe von Bedeutungen konnotiert, die durch seine Aufführung evoziert werden können. Urbane Rhythmen können besonders breite Paletten von diversen kategoriellen Attributen verkörpern, mit denen sich die Festteilnehmer wiederum durch ihr Tanzen persönlich identifizieren können. Die in der Trommel- und Tanzperformance öffentlich manifestierbaren Attribute sozialer Identität beziehen sich hauptsächlich auf die Ethnizität und regionale Herkunft, die soziale Geburts- und Statusgruppe sowie das Alter. In einem einzigen, allerdings wichtigen Fall, denn es handelt sich um den meistgespielten Rhythmus, bezieht sich die getanzte Identität nicht um einen Aspekt zugeschriebener Position im Sozialsystem, sondern um eine erworbene Position in Relation zum sozialen Anlass des Festes: Der Rhythmus *maraka* spricht besonders die Ehrenmütter (*denba*) an und wird deshalb auch *denbafòli* genannt. Er ist auf den Aspekt der tragenden sozialen Rolle der Ehrenmütter für die Veranstaltung und Finanzierung des Festes gerichtet.

Der Anteil an Rhythmen, die mit einer bestimmten ethnischen bzw. regionalen Herkunft assoziiert werden, ist hoch. Dazu gehören die Standardrhythmen *maraka* (Soninke), *dansa* (Khasonka), *suku* (Maninka), aber auch viele Rhythmen von mittlerer Häufigkeit, etwa *kirin* (Wasulunka), *madan*, *menjani* und *maninkamori* (Maninka), *bara*, *tansole* und *sunun* (Bamana) und *fulafòli* (Fulbe), sowie einige seltene Rhythmen, u. a. *sogolo* (Somono) und *minyankafòli* (Minyanka).<sup>15</sup>

Ein geringerer Teil des Repertoires richtet sich an den sozialen Status: *Wolosodòn* etwa spricht die Gruppe der Unfreien an, *numufòli* die Schmiede und *sanja* und *garankedòn* (beide auch als *jelifòli* bekannt) die Griots. *Numufòli* und *wolosodòn* sind die einzigen, auf Familienfesten praktizierten Rhythmen mit exklusiver Assoziation: Bis heute tanzen in Bamako fast ausschließlich Schmiede den Schmiedetanz und Unfreie den der Unfreien. Abweichungen davon manifestieren sich als Skandale, die noch Monate nachwirken.

15 Vgl. Tab. 8 (S. 118) zur Häufigkeit, mit der die Rhythmen gespielt werden.

Ein gleichfalls wichtiger, auf Rhythmen bezogener Aspekt ist das Alter. Ein Teil des Repertoires ist insbesondere an Kinder und Jugendliche gerichtet: *sumalen*, *sabarifòli*, *pès*, *sungurunbanin*, *baya yuguba*, *tasaba* und *muchacha fernando*. Wenn sich Erwachsene an diesen Tänzen beteiligen, dann meist mit einem verschmitzten Lächeln ›jung geliebener‹ Erwachsener. Über die Kinderrhythmen hinaus sind auch andere Rhythmen altersspezifisch: Beispielsweise reagieren auf *suku*, *menjani* und *kirin* eher jüngere Frauen, auf *madan* und *fulafòli* eher ältere. Besonders auffällig ist die Altersspezifität des Rhythmus *maraka*. Eine besondere Intention dieses Rhythmus ist, wie bereits erwähnt, die Ehrenmütter anzusprechen. Alle Lieder zu deren Ehren werden im Trommelrhythmus *maraka* begleitet. Da Ehrenmütter der Generation der Mütter der Braut entstammen, gilt *maraka* entsprechend auch als Tanz der verheirateten, älteren Frauen. Dazu ein Beispiel:

Eine junge Tänzerin von ungefähr zwanzig Jahren zieht von Beginn des Stückes an alle Blicke auf sich. Schon im Gänsemarsch des Kreistanzes ist ihre Körperhaltung gespannt, bereit zum Absprung, manchmal leicht wippend vor Erwartung, endlich das Stück herumzureißen und ein Solo zu geben. Stets ist sie mit erhobenem Kopf und grimmig entschlossener Miene dabei, wenn einige kurze Solotanzphasen eingeschoben werden, noch während der Kreistanz im Gange ist. Dreimal hat der Gänsemarsch der erwachsenen Frauen den Festplatz inzwischen umrundet und löst sich nun, in der vierten Runde, allmählich auf. Einzelne Frauen beginnen abzuspringen, einige, um ihre Sitzplätze wieder einzunehmen, andere, darunter viele ältere Frauen, um schon einmal links und rechts vor den Trommlern günstige Ausgangspositionen für die unmittelbar bevorstehende Solotanzphase einzunehmen. Sekunden später fällt der Kreistanz tatsächlich auseinander. Die erste, die vor die Trommler prescht, um ein Solo zu geben, ist aber keine der Alten, sondern die eingangs erwähnte junge Frau, die allen zuvorkam. Flugs bricht der erste Jenbe-Spieler, Jaraba Jakite, das Spiel ab, legt die Trommel nieder, schreit: »Mann, was soll das denn, ist das etwa nicht der Rhythmus der Ehrenmütter, sind jetzt nicht erst mal die alten Frauen dran?« Er packt die erstarrte Frau am Arm, zerrt sie über den Festplatz nach hinten ins Dunkel des Zuschauerkreises, lässt sie dort gottverlassen zurück, kehrt wieder, nimmt die Trommel auf und arbeitet nach und nach die zum Solo Schlange stehenden alten Frauen ab. Die junge Frau schleicht davon. (Bamako, 23. 5. 1997)

Die vielfältigen Konnotationen des Trommelrhythmus *maraka*, mit der Ethnie der Soninke etwa, der Rolle der Ehrenmütter und dem Alter der Tänzerinnen, macht deutlich, dass die Rhythmen nicht immer eindeutig und genau, sondern oftmals mehrfach konnotiert und unscharf gerichtet sind. Auf ein und denselben Rhythmus können verschiedene Festteilnehmerinnen aus verschiedenen Gründen referieren: die eine, weil sie Soninke ist, die andere als Ehrenmutter und die dritte als alte Frau. Einzelne Teilnehmerinnen, in diesem Fall alte Soninke-Frauen, die im betreffenden Fest die Rolle einer Ehrenmutter innehaben, können von ein und demselben Rhythmus auch gleich in mehrfacher Hinsicht angesprochen werden.

Gerade die gebräuchlichsten und insbesondere die Standardrhythmen sind auf diese Weise mehrfach und unscharf zielgerichtet: Beispielsweise verweist *dansa* auf die Ethnie der Khasonka und deren Herkunftsregion Kayes, auf dessen Verwendung bei Hochzeiten heute und im landwirtschaftlichen Kontext einstmals, etwa bei Erntedankfesten, sowie auf die Bedeutung der westmalischen Griots in Bamako. Der Rhythmus *suku* verweist auf die Ethnie der Maninka, seine Herkunft aus der Region Manden, auf seine traditionelle Verwendung im Kontext von Beschneidungsritualen, auf den legendären Glanz einstiger großer Beschneidungsfeste sowie generell auf junge Frauen samt ihren schnellen und athletischen Tänzen. Der Rhythmus *dununba* verbindet sich mit dessen Herkunftsregion Hamanah im nördlichen Guinea und der Ethnie der Maninka, mit seiner ehemaligen spezifischen Bedeutung als rituellem, mit Flagellationen verbundenem Tanz der Männer, mit der Rolle als repräsentativem Rhythmus der guineischstämmigen Bevölkerung in Bamako sowie mit der Bedeutung als verbreitetem Ballettrhythmus.

Die unscharfe, multiple Bedeutung der Standardrhythmen kann ebenso von Vorteil sein wie die genauere und eindeutiger Zielgerichtetheit anderer, seltenerer Rhythmen, je nachdem, welche Intention verfolgt wird. Im Folgenden werden Situationen beschrieben, in denen kein unmittelbar zwingender Anlass für einen bestimmten Rhythmus vorherrscht. Bei der Wahl der Rhythmen durch die Trommler wird der Zusammenhang ihrer Absichten und der Zielrichtung der gewählten Rhythmen besonders deutlich.

Zu Beginn eines Familienfestes müssen die Musiker die Festgemeinde oftmals erst zusammentrommeln. Die Bamakoer Trommler spielen zu diesem Zwecke meistens *maraka*, *suku* und *dansa*. Sie wenden sich mit diesen Standardrhythmen, deren Intentionalität am weitesten gefächert ist, an eine noch anonyme Öffentlichkeit: Sie schließen niemanden aus und laden alle ein. In ähnlich offenen, eine breite Zuhörerschaft antizipierenden Situationen entscheiden sich auch Dorftrommler für ihre Standardrhythmen. Dazu ein Beispiel aus dem Maninka-Land:

Die Delegation des Dorfes Sagele kommt am Rand des Nachbardorfes Karamògòla an. Über eine Schwiegerv Verwandtschaft wurden junge Männer zu einem Arbeitsfest eingeladen, um gemeinsam ein großes Feld mit der Hacke für die Aussaat vorzubereiten. Darüber hinaus ist der Anlass auch für die zukünftigen Heiratsbeziehungen beider Dörfer von Bedeutung. Eine dermaßen beeindruckende Delegation, 100 junge, starke Bauern, zwanzig junge Sängerinnen im heiratsfähigen Alter, sechs Trommler und zwei Griots, hat es schon seit Jahren nicht mehr gegeben. Man berät sich kurz, mit welchen Rhythmen man ins gastgebende Dorf einmarschieren soll. Einer der Griots sagt: »Das hier ist eine ernsthafte Sache, wir sind hier für Sagele, und die Ehre ist auf unsrer Seite. Wir wollen kein Spiel daraus machen, die Leute von Karamògòla akzeptieren das nicht.« Man wählt *madan* und *furasiñòli* als dem Anlass angemessene Rhythmen. (19.6.1997)

Ein Rhythmus wie der rasend schnelle, bei der Jugend äußerst populäre *wurukutu* kam hier nicht in Frage, das wäre zu wenig ernst, zu spielerisch gewesen. Ein so verfänglicher Rhythmus wie etwa der des Geheimbundes *kòmò* kam ebenfalls nicht in Frage, weiß man doch nie genau, wie es in einem anderen Dorf um das nicht selten konfliktreiche Verhältnis von Islam, Modernität und lokalen Religionen gerade steht. Aber auch so stark und eindeutig zielgerichtete, überall gleichermaßen positiv konnotierte Rhythmen wie der mit dem Kriegerum assoziierte Rhythmus *bolon* oder der der gemeinsamen Feldarbeit zugeordnete *sansènèfòli* wurden nicht als die passenden gewählt. Man wählte die gebräuchlichsten, unverbindlichsten, unverfänglichsten, auf jedem Fest gespielten Standardrhythmen *madan* und *furasi-fòli*. Diese sind zwar durchaus auch mit spezifischen Kontexten, nämlich denen von Herrschaft und Beschneidung, assoziiert, richten sich aber nicht nur an einen bestimmten Teil, sondern, wenn nicht an alle, so doch an einen Großteil der Bevölkerung der betreffenden Gegend. Hier wurden zwei Rhythmen als *cultural performances* ausgewählt, nicht, wie man glauben könnte, weil sie die kulturell bedeutsamsten wären, sondern weil sie uneingeschränkt einsetzbar sind, da die mit ihnen evozierte kulturelle Bedeutung so indifferent ist, dass sie in keinem Kontext, und sei er politisch noch so diffizil, etwas Missliches anzurichten droht.

Die folgende Schilderung ist bezeichnend für Situationen, in denen die Rhythmuswahl auf die Ansprache einzelner Personen oder bestimmter Gruppen zielt. Das ›Szenario‹ trug sich wiederum in Sagele zu:

Das vollzählige Ensemble der Dorftrommler zieht am Morgen des islamischen Feiertages *selinin* durch das ganze Dorf, von Gehöft zu Gehöft. Etwa 30 Gehöfte werden im Verlauf von drei Stunden mit je einer eigenen Festeinheit beehrt. In der Regel besteht jedes dieser Mikro-Feste aus genau einem Stück, nach dessen Ende man weiterzieht und das nächste Gehöft anvisiert. Als Marschrhythmus zwischen den Gehöften dient stets der Standardrhythmus *madan*. Dagegen wechseln die Trommler beim Betreten der Gehöfte meist in einen anderen Rhythmus, von dem sie meinen, dass er einem bestimmten Bewohner persönlich entspricht. Meistens geschieht dies wortlos, indem ein Ensemblemitglied, das sich seiner Sache sicher ist, den jeweiligen Rhythmus kurzerhand anspielt und die anderen mit umsteigen. Manchmal bespricht man sich kurz, wenn Unschlüssigkeit herrscht oder wenn kein Fehler passieren darf. ›Griots sind das, lasst uns dort bloß nicht den *kòmò*-Rhythmus spielen«, heißt es einmal. (Sagele, 29. 1. 1998)

Griots sind, wie Frauen und Kinder auch, generell von der Initiation in den *kòmò*-Kult ausgeschlossen. Auch in der historischen Situation, da der *kòmò* in Sagele seit einigen Jahren nicht mehr existiert<sup>16</sup> und sein Trommelrhythmus bereits außerhalb des rituellen Kontextes aufgeführt und bei Gelegenheit sogar von Frauen getanzt wird, wäre es noch immer ein Affront, an einem wichtigen Feiertag im Gehöft ei-

16 Vgl. Zobel (1996).

ner Griot-Familie den *kòmò*-Rhythmus anzustimmen. Durch dieses Beispiel eines möglichen, doch umsichtig vermiedenen Eklats wird ein Charakteristikum selten gespielter und eindeutig gerichteter Rhythmen deutlich: Nur mit ihnen kann man Fauxpas begehen. Kein Dorfbewohner würde sich durch einen Standardrhythmus wie *madan* provoziert oder peinlich berührt fühlen. Andererseits ist es auch schwieriger, jemanden mit einem Standardrhythmus besonders herauszuheben. Mit einem so eindeutig assoziierten Rhythmus wie *kòmòfòli* sind dagegen genauere und eventuell kräftigere Wirkungen zu erzielen: bestimmte Personen und Gruppen deutlich, intensiv und effektiv anzusprechen oder auch, im negativen Falle, unverzeihliche Fehler zu begehen. Die Male, die im Verlauf des beschriebenen Umzuges der *kòmò* gespielt wurde, gehörten zu den affektreichsten Situationen, in denen alte, initiierte Männer Hörner, Gewehre und andere Utensilien hervorholten, nicht vergessene Tänze darboten und damit alle an der Situation Beteiligten, einschließlich der Trommler, in Begeisterung versetzten.

Eindeutig gerichtete Rhythmen fördern die Distinktion zwischen Angesprochenen und Nicht-Angesprochenen. Wenn jemand in Sagele zum *kòmò*-Rhythmus tanzt oder in Bamako den Rhythmus der Schmiede oder den der Fulbe, dann ist diese Person wahrscheinlich Mitglied des *kòmò*-Kultes bzw. gehört zur Gruppe der Schmiede oder der Fulbe. Mehrfach gerichtete Rhythmen ermöglichen, eine heterogene Versammlung bzw. ein Publikum in seiner Gesamtheit anzusprechen, ohne dessen soziale Differenziertheit hervorzuheben. Diese Fähigkeit ist im Kontext der urbanen Bevölkerungs- und Publikumsstruktur von eminenter Bedeutung und dementsprechend in Bamako auch stärker ausgeprägt als auf dem Land.

### 3.2.3 Rhythmusauswahl und Programmgestaltung

In diesem Abschnitt wird die Gestaltung der Festmusikprogramme beschrieben. Die Auswahl der Rhythmen ist nicht festgelegt, sondern wird im Verlauf der Aufführung spontan entschieden. Vorgegeben sind lediglich einige konventionelle Phasen und Blöcke des Programmverlaufs, aber keine konkreten Abfolgen.

Die Programmauswahl bei Bamakoer Familienfesten ist weitgehend unabhängig vom rituellen Anlass. Der Ehrenmutterrhythmus *denbafòli* (*maraka*) wird beispielsweise auf 98 Prozent aller Ehrenmutterfeste (*denbatulonkè*) gespielt, aber auch auf 96 Prozent aller übrigen Feste. In der Literatur wird *dansa* gelegentlich als Hochzeitsrhythmus bezeichnet, wird tatsächlich auf 97 Prozent aller Hochzeitsfeste gespielt, aber eben auch auf 97 Prozent der übrigen Familienfeste. Einen ›Hochzeitsrhythmus‹, ›Namensgebungsrythmus‹ oder ›Verlobungsrythmus‹ gibt es nicht. Das Repertoire der Jenbe-Rhythmen auf den verschiedenen Familienfesten in Bamako ist identisch und nicht nach rituellem Anlass verschieden.

Auch im ländlichen Bereich ist in der Praxis kaum eine Korrelation zwischen Festanlass und Darbietungshäufigkeit bestimmter Rhythmen festzustellen. Beispielsweise werden auf Beschneidungsfesten im Maninka-Land neben dem sog. Beschneidungsfestrhythmus (*furasiɓòli*) auch alle übrigen gebräuchlichen Rhythmen gespielt. Umgekehrt wird der Beschneidungsfestrhythmus auf anderen Dorffesten, die mit Beschneidung nichts zu tun haben, mit unverminderter Häufigkeit und Begeisterung gespielt. Selbst auf landwirtschaftlichen Arbeitsfesten spielt der sog. Feldarbeitsrhythmus (*sansènɛ̀fòli*) keine größere Rolle als die übrigen Rhythmen der dörflichen Festmusik.

Engere Verbindungen von Anlass und Programmwahl bestehen bei Festen, die von geschlossenen sozialen Verbänden veranstaltet werden und besonderen Zugangsbeschränkungen unterliegen, z. B. bei Geisterfesten. Dort ist die Öffentlichkeit zwar zugelassen, Zuschauer sind aus Gründen der Werbung von Mitgliedern sogar erwünscht, aber ausschließlich Kultmitglieder tanzen. Die Tänzer als wichtigste Interaktionspartner der Trommler gehören also einem geschlossenen Verband an. Auf diesen Festen nun werden fast ausschließlich Geisterrhythmen (*jinèfòli*) gespielt, die wiederum auf anderen Festen nicht gespielt werden.

Derlei exklusive Bindungen bestimmter Rhythmen an einen rituellen Kontext können nur stabil bleiben, solange die dahinter stehenden sozialen Verbände vital sind. Werden diese geschwächt, können die Rhythmen aus ihrem Repertoire auch herausgelöst werden, wie das Beispiel des *kòmò*-Kultes zeigt.<sup>17</sup> In Dörfern, wo der *kòmò* noch aktiv ist, wird der Rhythmus *kòmòfòli* ausschließlich im Zusammenhang mit der *kòmò*-Maske gespielt, die auf den Jahresfesten des Kultes sowie auf nächtlichen Beschneidungsfesten auftritt. In Bamako wird *kòmòfòli* aber auch auf Hochzeiten aufgeführt, ohne Maske und rituellen Zusammenhang. Das Repertoire und die Programme der Geistbesessenheitsfeste in Bamako sind dementsprechend bis heute relativ geschlossen, weil die dortigen Geistbesessenheitskulte aktive, geschlossene Verbände sind. Oben wurde geschildert, dass Vertreter der Kulte nicht zu verhindern vermochten, dass ›ihre‹ Rhythmen unter anderer Bezeichnung auf Familienfesten verwendet werden. Dies zeigt, dass nicht etwa inhärente Qualitäten der jeweiligen Rhythmen, sondern Menschen mit Sanktionsmacht für etwaige Bindungen von Rhythmen an rituelle Anlässe und Kontexte sorgen: Wo deren Handlungsbereich endet, endet auch die Geschlossenheit des Repertoires. Die Verwendung der *kòmò*-Rhythmen ist dementsprechend weitgehend frei, weil die *kòmò*-Kulte als soziale Verbände und Festveranstalter in Bamako schon vor Jahrzehnten verschwanden.

Repertoire und Programme der urbanen Familienfeste in Bamako sind nicht an rituelle Anlässe oder soziale Verbände gebunden. Die Trommelrhythmen stehen

17 Siehe S. 53f zum Beispiel der *ciwara*-Maske und der Rolle des Islam in solchen Prozessen.

dem öffentlichen Gebrauch frei. Generell sind sie auf den Einschluss, nicht auf den Ausschluss potenzieller Performance-Teilnehmer gerichtet.

Nun tritt im Verlauf jedes Festes durchschnittlich zwanzigmal pro Stunde die Situation ein, dass ein Stück zu Ende ist. Die Trommler sehen sich deshalb aber nicht ständig vor die Frage gestellt, mit welchem Rhythmus es weitergehen soll. Die Auswahl wird meist durch eine Sängerin getroffen, einfach indem sie ein Lied anstimmt, oder, seltener, durch eine Tänzerin, die einen Tanzschritt vorlegt bzw. sich einen Rhythmus wünscht. Erst wenn keiner dieser Fälle eintritt und der Ablauf zu stocken droht, bedarf es der Initiative seitens der Trommler, einen Rhythmus zu wählen und anzuspielen. Ein solcher Fall tritt aber in der Regel nur ein, solange das Fest noch gar nicht richtig begonnen hat und die Leute erst zusammengetrommelt werden müssen, oder wenn es an guten Sängerinnen fehlt.<sup>18</sup>

Der häufigste und zwingendste Grund, einen bestimmten Trommelrhythmus auszuwählen, ist ein Lied. Wenn ein Stück zu Ende ist, folgen meist nur wenige Sekunden der Stille oder, bei entsprechender Begeisterung, ein kurzes Gewirr aus Geschrei, Gelächter und einzelnen, phrasenartig hingeworfenen Trommelfiguren. Dann beginnt in der Regel eine Sängerin ein neues Lied und die Trommler setzen mit dem adäquaten Rhythmus ein. Bei der Programmgestaltung verfügen Sängerinnen über erhebliche Autorität über die Trommler. Wenn etwa die Trommler nach einer Phase der zurückhaltenden Begleitung von Preisliedern den Rhythmus wechseln und das Tempo forcieren, um – aus ihrer Sicht – zur eigentlichen Trommelfestmusik zurückzukehren, dann vermögen selbstbewusste Griot-Sängerinnen dies mit einem kurzen Abwinken zu unterbinden, selbst wenn es sich bei den Trommlern um nicht weniger selbstbewusste, erfahrene Musiker handelt.

Manchmal hüpfen Kinder tanzend vor die Trommler und schreien nach einem ›ihrer‹ Rhythmen, etwa *tasaba*. Spezielle Darbietungen, etwa Tänze der Schmiede oder der Unfreien mit ihren theatralischen Einlagen, werden oftmals von den jeweiligen Tänzerinnen begonnen und rufen entsprechende Rhythmen auf. Manchmal bereiten sich männliche Ballett-Tänzer am Festplatzrand so demonstrativ auf eine Darbietung vor, dass schon ihr Gehabe als Ankündigung des Rhythmus *dununba* zu verstehen ist. Allerdings sind solche Fälle des Aufrufs eines Rhythmus durch einen Tanz im Vergleich zum Aufruf durch ein Lied eher selten.

Immer wieder entstehen auf Festen relativ einheitliche Programmblöcke mit Rhythmen von ähnlicher Herkunft und Zielrichtung. Solche Phasen können bis zu 60 Minuten dauern; typisch sind jedoch drei bis zehn Stücke mit einer Spielzeit von 10–40 Minuten. Manchmal verläuft ein ganzes Fest in relativ einheitlichen Programmblöcken, oft aber wechseln diese mit anderen Phasen ab, in denen die

18 Siehe oben (S. 130f); zur besonderen Dienstbeflissenheit der Berufstrommler, siehe S. 276f.

Rhythmusfolge häufig und abrupt die Richtung wechselt.<sup>19</sup> Die Gestaltung von Programmblöcken hängt hauptsächlich davon ab, wie viele Sängerinnen welcher Stilrichtung vor Ort und wie professionell diese sind, denn es bedarf dazu einer oder, besser noch, mehrerer Sängerinnen mit hoher Kompetenz, Einsatzbereitschaft und Durchsetzungskraft. In der Regel sind dies die professionellen Sängerinnen. Sind zu wenige von ihnen da, dann wird es des öfteren an einer fehlen, die eine Phase von mehreren Stücken bestreiten kann und will. Sind zu viele da, dann kann es passieren, dass sie einander zu rasch abwechseln, als dass eine in Ruhe ihre Stücke und einen Programmblock aufbauen könnte. So kann es gar vorkommen, dass eine Sängerin der anderen das Mikrofon aus der Hand reißt.

Die wichtigste Gruppe von Sängerinnen ist die der Maninka-Griots aus Süd- und Westmali, deren Lieder auf der Jenbe mit *dansa*, *garankedòn*, *sanja* und *maraka* begleitet werden. Danach rangieren Bamana- bzw. Wasulunka-Sängerinnen, deren Repertoire *tansole*, *tisanba*, *sunun*, *didadi*, *sogoninkun* und *kirin* umfasst. Viele Sängerinnen beherrschen mehrere Genres bzw. Stile mehrerer Regionen. Aufgrund verschiedener Tonsysteme herrscht allerdings eine deutliche Trennung zwischen Maninka-Sängerinnen einerseits (heptatonisch) und denen der Bamana, Wasulunka und anderer Ethnien andererseits (pentatonisch). Des Weiteren bestreiten Sängerinnen, die auf die Animation von Kindern und Jugendlichen spezialisiert sind, eigene Festphasen mit *sumalen*, *pès*, *kirin*, *baya yuguba* und *tasaba*. Auch professionelle Tänzer und Tänzerinnen aus dem Ballettbereich können Programmblöcke gestalten, die hauptsächlich aus *dununba*, *madan* und *sunun* bestehen.

Auf fast allen Festen werden zumindest die Anfangs- und Schlussphasen als Programmblöcke gestaltet. Die Anfangsphasen der Feste sind zumeist davon geprägt, dass die Trommler, die selbst schon eine Zeit lang darauf warten, dass es losgeht, die Leute zusammentrommeln. Wie bereits erwähnt, spielen sie zu diesem Zweck überwiegend Standardrhythmen, um niemanden auszuschließen und möglichst einladend zu wirken. Viele Schlussphasen sind den Kindern und Jugendlichen gewidmet, die oftmals bis zuletzt, länger als die anderen Teilnehmer, begierig sind zu tanzen. Manchmal haben die letzten zwei, drei Stücke den Charakter eines allgemeinen ›Abtanzens‹, bei dem sich alle austoben können, während sich die räumliche Ordnung des Festkreises und des Tanzplatzes bereits aufzulösen beginnt. Wenn in einer solchen Phase die Kinderrhythmen *sumalen*, *sabari*, *baya yuguba* und schließlich *tasaba* gespielt werden, kommt der letzte Trommelschlag des *tasaba*-Stückes einem Schlusszeichen gleich. Die Trommler knüpfen dann wortlos die Gurte auf, stellen die Instrumente ab, strecken sich durch und sehen sich nach der nächsten Sitzgelegenheit um, ohne einander dabei anzusehen oder sich sonst wie versichern zu müssen, dass dies wirklich das Ende ist.

19 Vgl. Anhang 4 (ab S. 331).

Eine weitere, deutlich abgegrenzte Programmphase stellen die Umzüge dar, in denen die Festgemeinde des Bräutigams am Hochzeitstag zwischen 17 und 17.30 Uhr zu Fuß oder mit ein, zwei gecharterten Mini-Bussen zum Fest beim Gehöft der Brautleute stößt. In der Regel spielt man während des Umzugs den Prozessionsrhythmus *sènsènfoli*, manchmal auch die Standardrhythmen. Wenn die Prozession etwa gegen 17.45 Uhr ihr Ziel erreicht und die Delegation des Bräutigams singend, trommelnd und tanzend in den Festkreis bei der Braut einmarschiert, tun sich beide Trommelensembles zusammen und spielen ein äußerst lautes, schnelles und ›heißes‹ letztes Set von etwa fünf bis zehn Stücken. Dieser Schluss und Höhepunkt wird ebenfalls überwiegend in den Standardrhythmen gesetzt.

### 3.2.4 Diversifizierung und ethnische Differenzierung

Während der 50er Jahre brachten die damals noch vereinzelt Jenbe-Spieler hauptsächlich jene Trommelrhythmen in die städtische Festmusik ein, die sie schon früher, in ihren ländlichen Herkunftsregionen, praktiziert hatten. So spielte etwa Yamadu Dunbia, dessen Leute aus dem Wasulun stammten, in Bamako zunächst hauptsächlich Rhythmen aus dem Wasulun, nämlich *kirin*, *gere* und *burun*. Zwar spielte er auch einige Trommelrhythmen der Bamana und eignete sich neue Rhythmen von Leuten an, von denen er Engagements erwarten konnte, jedoch war damals noch die Differenzierung nach ethnisch-regionaler Herkunft der Trommler und des Publikums das Charakteristische des Festmusikrepertoires:

Heute ist es dazu gekommen, dass alle dabei sind. Die Khasonka sind dabei, die Guineer sind dabei, die Maninka, die Bamana sind dabei. Damals waren alle allein für sich. [...] Wenn dich Wasulun-Frauen rufen, spielst du den *wasulunka*. Die Maninka-Mori [Maninka-Gruppe im nördlichen Guinea] riefen mich zur Hochzeit, da hab ich den *maninkamori* gespielt. [...] Für welche Gruppe du auch spieltest, deren Rhythmen spieltest du. Alle Trommelrhythmen in einer Hochzeit zu spielen, das wurde nicht gemacht. Das kam erst kürzlich, [...] zu Modibos Zeiten [1960–1968]. (Yamadu Dunbia, 8. 1. 1998)

Zwei der heutigen Standardrhythmen, *dansa* und *suku*, die beide schon in den 60er Jahren sehr populär waren, gehörten noch in den 50er Jahren nicht zu Yamadu Dumbias Repertoire. Den dritten, *maraka*, hatte Dunbia in den späten 50er Jahren gerade erst zu spielen begonnen:

*maraka* wurde schon gespielt. Er hat sich verändert. Du hast ihn schon gespielt, doch ansonsten wurde er auf den *donka* [Sanduhrtrommeln] von den Griots der Maraka selbst gespielt. Also, *donka*, die Bamakoer haben es erst zum *maraka* gemacht. Ansonsten, in Kayes wird er heute noch *donka* genannt. (Yamadu Dunbia, 3. 4. 1997)

Diese Aussage benennt zwei Aspekte, die in den 60er Jahren die Verbreiterung des Festmusikrepertoires und den Beginn seiner Urbanisierung kennzeichneten: Zum einen die Entlehnung und Aneignung von Rhythmen aus verschiedenen Regionen und sozialen Zusammenhängen, zum anderen deren Ethnisierung.

Die Bamakoer Jenbe-Spieler übernahmen im Laufe der 60er Jahre, weitgehend unabhängig von ihrer eigenen Herkunft, Dutzende von Trommelrhythmen aus den Repertoires anderer Musikformen und übertrugen sie auf ihr eigenes Ensemble und in ihren Stil. Manche dieser Rhythmen wurden schon in ihren Herkunftskontexten auf der Jenbe gespielt. Zum Beispiel wurde der Jenbe-Rhythmus *suku* aus dem ländlichen Manden ins Repertoire der städtischen Familienfestmusik übernommen, die Rhythmen *dununba* und *sogoninkun* wurden von den freiwilligen Assoziationen der Maninka aus Guinea bzw. der Wasulunka entlehnt, *menjani* und *sunun* aus dem Repertoire der Bamakoer Ballette.

Die Bamakoer Jenbe-Festmusiker eigneten sich aber auch Trommelrhythmen an, die zuvor auf anderen Instrumenten gespielt wurden. *Dansa*, *sanja*, *garanke-dòn*, *tage* und *maraka* wurden beispielsweise von Griots aus dem westlichen Mali auf Sanduhr- und Zylindertrommeln gespielt und durch die prächtigen Aufführungen der Griot-Assoziation *Ambiance* in Bamako populär gemacht.<sup>20</sup> Diese Rhythmen sollten schon wenige Jahre später zum Kernrepertoire der Jenbe-Festmusik zählen und tun es noch. Andere Rhythmen wurden über weitere ethnisch-regional geprägte Vereinigungen ins Jenbe-Spiel vermittelt. Dazu gehören die Rhythmen *bara* und *bònjalan* der Assoziation der Bamana aus Ségou, die zuvor auf Bamana-typischen Kessel-, Becher- und Zylindertrommeln gespielt wurden.

Die Jenbe-Spieler haben ein wenig betrogen und den *bara*-Trommelrhythmus modifiziert, um ein Stück daraus zu machen. [...] Alle [Rhythmen] wurden verändert in Modibos Zeit [1960–1968]. Alle. (Yamadu Dunbia, 3. 4. 1997)

Weitere Rhythmen aus verschiedenen Regionen Malis wurden übernommen, ohne dass urbane Assoziationen vermittelnd beteiligt waren. In den 70er Jahre fanden die letzten Übernahmen dieser Art ins Bamakoer Festmusikrepertoire statt. Diese betrafen auffälligerweise ausschließlich Rhythmen der Bamana aus dem Umland der Hauptstadt, aus dem Bèlèdugu und dem Jitumu: *tisanba*, *tansole* und *didadi*. Diese Gruppen, mit ihren geographisch privilegierten Möglichkeiten, Stadt-Land-Beziehungen aufrechtzuerhalten, haben länger als andere an eigenen Instrumenten und Musikern festgehalten. Doch letztlich erwies sich die Popularität der urbanen Jenbe-Festmusik auch für sie als unwiderstehlich.

Binnen gut eines Jahrzehnts war die erste Phase der Entstehung des urbanen Festmusikrepertoires, das bis heute in Gebrauch ist, abgeschlossen. Diese Phase

20 Vgl. Meillassoux (1968a: 107ff).

war geprägt durch die Entlehnung und Aneignung von Rhythmen aus geographisch nahen und fernen Regionen ebenso wie aus den Handlungsfeldern anderer Institutionen und Gruppen. Bamako erwies sich als ein Raum der Anziehung und des Austauschs performativer Elemente und Strukturen über sozio-kulturelle Grenzen hinweg. Das so entstandene Repertoire ist, im Vergleich zu den dörflichen und kultischen Festmusikstilen, außerordentlich breit gefächert.

Die Übernahme und Adaption von einzelnen Rhythmen aus einer Vielzahl von Regionen und Ethnien in den Bamakoer Festmusikstil erhöhte für breite Schichten der städtischen Bevölkerung die Möglichkeit und den Anreiz, an Jenbe-Festen teilzunehmen. Die verbesserte Möglichkeit bestand darin, dass durch die stilistische Integration in die urbane Festmusikform auch solche Teilnehmerinnen zu einem Rhythmus tanzen konnten, die diesen zuvor nur ungenau oder gar nicht kannten.

Früher gab es nur wenig Bamana-Festmusik in der Stadt. In der Zeit Musas [70er Jahre] übertrug man sie auf die Jenbe. Denn: Sonst können die Leute nicht dazu tanzen, wenn keine Jenbe dabei ist, außer die Bamana selbst. (Jaraba Jakite, 16.11.1997)

Der verstärkte Anreiz zur Akzeptanz der Jenbe-Festmusik war die ethnische Differenzierung des urbanen Repertoires. In der Stadt wurden viele der adaptierten Rhythmen zu Metaphern ihrer regionalen bzw. ethnischen Herkunft. Dieser Punkt soll genauer ausgeführt werden: Die städtischen Festveranstalterinnen bevorzugten nahezu unabhängig von ihrer Herkunft ein Jenbe-Ensemble, auch jene, die meisten Bamana etwa, die in ihrer ländlichen Herkunftsgegend nicht Jenbe, sondern andere Festmusikinstrumente spielen. Die ethnische Herkunft der Familien, die in Bamako Jenbe-Spieler für ihre Feste engagierten, ist sehr breit gestreut: Es sind etwa zu gleichen Teilen Bamana, Maninka und Fulbe-Gruppen sowie Mitglieder von etwa einem Dutzend weiterer Gruppen aus verschiedenen Landesteilen und Nachbarstaaten.<sup>21</sup> Während also für das Engagement von Jenbe-Spielern die ethnische Herkunft der Festveranstalterinnen keine ausschlaggebende Rolle mehr spielt, ist die ethnische Herkunft bzw. Zuordnung einzelner Trommelrhythmen umso wichtiger geworden. Immer wieder betonen Festmusiker, dass die Auswahl der gespielten Rhythmen davon abhängt, welche ethnischen Gruppen in der Teilnehmerschaft vertreten seien:

Dass so viele Rhythmen auf jedem Fest gespielt werden, das war schon [in den späten 70er Jahren] so, weil Maraka, Bamana, Fulbe, Maninka und alle gemeinsam auf die Feste gehen, auf die Hochzeiten. (Kasim Kuyate, 26.2.1998)

Wenn heutzutage auf einem Fest wenige Rhythmen gespielt werden, wird dies damit erklärt, dass nur wenige verschiedene Gruppen im Publikum vertreten sind.

21 Eigene Erhebung (Bamako 1997/98).

Umgekehrt wird die Mannigfaltigkeit der Rhythmen damit begründet, dass auf den meisten Festen Menschen vielfältiger Herkunft teilnehmen. Im Kontext dörflicher Festmusik werden die einzelnen Rhythmen nicht mit diversen ethnischen Identitäten verbunden. Erst in der Stadt wurde es möglich und wichtig, durch bestimmte Rhythmen verschiedene ethnische Identitäten anzusprechen. Man ersetzte oder ergänzte dort die spezifischen Namen vieler Rhythmen mit Begriffen, die außerhalb des festmusikalischen Kontextes als Ethnonym bzw. als Bezeichnung der geographischen Herkunft eines Menschen verstanden werden (Maraka, Wasulunka usw.). Gerade weil sehr viele verschiedene Rhythmen auf einem Fest gespielt werden und Menschen unterschiedlicher Herkunft daran teilnehmen, fühlen sich diejenigen, die einen Rhythmus aus ihrem Herkunftskontext kennen, besonders angesprochen von diesem Rhythmus, der dadurch auf eine andere Weise zu dem ihren wird, als er es im Herkunftskontext wäre.

In einem Interview brachte ein erfahrener Trommler eine Vorstellung von Innovation und Diffusion zum Ausdruck, die auf eine hohe Bereitschaft, Angeeignetes mit dem Eigenen zu identifizieren, schließen lässt:

Jetzt, wir gehen zusammen auf ein Nachmittagsfest. Da wird ein Lied gegeben, das hast du noch nicht gehört, seit du dich hier uns beigesehlt hast; und wir selbst haben es auch noch nicht gehört, wir sagen also, wenn es gesungen wurde, dass ein neues Lied gekommen ist. Stimmt's? Gut, in welcher Weise dazu getrommelt werden muss, nun, wer das Lied singt, der sagt, der Rhythmus wird so und so gespielt. Dabei bleiben wir, und was wir spielen, wenn es nur passt, wenn es den Frauen selbst nur passt, das wird gespielt. [...] Dann habt ihr euch auf einen Rhythmus zusammengefunden. Gut, da gibt es einen Ort, da haben sie davon nichts mitbekommen. Wenn aber die zu unserem Spiel hinzugekommen sind, da gefällt es ihnen und sie sagen, das ist süß, das neue Lied. Und wenn sie zu Hause angekommen sind, dann werden sie auch versuchen, es dort zu spielen, es zum dortigen Spiel hinzu tun. Auf welche Weise es dann dort gesungen wird, das wird an einigen Punkten genauso sein, an anderen nicht. (Fasiriman Keita, 10. 1. 1998)

Jedoch wird auf dem Land die ethnisch-regionale Herkunft angeeigneter Rhythmen weit weniger beachtet als in Bamako. Dazu ein Auszug aus einem Gespräch mit Namakan Keita, Bauer und Jenbe-Spieler aus Sagele, über zwei Rhythmen aus Nordmali bzw. dem Senegal:

Rainer Polak: »Sind *sunun* und *sabari* nicht von woanders her, von anderen Leuten?  
 Namakan Keita: »*sabari* wird schon lange hier gespielt, mehr als zwanzig Jahre.«  
 R. P.: »Aber eigentlich ist das ein Rhythmus der Wolof aus dem Senegal.«  
 N. K.: »Ja, aber wir spielen ihn schon lange hier.«  
 R. P.: »Die Leute sagen, *sunun* wäre ein Rhythmus aus Kaarta, aus dem Norden.«  
 N. K.: »Ah bon? [ironisch-distanziert im Ton] Nach meiner Rechnung ist das ein hiesiger Rhythmus. Ich habe ihn hier vorgefunden. Er wird hier gespielt, seit ich geboren bin. Also kann man sagen, dass es unsriger ist.« (Sagele, 21. 6. 1997)

Ein Rhythmus wie *sabari* wird also im ländlichen Manden in erster Linie als integraler Teil der lokalen Maninka-Festmusik verstanden, auch wenn er erst vor wenigen Jahrzehnten übernommen wurde. In Bamako fassen die Musiker die Gesamtheit der von ihnen gespielten Rhythmen ebenfalls als integrales, lokalspezifisches Repertoire auf. Die städtischen Jenbe-Spieler, wie ihr Publikum auch, messen jedoch der Tatsache, dass der Aneignung der meisten Rhythmen eine Entlehnung aus einem bestimmten anderen Kontext vorausging, große Bedeutung bei. Für sie ist klar und mitunter entscheidend, dass *sunun* aus der Region Kaarta stammt und mit den Leuten aus dieser Region besonders assoziiert ist. *Sabari* gilt zwar in erster Linie als Rhythmus der lokalen Jugend in Bamako, aber jedermann weiß, dass der Rhythmus wegen seiner Herkunft auch für die ethnische Gruppe der Wolof und generell der Senegalesen steht. Sind Leute mit senegalesischem Hintergrund im Publikum, wird der Rhythmus selbstverständlich verstärkt gespielt. So können viele städtische Rhythmen gleichzeitig als Ausdruck lokaler und herkunftsbezogener Identitäten gespielt und aufgefasst werden.

Die Ethnizität performativer Kulturformen ist keineswegs ein Indikator fehlender Urbanisierung, wie etwa Claude Meillassoux in seiner Studie der freiwilligen Assoziationen in Bamako annahm.<sup>22</sup> Das ethnisch spezifische Repertoire an Jenbe-Rhythmen wurde und wird nicht auf ethnisch getrennten Veranstaltungen aufgeführt, sondern auf gemischten. Die ethnische Herkunft bzw. Zuordnung von Trommelrhythmen wirkte im urbanen Kontext zwar als Möglichkeit der Abgrenzung ethnischer Identitäten, aber in aller Regel nicht mit dem Ziel der Abschottung, sondern, im Gegenteil, einer gemeinsamen, überethnisch verbindlichen Interaktionsform. Dies trug gerade zur Überwindung der ethnischen Segregation der Festkultur und damit zur Integration der heterogenen Bevölkerung in einen gemeinsamen Handlungsrahmen bei.<sup>23</sup> Die ethnische Differenzierung, und nicht etwa die Auflösung von Ethnizität als sozialer Kategorie, stand mit am Anfang der Urbanisierung des Repertoires der Jenbe-Festmusik in Bamako.

Nachdem der Prozess ethnisch-regionaler Entlehnung in den 70er Jahren ein Ende fand, kam die Übernahme von Jugendmoden in Gang und stellt seither die wichtigste Quelle für Repertoireaneignung dar. Die Tänze und Rhythmen der westafrikanischen Jugendmoden der 50er Jahre, *gunbe* und *sabar*, waren damals noch ebenso wenig in die Festmusik übertragen worden wie die nord- und lateinamerikanischen Tänze, die damals populär waren. Die Verbindung von Jenbe-Festmusik und Jugendkultur stellte sich erst in den 70er Jahren mit den sog. Händeklatschfesten (*tègèrètulon*) ein, die damals sehr in Mode kamen: Große

22 Meillassoux (1968a).

23 Vgl. Mitchells (1956, 1987) klassische Studien der Performance und Wahrnehmung urbaner Ethnizität und ihrer Funktion der Herstellung sozialer Kategorien und Beziehungen.

Gruppen von Kindern und Jugendlichen taten sich stadtviertelweise zusammen, legten Geld zusammen und richteten Feste aus, nur zu ihrem Vergnügen, bald jeden Samstagnachmittag. Dazu engagierten sie Jenbe-Spieler, die für diese Gelegenheiten eigens neue Rhythmen zu gestalten hatten, denn: »Die Kinder singen ihre Lieder und wir suchen im Geiste etwas, das dazu passt, das spielen wir dann.«<sup>24</sup> Dafür wurden allerdings in der Regel bereits vorhandene Rhythmen herangezogen und zum Teil nur leicht umgearbeitet. *Sabarifòli* etwa entlehnten die Jenbe-Spieler von den *sabar*-Spielern der gleichnamigen Jugend-Clubs, die damals schon außer Mode waren, erweiterten ihn später um Patterns der *sabar*-Festmusiker aus Dakar. Die Patterns des Rhythmus *sumalen* waren schon als zweiter Teil von *wolosodòn*, dem Tanz der Unfreien, bekannt gewesen. Noch bevor sich die Berufstrommler diesen ehemaligen Sklaventrhythmus für die Händeklatschfeste aneigneten, hatten die Trommler der Geistbesessenheitskulte denselben Rhythmus als Geisterhythmus für sich beansprucht.<sup>25</sup>

Neben den sog. Kinderrhythmen wurden auf den Klatschfesten auch *dansa*, *suku*, *maraka* und *kirin* gespielt, gebräuchliche Rhythmen des Familienfestrepertoires, »denn der Nachmittag ist lang«.<sup>26</sup> Mitte der 80er Jahre dann eine drastische Wendung: Seither entsteht alle ein bis zwei Jahre ein neuer Moderhythmus, während jene der Vorjahre rasch in Vergessenheit geraten. Zunächst wurden afroamerikanische Musikstile (Funk, Disco, Reggae und Breakdance) zu eigenen Trommelrhythmen umgearbeitet und ins Repertoire der Kinderfeste eingeführt. Danach waren es Stücke von Ballett-Truppen aus Abidjan, Bamako und Dakar, die bei internationalen Kulturfestspielen zu überregionalem Erfolg kamen. Zuletzt waren es vorwiegend in Kinshasa, Abidjan und Bamako produzierte, nationale und westafrikaweite Pop-Hits, welche die Bamakoer Jugend als Mode-Tänze adaptierte und von der Trommelfestmusik einforderte.

In den 90er Jahren sind die Kinderfeste nahezu verschwunden. Stattdessen hat die Jugendkultur auf Hochzeiten und anderen Familienfesten stark an Spielraum gewonnen. Meist gehören zwei oder drei Moderhythmen zu den zehn oder fünfzehn jeweils populärsten Rhythmen der Stadt, wie z. B. *baya yuguba* und *tasaba* im Untersuchungszeitraum.<sup>27</sup> Und manch ein ehemaliger Kinderrhythmus, etwa *sumalen* oder *sabarifòli*, wurde mittlerweile fester Bestandteil des Repertoires auf Familienfesten und wird dort auch von Erwachsenen getanzt.

24 Jaraba Jakite (22. 2. 1998).

25 Siehe Notenbeispiel 7 und die anschließende Beschreibung (S. 120).

26 Fasiriman Keita (10. 1. 1998).

27 *Baya yuguba* und *tasaba* sind den Pop-Hits gleichen Titels von Aisha Koné (o. J., MC) und Les Youtou (o. J., MC) entlehnt, beide aus Abidjan um 1995/96 (siehe Tonträgerverzeichnis).

### 3.2.5 Allgemein verbindliches Kernrepertoire

Scheinbar gegenläufig zu den Prozessen der Diversifizierung und ethnischen Differenzierung hat sich im Repertoire der Bamakoer Familienfestmusik auch ein allgemein verbindlicher Programmkern etabliert. Darunter ist zu verstehen, dass die Rhythmen *dansa*, *maraka* und *suku* unabhängig von regionaler oder ethnischer Herkunft bzw. sozialem Status der Veranstalterinnen, Teilnehmerinnen und Musiker aufgeführt werden. Tabelle 9 zeigt, dass die Häufigkeit der Standardrhythmen mit der ethnischen Identität der Veranstalterinnen wenig korreliert. Dagegen wird die ethnische Konnotation anderer Rhythmen, beispielsweise *sunun* mit den Bamana, *fulafòli* mit den Fulbe und *menjani* mit den Maninka, durchaus deutlich:

Tabelle 9: Häufigkeit von Rhythmen und ethnische Herkunft der Festveranstalterinnen

Rhythmus	Bamana	Fulbe	Maninka	Mittelwert	Standardabweichung
<i>suku</i>	91 %	95 %	94 %	93 %	S= 2 %
<i>dansa</i>	97 %	91 %	100 %	96 %	S= 4 %
<i>maraka</i>	91 %	100 %	100 %	97 %	S= 4 %
<i>sunun</i>	49 %	23 %	29 %	34 %	S=11 %
<i>fulafòli</i>	17 %	36 %	12 %	22 %	S=11 %
<i>menjani</i>	14 %	23 %	59 %	32 %	S=19 %

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Die Standardrhythmen sind auch diejenigen, die am längsten gespielt werden:

Tabelle 10: Spieldauer der gebräuchlichsten Rhythmen

Rhythmus	Anteil	Rhythmus	Anteil	Rhythmus	Anteil
<i>maraka</i>	15 %	<i>garanke</i>	4 %	<i>baya yuguba</i>	2 %
<i>dansa</i>	15 %	<i>sènsènføli</i>	3 %	<i>numufòli</i>	2 %
<i>suku</i>	10 %	<i>tisanba</i>	3 %	<i>tasaba</i>	2 %
<i>madan</i>	7 %	<i>dununba</i>	3 %	<i>sunun</i>	2 %
<i>sanja</i>	4 %	<i>tansole</i>	3 %	<i>sogoninkun</i>	2 %
<i>bara</i>	4 %	<i>sumalen</i>	3 %	<i>nyaga</i>	1 %
<i>sabari</i>	4 %	<i>didadi</i>	3 %	<i>maninkamori</i>	1 %
<i>kirin</i>	4 %	<i>bolon</i>	3 %	<i>fulafòli</i>	1 %
Summe: ~100 %					

Quelle: Eigene Aufnahmen dreier Hochzeitsfeste (Bamako 1994, 1997/98).

Das folgende Diagramm zeigt, dass das jeweilige Kernrepertoire (jeweils drei Standardrhythmen von überragender Bedeutung) in der Festmusik städtischer

Geistbesessenheitskulte und in der Dorfmusik einen wesentlich höheren Anteil an der gesamten Spieldauer einnimmt als in der urbanen Familienfestmusik:

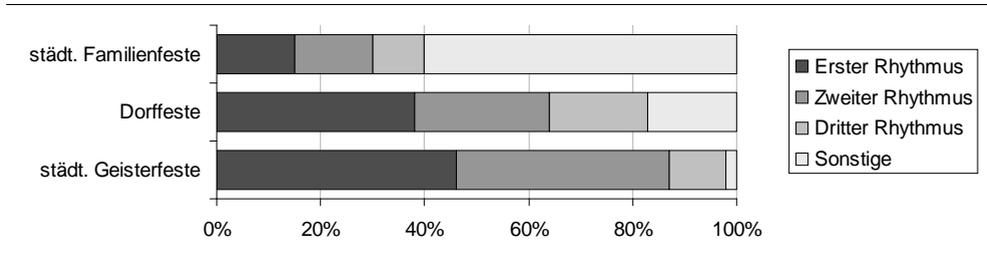


Diagramm 1: Anteil des Kernrepertoires an der Spieldauer. Quelle: Eigene Festmusikaufnahmen (Bamako und Sagele 1997/98).

Jedoch bedeuten auch die 40 Prozent an Spieldauer, die in der urbanen Familienfestmusik von den Standardrhythmen eingenommen werden, eine klare Priorität gegenüber dem restlichen Repertoire in Anbetracht der Gesamtpalette von über 50 Rhythmen. Die Etablierung dieses Repertoirekerns zeigt eine Tendenz zur Überwindung herkunftorientierter Präferenzen, hin zu einer stärkeren Einheitlichkeit und lokalen Verbindlichkeit der urbanen Familienfestmusik. Bemerkenswert ist, dass neben der neuen Verbindlichkeit der Standardrhythmen weiterhin auch die ethnische und soziale Differenziertheit anderer und selbst der Standardrhythmen erhalten blieb.

### *Zwischenfazit: Repertoire und Urbanisierung*

Auf Festen im Manden reicht eine kleine Anzahl von Rhythmen aus, um die Teilnehmer anzusprechen. Relativ geringe Differenziertheit des Repertoires und der Teilnehmerschaft der dörflichen Feste entsprechen einander. Auf Familienfesten in Bamako brauchen die Trommler dagegen eine wesentlich breitere Palette von Rhythmen, um das heterogene Publikum differenziert ansprechen zu können. Das urbane Repertoire ist darüber hinaus von der großen Bedeutung einiger weniger, komplexer und äußerst populärer Standardrhythmen gekennzeichnet. Demnach prägen zwei Tendenzen den Wandel des Repertoires im urbanen Kontext: zum einen Diversifizierung und Differenzierung, zum anderen die Etablierung eines allgemein verbindlichen Kernrepertoires. Diese Tendenzen mögen gegenläufig erscheinen, doch sind beide auf denselben Aspekt des Gebrauchskontextes – die Heterogenität des Publikums – bezogen und tragen gleichermaßen zur Attraktivität des Musikstils und zur Integration des Publikums bei.

### Zur Popularität der Standardrhythmen

Die außergewöhnliche Stellung der Standardrhythmen ist Ergebnis einer jüngeren Entwicklung, die in den 60er und 70er Jahren noch nicht abzusehen war:

Man kann den *maraka* schon als wichtigsten Rhythmus auffassen. Aber *maraka* und *suku* dermaßen viel zu spielen, ich kann fast sagen, das geschah in jüngerer Zeit. Ansonsten, früher war auch der *menjani* groß in Mode. Aber wenn der eine Rhythmus gespielt wurde, dann wurde auch der Rest gespielt. Aber einzelne, *maraka*, *suku*, *dansa*, so dermaßen viel, das geschah erst kürzlich. Es gab keinen Auftrittsort, an dem nicht auch *sunun* und *kirin* gespielt wurde. Alle wurden gespielt. Früher, da waren die Rhythmen einer wie der andere. Es wurde nicht einer so sehr vermehrt gespielt. (Madu Jakite, 10.3.1998)

Mindestens drei Aspekte waren an der Popularisierung der Standardrhythmen beteiligt: Erstens sind sie, wie oben bereits ausgeführt, mehr als andere Rhythmen mit jeweils mehreren, vielfältigen Konnotationen belegt und dadurch vieldeutig, in ihrer Zielgerichtetheit unscharf und in vielerlei Situationen flexibel einsetzbar. So können sie etwa gleichzeitig als ethnische, altersspezifische und lokale Bamakoer Rhythmen aufgefasst und getanzt werden, sprechen damit ein breites Spektrum der Teilnehmerschaft an. Wenn jemand zu *dansa* tanzt, ist keineswegs offensichtlich, ob dies aus einer Verbundenheit mit der Ethnie der Khasonka oder aus einer Erinnerung an Erntedankfeste in der eigenen dörflichen Jugend geschieht, aus einer Vorliebe für den Gesangsstil der Griot-Sängerinnen oder aus dem Bedürfnis heraus, als Bamakoerin *dansa* zu tanzen wie alle anderen Bamakoer Frauen auch. Zweitens profitieren die Standardrhythmen *maraka* und *dansa* besonders stark von Prozessen der Flexibilisierung der Programmgestaltung und der Einschmelzung von Rhythmen, auf die im nächsten Abschnitt eingegangen wird. Drittens liegt die Anziehungskraft der Standardrhythmen auch an deren formalen Strukturen bzw. auditiven Reizen. So zeichnet sich beispielsweise der Rhythmus *suku* auch dadurch aus, dass er die höchsten, in der Bamakoer Festmusik zu erzielenden Tempi erlaubt.<sup>28</sup> Und vom Rhythmus *maraka* heißt es, er eigne sich für viele verschiedene Lieder und Tänze und gefalle einfach jedermann:

Der *maraka*-Rhythmus ist wohlgesetzt, darauf können alle tanzen. Der gefällt den Leuten. Und alle Lieder gehen darin auf. Ansonsten, die Maraka selbst singen ihre [Lieder] in der Maraka-Sprache<sup>29</sup>. Es waren die Bamana, die den *maraka*-Rhythmus und den *maraka*-Tanz zur Mode gemacht haben. (Drisa Kone, 14.3.1998)

Den Rhythmus lieben außerdem auch die Jenbe-Spieler. Wenn sie dabei vielleicht auch die Überlegungen der Leute in Betracht ziehen: Sagt man Jenbe-Spielern, sie sollen etwas spielen, beginnen sie zuerst mit *maraka*. (Madu Jakite, 10.3.1998)

28 Vgl. Klangbeispiele 13 und 15; zum Aspekt des Tempos, siehe Kap. 3.5 (ab S. 172).

29 *Maraka* ist das Bamana-Wort für »(die) Soninke« (Bailleul 1996: 269).

### 3.2.6 Trommelrhythmus und Musikstück

Auf einem Familienfest in Bamako werden in der Regel zehn bis fünfzehn verschiedene Rhythmen gespielt. Diese Programmviefalt ist auf urbanen Geistbesessenheitsfesten und Dorffesten bei weitem nicht gegeben.

Tabelle 11: Anzahl gespielter Rhythmen pro Fest

Festtyp	Rhythmen pro Fest
städtische Familienfeste	12,6
städtische Geistbesessenheitsfeste	4,3
Dorffeste	5,4

Quelle: Eigene Erhebungen und Musikaufnahmen (Bamako und Sagele 1997/98).

Damit stellt sich u. a. die Frage, wie Bamakoer Jenbe-Spieler auf Familienfesten das im Vergleich zu Dorf- und Geisterfesten weit vielfältigere Repertoire in praktikable Programmfolgen umzusetzen vermögen. Eine erste Antwort ist einfach und kurz: In der Stadt sind die Musikstücke insgesamt kürzer geworden. Die durchschnittliche Dauer der Musikstücke auf Dorffesten beträgt sechs Minuten, auf urbanen Geistbesessenheitsfesten vier und auf urbanen Hochzeitsfesten gar nur drei Minuten. Die kürzere Dauer der Stücke bietet die Möglichkeit, verschiedene Repertoireteile in rascherer Abfolge auszuführen.

Eine zweite Antwort lautet, dass in der städtischen Familienfestmusik für die breite Palette der Rhythmen mehr Zeit bleibt, da, wie im vorigen Abschnitt ausgeführt, der Programmkern von Standardrhythmen einen geringeren Prozentsatz an Spielzeit einnimmt als auf dem Land und in der Kultmusik. Eine dritte Antwort auf die Frage nach der urbanen Programmviefalt lautet, dass die Möglichkeiten des Rhythmuswechsels innerhalb eines Stückes stark erweitert wurden. In vielen Fällen ist ein Festmusikstück identisch mit der Durchführung eines einzigen Rhythmus. Generell wechseln Festtrommler den Rhythmus im Verlauf des Stückes nur aus besonderem Anlass und unter Befolgung bestimmter Regeln. In der urbanen Familienfestmusik ist allerdings die Häufigkeit wie auch die Komplexität von Rhythmuswechseln stark gestiegen.

Zwischen manchen Rhythmen tritt höchstens einmal pro Stück ein Wechsel auf und nur von einem zum anderen, nicht umgekehrt. Jeweils zwei Trommelrhythmen bilden so ein Rhythmus-Tandem.<sup>30</sup> Dies eröffnet die Möglichkeit, mit zwei verschiedenen Rhythmen zwei dynamisch unterschiedliche Teile eines Stückes zu ge-

30 Die beiden Teile eines Tandemrhythmus sind formal verschieden, werden von den Musikern und Festteilnehmern aber als inhaltlich zusammengehörig empfunden.

stalten.<sup>31</sup> Der erste Teil währt, solange das Lied und der gemäßigte Kreistanz im Mittelpunkt stehen. Aus dieser Situation heraus dient der Wechsel in den zweiten Teil dazu, einen schnellen, ›heißen‹ Teil für die Solotänzerinnen bestreiten zu können. Nicht in jedem Stück muss auf den ersten Teil eines Rhythmus-Tandems zwangsläufig der zweite folgen, andererseits kann der zweite Teil niemals den Anfang eines Stückes bilden.

Rhythmus-Tandems sind sowohl in der ländlichen als auch in der städtischen Festmusik in Gebrauch, spielen aber in den dörflichen Festmusikprogrammen eine besonders wichtige Rolle. So etwa setzen sich alle drei Standardrhythmen in Sagele und Umgebung (*madan*, *furasiḶoli* und *kisa/wurukutu*) aus zwei Teilen bzw. als Tandem zusammen. In der Bamakoer Familienfestmusik wurden Rhythmus-Tandems übernommen, die schon in der ländlichen Festmusik gängig waren, z. B. *madan* und *suku/farabaka* (entspricht *furasiḶoli* in Sagele), andere wurden neu eingeführt. Doch ist ihre Bedeutung insgesamt zurückgegangen: Nur etwa 10–15 Prozent der Stücke sind in Bamako von einem Einweg-Wechsel im Rahmen eines Rhythmus-Tandems geprägt, gegenüber knapp 50 Prozent in Sagele.<sup>32</sup>

In der dörflichen Festmusik stellen Rhythmus-Tandems den einzigen Typ des Rhythmuswechsels im Stück dar. In der urbanen Familienfestmusik dagegen besteht eine weitere, komplexere Möglichkeit, die als Mehrweg-Rhythmuswechsel bezeichnet werden soll. Mit den Mehrweg-Rhythmuswechseln steigt in der urbanen Familienfestmusik die durchschnittliche Zahl der Rhythmen und Rhythmuswechsel in einem Musikstück deutlich an (Tab. 12). Dabei wird nicht nur von je einem zu je einem anderen Rhythmus gewechselt, sondern von und zu mehreren Rhythmen. Auch ist die Richtung umkehrbar, also von einem Rhythmus zum anderen und wieder zurück. So entstehen größere Rhythmus-Cluster.

Tabelle 12: Anzahl von Rhythmen und Rhythmuswechseln pro Musikstück

	Dorffeste	städt. Geistbesessenheitsfeste	städt. Hochzeitsfeste
Rhythmuswechsel	0,4	0,4	1,1
Rhythmen	1,4	1,4	1,8

Quelle: Eigene Festmusikaufnahmen (Bamako 1994 und 1997/98, Sagele 1997/98).

An einigen Stellen dieser Cluster fanden und finden weitergehende Einschmelzungsprozesse statt, welche die Grenzen der individuellen Rhythmen in Frage stellen. Zum Beispiel ergab sich folgender Disput im Rahmen einer der Befragungen, in denen Madu Jakite für unsere statistischen Erhebungen seine Kollegen nach dem Repertoire befragte, das sie zuletzt gespielt hatten:

31 Mehr zur musikalischen Form in Kap. 3.3 (ab S. 148).

32 Eigene Erhebungen und Musikaufnahmen in Bamako und Sagele 1997/98.

Madu Jakite: »Und welchen noch?«

Vieux Kamara: »*Bònjalan*.«

M. J. [schreibt und fragt nach]: »Und *numufòli*, wurde der nicht auch gespielt?«

V. K.: »Habe ich doch gesagt.«

M. J.: »Hast du nicht gesagt.«

V. K.: »Mann, habe ich nicht gesagt, dass wir *bònjalan* gespielt haben? Der wird doch von *numufòli* her gewechselt, der ist dessen gewechselter Teil.«

M. J.: »In allen Fällen wechselt er nicht von *numu* her ein.«

V. K.: »Ach was! Was uns betrifft, wir spielten *garankedòn* und *numu*. *Bònjalan* war halt dabei.« (Bamako, 12. 4. 1997)

Offensichtlich bilden die Rhythmen *numu*, *garankedòn* und *bònjalan* für Vieux Kamara eine Einheit, die einer weiteren semantischen Differenzierung nicht bedarf. Allerdings ist er auf Nachfrage durchaus in der Lage, die einzelnen Rhythmen zu unterscheiden. Eine andere, sehr eng gewordene Verbindung ist die von *maraka* und *tage*. In früherer Zeit war *tage* mit den Schmieden der Maraka (Soninke) assoziiert und wurde als eigenes Stück gespielt, heute nur noch im Rahmen von *maraka*. Viele Musiker unterscheiden ihn nicht mehr, rechnen ihn zu *maraka*. Hier wird ein Set von Patterns, das zuvor als eigener Rhythmus galt, in einen anderen Rhythmus eingeschmolzen. Denselben Prozess durchläuft derzeit auch *maninkamori*. Auf die Nachfrage, warum Dunun-Spezialist Madu Jakite in einer bestimmten Situation von *maninkamori* zu *maraka* wechselte, gab dieser zur Antwort: »*Maninkamori* gehört zur selben Familie. Die Bamakoer kennen den Unterschied nicht, sie tanzen das als *maraka*.«<sup>33</sup>

Einzelne Trommelrhythmen gehen in diesen Fällen in anderen auf. Beide entsprechen dann nicht (mehr) dem Idealbild des Trommelrhythmus als Einheit mit eindeutiger Identität. Komplexere, unschärfer abgegrenzte Einheiten entstehen. Man könnte diese Gebilde als Meta-Rhythmen bezeichnen. Trommler und andere Spezialisten beklagen oftmals den mit solcher Verschmelzung einhergehenden Verlust zuvor eigenständiger Identitäten. Das sollte jedoch nicht verschleiern, dass in der alltäglichen Praxis auch die Meta-Rhythmen durchgängig als integrale Einheiten aufgefasst werden, eben als Trommelrhythmen, und zwar als besonders populäre ihrer Art: Im Rahmen von Einschmelzungsprozessen wurden insbesondere die beiden meistgespielten Standardrhythmen, *dansa* und *maraka*, erst zu den variationsreichen, multivalenten und extrem verbreiteten Rhythmen, die sie heute sind.

Mithilfe der Mehrweg-Rhythmuswechsel vermögen die Jenbe-Spieler auf die im urbanen Kontext vergleichsweise vielfältigen, teilweise ad hoc wechselnden Ansprüche verschiedener Sängerinnen und Tänzerinnen einzugehen, ohne das lau-

33 Madu Jakite, 30. 3. 1997. Beispiele dieser Art finden sich auch im Rhythmus-Cluster um *dansa*. So wird etwa der Rhythmus *bolon* fast nur noch als Einleitung bzw. Variation von *dansa* gespielt (vgl. Klangbeispiel 12: Das Stück beginnt mit *bolon* und wechselt nach drei Minuten zu *dansa*).

fende Musikstück abubrechen. Die urbane Festmusik vermag nicht jene permanente Präsenz, jene konstante ›Feuer‹ zu erzeugen, welche die dörflichen und kultischen Festmusikstücke auszeichnet. Ein Spezifikum der urbanen Festmusik liegt aber darin, die Handlung trotz des Abwechslungsreichtums der Interaktionsverläufe und der Breite des Repertoires überhaupt im Fluss zu halten und die Unterstützungsfunktion auf einem immerhin recht hohen Niveau zu gewährleisten. Ohne Mehrweg-Rhythmuswechsel liefe die urbane Festmusik Gefahr, sich in allzu häufigen Abbrüchen und Neuansätzen, in allzu kleinteiliger Programmfolge und Hektik zu verzetteln. Der flexible Umgang mit Rhythmuswechseln dient also der Aufführbarkeit des umfangreichen Repertoires der städtischen Festmusik. Darüber hinaus tragen die Meta-Rhythmen, welche um die Knotenpunkte der Mehrweg-Rhythmuswechsel herum entstehen, zur Einschmelzung des Kernrepertoires bei, was den Interaktionsmöglichkeiten der heterogenen städtischen Teilnehmerschaft zugute kommt.

### 3.3 Musikalische Form

In diesem Abschnitt wird die Form oder syntaktische Struktur der Jenbe-Festmusik untersucht. Hierbei sind zwei Formteile zu unterscheiden, durch deren Abfolge die Musikstücke gegliedert werden: Pattern und Periode. Die Gliederungswirkung von Patterns ist für den Fluss und die Spannung des Rhythmus grundlegend,<sup>34</sup> jedoch insofern eingeschränkt, als Patterns häufig ostinat wiederholt werden, in vielen Fällen durch klangliche und figürliche Eingepasstheit in den Ensemblerhythmus relativ wenig hervorstechend wirken und sich über sehr begrenzte Zeiträume erstrecken: über einen halben, einen oder zwei Zyklen,<sup>35</sup> was bei gebräuchlichen Tempi Zeitspannen von einer halben bis fünf Sekunden entspricht. Mehrere nacheinander gespielte Patterns können zusammen größere Verlaufseinheiten bilden, sog. Perioden, die eine zweite, höhere Gliederungsebene konstituieren. Wichtig für die deutliche Gestaltung von Perioden sind besonders solche Patterns, die sich von den übrigen Instrumentalstimmen des Ensembles durch rhythmisch-figürliche und klangfarbliche Verschiedenheit bzw. durch relative Seltenheit unterscheiden.

Die Zusammengehörigkeit von Perioden zeigt sich u. a. in rein musikalischen Parametern. Sie sind beispielsweise oft durch Wechsel von Tempo, Lautstärke und rhythmischer Dichte als dynamische Einheiten abgegrenzt. Sie zeigt sich aber auch in der Interaktion von Trommelensemble, Sängerinnen und Tänzerinnen. Jenbe-

34 Zum Begriff des Patterns, siehe die Vorbemerkung zu den Notenbeispielen (S. 13)

35 Unter Zyklus ist der Verlauf derjenigen Anzahl von Pulsen zu verstehen, über die hinweg sich die grundlegenden Patterns eines Rhythmus erstrecken (Kubik 1988: 71ff). Die Zykluslänge kommt also in der Formzahl zum Ausdruck.

Spieler können den Handlungsablauf mittels Perioden begleiten und differenziert herausarbeiten. Diese sind damit besonders relevant für die spezielle Ausrichtung der Untersuchung, den Stil im Kontext seines Gebrauchs zu analysieren. Der Schwerpunkt der formalen Analyse liegt folglich auf der Periodenbildung.

Die Gestaltung von Perioden ist eine der Hauptaufgaben des ersten Jenbe-Spielers. Der erste Dunun-Spieler und die Spieler der Begleitstimmen haben weniger Spielraum, da sie beständiger bei ihren Patterns bleiben und insgesamt über weniger verschiedene Patterns verfügen, durch deren Wechsel Perioden explizit unterschieden werden können.

### 3.3.1 Formen dörflicher Festmusik

In den dörflichen Jenbe-Festmusikstilen südlich von Bamako gibt es drei Typen der periodischen Gestaltung von Musikstücken: A, AB und A B A B A B... Im Typ A ist das Musikstück identisch mit einem Rhythmus, dessen Durchführung kaum weiter in Perioden gegliedert ist:<sup>36</sup> eine sehr schlichte Form. Stücke des Typs AB sind durch einmalige, nur in eine Richtung mögliche Wechsel zwischen zwei Formteilen (von Teil A nach Teil B) geprägt.<sup>37</sup> Die beiden Teile sind zum einen auf der Ebene des Repertoires, durch einen Patternwechsel wesentlicher Teile des Ensembles voneinander abgegrenzt. Zum anderen unterscheiden sie sich hinsichtlich der Dynamik von Dichte, Lautstärke und Tempo. Während in den A-Teilen schwankende oder steigende, aber generell niedrige Dynamikniveaus vorherrschen, sind die B-Teile von konstant hohen und höchsten Niveaus geprägt. Die A-Teile gewähren den Liedern gebührend Raum, den Kreistänzen die nötige Ruhe. Die B-Teile sind dagegen auf die ›Erhitzung‹ individueller Tänze und der kollektiven Stimmung ausgerichtet.

Das Verhältnis der zeitlichen Länge von A- und B-Teilen ist variabel, aber nicht ohne Regeln. Die A-Teile dauern so lang, wie die Sängerinnen und Tänzerinnen das Lied bzw. den Kreistanz aufrechterhalten. Der B-Teil wird überhaupt nur angetreten, wenn seitens potenzieller Solotänzerinnen und der gesamten Festgemeinde ein ausreichender Enthusiasmus zu spüren ist, und dauert so lange, wie die Trommler, Tänzerinnen und anfeuernden Zuschauer die Spannung halten können. Im Idealfall eines gleichmäßig mit kompetenten und einsatzbereiten Trommlern, Sängerinnen und Tänzerinnen besetzten, mit Begeisterung verlaufenden Festes

36 Eigene Beobachtungen und Aufnahmen im Manden; vgl. Rouget (1999, CD), Sidibe (2000, CD) und Diakite / Sidibe (2001, CD) bzgl. Guinea und Senegal.

37 A- und B-Teile entsprechen jeweils Teilen der beschriebenen Rhythmus-Tandems und können also, außer als zwei Perioden innerhalb eines Rhythmus, auch als Wechsel zweier Rhythmen im Verlauf eines Stücks aufgefasst werden. Diese Frage ist aber für die hier analysierte Gliederungswirkung der Formteile bzw. Rhythmusgespanne nicht relevant.

pendelt sich das Verhältnis der Zeitspannen auf Werte zwischen 1 : 1 und 2 : 1 ein, d. h. die A-Teile dauern gleich bis doppelt so lang wie die B-Teile.<sup>38</sup> Stücke des Formtyps A B herrschen in der Festmusik des Manden vor.<sup>39</sup>

Stücke des dritten Formtyps (A B A B A B ...) sind durch eine kontinuierliche Abwechslung von zwei Perioden geprägt. Die Länge der A-Teile, die oftmals eine Strophe des Liedes ausmachen, schwankt meist zwischen 30 und 90 Sekunden. Die B-Teile, die als lautere, schnellere und dichtere Trommel- und Tanzteile mit den Gesangsteilen alternieren, sind 10–20 Sekunden lang. Dieser Typ ist in vielen Festmusik-Genres der südlichen und östlichen Bamana und der Wasulunka anzutreffen, etwa in den populären Rhythmen *didadi* und *sogoninkun*.<sup>40</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Gliederung dörflicher Jenbe-Festmusik von geringer Komplexität und fest im Repertoire verankert ist, d. h. für jeden Rhythmus feststeht. Der Verlauf der Formteile entspricht den dynamischen Erfordernissen des Gesangs an zurückhaltender Begleitung und der Solotänze an Unterstützung von möglichst hoher Dichte, Lautstärke und Tempo. Die einfache Form gewährt eine enorme Beständigkeit des Rhythmus. Die Spannung der Stücke wird langsamer aufgebaut und länger gehalten als in der städtischen Festmusik. Andererseits gewährt die dörfliche Festmusikform nur geringe Flexibilität. Weder erlaubt noch strebt sie an, jede individuelle Interaktion spontan und differenziert herauszuarbeiten.

### 3.3.2 Besonderheiten der städtischen Festmusikform

In der städtischen Familienfestmusik kamen im Verlauf der letzten drei Jahrzehnte zwei neue Formteile hinzu: Perioden zur Fokussierung einzelner Tanzsoli sowie die dezente Liedbegleitung durch sog. *percussions*.

#### *Beschleunigung und Schnitt: Die Fokusperiode*

In der urbanen Familienfestmusik existiert ein Typ von Perioden, mit denen die Trommler nahezu jedes einzelne Tanzsolo herausarbeiten: Sie treiben es mit einer Sequenz von Beschleunigungspatterns (5–20 sec) dem Höhepunkt entgegen und bringen es mit einem kurzen (1–2 sec), nur einmal gespielten Schnittpattern zum

38 Eigene Aufnahmen, Sagele 1997/98.

39 Eigene Beobachtungen und Aufnahmen im Manden; Interviews mit Jaraba Jakite, Drisa Kone, Kasim Kuyate u. a., Bamako 1997/98; vgl. Klangbeispiel 19.

40 Brandes / Malé (1992, Video); Sidibe (o. J., MC), Djetine (o. J., MC). Ein Stück der *didadi*-Sängerin Doussouba Traore (o. J., MC) weist zum Beispiel folgende zeitliche Gliederung auf (A, B, A, B, ... [in Sekunden]): 47, 17, 41, 17, 41, 17, 30, 13, 77, 18, 103, 17, 116, 17, ...

Abschluss. Hat der erste Jenbe-Spieler ein Solo abgeschnitten, nimmt er Tempo, Dichte und Lautstärke wieder etwas zurück und wartet, bis die nächste Tänzerin kommt bzw. versucht selber, eine herauszufordern. Pro Stück treten durchschnittlich drei bis vier solcher Fokusperioden auf, im Einzelfall aber bis zu fünfzehn.<sup>41</sup>

Diese Fokusperioden werden in erster Linie durch die erste Jenbe-Stimme gestaltet. Deren Beschleunigungspatterns wiederum bestehen aus einfachen, stufenförmig aufgebauten Sequenzen von *Tones* und *Slaps* bei äußerst dichten, jeden Puls mit einem Schlag belegenden rhythmischen Figuren. Die Schnittpatterns beginnen jeweils mit einem Doppelschlag auf dem ersten Beat, erstrecken sich in einer asymmetrischen Figur bis zu Beat 4 und lassen eine Pause vor dem folgenden Beat 1 (Notenbeispiel 13). Die markante Gestalt der Schnittstelle wird noch dadurch hervorgehoben, dass zwischen ihr und der vorangehenden Beschleunigungsphase jeweils eine kurze, meist zwei Pulse währende Pause gelassen wird (Notenbeispiel 14: Zeile 11).

Drastische Steigerung und umgehende Drosselung der Dynamik – rhythmische Dichte, Lautstärke und Tempo – im Rahmen von Interaktionen, die jeweils nur wenige Sekunden dauern, werden mit bemerkenswerter Spontaneität und Exaktheit gehandhabt. Die Korrelation des Tempos mit den Fokusperioden ist beispielsweise sehr eng und deutlich. Diagramm 2 zeigt, dass im Verlauf jeder einzelnen Fokusperiode mit erstaunlicher Regelmäßigkeit das Tempo zunächst stark steigt, dann einen Höhepunkt erreicht und gegen Ende – mit dem Schnittpattern – wieder sinkt und zum Ausgangstempo tendiert. Auf diese Weise haben die urbanen Festmusiker einen Aspekt der bei afrikanischen Musikern oft gerühmten Kunst des Timings perfektioniert:

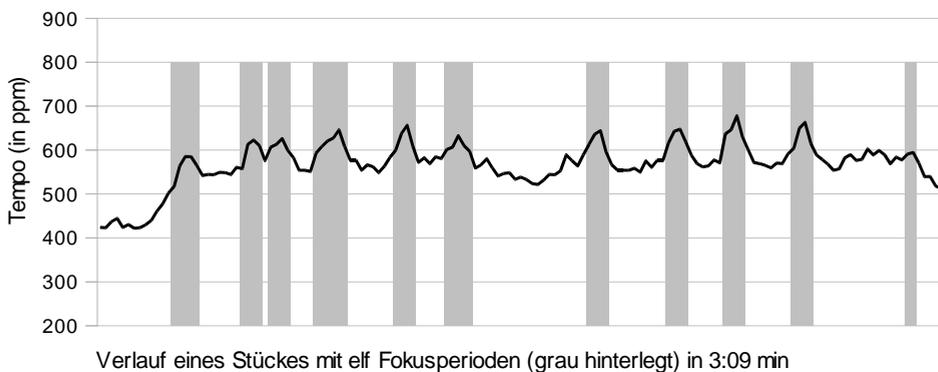


Diagramm 2: Korrelation von Fokusperioden und Temposchwankung. Ensembleleiter: Jaraba Jakite. Rhythmus: *maraka*. Quelle: Eigene Festmusikaufnahme (Bamako, 30. 3. 1997).

41 Eigene Beobachtungen und Aufnahmen 1997/98; Charry / Kone (1990, Video).

T T T S S S S S S S S S	(12)	Beschleunigungspattern in <i>maraka</i> u. a.
T S S T S S T S S T S S		Beschleunigungspattern in <i>maraka</i> u. a.
SS. T T T . T T . T . .		Schnittpattern in <i>maraka</i> u. a.
S S S S T T S S S S T T	(12)	Beschleunigungspattern in <i>suku</i> u. a.
S S T S S T S S T S S T		Beschleunigungspattern in <i>suku</i> u. a.
SS. S S . S S . S S . .		Schnittpattern in <i>suku</i> u. a.
T T T S S S S S S S S S S S S	(16)	Beschleunigungspattern in <i>dansa</i> u. a.
T S S T T S S T T S S T T S S T		Beschleunigungspattern in <i>dansa</i> u. a.
TT. S S . S S . S S . S S . . .		Schnittpattern in <i>dansa</i> u. a.

Notenbeispiel 13: Beschleunigungs- und Schnittpatterns der ersten Jenbe in den Standard- und verwandten Rhythmen. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1991–2000).

Die Fokusperioden waren früher durchschnittlich etwa zehn, teils bis zu zwanzig Sekunden lang. Sie wurden nicht in allen Rhythmen gespielt. Heute sind sie im Durchschnitt nur noch fünf, sechs Sekunden lang, was mit den dramatisch gestiegenen Tempi zusammenhängen mag, und können aus jedem Teil nahezu jedes Rhythmus heraus gespielt werden.<sup>42</sup> Bis in die 80er Jahre hinein wurden sie nur von der ersten Jenbe herausgearbeitet. Heute werden sie von der ersten Dunun zu 70–80 Prozent mit eigenen Beschleunigungspatterns unterstützt; die Schnittpatterns werden zu etwa 60 Prozent von der Dunun mit vollzogen.<sup>43</sup>

Der Anteil der Fokusperioden an der Spielzeit beträgt etwa 10–20 Prozent, sofern genügend einsatzfreudige Tänzerinnen anwesend sind. Allerdings hängt dieser Wert auch davon ab, wie viele und welche Sängerinnen auftreten. Sind etwa gute Griot-Sängerinnen zugegen, so nimmt die Dauer der ersten, langsamen Teile der Stücke zu, der Anteil der Fokusperioden an der Gesamtdauer der Stücke sinkt unter fünf Prozent. Eine Festphase mit derart geringem Anteil an Tanzsoli und Fokusperioden gilt für Trommler allerdings als verdorbene, »sabotierte« Phase, selbst wenn sie den Festgästen und Sängerinnen als gelungen erscheint.

Fokusperioden sind seit den frühen 60er Jahren dokumentiert: In den ersten Aufnahmen des guineischen Nationalballetts dienen sie zur markanten Gestaltung der Finalsequenz einzelner Stücke und ganzer Programme.<sup>44</sup> Eine Aufnahme des Rhythmus *sunun*, gespielt 1969 in Bamako von Trommlern des malischen Nationalballetts, lässt zwar keine Beschleunigungspatterns hören, schließt aber mit ei-

42 Eigene analytische und Festmusikaufnahmen (1997/98); Charry (1990, Video).

43 Interviews, analytische und Festmusikaufnahmen Vgl. VA / Mali (1969, LP: # A6) und VA / Troupe Folklorique du Mali (o. J., CD: # 4–6).

44 *Ballets Africains* (1964, LP, 1967, LP).

---

```
|T T S . T S B . S B . S|
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|
```

---

(12)

---

Jenbe und Dunun liegen mit ihren jeweiligen Basispatterns in Wartestellung.

---

```
|T T S . T S B . S B . .|
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|
```

---

```
|S S S . T T S S S S . .|
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|
```

---



---

Die Jenbe kündigt die Fokusperiode mit einem besonderen Pattern an; die Dunun bleibt noch beim Basispattern.

---

```
|S S S . T T S S S S . .|
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|
```

---

```
|T T S S S S S S S S S S|
|0 . . . ° . ° . . 0 . 0|
```

---



---

Die Jenbe beginnt mit der Beschleunigung.

---

```
|S S S S T T S S S S T T|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---



---

Die Dunun steigt mit ein und verdichtet um zwei Schläge.

---

```
|S S S S T T S S S S T T|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---



---

Beide bleiben für zwei Zyklen ohne Variation bei der Beschleunigung.

---

```
|S S S S T T S S S S T T|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---

```
|S S T S S T S S T S S T|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---



---

Die Jenbe wechselt in ein zweites, von der Klangfarbenmelodie her noch dichteres Pattern. Damit geht die Beschleunigungsphase ihrem Höhepunkt entgegen. Die Dunun bleibt beim ersten Pattern.

---

```
|S S T S S T S S T S S T|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---

```
|S S S S T T S S S S . .|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|
```

---



---

Die Jenbe markiert das Ende der Phase mit einer Pause auf den beiden letzten Pulsen eines Zyklus.

---

```
|SS. T T . T T . T T . .|
|0 . 0 . ° . ° . . 0 . .|
```

---



---

Die Jenbe schließt die Fokusperiode mit einem Signalpattern ab.

---

```
|T T S . T S B . S B . S|
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|
```

---



---

Beide wechseln in ihre Basispatterns zurück und begeben sich erneut in Wartestellung.

---

Notenbeispiel 14: Fokusperiode im Rhythmus *suku*. Im Unterschied zu den übrigen Notenbeispielen, die isolierte Patterns präsentieren, wird hier eine tatsächlich gespielte Periode aus Klangbeispiel 6 (2:00–2:19) transkribiert. Quelle: Eigene analytische Aufnahme, gespielt im Stil der 70er Jahre (Bamako 1997). Drisa Kone: Jenbe; Madu Jakite: Dunun.

nem Schnittpattern. Von drei Stücken des Nationalballetts, die 1969 in Algier aufgenommen wurden, weist eines keine, ein zweites eine, und ein drittes mehrere Fokuserioden auf. In Letzterem werden Schnittpatterns auch ohne vorausgehende Beschleunigungspatterns, d. h. als alleinstehende Signale verwendet.<sup>45</sup> Alfons Dauer beobachtete bei einem Auftritt des malischen Nationalballetts bei den ersten Pan-Afrikanischen Kulturfestspielen (FESTAC) 1966 in Dakar Folgendes:

Über die Korrelation zwischen Tänzern und Musikern läßt sich sagen, daß eine recht enge Verbindung wohl besteht; aber nicht derart, daß die Perkussionsinstrumente den Tanz eigentlich führen oder leiten; vielmehr scheint die Aufgabe der Trommler (oder zumindest einzelner hervorragender Trommler) neben der Erzeugung der allgemeinen Bewegungsbasis, im Animieren oder ›Antrommeln‹ oder ›Heraustrommeln‹ zu bestehen [...]. Dann allerdings kann es zwischen einem ›herausgetrommelten‹ Mädchen und dem Trommler zu einer beinahe medialen Korrespondenz diffizilsten Bewegungsspiels kommen, von den Zuschauern als Höhepunkt geschätzt, voll größter Sachkenntnis beurteilt und mit Jubel und Geschenken belohnt. Wichtigster Teil dieses Austausches ist das absolut korrekte ›timing‹ für den Schluß, das von beiden Seiten, Tänzer wie Trommler, ein Höchstmaß an Geschicklichkeit verlangt. (Dauer 1983: 226)

Vermutlich waren es guineische Jenbe-Spieler, die schon seit den frühen 50er Jahren im Ballettbereich tätig waren, welche die Fokuseriode zuerst entwickelten. In Mali trat sie wohl in den 60er Jahren auf, wurde jedoch erst in den 70ern, vermittels der Trommler des malischen Nationalballetts, in die urbane Festmusik eingeführt, und zwar zuerst in den Rhythmen *maraka*, *suku*, *dansa* und *menjani*,<sup>46</sup> sprich, ins Kernrepertoire.

Jeli Madi Kuyate: »Das gibt es nicht auf dem Land, die Jenbe abzuschneiden.«

Drisa Kone: »Stimmt, auf dem Land gibt es das nicht, nicht in Kourouba [im Manden, *cercle* Kangaba] und auch nicht bei den Bamana.«

R. Polak: »Wer war es, der das erfunden hat?«

J.M. Kuyate: »Wir [Trommler am Nationalballett]. Wir haben viele [Schnittpatterns], die [Festmusiker] in der Stadt beherrschen die nicht alle, die nehmen immer die gleichen. [...] Zu Modibos Zeiten [bis 1968] wurde die Hochzeits-Jenbe noch nicht geschnitten. Die Tänzerinnen kommen und erhitzen und brechen ab, aber nicht die Jenbe. [...] Aber heute, wenn du da die Hochzeit spielst und schneidest die Tänzerin nicht ab, dann sagen sie, du kannst es nicht; wenn du nicht wenigstens *maraka* spielst und eine Ehrenmutter nach der anderen abschneidest.« (21. 3. 1998)

45 VA / Mali (1969, LP), VA / Troupe Folklorique du Mali (o. J., CD).

46 Eigene Aufnahmen und Interviews mit Yamadu Dunbia, Namori Keita, Drisa Kone und Jeli Madi Kuyate (Bamako 1997/98). Vgl. die Klangbeispiele 2–4 (Stil der 60er Jahre) mit den Beispielen 5–7 (70er Jahre): In letzteren treten Fokuserioden nicht nur häufiger auf, sondern sind auch weitaus differenzierter ausgearbeitet.

Die Abwesenheit der Fokusperioden in der dörflichen Festmusik fiel mir fast schockartig auf, als ich 1997 zum ersten Mal an einem Jenbe-Fest im Manden teilnahm, so selbstverständlich waren sie mir seit meinen ersten Unterrichtsstunden und Festbeobachtungen 1991 in Bamako geworden. Auch die folgenden Male, die ich nach einigen Wochen oder Monaten der Festmusikpraxis in Bamako wieder aufs Land kam, erschienen mir die Festmusikstücke dort in ihrer einfachen Form relativ fremd: so ungewohnt beständig, wie aus einem Guss. In einigen Rhythmen (*furasiḶoli*,<sup>47</sup> *wurukutu*) kommen die Solotänzerinnen zum Zuge, wann immer sie wollen, ohne große Rücksicht auf eine geordnete Abfolge, oft zu mehreren gleichzeitig oder einander überlappend. In anderen Rhythmen (*menjani*, *madan*) kommen sie, zumindest idealerweise, immer zu zweien. Dabei kann der Solotrommler durchaus mit bestimmten Trommelpatterns einzelnen Tanzbewegungen entsprechen, die beispielsweise eine Umrundung des Tanzplatzes, eine Durchquerung desselben und zurück, oder auch nur drei Schritte und einen Sprung lang dauern. Doch es gibt keine Periodenbildung, die auf den formalen Ablauf der einzelnen Solotänze ausgerichtet wäre und etwa deren Anfang, Steigerung, Finale und Abschluss markieren würde. Der Höhepunkt an Dynamik, Spannung und Stimmung ist in Sagele eine Frage des Verlaufs des ganzen Stückes. Ein lange dauernder Aufbau, einmal erreicht, wird möglichst lange gehalten.

*gidikapangidikapan* [onomatopoetisch für [TTSSTSS], ein Beschleunigungspattern], das ist die Festmusik von hier. Das Beschleunigen gibt es dort [im ländlichen Manden] nicht richtig. Die lieben das Solo zu sehr. Die bleiben beim Solo. Das verläuft geradlinig. [...] Du machst das Solo, wie es dir einfällt, und lässt es krachen. Das ist alles. (Drisa Kone, Bamako 21. 3. 1998)

In Bamako werden die dynamischen Höhepunkte der Feste durch die Gliederung der Musikstücke mittels Fokusperioden kurz und wiederholbar gehalten. Durch dieses einfache, aber sehr exakte, flexible und effektive musikalische Mittel kann jeder einzelne Solotanz fokussiert und ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Jeder Tänzerin, und damit potenziell jeder Festteilnehmerin, kann somit individuell ein festlicher Höhepunkt gewährt werden.

Die Fokussierung der Solotänze zählt heute zu den grundlegenden Teilfunktionen der Bamakoer Festmusik. Sie wirkt so ausgereift, dass ich jahrelang unbewusst davon ausging, es handle sich um eine alte Tradition. Dabei ist sie ein Ergebnis jüngerer Innovation im urbanen Kontext. Auch den Musikern erscheint sie von großer, ausgesprochen positiver Bedeutung. Die Entwicklung der Fokusperiode im Ballett wird stets als Gewinn gepriesen, während die Rückwirkungen der Ballettmusik auf die Festmusik doch ansonsten ausgesprochen negativ beurteilt werden:

47 Vgl. Klangbeispiel 19.

Im Theater, da lernt man viel verstehen, das öffnet den Geist. [...] da hast du die Tänzerin noch kaum gesehen, da macht sie schon diesen Schritt, sie macht jenen Schritt. Und die Zeitpunkte des Abschneidens sind verschieden, und das geht nicht irgendwie zusammen, es geht genau zusammen. Im Theater, da hast du die Feinheiten gelernt. (Madu Jakite, 2. 1. 98)

### Die ›percussions‹

Ein zentraler Teil der Praxis von Griot-Sängerinnen auf Familienfesten ist ein halb narrativer, halb liedhafter, ›Verhandlung‹ geheißener Formteil, in dessen Verlauf u. a. die Patronyme, Verwandtschaftsbeziehungen und materiellen Gaben einzelner Festteilnehmerinnen aufgezählt und gepriesen werden. Während der 90er Jahre entwickelten die Jenbe-Spieler zur Begleitung der Verhandlungen einen eigenen musikalischen Formteil, den sie als *percussion* bezeichnen.<sup>48</sup>

Früher war man da nur leiser. [Die percussions] gibt es, seit die Griot-Sache so häufig im Fernsehen und im Radio ist. (Drisa Kone, 14. 3. 1998)

Die *percussions* bestehen aus Patterns, die mit wenig Schlägen auskommen, in getragenem Tempo gespielt werden und, für Jenbe-Rhythmen äußerst ungewöhnlich, annähernd einstimmig arrangiert sind: In den meisten Fällen spielen die Jenbe-Spieler das Pattern der ersten Dunun unisono mit, indem sie deren gedämpfte Schläge als gestoppte *Slaps*, die offenen als *Bass*-Töne auf ihr Instrument übertragen. Diese klanglich und rhythmisch zurückhaltende Gestaltung wird mit einzelnen solistischen Einwüfen der ersten Jenbe- oder Dunun-Spieler kontrastiert.

° . . 0 0 . . . ° . . . . . .	(16)	<i>dansa, madan</i>
° . . . ° ° . 0 0 0 . . . . . .	(16)	<i>sanja</i>
0 . . . . . ° ° . ° . °     ° . . . . . 0 0 . 0 . 0	(24)	<i>maraka, maninkamori, sumalen</i>
0 . . . ° ° . . . . . °     ° . ° . ° ° . . . 0 . .	(24)	<i>suku,<sup>49</sup> garanke, menjani</i>

Notenbeispiel 15: Dunun-Patterns der gebräuchlichsten *percussions*. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1994–98).

Die Festmusiker haben die Arrangementstechnik der *percussions* aus dem Kontext der internationalen Perkussionsmusik entlehnt. Auf dem Musikkassettenmarkt in

48 Orthographie und Kursivschreibung von *percussion* kennzeichnet den Formteil der Festmusik in Abgrenzung zu konzertanter Perkussionsmusik und Begleitung von Popmusik.

49 Vgl. Klangbeispiel 13 (0:00–0:30 min).

Bamako fehlt Jenbe-Musik zwar völlig, CDs bzw. Kassetten mit Trommelmusik werden aber von Akteuren der internationalen Jenbe-Szene als Mitbringsel nach Mali eingeführt. Sie machen die lokalen Trommler mit dem Repertoire und Stil der internationalen Jenbe-Perkussionsmusik vertraut. Einige der *percussions*, z. B. die für *suku* und *dansa*, stammen von einer in Frankreich produzierten Kassette des aus Mali stammenden, in der Elfenbeinküste lebenden und in Europa erfolgreichen Jenbe-Spielers Soungalo Coulibaly.<sup>50</sup> Andere wurden den internationalen Vorbildern formal nachempfunden, entstanden aber in Bamako:

Famoudou [Konaté], Adama Dramé und die [anderen Protagonisten der konzertanten Jenbe-Musik], die bringen *percussions* heraus. Du hörst ihre Kassetten, dann profitierst auch du davon, die Sache der *percussions* zu nehmen, um sie in die Hochzeitsfestmusik zu tun. Die *percussion* kam von der Kassette. (Madu Jakite, 10. 3. 1998)

Die *percussions* der Festmusik stellen ein Zugeständnis an die Griot-Sängerinnen dar, deren Führungsrolle die Jenbe-Spieler wohl oder übel akzeptieren. So ist es allemal besser, auch während der Verhandlungen die eigenen Fertigkeiten unter Beweis zu stellen, für ein Aufflammen des Trommel- und Tanzteils allzeit bereit zu sein oder es gar ein wenig zu provozieren, als vollends zu pausieren. Erst wenn eine Verhandlung sich allzu lange hinzieht, kein noch so reißerischer Einwurf den Wechsel zum Tanz zu provozieren vermag, dann legen die Trommler ihre Instrumente ab, setzen sich darauf und halten unter leisem Murren und ostentativem Desinteresse Pause.

Wenn die Griots ihre Verhandlungen führen, dann geben wir *percussions* dazu. Ansonsten, einen Tanz gibt es für diese nicht, das ist Perkussionsmusik, kein richtiger Trommelrhythmus (... *percussionfòli don, fòlisen yèrè tè*). (Madu Jakite, 5. 12. 1997)

Letztlich stellen die *percussions* aber einen weiteren Schritt zur Integration von Jenbe- und Griot-Festmusik in eine gemeinsame Musikform dar.<sup>51</sup>

#### *Fazit: Musikalische Form und Urbanisierung*

Mit den Fokusperioden und *percussions* wurde die urbane Festmusik um zwei Formteile bereichert, die beide der dynamischen Herausarbeitung von Beiträgen anderer Ausdrucksformen dienen, einmal der individuellen Solotänze, dann der Griot-Preisgesänge. Die Differenzierung der musikalischen Syntax erscheint als ein spezifischer Aspekt der Urbanisierung der Festmusik.

50 Coulibaly (1986, MC).

51 Zur Verflechtung von Jenbe- und Griot-Musik, siehe Kap. 2.3.5 (ab S. 73).

### 3.4 Körpertechnik und Verkörperung

Dieser Abschnitt dient der Untersuchung stilistisch relevanter Aspekte der Körpertechnik beim Jenbe-Spielen: einmal das Tragen des Instruments am Körper und die Körperhaltung, dann die Aufstellung der Trommler im Ensemble, zuletzt die verschiedenen Anschlagetechniken.

Die Jenbe ist eine große und schwere, weil massiv-hölzerne Bechertrommel, die mit bloßen Händen gespielt wird. Die Dunun ist eine kleine und leichte Zylindertrommel aus dünnem Blech und wird mit einem leichten Schlägel angeschlagen. Bauform und Akustik beider Instrumente erklären jedoch keineswegs vollständig auch die jeweilige Körpertechnik: Sowohl bei der Jenbe als auch der Dunun existieren individuelle, situationsbedingte, regionale und kulturspezifische Varianten. Anders gesagt, die Spielweise ist nicht nur ergonomisch-physikalisch bedingt, die Trommler verkörpern in ihren Haltungen, Aufstellungen und Anschlagarten vielmehr auch ihren musikalischen Stil. Unterschiede der typischen Körpertechniken städtischer Festmusiker in Bamako und dörflicher Festmusiker im Manden lassen sich u. a. dadurch erklären, dass in ihnen verschiedenartige Interaktions- und Gebrauchsmuster der Musikform verkörpert sind.

#### 3.4.1 Tragetechnik und Körperhaltung

Zu Beginn des Festes, noch bevor die Sängerinnen und Tänzerinnen eintreffen, beginnen die Trommler, auf Stühlen sitzend, zu spielen (Foto 13). Dabei halten sie die Jenbe an deren oberem Rand zwischen den Knien, während sie mit dem unteren Rand des Ansatzes am Boden unter der Sitzfläche des Stuhles aufliegt. Zudem liegen die am Boden aufgestellten Füße stützend am Ansatz an. Da die Stühle recht niedrig sind, liegt die Trommel diagonal, manchmal fast waagrecht.<sup>52</sup> Die Oberarme erzeugen so leichter den Druck, auf den es ankommt. Doch auch wenn das Spiel im Sitzen gut funktioniert, im Hinblick auf die soziale Interaktion im Rahmen des Festes ist es keineswegs vollwertig. Im Sitzen sind die Trommler durch ihre Unbeweglichkeit nicht zu voller Leistung imstande. Und willentlich nicht mit vollem Einsatz zu spielen, bedeutet, die Festteilnehmerinnen nicht ernst zu nehmen. Sitzende Festmusiker bringen die Einschätzung körperlich zum Ausdruck, die versammelte Festgemeinde sei relativ bedeutungslos, sei es aufgrund ihrer geringen Größe, ihres niedrigen Alters oder Status.

Idealerweise bindet man sich die Jenbe am Körper fest und spielt im Stehen. Die Musiker sind so beweglicher und bezeugen ihre volle Einsatzbereitschaft und

52 Für den westlichen Markt gefertigte Jenben weisen Höhen von bis zu 70 Zentimetern auf, damit das dort übliche Spiel mit eher aufrecht gestellten Trommeln auf höheren Stühlen leichter fällt.



Foto 13: Musa Kamara, Sedu Keita und Warajugu Traore sitzend zu Beginn eines Auftritts (Bamako 1994).

damit Respekt vor der Festgemeinde. Als Gurt können ein altes Stück Schnur oder zusammengeknotete Stoffreste dienen, doch trifft man diese Variante in der Stadt nur noch bei den ältesten und sparsamsten Trommlern an. Gebräuchlich sind zwei bis vier Zentimeter breite Gurte aus Nylon oder Baumwolle, die nicht so sehr einschneiden. Der Gurt ist an zwei Punkten an der Trommel befestigt: Unten liegt er in einer Schlinge um die Taille des Korpus, oben knotet man ihn an eine kurze Schlaufe, die eigens an der Fellbefestigung angebracht ist.

Drei Bindetechniken sind in Westafrika gebräuchlich: um die Hüften, über eine Schulter und kreuzweise über beide Schultern. Für die Hüftbindung nimmt man die Taille der Trommel zwischen die Beine, führt den Tragegurt im Schritt hoch über eine Hüfte, legt ihn quer um den Rücken und führt ihn über die andere Hüfte wieder nach vorne zum Trommelrand. Zieht man den Gurt straff, so legt sich die Taille der Trommel in den Schritt und die obere Öffnung hängt mit diagonal gestellter Schlagfläche unterhalb des Nabels vor dem Bauch. Dieses Gebinde ist nicht symmetrisch, der obere Teil der Trommel zieht immer ein wenig nach einer Seite, was die Spielfläche verschiebt und eine Hüfte stärker belastet. Dieses Ungleichgewicht kann man ausgleichen oder mindern, indem man mit den Oberschenkeln Druck ausübt oder den rechten Fuß einen kleinen Schritt weit nach vorne stellt. Die Asymmetrie und eine daraus resultierende ungleiche Belastung der Hüften ist ein Nachteil dieser Bindeweise, ihr Vorteil die gänzliche Freiheit



Foto 14:  
Draman Keita im Einsatz (Bamako 1995).



Foto 15: Madunin Kante (Jenbe mit Schulterbindung, links), Boa Keita (zwei Dununs) und Yaya Jalo (Jenbe mit Hüftbindung, rechts) begleiten eine Prozession (Bamako 1997). Kante schreitet locker aus, muss aber zum Trommeln die Schultern verziehen. Jalo hat kein Problem mit den Schultern, kann aber nur o-beinig stapfend vorankommen. Bei größeren Schritten schlenkert die Trommel.

der Schultern und des gesamten Oberkörpers (Foto 14). Die enge und tief sitzende Hüftbindung verleiht dem Jenbe-Spieler Wendigkeit: Man kann den Neigungsgrad des Rückens variieren und sich frei in jede Richtung drehen und bewegen.

In Bamako ist in erster Linie die beschriebene Hüftbindung gebräuchlich, für die eine Gurtlänge von 2–2,5 Metern ausreicht. Die Bindung über eine Schulter statt um die Hüften erfordert einen Gurt von mindestens 2,5–3 Metern Länge. Die Trommel liegt dabei weniger eng am Körper an. Wenn der Trommler sich nach vorne beugt, dann hängt die Jenbe unter dem Oberkörper. Nimmt man den Ansatz zwischen den Beinen heraus und legt ihn seitlich an, so liegt die Trommel nicht mehr im Schritt, sondern seitlich der Hüfte. Die Spielfläche liegt dann zwar etwas ungünstig, dafür kann man aber frei ausschreiten. Diese Haltung wird bei Prozessionen benutzt, wenn eine reduzierte Trommelbegleitung ausreicht.<sup>53</sup> Für eine Tanzeinlage unterwegs kann die Trommel problemlos mit einem Schwung wieder in die Spielhaltung zwischen die Beine zurückgeführt werden. Eine zweite Möglichkeit des Haltungswechsels mit Schulterbindung besteht darin, sich bei vornüber gebeugter Haltung den Gurt von der Schulter zu streifen und in Richtung Becken hinabzuziehen. So kann man, ohne einen Knoten zu verändern, mit nur einer geschwinden Bewegung der Schulter und der Hand die Schulterbindung in eine dann sehr weite, lose hängende Hüftbindung verändern. Der Vorteil dieser weiten Hüftbindung ist, dass die Arme des Spielers frei nach unten hängen und der Druck der Trommelschläge waagrecht von vorne nach hinten geht. Das belastet zwar den Rücken, aber auf dem Kulminationspunkt des Spiels droht die erste Einschränkung nicht durch Rückenschmerzen, sondern im Nachlassen der Kräfte im Schulter- und Oberarmbereich. Diese Körperpartie arbeitet aber in der frei hängenden Hüftbindung mit maximalem Wirkungsgrad, dabei bei gleichem Einsatzniveau am schonendsten. Ein Nachteil der losen Hüftbindung ist, dass sie im Stehen, einem viel zu weiten Hosenbund vergleichbar, nach unten rutscht. Will man sich aufrichten, muss das Band erst wieder über die Schulter hochgestreift werden, was den Spielfluss zumindest kurz unterbricht. Ein zweiter Nachteil ist, dass das Gewicht der Trommel einseitig eine Schulter belastet.

Die doppelte Schulterbindung stellt eine dritte mögliche Variante, die Jenbe zu tragen, dar. Diese Art der Bindung erfordert eine Gurtlänge von mindestens vier Metern, verteilt das Gewicht auf beide Schultern und ermöglicht den raschen und stufenlosen Wechsel von aufrechtem und tief gebeugtem Stand. Auch die seitliche Wendung zum Spiel im Gehen ist in der doppelten Schulterbindung möglich, nicht jedoch, in die Hüftbindung zu wechseln. Die doppelte Schulterbindung ist in Guinea weit verbreitet. Sie wird in Bamako hauptsächlich von Spezialisten im Ballett-

53 Siehe Foto 15 (S. 160).



Foto 16: Madu Kante (links) und Nama-kan Keita (mittig, halb verdeckt) in tief gebückter Haltung (Sagele 1997). Bon Traore, der Senior (rechts), schont sich noch.

bereich bevorzugt, wo die Einflüsse der guineischen Tradition generell stärker rezipiert werden als in der Festmusik.

Auf den frühesten Abbildungen von Jenbe-Spielern, Postkarten aus dem frühen 20. Jahrhundert, sind alle drei Varianten der Bindung zu sehen.<sup>54</sup> Sofern diese wenigen Bilddokumente eine Verallgemeinerung zulassen, war schon damals die doppelte Schulterbindung in Guinea stark verbreitet und die Hüftbindung eher im heutigen Mali, die einfache Schulterbindung aber auf beiden Seiten der kolonialen Grenze. Es ist möglich, dass sich sowohl die doppelte Schulterbindung als auch die enge Hüftbindung aus der einfachen Schulterbildung heraus entwickelt haben. Mangels weiterer historischer Quellen bleibt dies aber Spekulation.

Im Maninka-Land südlich von Bamako ist heutzutage vor allem die einfache und doppelte Schulterbindung gebräuchlich. Die in dieser Gürtung möglichen Körperhaltungen korrelieren dort eng mit der oben beschriebenen musikalischen Form (A B) und sozialen Interaktion: Während der ersten, vom Lied und vom Kreistanz geprägten Phase spielen die Trommler aufrecht stehend mit. Sobald die Phase der individuellen Solotänze beginnt, gehen sie in eine extrem nach vorne gebeugte

54 Siehe CD-Rom *West African Postcards* (Bildquellenverzeichnis).

Haltung und verbleiben so, bis das Stück endet (Foto 16). Sie verkörpern damit die Orientierung der dörflichen Maninka-Festmusik auf die Unterstützungsfunktion, garantieren den höchsten Wirkungsgrad der Arbeit von Schulter und Oberarm und erzielen die höchsten Niveaus an Lautstärke und Tempo. Andererseits erschweren Rückenbeugung und fast durchgestreckte Knie die Beweglichkeit. Die Ausrichtung darauf, dem Schlagen der Trommel ein Höchstmaß an Körperkraft und Ausdauer zu gewähren, wirkt sich zuungunsten der Wendigkeit des Trommlers aus.

In Bamako wird die Schulterbindung nur selten eingesetzt. Ausnahmen bilden die Prozessionen: Wenn die Trommler im Gehen spielen müssen, legen sie die Trommel mit einfacher Schulterbindung in Seitenlage an, um die Beine frei zu haben. Eine zweite Ausnahme bilden einige aus dem Manden stammende Tandem-Rhythmen,<sup>55</sup> in deren schnellen Teilen mancher städtische Trommler, wie die Dorftrommler, eine weite Hüftbindung bevorzugt. Dazu lockert man die Bindung, gibt gut einen halben Meter Gurt hinzu und zieht die Schlaufe wieder fest. Dies ist möglich, da der Gurt nie fest geknotet, sondern immer mit einer einfachen Schlinge befestigt wird, die rasch und problemlos mit einer Hand zu öffnen ist.<sup>56</sup>

Im Unterschied zur Festmusik im Maninka-Land und auch der Ballettmusik ist eine eher enge Hüftbindung besonders typisch für die Bamakoer Festmusik. Sie bietet den Vorteil der freien Schulter- und Oberarmpartie vor stark geneigter, oft fast waagrecht hängender Trommel bei einem Neigungswinkel des Rückens von bis zu 60 Grad, den die städtischen Trommler mit einem vorgestellten Standbein oder stark gebeugten Knien erzielen.<sup>57</sup> Sie verfügen so über enorme Schnellkraft. Ihre Tragetechnik und Haltung ist darauf ausgerichtet, sich ad hoc in jede Richtung drehen, wenden und fortbewegen zu können, was wiederum die spontane und punktgenaue Fokussierung individueller Aktionen ermöglicht.<sup>58</sup> Schon die Analyse der musikalischen Form zeigte die ausgeprägte Neigung der urbanen Jenbe-Spieler, einzelne Aktionen individuell zu fokussieren. Diese funktionale Orientierung ist auch in ihrer Körpertechnik zu erkennen.

Höhepunkte an Spannung und Stimmung werden mal stärker durch kollektive Unterstützung, mal durch eher individuelle Fokussierung erzielt. Setzt man alles auf maximale Unterstützung, reduziert sich die mögliche Fokussierungsleistung und umgekehrt. Die musikalischen Formen und Körpertechniken der dörflichen und städtischen Festmusikstile sind dadurch unterschieden, dass ersterer der kollektiven Unterstützung tendenziell den Vorrang gibt, der letztere aber der individuellen Fokussierung.

55 *Suku 2 (farabaka), madan 2 und dansa 2 (wurukutu).*

56 Siehe Fotos 17, 18 und 20 (S. 164 und 165).

57 Siehe Foto 14 (S. 160) bzw. 18 (S. 164).

58 Siehe Fotos 17–21 (S. 164ff).



Foto 17: Jaraba Jakite mit einem Geldschein zwischen den Lippen (Bamako 1997). Burlaye Dunbia spielt die zweite Jenbe.

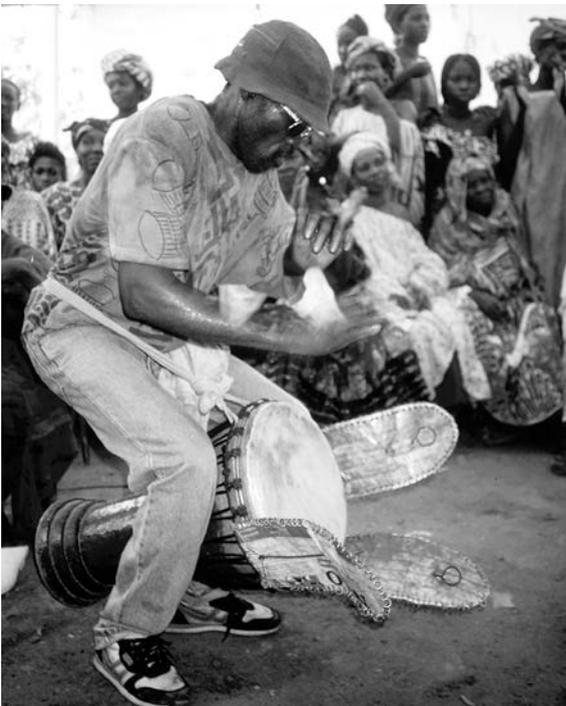


Foto 18:  
Jaraba Jakite ganz in seinem Element (Bamako 1997). Aus dieser Haltung heraus kann er sich in Sprüngen um 90 Grad oder gleichmäßig rotierend blitzschnell in jede Richtung drehen.



Foto 19: Jaraba Jakite fokussiert eine Sängerin, die das ganze Fest anführt (Bamako 1994). Souverän beherrscht er trotz der tumultartig sich fortbewegenden Menge den Raum.



Foto 20: Jaraba Jakite fokussiert eine Solotänzerin (Bamako 1994).



Foto 21: Jaraba Jakite spielt eine Ehrenmutter an, um sie zur Gabe von Festplatzgeld zu animieren (Bamako 1995).

### 3.4.2 Ensembleaufstellung

Die in der Tragetechnik und Körperhaltung realisierte Ausrichtung der dörflichen Festmusik auf die Unterstützung und jene der städtischen auf die Fokussierung ist bei der Aufstellung der Trommelensembles ebenso zu beobachten. In der Regel stellen sich die Musiker eines Bamakoer Jenbe-Ensembles nebeneinander in einer geraden oder leicht nach innen geneigten Linie auf. Im Trio steht der erste Jenbe-Spieler in der Mitte. Bei zwei Jenben und zwei Dununs stehen beide Jenbe-Spieler innen und die Dunun-Spieler außen. Während eines Solotanzes krümmt sich die Linie des Ensembles oft sichelförmig nach innen, mal mehr, mal weniger. Typisch für die dörfliche Festmusik im Manden ist dagegen die zentrale Position der großen Basstrommel, um die herum sich die Jenbe-Spieler gruppieren. Sie treten beim Wechsel in die Solotanzphase ein, zwei Schritte vor und drehen sich nach innen. Das Ensemble formiert sich so zu einem feststehenden Dreiviertelkreis.

Die Aufstellung eines Jenbe-Ensembles in Bamako ist in Richtung des Festplatzes relativ offen, während sich dörfliche Ensembles geschlossener formieren. Die Bamakoer Aufstellung ist flexibler, erlaubt dem ersten Jenbe-Spieler, seine Position zu verändern. So kann er beispielsweise einer Solotänzerin ein, zwei Schritte entgegentreten, ohne dass dadurch die Ensembleformation ihre Symmetrie und ih-

ren Zusammenhalt verliert.<sup>59</sup> Selbst wenn der erste Jenbe-Spieler seinen Platz verlässt, um einer Tänzerin in die Mitte des Festplatzes zu folgen oder quer über den Festplatz zu schreiten, um dort gezielt eine Honoratorin anzuspielen und zur Gegengabe eines Geldscheines zu bewegen,<sup>60</sup> ist es für die anderen Ensemblemitglieder ein Leichtes, mit einem Schritt und einer leichten Wendung aufeinander zu die Lücke zu schließen und das Gefüge zu wahren.

Die zum Festgeschehen hin offene, flexible, urbane Ensembleaufstellung steht im Zeichen der Fokussierungsfunktion. Die eher geschlossene Ensembleformation im Manden verkörpert dagegen die Unterstützungsfunktion auf beeindruckend beständige, in dieser Hinsicht auch von gestandenen Bamakoer Berufstrommlern nicht zu erreichende Weise. Dazu ein Beispiel:

Vieux Kamara, Musa Kamara und ich sind aus Bamako nach Sagele angereist. Unser gemeinsamer Freund, der Dorftrommler Namakan Keita, hat uns eingeladen, ihm und seinem lokalen Ensemble beim *selinin*, der mehrtägigen Festsequenz zum Ende des Ramadan, zu helfen.

Dunun-Spezialist Musa Kamara erfährt im Verlauf der Feste immer wieder Lob und Bewunderung für sein elaboriertes, mitunter solistisches Spiel und die Dynamik, die seine ausgereifte Spieltechnik auf der mitgebrachten Khasonka-Dunun zu erzeugen vermag. Einer der Trommelrhythmen im Repertoire dieser Gegend ist der extrem dichte *wurukutu*, dessen Figuren besonders eng verzahnt sind und schnell gespielt werden. Mit diesem Rhythmus ist eine unvergleichliche dynamische Intensität zu erzielen, die auf vielen Festen zu Höhepunkten an Spannung und Begeisterung führt. An einem Abend aber kann der Bamakoer Dunun-Experte nicht an sich halten, einer besonders guten Tänzerin einige Schritte entgegenzugehen und sie herausfordernd anzuspielen. Prompt wird sein Pattern für den Bruchteil einer Sekunde instabil. Einen Moment lang ist das Ensemble irritiert. Sofort verpufft ein Teil der Energie, statt zum Fest hin abzustrahlen. (2.2.1998)

Musa Kamara hat das Gegenteil dessen bewirkt, was er wollte: Statt der punktuellen Fokussierung einer herausragenden Tänzerin, was im urbanen Stil die Stimmung stets noch zu steigern vermag, beeinträchtigte die Öffnung der Aufstellung sofort die Standfestigkeit des Ensembles, der Rhythmus stockte und die Stimmung flaute für einige Sekunden ab. Dabei hat Kamara nichts anderes gespielt als stets dasselbe, unveränderliche Basispattern.<sup>61</sup> Ein Schritt aus der Formation heraus, einige Sekunden der Hinwendung an eine einzelne Tänzerin haben genügt, dass ein derart erfahrener Musiker seiner Rolle nicht mehr gerecht werden konnte. Dies Beispiel illustriert, dass die geschlossene Formation für das in der ländlichen Festmusik angestrebte Maß an Unterstützungsleistung tatsächlich Bedingung ist.

59 Siehe Foto 20.

60 Siehe Foto 21.

61 |O.O.O..O.O..|(12)

### 3.4.3 Anschlag und Klangfarbe

Auf der Jenbe lassen sich hauptsächlich drei unterschiedliche Klangfarben erzeugen: der volle *Tone*, der hellere und schärfere *Slap* und der sonore tiefe *Bass*. Die Trommler unterscheiden Klangfarben sprachlich nur selten. Auf Nachfrage sprechen sie jedoch von ›tief‹ (*Bass*), ›mittig‹ (*Tone*) und ›hoch‹ (*Slap*). Die Klangfarben werden in vielerlei Nuancen realisiert, grundlegend ist jedoch ihre möglichst deutliche Differenzierung, denn durch ihre kontrastive Opposition werden dreitonige Klangfarbenmelodien geschaffen, die zusammen mit der rhythmischen Figur die Trommelpatterns definieren. Die Zuordnung von Klangfarben zu jedem einzelnen Schlag ist eindeutig, d. h. dieselbe rhythmische Figur ergäbe ein anderes Pattern, wenn die Schläge mit anderen Klangfarben realisiert würden.

Die Hand bestimmt die Qualität des Klanges. Die gewünschte Klangfarbe mittels Anschlag zu erzielen, bedarf einer bestimmten Haltung der Hand, die während der ganzen Abfolge eines Schläges, vom Ausholen über das Niedersausen bis zum Anschlag, kontrolliert werden muss. Die Hand ist dank ihrer zahlreichen Gelenke vielfältig verformbar. Ihre Eigenform trotz der Schnelligkeit und Wucht des Schläges zumindest annähernd zu bewahren, das verlangt eine genau dosierte, nicht geringe Haltespannung, die von der Unterarmmuskulatur ausgeht und die Handgelenke, die Handinnenfläche und die Finger zusammenhält. Fehlt diese Haltespannung, dann schlenkern Hand und Finger unkontrolliert während des Ausholens und des Anschlages. Der Schlag verliert seine wesentliche Qualität, die Wucht und Zielgerichtetheit der Bewegung. Der Klang wird unsauber, die Hände beginnen schon nach wenigen Minuten zu schmerzen. Ist die Haltespannung zu hoch oder steif, kann eine minuziöse Kontrolle der Handhaltung gleichfalls nicht gelingen.

Um die drei Grundschläge genauestens zu differenzieren, muss der Spieler verschiedene Anschlagstellen treffen und die Ausgangshaltung der Hand um Nuancen verändern:

Bei der Anschlagstelle des *Bass*-Tons besteht ein gewisser Spielraum. Man kann den Schlag gerade so weit in die Fellmitte setzen, dass der Handwurzelballen knapp innerhalb der Trommelkante auftrifft. Man kann aber auch weiter in Richtung Fellmitte anschlagen. Die Handhaltung und Haltespannung beim Ausholen und beim Anschlag des *Bass*-Tons sind identisch.

Zur Erzeugung des *Tones* schlägt man das Fell am Rand der Trommel mit den locker aneinander liegenden Fingern an; der Daumen wird seitwärts leicht ab gespreizt und bleibt außerhalb. Man setzt die Hand möglichst weit ins Innere des Fells, um eine möglichst große Anschlagfläche zu erzielen, aber nicht so weit, dass der Mittelhandballen auf die Trommelkante trifft, vielmehr von außen an der

Trommelkante zu liegen kommt. Ein Anschlag weiter außen am Trommelrand würde die Anschlagfläche verkleinern, den Klang ausdünnen und aufhellen, ein Anschlag zur Mitte hin, mit dem Mittelhandballen auf der Trommelkante, würde das flächige Aufschlagen der Finger nur in steif durchgestreckter Haltung erlauben. So ist der ideale Anschlagort des *Tones* recht genau vorgegeben.

Die Handhaltung beim *Tone* ist, wie auch beim *Bass*, identisch mit der Ausgangshaltung. Der Anschlagwinkel ist sehr flach, die Hand fast horizontal gehalten. Ein steilerer Winkel würde das gleichzeitige, flächige Auftreffen der Finger verhindern.

Der *Slap* lässt bezüglich Anschlagwinkel, Handhaltung und Anschlagstelle mehr Variation zu als der *Tone*. Die individuellen und regionalen Unterschiede sind ausgeprägter. Ein *Slap* kann an genau derselben Stelle angeschlagen werden wie ein *Tone*. Die Technik vieler Bamakoer Trommler zeichnet sich jedoch dadurch aus, dass die Hand ein bis zwei Zentimeter weiter in Richtung Fellmitte auftrifft. Der Mittelhandballen kommt dann nicht, wie beim *Tone*, außerhalb des Trommelrandes zu liegen, sondern trifft auf die Trommelkante bzw. steht gar ein Stück darüber hinaus, während der vordere Teil des Handtellers auftrifft.

Beim *Slap* ist die Membran auf einer möglichst kleinen Fläche anzuschlagen. Der Mittelhandballen bzw. Handteller trifft außerhalb des schwingenden Bereichs auf die Trommelkante, die ersten beiden Fingerglieder bleiben leicht abgewölbt. Nur die Fingerkuppen, also die Ballen der vordersten Glieder der vier Finger, treffen auf und versetzen die Membran in Schwingung. Die gewölbte Handhaltung im Augenblick des Anschlages kann auf zwei Arten erzielt werden.

Zum einen schnellen die vorderen Fingerglieder nach unten, wenn der Mittelhandballen bzw. Handteller auf den Trommelrand trifft. Diese Schnellbewegung setzt voraus, dass der Mittelhandballen in einem etwas steileren Winkel (10–20 Grad) auf den Trommelrand trifft als beim *Tone*. Dabei dürfen jedoch nicht auch die ersten Fingerglieder nach vorne knicken, sondern müssen der Trägheitsenergie der Anschlagbewegung weitgehend widerstehen und ohne Berührung über dem Fell verbleiben. Auch die zweiten Fingerglieder dürfen nur leicht nach unten abbiegen, bis schließlich – und möglichst ausschließlich – das dritte Fingerglied nach unten schnellt. Die Haltespannung der Hand vermittelt also die schräg nach unten gerichtete Bewegungsenergie des Anschlages über die Achse des ersten Aufpralls (des Handballens bzw. -tellers) auf die Kante nach vorne in die Fingerspitzen. Der *Slap* bedarf einer starken, aber dennoch sehr fein dosierten, also keinesfalls fest verkrampften Haltespannung (Foto 22).

Zum anderen kann ein Aufschlag der Fingerkuppen auch durch eine gewölbte Ausgangshaltung – in Kombination mit der Schnellbewegung – forciert werden. Die nur leicht gewölbte Hand vieler Jenbe-Spieler im Maninka-Land und aus Gui-



Foto 22: Sedu Keitas Handhaltung beim Anschlag eines Jenbe-*Slaps* (Bamako 1994).

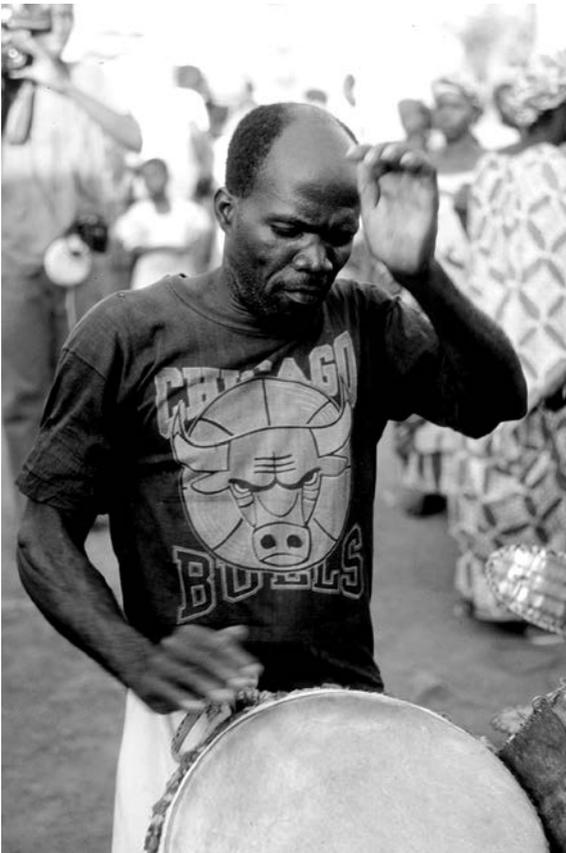


Foto 23: Jaraba Jakites stark gewölbte Handhaltung (Bamako 1995).

nea arbeitet zur Erzielung des *Slaps* vorwiegend mit der Schnellkraft der Finger, die beim Aufprall der Mittelhand erzeugt wird. Die stärker gewölbte Hand vieler Bamakoer Trommler verformt sich durch den Aufprall nicht mehr so stark; hier wird der *Slap* eher mit Druck als mit Schnellkraft erzielt. Einige, darunter so erfahrene und erfolgreiche Festmusiker wie Yamadu Dunbia und Jaraba Jakite, halten die Hand sogar stark gekrümmt, ähnlich einer Raubkatzenpranke (Foto 23).<sup>62</sup>

Zusammenfassend lassen sich vier Aspekte des Anschlags unterscheiden: (a) eine flache oder gewölbte Ausgangshaltung der Hand, (b) ein flacher oder etwas steilerer Anschlagwinkel, (c) eine mehr oder weniger starke und eventuell nach vorne, in Richtung Fingerspitzen abgestufte Haltespannung, und schließlich (d) die Anschlagstelle. Schon feinste Nuancen dieser Parameter verändern die Klangfarben und unterscheiden die Anschlagarten individueller Trommler und ganzer Stilrichtungen. Trommelschläge stellen körpertechnisch hochkomplexe Vorgänge dar. Kaum zu erwähnen, dass es jahrelanger, intensiver Übung bedarf, um sich eine gute Schlagtechnik anzueignen.

Jeder erfahrene, gute Trommler kann die diversen Klangfarben eindeutig unterscheiden. Flüssig ist die Jenbe-Spieltechnik aber erst, wenn die Unterschiede mit möglichst kleinen und feinen Veränderungen der Handhaltung, des Anschlagwinkels, der Haltespannung und der Anschlagstelle erzielt werden. Schlagfolgen aus *Tones* und *Slaps* im Abstand von Zehntelsekunden erlauben keine überflüssigen Spannungsveränderungen und Zwischenbewegungen.

Zwei besondere Weisen des Umgangs mit den Grundfarben seien erwähnt. Eine davon, der Doppelschlag, ist unverzichtbar. Dabei führt man zwei Schläge derart dicht aufeinander aus, dass beide als unmittelbar zusammengehörig wahrgenommen werden. Mit Doppelschlägen lassen sich die stärksten Akzente setzen. Beispielsweise besteht die erste Note der meisten Schnittpatterns aus einem *Doppel-Slap* oder *-Tone*. Zudem erzeugt man mit Doppelschlägen besonders raffinierte Klangfarben, etwa durch einen *Bass* oder *Tone* als Schlag unmittelbar vor einem *Slap*. Schließlich werden im Bamakoer Stil aufeinanderfolgende Doppelschläge auch als Wirbeltechnik eingesetzt, wozu in der ländlichen Jenbe-Musik der Maninka eher gleichmäßig eng aneinander gereihte Einzelschläge dienen. Eine zweite Variante der Grundschläge wird durch das Dämpfen der Fellschwingung mittels einer Hand erzielt, die nach einem *Bass*-Schlag aufgelegt bleibt, während die andere *Tones* oder *Slaps* anschlägt, die dadurch kürzer, leiser und trockener klingen. Gedämpfte Schläge dienen in Bamako allein zu ornamentalen Zwecken.

62 In manchen Lehrbüchern erscheint die Schlagtechnik als Frage des Prinzips; die gekrümmte Haltung gilt dort als schlecht (Blanc 1993: 28). Derlei Aussagen sind fragwürdig, ist die Handhaltung doch in der Praxis eher eine Frage des Stils.

Im zeitgenössischen urbanen Jenbe-Spiel erfolgt nahezu jeder einzelne Schlag entschieden und eindeutig bestimmbar als *Slap*, als *Tone* oder als *Bass*. Zwar gehört freilich auch Improvisation und klangfarbliche Variation dazu, was bei älteren Trommlern und tiefer gestimmten Trommeln tendenziell stärker zum Ausdruck kommt, kennzeichnend ist aber, dass man jahre- und jahrzehntelang ein begrenztes Repertoire an Patterns einsetzt und dieses Repertoire immer besser kennen lernt und bis zur Perfektion beherrscht. Die Klarheit der Patterns ist sehr wichtig als Grundvoraussetzung für die Kenntlichkeit der Trommelrhythmen, mithin für die Koordinationsfunktion, ohne die die Festmusik auch keine Unterstützung oder Fokussierung zu leisten vermag. So hängt einiges von der Klarheit der Klangfarbe jedes einzelnen Schlages ab. Tatsächlich hört man von erfahrenen Jenbe-Spielern selten einen ›unsauberen‹ Ton.

Oben wurden Unterschiede der Tragetechnik, Körperhaltung und Aufstellung dörflicher und städtischer Festmusikensembles beschrieben und als Verkörperung verschiedener Stile gedeutet, die sich hinsichtlich Gewichtung und Umsetzung der Unterstützungs- und Fokussierungsfunktion unterscheiden. Die Koordinationsfunktion, deren Umsetzung auf der Identität der Patterns und Trommelrhythmen beruht, ist dagegen in beiden Stilen in gleicher Weise ein unverzichtbares Element. Die Bedeutung der Klangfarben ist deshalb für ländliche und urbane Musiker gleichermaßen groß; die Unterschiede in den Anschlagetechniken, mittels derer die Klangfarben erzielt werden, sind eher gering.

### 3.5 Tempo und Ensemblegröße

Ensemblegröße und Tempo sind zwei eng verknüpfte Aspekte der Spielweise. Die Musiker schreiben ihnen den Stellenwert von Schlüsselfaktoren im Stilwandel zu. Dies scheint gerechtfertigt, da ihr Wandel einschneidende Veränderungen auch in der Form und im Repertoire ermöglichte bzw. nach sich zog. So verlangten etwa gestiegene Tempi immer wieder, dass einzelne Patterns und ganze Trommelrhythmen angepasst oder ausgetauscht wurden. Und die grundlegenden Neuerungen der musikalischen Form im urbanen Kontext, die Fokusperioden und die *percussions*, wären ohne vorangehende Erweiterung der Ensembles kaum zu bewerkstelligen gewesen, wie gerade Dunun-Experten unter den Festmusikern wissen:

Was meinst du, mit einer Jenbe und einer Dunun, wie sollst du das machen? Nein, überleg doch mal. Jetzt, was immer du [als Jenbe-Spieler] auch machst, ich [als Dunun-Spieler] lasse [im Duo] nicht von der Dunun[-Basisfigur] ab. Mit einer Jenbe und einer Dunun hattest du nicht die Muße dafür; wenn Jenbe und Dunun gleichzeitig abweichen, werden sie sich verlieren. Was dir die Muße dazu gegeben hat, das ist die zweite Jenbe. (Madu Jakite, 10. 3. 1998)

Eng verknüpft sind die Aspekte des Tempos und der Ensemblegröße, insofern die Musiker eine angebliche, von ihnen scharf verurteilte, weil maßlose Temposteigerung seit den 80er Jahren ursächlich auf die Vergrößerung der Ensembles zurückführen. Messungen bestätigen die in der emischen Stilkritik enthaltene Feststellung einer Korrelation beider Aspekte.<sup>63</sup> Wie die folgende Tabelle zeigt, bedingt die Zunahme der Instrumentalstimmen und durchschnittlichen Ensemblegröße deutlich höhere Durchschnitts- und Spitzentempi:

Tabelle 13: Ensemblegröße und Tempo (in Pulsen pro Minute) bei Hochzeitsfesten

Besetzung	Mittleres Tempo	Höchsttempo
1 Jenbe, 1 Dunun	421 ppm	496 ppm
2 Jenben, 1 Dunun	554 ppm	655 ppm
2 Jenben, 2 Dununs	611 ppm	738 ppm

Quelle: Eigene Aufnahmen (Bamako 1997/98). Ensemble: Jaraba Jakite, Rhythmus: *maraka*.

### 3.5.1 Tempo im Wandel

Auch die beklagten Temposteigerungen während der vergangenen Jahrzehnte lassen sich durch Messungen bestätigen. Zum Vergleich dienen zunächst analytische Aufnahmen von Duos. Leider liegen keine Festmusikaufnahmen aus Bamako vor 1990 vor. Um dennoch eine klangliche Vorstellung der stilistischen Entwicklungen bis dahin zu gewinnen, wurden ältere Musiker gebeten, Stücke ihrer Wahl für analytische Aufnahmen in dem Stil zu spielen, den sie in ihrer Jugend bzw. ihrer aktivsten Zeit in Bamako pflegten. Solche Aufnahmen können zwar zeitgenössische Feldaufnahmen nicht ersetzen, doch in Anbetracht des phänomenalen musikalischen Gedächtnisses und Timings der betreffenden Musiker dürfen sie durchaus als aussagekräftig genug für die Frage des Tempowandels gelten. Die Messungen ergeben für die im Stil jüngerer Praxis eingespielten Aufnahmen deutlich höhere Tempi als für jene der vergangenen Stilepochen (Tab. 14). Diese Differenz lässt darauf schließen, dass die Temposteigerungen, die historisch mit Steigerungen der Ensemblegröße einhergingen und wohl durch diese mitbedingt wurden, schließlich in den Stil eingingen und als stilistisches Merkmal schließlich auch unabhängig von der Ensemblegröße – gemessen wurden jeweils Duos – erscheinen.

63 Gemessen wurden 23 Musikstücke, die exemplarisch für verschiedene Ensemblegrößen und Stile stehen. Jeder Wert errechnet sich als Mittel aus mindestens drei Messungen derselben Kategorie. Aus Gründen der Vergleichbarkeit wurden ausschließlich Stücke des Rhythmus *maraka*, des wichtigsten Festmusikrhythmus in Bamako, herangezogen. Stichproben an Stücken der beiden anderen Standardrhythmen *dansa* und *suku* bestätigen die Ergebnisse.

Tabelle 14: Stilepochen und Tempowandel (in Pulsen pro Minute)

	Mittleres Tempo	Höchsttempo
Stile der 60er und 70er Jahre	451 ppm	500 ppm
Stile der 80er und 90er Jahre	531 ppm	612 ppm

Quelle: Eigene analytische Aufnahmen (Bamako 1995–98). Ensembleleiter: Namori Keita, Drisa Kone (60/70er Jahre), Jeli Madi Kuyate, Jaraba Jakite (80/90er Jahre); Rhythmus: *maraka*. Vgl. Klangbeispiele 2–8.

Das Tempo der Festmusik ist im Verlauf der 90er Jahre weiter gestiegen, wie etwa der Vergleich von Aufnahmen eines Ensembleleiters (Drisa Kone) aus den Jahren 1990 und 1997/98 ersichtlich macht.<sup>64</sup> Die Berufstrommler der dritten Generation, aus Bamako gebürtige Musiker im Alter zwischen 15 und 30 Jahren, fallen im Vergleich zu ihren älteren Kollegen durch noch schnellere Tempi auf:

Tabelle 15: Tempounterschiede (in Pulsen pro Minute) zwischen den Musikergenerationen

Musikergeneration	Mittleres Tempo	Höchsttempo
zweite Generation	611 ppm	738 ppm
dritte Generation	642 ppm	775 ppm

Quelle: Eigene Festmusikaufnahmen (Bamako 1997/98). Ensembleleiter: Jaraba Jakite und Madunin Kante, Rhythmus: *maraka*. Vgl. Klangbeispiele 14–18.

Gerhard Kubik bezeichnet hinsichtlich afrikanischer Musikpraxis 6–700 ppm als »sehr hohe Geschwindigkeit«.<sup>65</sup> In der elektronischen Tanzmusik im Europa der 90er Jahre galt der *Jungle*, für den 640 ppm typisch sind, als extrem schnell. Die in der urbanen Jenbe-Festmusik heute üblichen Tempi von weit über 700 ppm entsprechen zwölf (und mehr) Pulsen oder Trommelschlägen pro Sekunde und sind ohne Übertreibung als rasend zu bezeichnen. Der Trend der vergangenen Jahrzehnte hin zu immer weiterer Temposteigerung droht an Grenzen der akustischen Wahrnehmung und motorischen Spielbarkeit zu stoßen: Die Pulsation erreicht bald eine Dichte, in der Fokusperioden Trommelwirbeln gleichen und selbst technisch sehr versierte und athletische Trommler eher ums Durchhalten kämpfen als sich der Gestaltung zu widmen. Um die Rhythmen überhaupt spielbar zu halten, wurden und werden Patterns ausgedünnt, neue Patterns und Rhythmuswechsel eingeführt. Die These, dass sich das Tempo und damit letztlich die Ensemblegröße zu Schlüsselfaktoren des urbanen Festmusikstils und seines Wandels entwickelt haben, erscheint vor dem Hintergrund dieser drastischen Analyse als durchaus plausibel.

64 Charry / Kone (1990, Video) und eigene Aufnahmen (1997/98).

65 Kubik (1988: 74).

### 3.5.2 Ensemblegröße im Wandel

Am Anfang des Wandels der Ensemblegröße im urbanen Kontext stand ein Sprung, dem eine Wende und darauf ein bis heute anhaltender Trend folgten. Der anfängliche Sprung bestand darin, dass in Bamako, im Vergleich zur dörflichen Jenbe-Festmusik, zunächst in kleinsten Besetzungen gespielt wurde, überwiegend nur zu zweit. Eine Wende erfolgte, als im Verlauf der 70er Jahre das Trio, bestehend aus zwei Jenben und einer Dunun, immer gebräuchlicher wurde. In den 80er Jahren wurde das Trio zur Mindestnorm; seither lässt sich eine Tendenz zu immer weiterer Ensemblevergrößerung beobachten.

#### *Das Duo als Standardensemble*

In den dörflichen Festmusikstilen des Manden und Wasulun, woher die meisten Bamakoer Trommler stammen, waren und sind je nach Gegend und Genre bis zu drei Jenben und drei Dununs üblich, mindestens aber zwei Jenben und eine Dunun.<sup>66</sup> Jaraba Jakite berichtet:

In meiner Heimat [Manden] spielte man immer schon mit zwei Jenben und einer Dunun. Als ich nach Bamako kam und den dortigen Stil erlernte, war das eine Jenbe und eine Dunun. Das gefiel mir sehr, weil man gemäßigt spielte und nicht zu schnell. (22.2.1998)

Als in den 50er Jahren die ersten Bamakoer Berufstrommler zu arbeiten begannen, spielten sie oft ohne Begleitung, nur mit einer Jenbe.<sup>67</sup> Ensembles fanden sich, wenn überhaupt, erst am Auftrittsort zusammen. Yamadu Dunbia erinnert sich:

Die *kònkòni* [kleine Dunun] kam erst zu Modibos Zeiten [1960–1968]. Vorher ging ich allein. Vielleicht war ein Khasonka-Dunun-Spieler da, vielleicht ein *tama*-Spieler, Griots eben. Wir konnten zusammenspielen, als Ensemble, doch wir bildeten keine Gruppe, wir gingen nicht miteinander hin. (3.4.1997)

Die Dunun wurde um 1960 von Trommlern, die aus dem Manden, aus Guinea und aus der Gegend von Kita stammten, in Bamako zur Jenbe-Begleitung eingeführt. Die Musiker erinnern sich, dass sie beim Publikum zunächst auf Widerstand gestoßen waren, der sich jedoch legte: »Als die Dunun erst einmal da war, gewöhnten sich die Leute sehr rasch daran und wollten sie fortan haben.«<sup>68</sup> Im Verlauf der 60er Jahre etablierte sich das Duo aus einer Jenbe und einer Dunun zum kleinsten, gleichwohl gebräuchlichsten Ensemble der Bamakoer Festmusik. Auch einige ur-

66 Lediglich im westlichen Mali und im angrenzenden östlichen Senegal um Tambacounda war das Duo-Spiel aus zwei Trommeln schon früher gebräuchlich.

67 Vgl. Klangbeispiel 1.

68 Fasiriman Keita (10.1.1998).

bane Folklore-Musikensembles, z. B. jene der Assoziationen *dununba* und *sogoninkun*, spielten damals in dieser Besetzung,<sup>69</sup> obwohl die betreffenden Genres in ihren Herkunftskontexten größere Ensembles verlangen. Bis Anfang der 70er Jahre waren die Spielweise und das Repertoire der ersten Dunun in die wichtigen Rhythmen bereits weitgehend festgelegt.

Trommler der älteren und mittleren Generation kommen immer wieder darauf zu sprechen, dass das Spiel im Duo konstitutiv für die Entstehung des Bamakoer Jenbe-Stils gewesen sei. Im Duo, ohne entlastende Begleitstimmen, sind beide Musiker den Erfordernissen der Unterstützungs-, Koordinations- und Fokussierungsleistung stark ausgesetzt. Man entwickelte dementsprechend Spielweisen, die ihren Funktionen möglichst ausgewogen genügen und nicht ständig an die Grenzen des Spielbaren stoßen: Maßvolle Tempi, begrenzte Variationsfreiheit und schlanke Ornamentik sind Zeichen einer Zurückhaltung zugunsten der funktional orientierten Gestaltung.<sup>70</sup> Einfachheit, Maßhalten und Verbindlichkeit der Basispatterns kennzeichnet das Ideal (nicht unbedingt auch die Praxis) der Bamakoer Festmusik bis heute. Manche Trommler, etwa Madu Jakite, bringen dies auch verbal zum Ausdruck:

Was ein bedeutsamer Punkt ist, das ist die zweite Jenbe, die Jenbe-Begleitstimme. Eine Jenbe und eine Dunun, das ist das eigentliche malische Jenbe-Spiel. Die Dunun spielt und lässt Leerstellen, in die dann die Jenbe hineinspielen kann. Es gibt darin immer noch Pausen, wenn auch nicht viele. Die zweite Jenbe schließt die Löcher, die die zweite Dunun macht sie zu. Diese Angefülltheit erlaubt es erst, Solo zu spielen, zu improvisieren.<sup>71</sup> Im malischen Spiel gibt es kein Solo [im Sinne freier Improvisation], kaum, weil der Jenbe-Spieler immer verpflichtet ist, den Rhythmus zusammenzuhalten. (15.3.1997)

So machte man im Kontext des Festgeschehens aus der praktischen Bedingung von Kleinensembles eine musikalische Tugend. Heute, da das Duo nicht mehr die Norm darstellt, schwindet die Verbindlichkeit auch dieser Tugend. Der Verlust des ästhetischen Ideals, das dem Duo entsprach, erklärt einiges der unter älteren Musikern verbreiteten Klage über den heutigen ›Verfall‹ der Spielpraxis.

Bereits um 1990 war das Spiel im Duo nicht mehr sonderlich gebräuchlich, aber immerhin für erfahrene Musiker ohne Schwierigkeiten zu bewältigen. Im Untersuchungszeitraum 1997/98 kam das Duo allenfalls noch für die Begleitung von Prozessionen und bei kleinen Morgenfesten in Betracht;<sup>72</sup> für den Rahmen von Abend- und Ganztagsfesten konnte es keinesfalls mehr genügen. Kein Musiker nimmt mehr auf sich, einen Hochzeitstag oder gar ein Abendfest im Duo zu be-

69 Meillassoux (1968a: 95–99).

70 Vgl. Klangbeispiele 2–7.

71 Jakite sagt hierzu *ka solo kè* (›ein Solo spielen‹) und *ka tulon kè* (›ein Spiel machen‹).

72 Vgl. Klangbeispiele 9–11.

streiten. Auch in Zeiten von Arbeitskräftemangel sucht man hartnäckig nach einem dritten Mann, für Abendfeste gar einen vierten. Selbst die kompetentesten Musiker mit jahrzehntelanger Erfahrung im Duo-Spiel lehnten in der Hochsaison 1997 Aufträge ab, wenn sie befürchteten, aufgrund des Mangels an Begleitmusikern im Duo auftreten zu müssen.

### *Die zweite Jenbe*

Ein Trio aus zwei Jenben und einer Dunun, diese Besetzung gewann in den 70er Jahren an Bedeutung und wurde im Laufe der 80er Jahre zur Mindestanforderung. Die Einführung einer zweiten Jenbe wird von den Musikern im Rückblick als ein Wendepunkt im Stilwandel angesehen. Rasende Tempi und exzessive Ornamentik des heutigen Stils werden auf die Begleitstimme der zweiten Jenbe zurückgeführt. Zwei Umstände haben, so die Trommler, zu deren Einführung beigetragen; zum einen ging man in auftragsarmen Zeiten allzu oft zu mehreren auf ein Fest und spielte mit zwei Jenben, um sich die Arbeit zu erleichtern. Dies machte großen Eindruck auf die Leute:

Wenn es wenig Auftritte gab, ihr seid vier Leute und nicht alle haben einen [Auftritt], da sagt ihr euch, lasst uns zusammen gehen. Wenn ihr sechs Leute seid und es gibt zwei Auftritte, dann geht ihr jeweils zu dritt. Die Frauen haben sich daran gewöhnt. [...] Schnell haben sie sich daran gewöhnt, die Frauen, als sie gerade einmal den schönen Klang im Ohr hatten. Erst wollten wir uns nur gegenseitig helfen. (Fasiriman Keita, 10. 1. 1998)

Die Trommler strebten also eine Erleichterung ihrer Arbeit an, erreichten allerdings, dass die praktizierte Ensemblegröße den Bedarf danach anregte und die vermeintliche Erleichterung die Leistungserwartung nach oben schraubte. Ein zweiter Umstand, der zur Verbreitung der zweiten Jenbe und der schnellen Tempi mithalf, war die Vorbildrolle des Staatsballetts.

Es waren die Leute vom Ballett, die die Jenbe-Begleitung einführten. Dort, im *Ballet National* und im *Ensemble Instrumental* werden die Instrumente immer mehr und wollen zusammengefügt werden. Dann brachten die Ballett-Trommler ihre Neuerungen mit in die Stadt. (Madu Jakite, 15. 3. 1998)

Sowohl Trommler als auch Tänzerinnen begannen in den 70er Jahren, parallel zu ihrer Arbeit im Ballettbereich, den Arbeitsmarkt der Festkultur zu bedienen. Eine besondere Rolle spielten dabei die Familienfeste von Ballettmitgliedern, zu denen meist auch Ballett-Trommler engagiert wurden. So war Jeli Madi Kuyate der erste Jenbe-Spieler am Nationalballett, der gleichzeitig auch als Festmusiker arbeitete:

Seit ich dabei bin, versuche ich, das in der Hochzeit aufzuführen. Ich selber forderte zuerst Ballett-Tänzerinnen auf, mitzukommen. Da spielten wir mit zwei Jenben und je einer Dunun und Khasonka-Dunun. (Jeli Madi Kuyate, 13. 1. 1998)

Kuyate trug auch wesentlich zur Etablierung der Jenbe-Begleitstimme in Bamako bei. Madu Jakite, in seiner Berufspraxis ein Begleitstimmen-Experte, berichtet:

Also, die jungen Ballettfrauen, wenn deren Verlobung kam, wenn deren Hochzeit kam oder ihr Beschneidungsfest, Jeli Madi [Kuyate] hat diese Feste gespielt. Ich spielte die Jenbe-Begleitung unter Jeli Madi. Jeli Madi hat mir eigentlich die Jenbe-Begleitstimme beigebracht. Ich habe mir Jeli Madis Begleitstimmen-Stil angeeignet. Damals sind wir immer auf die Feste der Ballettmitglieder gegangen. Das war oft der Fall, denn es gab nicht viele andere Jenbe-Spieler, die diese Spielweise beherrschten. Wenn deren Feste stattfanden oder solche, auf die Ballettmitglieder engagiert waren, dann war es obligatorisch, Jeli Madi zu nehmen, denn der spielte die Ballettmusik. (Madu Jakite, 10. 3. 1998)

Kuyates Vorgänger am Nationalballett blieben zu ihrer Zeit, während der 60er und 70er Jahre, noch ausschließlich bei der Ballettmusik. »Wir sind Künstler«, antwortete der legendäre Madu Faraba knapp und leicht indigniert auf meine Frage, warum er das Spiel von Festmusik abgelehnt habe.<sup>73</sup> Wie Kuyate nahmen jedoch viele Ballettkünstler diesen Unterschied bald nicht mehr so genau, seit in den 70er Jahren die staatliche Kulturförderung schrumpfte. Neben den ersten Ballett-Trommlern, die parallel als Festmusiker arbeiteten, erwiesen sich auch die Ballett-Tänzerinnen als wichtig bei der Verbreitung von Elementen der Ballettkultur, etwa den großen Ensembles oder den hohen Tempi in der Festkultur.

Also, die Ballettleute begannen am Hochzeitsfestplatz zu tanzen. Das hat die Hochzeitsfestmusik schnell gemacht. Ansonsten, die Festmusik war gesetzt gewesen. Alles richtete sich nach dem Lied. Aber wenn du Geld hattest, gingst du zu den Ballettleuten, die werden tanzen. Da staunen die Leute und sagen: »Die tanzen aber!« Die Theatermitglieder zur Hochzeit zu nehmen, damit ging es los, dass die Festmusik schneller wurde. (Drisa Kone, 14. 3. 1998)

Seit den 70er Jahren und mit Einführung der zweiten Jenbe hält der Trend zu größeren Ensembles an: Während der 80er und 90er Jahre wurde die Begleitung mit einer zweiten Dunun üblich, noch später, wenn auch weniger häufig, gar mit einer dritten Jenbe. An der beginnenden Verbreitung einer dritten Dunun-Stimme während der 90er Jahre ist schließlich zu sehen, dass der Trend zur Ensemblevergrößerung ebenso ungebrochen ist wie der oben dargestellte Trend zur Temposteigerung.

73 Interview Madu Faraba Sylla (Bamako, 22. 2. 2000).

## 3.5.3 Ensemblegröße im urbanen Kontext

Ein Ensemble aus zwei Jenben und zwei Dununs stellte im Untersuchungszeitraum die häufigste Konstellation dar, die mittlere Ensemblegröße lag bei 3,7 Instrumenten. Die statistische Streuung erwies sich allerdings mit gebräuchlichen Größen von 2–6 als ausgesprochen weit:

Tabelle 16: Gebräuchliche Ensemblegrößen (Instrumente)

Zahl der Instrumente	Häufigkeit	Auftritte
2	21 %	93
3	19 %	82
4	38 %	164
5	16 %	68
6	6 %	25
sonstige	0,4 %	2
Summe	100 %	N = 434

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Wie ist diese erstaunlich große Varianz der Ensemblegröße zu erklären? Ein Faktor ist zunächst in den verschiedenen Festanlässen zu sehen. Die Musiker haben explizite Vorstellungen einer Standardensemblegröße für die verschiedenen Anlässe. Ihren Aussagen zufolge spielt man lediglich die Morgenfeste im Duo mit Jenbe und Dunun. Für Hochzeitstage, Namensgebungen, Beschneidungen und Verlobungen gilt ein Trio mit zwei Jenben und einer Dunun als angemessen, Abendfeste verlangen bereits ein Quartett aus zwei Jenben und zwei Dununs. Die angeblichen Standards werden, außer beim Morgenfest, vereinzelt überschritten. Die statistisch ermittelten Durchschnittswerte bestätigen indes die von den Trommlern angegebene Abstufung der Ensemblegröße in Relation zum Festtyp:<sup>74</sup>

Tabelle 17: Ensemblegröße (Instrumente) und Festanlass

Festanlass	Instrumente
Morgenfeste	2,0
Namensgebungen, Verlobungen und Beschneidungen	3,6
Hochzeitstage	3,8
Abendfeste	4,4

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

74 Vgl. Klangbeispiele 9–16.

Der nachfragebedingte, saisonale Konjunkturverlauf stellt einen zweiten Faktor dar, der die durchschnittliche Ensemblegröße bestimmt. In Zeiten überreicher Auftragslage kommen Musiker und Feste mit schlankeren Instrumentalensembles aus. Umgekehrt wachsen in Zeiten niedriger Arbeitsauslastung die Ensembles an:

Tabelle 18: Ensemblegröße (Instrumente) und saisonale Nachfrage

	Instrumente
Hauptsaison <sup>75</sup>	3,3
Flaute <sup>76</sup>	4,0
Jahresmittel	3,7

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Neben den Festanlässen und der saisonalen Nachfrageschwankung beeinflussen auch die einzelnen Auftragnehmer die Stärke der Trommelensembles. Dabei fällt besonders auf, dass die Jüngeren ihre Ensembles größer besetzen als die Älteren.

Tabelle 19: Ensemblegröße (Instrumente) und Alter der Auftragnehmer

	Geburtsjahr	Instrumente
Yamadu Dunbia	1920	3,6
Jeli Madi Kuyate	1947	3,6
Jaraba Jakite	1954	3,6
Drisa Kone	1960	3,8
Sedu Keita	1964	4,1
Draman Keita	1966	4,1

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Drei Faktoren üben demnach starken Einfluss auf die Ensemblegröße aus: Der festliche Anlass, der saisonal bedingte Konjunkturverlauf und die nach Alter verschiedene Vorgehensweise der Auftragnehmer. Die verschiedenen Festanlässe stellen an das Musikensemble verschieden hohe Anforderungen bezüglich Unterstützungs- und Repräsentationsfunktion. Dies beeinflusst die Ensemblegröße deutlich stärker als die Saison oder der individuelle Auftragnehmer.<sup>77</sup> Das Verhältnis von Bedarfsgröße bestimmter Festanlässe und Leistungskraft bestimmter Ensem-

75 Zugrunde liegen die Zahlen von vier Wochen, in denen durchschnittlich sechzehn Engagements pro Woche gespielt wurden; siehe Diagramm 3: Wochen 40–43 (S. 193).

76 Als Berechnungsgrundlage dient ein Zeitraum von acht Wochen, in denen durchschnittlich vier Auftritte pro Woche absolviert wurden; siehe Diagramm 3: Wochen 26–33.

77 Der Korrelationskoeffizient von Ensemblegröße / Saison beträgt +0,21, von Ensemblegröße / Auftragnehmer +0,26, von Ensemblegröße / Festanlass +0,68.

blegrößen erscheint demnach als der wichtigste der Zusammenhänge, die die große Varianz zwischen gebräuchlichen Ensemblegrößen bedingen. Wie die Varianz der Ensemblegröße im Laufe saisonaler Abschnitte zeigt, ist die Relation von Ensemblegröße und Festanlass jedoch keineswegs feststehend. Offenbar sind die Musiker willens und in der Lage, ihre Ensembles, je nach Auftragslage und abweichend von der Norm, größer oder kleiner zu besetzen. Warum besetzen aber die jüngeren Auftragnehmer ihre Auftritte mit größeren Ensembles und spielen schneller als die älteren? Diese Frage wird gegen Ende der Untersuchung wieder aufgenommen, wenn der Zusammenhang von kommerziellem Wettbewerb und musikalischem Wandel thematisiert wird.<sup>78</sup>

### 3.6 Musikalischer Wandel im urbanen Kontext

In den Kapiteln 3.1 bis 3.5 wurde der Stil der Bamakoer Familienfestmusik beschrieben und sein Wandel seit etwa 1960 soweit als möglich rekonstruiert. Dabei ließen sich drei grundlegende Trends erkennen: (a) die Diversifizierung und ethnische Differenzierung, aber auch die Herausbildung eines verbindlichen Kerns im Repertoire an Trommelrhythmen; (b) die Differenzierung der musikalischen Syntax und Körpertechnik; und (c) die drastische Zunahme der Ensemblegröße und des Tempos. Diese Haupttendenzen des Stilwandels werden im Folgenden auf die Funktionen der Festmusik im Gebrauchszusammenhang (Koordination, Unterstützung und Fokussierung) bezogen und als Prozesse musikalischer Urbanisierung interpretiert.

Rhythmen verschiedenster Herkunft wurden in den Bamakoer Jenbe-Stil übertragen, das Repertoire verbreitert und die Programmfolgen flexibilisiert. Dies war insofern zu erwarten, als damit der Musikstil an das städtische, bezüglich Alter, Status und Herkunft heterogene Publikum angepasst wurde. Breiten Schichten der städtischen Bevölkerung wurde somit ermöglicht, sich durch einzelne Trommelrhythmen besonders angesprochen, repräsentiert zu fühlen und sich in der Tanzperformance zu identifizieren. Überraschend ist aber, dass aus den ethnisch, regional und sozial spezifischen Trommelrhythmen ein neues Kernrepertoire von stadtweit übergreifender Verbindlichkeit entstand. Das Repertoire der urbanen Festmusik dient einerseits weiterhin der Unterscheidung verschiedener Identitäten einzelner Teilnehmerinnen, andererseits aber gerade mit seinen gebräuchlichsten Rhythmen auch der Integration einer gemeinsamen, lokal orientierten Festkultur und sozialen Identität in Bamako. Der Wandel des Repertoires und der Programmstruktur entsprach mithin dem hohen Koordinations- und Integrationsbedarf des

78 Siehe Kap. 5.3 (ab S. 301).

städtischen Publikums. Mit viel Kreativität und Innovationsbereitschaft wurde erreicht, dass die Koordinationsfunktion der Festmusik auch im städtischen Kontext nicht nur gewährleistet blieb, sondern weiterentwickelt wurde.

Die zweite Tendenz des Stilwandels brachte dagegen eine ganz neue Qualität in die städtische Jenbe-Festmusik. Das Interaktionsangebot des urbanen Stils richtet sich wesentlich stärker als das des ländlichen an solistische Interaktionsbeiträge, die durch spezifische musikalische Formteile und Körpertechniken gezielt hervorgehoben werden. Besonders die Kommunikation zwischen Trommlern und Solotänzerinnen wurde sehr viel differenzierter. Die elaborierten Fokussierungstechniken der urbanen Festmusik dienen der Individualisierung ihres Gebrauchs, heben Einzeldarbietungen gegenüber dem Publikum hervor. Dabei wird allerdings das grundlegende Angebot des Rollentauschs, des freien Zugangs zur Rolle der Tanzdarbietung, nicht aufgegeben. Die urbane Festmusikform bietet allen Teilnehmerinnen die Möglichkeit individueller Selbstdarstellung und hilft gleichzeitig, die dazu nötige öffentliche Aufmerksamkeit herzustellen.

Der städtische Stil ist dadurch gekennzeichnet, dass er, im Vergleich zum ländlichen Stil, die individuelle Fokussierungsfunktion stärker gewichtet und ausarbeitet als die kollektive Unterstützungsfunktion. Das ästhetische Ideal der Bamakoer Jenbe-Spieler ist von dieser Orientierung geprägt. Sie haben nach eigener Ansicht aus der (praktischen) Not eine (ästhetische) Tugend gemacht: Die Not besteht in den notwendigen Abstrichen bei der Unterstützungsleistung, die die Betonung der Fokussierungsfunktion besonders für kleine Ensembles mit sich bringt, die Tugend in der Zurückhaltung und Sparsamkeit im Umgang mit Dynamik, Ornamentik und spielerischer Freiheit. Dieses Ideal des gesetzten Spiels wurde zu einer Zeit geprägt, als die Ensembles üblicherweise mit nur einer Jenbe und einer Dunun besetzt waren. Demgegenüber steht jedoch der historisch wie empirisch beobachtbare Trend zu immer größeren Ensembles, höheren Tempi und mehr Verzierung, sprich, zu einer Verstärkung der Unterstützungsfunktion. Dieser Trend ist keineswegs neu, vielmehr bereits seit den 70er Jahren prägend für den urbanen Stil. Damit befindet sich der urbane Stil in einem Widerspruch mit sich selbst: Die Bamakoer Jenbe-Festmusiker versuchen, die Fokussierungsfunktion und die Unterstützungsfunktion zu forcieren.

Der Ensembleerweiterung, Temposteigerung und Verzierungsverdichtung sind sozioökonomische und physische Grenzen gesetzt. An diesen Grenzen stagniert der Musikstil seit den 90er Jahren. Darüber hinaus trübt die extrem schnelle und dichte Spielweise die Klarheit und Identität der Trommelrhythmen. Anders gesagt: Unter der gleichzeitigen Maximierung der Fokussierungs- und Unterstützungsfunktion leidet die Koordinationsfunktion, und damit die Integrationsleistung der urbanen Festmusik. Die Art des praktischen Umgangs mit diesen Fragen wird in

Zukunft mit darüber entscheiden, ob die Festmusikkultur weiterhin so verbindlich und erfolgreich bleiben kann, wie sie es war und – hier scheiden sich allerdings die Geister – (noch) ist. Oder behält der Pessimismus Recht, zu dem sich nahezu alle Bamakoer Trommler und Sängerinnen in Gesprächen bekennen? Insbesondere die erfahrenen Akteure sehen mit der Identität der Repertoirebestandteile die soziale und kulturelle Bedeutung der Festmusik insgesamt und damit ihrer Arbeit in Gefahr.

Der Stil der urbanen Festmusik ist trotz der ihm innewohnenden Kreativität und seines nach wie vor großen Erfolgs beim Publikum funktional und ästhetisch in die Krise geraten. Der Diskurs unter Bamakoer Trommlern ist vom Gedanken des Verfalls beherrscht. Ihre Beurteilung des Stilwandels der letzten zwei Jahrzehnte lässt sich auf den Nenner bringen, dass die Rhythmen ihre Identität verloren hätten und der Festmusik ihre Gesetztheit und Ausgeglichenheit abhanden gekommen wäre.<sup>79</sup> Die Jenbe-Spieler halten am Ideal der Gesetztheit fest, obwohl selbiges längst nicht mehr den Gegebenheiten des Spiels in großen Ensembles entspricht. Nach ihrer Einschätzung ist der heutige Stil als ›Irrenmusik‹ zu charakterisieren:

Früher, da tanzten auf dem Ehrenmutterfest noch mehr die alten Frauen, da war das Abendfest sogar noch ruhiger als der Hochzeitstag. Am Hochzeitstag [...] war der Vormittag für die Kinder, da haben wir für die Kinder gespielt. Erst mittags oder nachmittags kamen die Frauen heraus. Heute, da tanzen die alten Frauen nicht mehr, denn die Jenbe ist ihnen zu schnell geworden. So wurde alles zur Irrenmusik. (Madu Jakite, 2. 1. 1998)

### 3.7 Die Urbanität des Bamakoer Festmusikstils

Die Untersuchung der Jenbe-Festmusik im Bamako der 90er Jahre ergab deutliche Unterschiede zur ländlichen Praxis südlich der Hauptstadt. Der Musikstil unterlag einem in vieler Hinsicht einschneidenden Urbanisierungsprozess. Der Wandel des Repertoires und der Syntax der Jenbe-Festmusik wies enge Zusammenhänge mit der heterogenen Zusammensetzung und individualisierten Selbstdarstellung des Publikums auf. Die inhaltlichen und formalen Strukturen des städtischen Stils entsprechen damit den besonderen Anforderungen der städtischen Bevölkerung.

Till Förster hat am Beispiel von Maskentänzen in der nördlichen Elfenbeinküste die Grundlagen von solcherart Zusammenhängen dargestellt: Voraussetzung sei die Entstehung eines Publikums, das sich durch eigene Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen von den Aufführenden und den am rituellen Kontext orientierten Re-

<sup>79</sup> Das in diesem Zusammenhang gebräuchliche Partizip *basigilen* (Bailleul 1996: 28) und dessen Synonym *poselen* (von frz. *posé*) bedeuten ›gesetzt, ruhig, geordnet, abgeklärt, ausgeglichen, bedacht, ernst, heilsam, bewusst‹.

zipienten, etwa Bundmitgliedern, unterscheide. Dieses differenzierte Publikum provoziere durch seine ästhetische Rezeption Rückwirkungen auf die Ausdrucksform, insbesondere im Zusammenhang repräsentativer Öffentlichkeit im urbanen Kontext.<sup>80</sup>

Die Erklärung des Wandels der Spielweise ist weniger leicht. Im weiteren Verlauf wird sich jedoch zeigen, dass auch die Fragen der Ensembleerweiterung und Temposteigerung mit spezifisch urbanen Bedingungen der musikalischen Praxis zusammenhängen (Kap. 5). Hier reicht allerdings die auf den Gebrauchszusammenhang konzentrierte funktionale Perspektive nicht länger aus: Auch die Produktion und Distribution der urbanen Festmusik spielen eine wesentliche Rolle. In Kapitel 4, das der Arbeit und dem Beruf der Jenbe-Festmusiker gewidmet ist, werden diese Aspekte untersucht.

Die Identität des städtischen Musikstils bezieht sich auf die Stadt als lokale Einheit im räumlichen wie sozialen Sinn: Man spricht von der Festmusik Bamakos (*bamakòfòli*) als einer innerstädtischen oder großstädtischen Festmusik (*dugukò-nòfòli* bzw. *dugubafòli*), die als solche nicht nur von den Festmusikstilen anderer Städte, Regionen und ethnischer Gruppen, sondern auch von ländlichen Stilen im Allgemeinen unterschieden wird.

Manche Familien bestellen die Musik zu ihren Festen nach wie vor gemäß ihrer ethnisch-regionalen Herkunft. Die Mehrzahl bevorzugt jedoch unabhängig von ihrer Herkunft ein Jenbe-Ensemble. Einige engagieren parallel ein Jenbe-Ensemble und ein anderes, eher ethnisch orientiertes Festmusikensemble. Das Jenbe-Spiel ersetzte in Bamako nicht vollständig die diversen ethnischen Festmusikstile, errang aber als lokalspezifisches, über ethnische Grenzen hinweg verbindliches Element eine zahlenmäßig beherrschende Stellung.

Wenn zwei Musikensembles auf ein Fest engagiert werden, dann spielen beide abwechselnd oder gleichzeitig, doch stets räumlich getrennt. Im letzteren Fall waren es nach meiner Beobachtung immer die ethnisch orientierten Ensembles, die im Innern des Gehöftes auftraten, während das Jenbe-Fest auf der Straße oder auf einem freien Platz in der Nähe des Gehöftes stattfand.<sup>81</sup> Die ethnischen Festmusikstile besetzen also einen eher privaten, die Jenbe-Feste einen eher öffentlichen Raum, wie der erfahrene Jenbe-Spieler Jeli Madi Kuyate in einem Interview explizit feststellte:

Erst kürzlich war ich auf einer Mauren-Hochzeit [...] Die Leute des Bräutigams waren also Mauren, und als die ankamen, gut, welcher Abstammung man auch ist, [...] wenn man unbedingt will, macht man seine Sachen halt innen im Haus, seine Dinge,

80 Förster (1997: 488–491, 558).

81 Analoge Situationen schildert Modic (1996: 82–114) aus der Perspektive der ›ethnischen‹ Seite, nämlich den Musikerinnen einer Bamana-Frauenvereinigung in Bamako.

die nimmt man und macht sie im Haus. Aber was die Bamakoer mögen, das nimmt man und macht es draußen auf dem Straßengeviert. Das ist eine Frage der Übereinkunft. (J.M. Kuyate, 13.1.1998)

Die Jenbe-Festmusik entspricht als überethnische und generationenübergreifende, lokal orientierte Festmusik dem Bedürfnis der Veranstalterinnen, sich nicht nur mit Verwandten, sondern auch mit Nachbarinnen, Freundinnen und Kolleginnen zu versammeln und zu feiern. Dies soll noch einmal in einem Beispiel verdeutlicht werden, das von einem Hochzeitsfest einer in Bamako ansässigen Fulbe-Familie aus Guinea handelt:

Einen Tag und einen Nachmittag lang ist unser Jenbe-Ensemble kaum zum Zug gekommen, weil nur im etwas engen Gehöft gefeiert wurde, wo das Fulbe-Ensemble den Auftritt dominierte. Die meisten anwesenden Frauen und Mädchen hatten die Fulbe-Tänze nicht beherrscht. So wurde wenig getanzt. Der Auftritt des Fulbe-Ensembles hatte eher Darbietungscharakter. Nun war das Fest aber zu Ende und ein Großteil der Festgemeinde machte sich auf den Nachhauseweg. Kaum traten wir einige Schritte vor die Gehöftpforte, verlangten mehrere Frauen nach Jenbe-Musik. Obwohl mit einem Dunun-Spieler und mir selbst als Jenbe-Spieler gerade nur der Nachwuchs zur Verfügung stand, entwickelte sich *stante pede* ein kleines, aber recht lebendiges Jenbe-Fest. Etwa zwei Dutzend Frauen tanzten ein, zwei Tänze, was etwa zehn Minuten dauerte. Direkt im Anschluss löste sich die Veranstaltung endgültig auf. (Bamako, 22.12.1997)

Jenbe-Festmusik und urbane Gesellschaft bilden in Bamako einen Kontext, der beide Seiten verändert: Einerseits wird die Festmusik von der heterogenen Stadtbevölkerung strukturell geprägt, andererseits wird diese Heterogenität gerade im Rahmen von Festkultur zu einem gewissen Grade transzendiert: Städter verschiedener Herkunft werden dort in eine Praxis performativer sozialer Interaktion integriert, was den Sinn für die Zugehörigkeit zu einer lokal bestimmten Gemeinschaft fördert, ohne dabei die Bedeutung herkunftsorientierter Identitäten in Frage zu stellen oder außer Acht zu lassen.

# Anhang 1: Biographien

Im Folgenden werden die Biographien von achtzehn Jenbe-Spielern, mit besonderem Augenmerk auf die jeweilige berufliche Laufbahn, dargestellt. Die Darstellungen, deren Reihenfolge sich nach dem Alter der Trommler richtet, beruhen auf informellen Gesprächen mit den Betroffenen (seit 1991) und darüber hinaus in zehn Fällen auf je einem narrativen Interview von bis zu eineinhalb Stunden Dauer (Januar und Februar 1998). Bei den Zitaten handelt es sich um Passagen dieser Interviews.

## Yamadu Dunbia

Yamadu Dunbia kam um 1920 nahe Bafoulabe zur Welt. Als Kind litt er an einer Krankheit, die als Geistbesessenheit diagnostiziert und behandelt wurde. Im Zuge seiner Heilung erhielt Dunbia seine erste Trommel und begann zu spielen. Dunbia betont in seinen Schilderungen der eigenen Lebensgeschichte stets, dass er das Trommeln nicht unter Anleitung von Menschenhand, sondern von Geistern und von Gott direkt erlernt habe. Mittels dieser Abgrenzung versucht er, sich als erhaben, weil unabhängig von sozialem Kontext, über Kollegen und Konkurrenten zu positionieren. Andererseits betont er stets, wie viele Lehrlinge er mit Erfolg ausgebildet habe.

Bereits in seiner Jugend profilierte sich Dunbia als Jenbe-Spieler und verdingte sich Jahr für Jahr während der Trockenzeit als Wandermusiker in seiner Heimatregion Khaso, ganz im Westen Malis, und den östlicher gelegenen Regionen Manden, Wasulun und Bèlèdugu. Im Alter von 23 Jahren meldete er sich in Bafoulabe freiwillig bei der französischen Kolonialarmee zum Musikzug. In Dakar erhielt Dunbia zusammen mit zwei weiteren Jenbe-Spielern aus seiner Heimat eine Ausbildung an den Marschtrommeln (kleine, Rühr- und große Trommel). Ihr Bataillon kämpfte 1944/45 unter General De Gaulle gegen Deutschland und dessen Verbündete.<sup>1</sup>

Als der Krieg kam, wurde die Trommel weggeworfen. Sie musste dem Schießen mit Gewehren weichen. Das klang auch wie Getrommel [lacht]! Im Krieg, wenn die Fahne gehisst wurde, dann lag man, statt auf der Trommel Wirbel zu spielen, flach auf dem Boden, das Gewehr daneben, und der Offizier gab seine Signale lautlos [lacht], mit Handzeichen [gestikuliert].

Nach Kriegsende nahm Dunbias Berufslaufbahn in Paris eine neue, entscheidende Wende; sie brachte ihn zurück zur Jenbe: In der Euphorie des Sieges stattete man die zahlreichen af-

1 Im Zweiten Weltkrieg stand Französisch-Westafrika zunächst auf der Seite der Vichy-Regierung, bis Ende 1942 amerikanische Truppen in Nordafrika landeten und die Kolonie sich 1943 auf die Seite der Alliierten schlug. Bei der Landung in Frankreich im August 1944 bestanden De Gaulles ›Freie Französische Truppen‹ in der Mehrzahl aus Afrikanern.



Foto 30: Yamadu ›Bani‹ Dunbia, 1917–2002 (Bamako 1995)

rikanischen Angehörigen seines Musikzuges mit Instrumenten ihrer Herkunftsländer, welche aus kolonialen Magazinen beschafft wurden, aus. Dunbia und seine Kameraden aus Ba-foulabe suchten sich zwei Jenben und eine Dunun aus, beschafften sich Ziegenhäute, bespannten die Trommeln und traten damit auf den Siegesfeiern in den Straßen von Paris auf: »Wir Afrikaner trommelten, tanzten und die Frauen der Weißen klatschten vor Begeisterung.« Dunbia spielte in den Monaten nach Kriegsende auf Feiern in Militärlagern, u. a. bei Paris, Toulon, Marseille, Oran und Casablanca. Dabei kam regelmäßig auch das Jenbe-Ensemble zum Einsatz. Dunbia erinnert sich z. B. an schwarze US-Soldaten in einem großen Camp unweit Rabat, die besonders enthusiastisch zu seiner Trommelmusik tanzten.

1946 wurde Dunbias Einheit nach Westafrika zurückverlegt, zunächst nach Dakar, dann nach Kayes und schließlich nach Kati unweit Bamako. Er trat nun regelmäßig als Jenbe-Spieler auf, sowohl bei Festen an seinem Standort in Kati als auch in anderen Städten und Militärlagern im südlichen *Soudan Français*:

Du rufst uns, wir gehen nach Kati. Du bestellst uns, wir gehen ins Mande. Du rufst uns, wir gehen nach Ségou. Und wir gehen einfach so herum. [...] Wir ziehen die Stiefel aus und die Sandalen an, zum Tanzen. Die Männer tanzen und die Soldatenfrauen kommen. Damals, bei Gott, jeden Samstag, jeden Sonntag, [...] ich und Mustafa aus Kayes spielten Jenbe und Musa Jara aus Ségou. Musa hat auch Dunun gespielt, wir spielten zwei Jenben und eine Dunun. Alle Instrumente wurden gespielt, *tama*, *bala*. Der *tama*-Spieler spielt neben dem Jenbe-Spieler. Wenn die Khasonka-Spieler kamen, dann mit zwei Dununs und zwei *tama* und *tantan*. Die spielten selber, die konnten für sich allein spielen, aber Jenbe und *tama* spielen zusammen. Auch Khasonka-Dunun und *tama* können zusammengehen. *Bala* und Jenbe können zusammengehen. *Bala* und große Khasonka-Dunun, das geht nicht. *Bala* und Jenbe, wenn du klug bist, dann gehst du sachte vor, die Jenbe geht nach unten, das *bala* geht hinauf. Da findet ihr euch. Aber auch richtiges Jenbe-Spiel war dabei, Jenbe-Rhythmen aus dem Wasulun und aus dem Manden.

Dunbia erprobte im Kontext der Militärlager und Soldatenstädte die Kombinierbarkeit von Instrumenten, Genres und Stilen. Er spielte für ein Publikum äußerst heterogener Herkunft: Erfahrungen, die seiner späteren Karriere als Pionier des städtischen Berufstrommlertums prototypisch vorausgingen.

Im Jahr darauf schied Dunbia im Rang eines Korporals aus der Armee aus. Er kehrte zurück in sein Dorf, heiratete und erlitt wenige Monate später einen Rückfall in jene Krankheit (Geistbesessenheit) aus Kindertagen. Monatelang wirkte er völlig apathisch; nur wenn man ihm eine Jenbe an die Hand gab, lebte er etwa auf, indem er zumindest vor sich hin trommelte. Auf meine Frage, wie lange sein Heilungsprozess dauerte, antwortete er:

Eh, bin ich nicht heute noch damit beschäftigt? [lacht] Die Krankheit hat sich abgekühlt, aber das Jenbe-Spiel konnte nicht gelassen werden. Siehst du nicht, an manchen Tagen, da kommen sie, die Geister kommen, wenn ich im Geisterfest bin, dann kann ich Sachen spielen, wenn sie nicht da sind, kann ich die nicht spielen.

In den Jahren nach seiner Genesung stieg Dunbia zu einem führenden Geisterfestmusik-Experten auf. Die Engagements der Besessenheitskulte (*jinètòn*) führten ihn nach Kayes, Bafoulabe, Kati, Bamako und Ségou. Die Engagements auf Beschneidungsfesten, die Feiern von Geheimbünden (*kòmò*, *nama*, *nyagwan*) und die Begleitung von sog. Geister-Marabouts (*jinèmori*), eines Typs von Magiern, die öffentlich als Gaukler auftreten, führten ihn, wie schon in seiner Jugend, außerhalb der Anbauperiode wieder über die Dörfer und Kleinstädte des Khaso, Bèlédugu, Manden und Wasulun. Im Alter von etwa 35 Jahren kehrte Dunbia seinem Dorf abermals den Rücken, ließ die Landwirtschaft und das dörfliche Leben hinter sich und ging nach Bamako, in die Großstadt, wo er die nächsten 45 Jahre verbringen sollte. Als Neuankommling fand er zunächst eine Anstellung als Gardien (Wächter, Pförtner, Gärtner) in Bolibana und ging verschiedenen Nebenbeschäftigungen nach: Er verlegte Eisenbahnschwellen, beschaffte auf zwielichtige Weise Masken und Machtobjekte für Kunst- und Ethnographica-Händler und spielte Jenbe für urbane Geistheilungs-, Beschneidungs-, Hochzeits- und Namensgebungsfeste.

Anno 1959 bekam er von einem Parteifunktionär in Badialan I eine mietfreie Wohnung, gab seine Tätigkeit als Gardien auf und verdiente fortan seinen Lebensunterhalt als Musiker. In dieser Zeit begann er auch, regelmäßig für staatliche Theatergruppen zu spielen. Im Jahre 1961 nahm er am Aufnahmewettbewerb der Jenbe-Spieler für das malische Nationalballett teil, wurde jedoch nicht berufen. Während andere Karriere als Ballett-Trommler machten,

ging Dunbias Stern als erfolgreichster Festmusiker Bamakos auf. Zunehmend bekam er Engagements für private Feste, die mit immer besseren Gagen entlohnt wurden.

Anfang der 60er Jahre kam die Begleitung der Jenbe mit einer kleinen Dunun in Mode.<sup>2</sup> Dunbia hatte von da an ständigen Bedarf an Begleitmusikern. Systematischer als zuvor versuchte er nun, zwei oder drei junge Männer als Auszubildende und Mitarbeiter an sich zu binden, um stets eine Truppe parat zu haben. Bald erhielt er so viele Engagements, dass er sie an musikalisch eigenständige Solisten delegierte, allerdings auf seinen eigenen Instrumenten ausführen ließ, die er stets in ausreichender Zahl anschaffte und bereithielt. Jedem seiner Jenbe-Solisten stellte er einen Lehrling zur Seite, der die Dunun-Begleitung zu spielen hatte. Entschlossen setzte er die Regel durch, immer nur zwei Musiker, mit Dunun und Jenbe, auf ein Fest zu schicken.

So entstand alsbald ein enger, hierarchisch geprägter Verbund von Musikern, der auch auf das Alltagsleben rückwirkte: Die meisten der überwiegend unverheirateten, jungen Musiker wohnten und aßen bei Dunbia, verrichteten auch Arbeiten in Haus und Hof. Die Zahl der Mitglieder wuchs stetig; gegen Ende der 60er Jahre waren es ungefähr zehn. Einige seiner Schüler blieben nur relativ kurze Zeit und kehrten dann zurück aufs Land oder zogen weiter nach Abidjan.<sup>3</sup> Andere blieben viele Jahre, bis sie dann ebenfalls nach Abidjan oder nach Dakar migrierten, in ihre Dörfer zurückkehrten oder in andere Berufe wechselten. Nur einer aus dieser Zeit, Jeli Madi Kuyate, ist, seit nunmehr 35 Jahren Trommler in Badialan I, geblieben.

In den späten 60er Jahren spielte Dunbia auf Festen hochrangiger Politiker. Mariam, die Frau des Präsidenten Modibo Keita, zählte gar zu seinen Kunden. Den Höhepunkt seines Erfolgs erreichte er aber erst zu Beginn der 70er Jahre im schon fortgeschrittenen Alter von 45 Jahren. Auf der Biennale 1972 gewann er als Jenbe-Spieler der Ballett-Truppe der *region* Bamako einen ersten Preis und als Festmusiker war er gefragter denn je: »Jetzt haben mich alle zur Hochzeit gerufen. [...] Selbst die Mauren.« Er hatte während der 70er Jahre stets zwölf und mehr Musiker in seinem Verbund, konnte alle mit Instrumenten und Arbeit versorgen und für ihre Lebenshaltungskosten aufkommen.<sup>4</sup> Er hatte sogar eine Assoziation gegründet, in die alle einen Teil ihres Verdienstes abführten; jeder sollte mit der Zeit die Summe Geldes für ein Fahrrad ausbezahlt bekommen, bei Bedarf wurde auch in soziale Belange, wie etwa eine Hochzeit, investiert.

Mit fester Hand vermochte Dunbia bis Mitte der 80er seine führende Stellung zu behaupten. Er verdiente gut in diesen Jahren. Allerdings neigte er dazu, leichtfertig alles Geld für seine Frauen und Kinder sowie für Glücksspiel auszugeben. Weder erwarb er ein Gehört, was damals billig und klug gewesen wäre, noch investierte er in die Landwirtschaft seines Herkunftsdorfes. Er etablierte kein zweites wirtschaftliches Standbein neben der Festmusik und sparte nie. Er heiratete vier Frauen und zeugte viele Kinder, die es allesamt zu nichts brachten und ihn später nicht versorgen konnten oder wollten. Dunbias schillernder Lebensweg war in seiner zweiten Hälfte neben seinen musikalischen und beruflichen Erfolgen auch durch familiäre Probleme und leichtfertigen Umgang mit Geld getrübt.

2 Als Vorbild diente der Stil der Maninka von Kita. Die Dununs wurden in Bamako allerdings nicht mehr traditionell aus Holz, sondern aus dünnem Blech gefertigt.

3 Zu letzteren zählt u. a. auch Soungalo Coulibaly, der später zu internationalem Erfolg kam.

4 U. a. kamen Bala Keita, Cemogo Traore, Drisa Kone, Lion Traore, Jaraba Jakite, Madu Jakite, Sedu Balo und Kasim Kuyate im Laufe der 70er Jahre hinzu.

Ab Mitte der 80er Jahre, inzwischen 65 Jahre alt, musste er zunehmend seinem Alter Tribut zollen: Seine Autorität im Musikerverbund bröckelte, geriet ins Wanken. Zum ersten Mal löste sich die Generation der damals 30-Jährigen aus ihrer Lehre, ohne dass die Selbständigkeit quasi automatisch einem Austritt aus dem Verbund und einem Wegzug aus Badialan gleichkam, weil Dunbia bis dato schlicht niemanden neben sich duldete. Selbst seine getreuesten Schüler kauften sich einer nach dem anderen Instrumente, zogen Aufträge an Land und bauten ihren eigenen Kundenkreis auf, spielten auf eigene Rechnung und verblieben dennoch in der Nachbarschaft Dunbias. Seine eng geführte Gefolgschaft zerfiel und wandelte sich zum dezentralen Verbund. Da versuchte er, die Generation der ersten Selbständigen neben sich auszubooten. Beispielsweise griff er für seine eigenen Aufträge fortan auf andere, ganz junge Begleitspieler zurück. Damit konnte er zwar seine Praxis, möglichst geringe Gagen an die Ausführenden auszuzahlen, fortführen, doch vergraulte er damit die neuen Selbständigen, die einst als Lehrlinge zu ihm gekommen waren, zusehends. Er untergrub deren letzten Rest an Loyalität: Dem Anspruch des einstigen Lehrherrn, weiterhin einen Teil ihrer Einkünfte einzustreichen, wollte bald keiner mehr nachkommen. Die Generation der Auszubildenden in den 80er und 90er Jahren, allesamt keine Zuwanderer, sondern aus Bamako stammend, beschritt, wesentlich früher als ihre Vorgänger, eigene berufliche Wege, ohne die finanzielle Unterstützung des Alten auch nur zu erwägen.

In den 90er Jahren dann, Dunbia hat mittlerweile die 70 überschritten, gingen seine Engagements zurück. Zusehends verarmte er und lebte zehn Jahre lang von nur vereinzelt, schlecht bezahlten Auftritten für Geistbesessenheitskulte, die ihm noch blieben, und vom wenig rentablen Ausleihgeschäft mit seinen schlecht instand gehaltenen Instrumenten. 1999 ging er in den verdienten Ruhestand und kehrte weitgehend mittellos zu seiner Familie in die Region Khaso zurück.

## Fasiriman Keita

Fasiriman Keita kam um 1941 im Dorf Kalagè (*arrondissement* Sibi), etwa 60 Kilometer südlich von Bamako, in den Manding-Bergen gelegen, zur Welt. Aus eigenem Antrieb begann er, mit etwa neun Jahren Jenbe zu spielen. Bald gab der Dorftrommler dem Vater Fasirimans zehn Kolanüsse, damit dessen Sohn als Begleitspieler auf Beschneidungsfesten, bei der Feldarbeit, zu islamischen Feiertagen und auf Hochzeiten für ihn arbeitete. Nach drei oder vier Jahren Lehrzeit begann er, sich ab und zu vom Meister die Instrumente zu leihen und auf Einladung der jungen Mädchen des Dorfes in eigener Regie zu spielen.

Mit etwa dreizehn Jahren ging Fasiriman Keita zum ersten Mal außerhalb der Regenzeit nach Bamako auf Arbeitssuche. Mit monatlangem Brennholzverkaufen verdiente er sich je zwei Hosen und Hemden, die er zu Beginn der neuerlich einsetzenden Regenzeit zurück ins Dorf brachte. Die nächste Trockenzeit verbrachte er abermals in Bamako, die darauf folgende führte ihn nach Senegal. Dort arbeitete er eineinhalb Jahre im Erdnussplantagenbau. Ab 1959 kehrte er nicht wieder heim aufs Land, sondern blieb für immer in Bamako.

Eines Tages in Bamako, er war gerade zusammen mit seinem jüngeren Bruder unterwegs zum Nigerufer, wo er im Auftrag von Marktfrauen Wäsche waschen sollte, begegnete er dem Jenbe-Spieler Daba Keita, der zusammen mit seinem Bruder, einem Dunun-Spieler, unterwegs war zu einem Auftritt im Militärlager Djikoroni Para, unweit des Niger. Daba suchte verzweifelt einen Begleitmusiker und sprach Passanten an: »Kannst du Jenbe spie-

len?« So traf er auf Fasiriman Keita, der bejahte, und engagierte ihn vom Fleck weg. Umgehend gab er die Arbeit als Wäscher auf und zog zu Daba Keita nach Bolibana. Ihre Zusammenarbeit sollte zehn sehr erfolgreiche Jahre währen.

1960 gründete Daba eine Ballett-Truppe,<sup>5</sup> *La Troupe Menjani*, die aus drei Trommlern und vier jungen Tänzerinnen bestand. Alle Mitglieder waren Maninka aus dem Manden. Im Gegensatz zum staatlichen Folkloreballett, das die Verschmelzung von Repertoireteilen verschiedener ethnischer und regionaler Herkunft zu seinem ästhetischen und ideologischen Prinzip machte, bestand das Repertoire Daba Keitas und seiner Truppe ausschließlich aus *menjani*-Tänzen und -Rhythmen der Maninka. Sie spielten in Bamako gegen Eintritt und wurden selbst von Politikern für offizielle Anlässe engagiert. Besonders erfolgreich waren sie in den 60er Jahren auf ihren Gastspielreisen durch Süd- und Zentralmali, das heutige Burkina Faso, Niger und die Elfenbeinküste. Sie waren seinerzeit das erfolgreichste nicht-staatliche Ballett Malis.<sup>6</sup> Der künstlerische Leiter selbst glänzte dabei als Jenbe-Spieler wie auch als Tänzer, wurde unter dem Künstlernamen »Menjani Daba« berühmt. Fasiriman Keita beschreibt die Organisations- und Vorgehensweise seiner Truppe:

Wir hatten keinen Vertrag. Jetzt, wenn wir in eine Stadt reisen, um zu spielen, dann gehen wir morgens dort hin, um einen Tanzplatz zu suchen. Nachmittags gehen wir das Leuchtfeuermaterial schneiden, nachts zünden wir die Lampen an und richten unter deren Licht die Aufführung aus. Wir schneiden Eintrittskarten: wir kaufen fünf, sechs Stifte und Hefte, Stempel hatten wir, ob es der 15. oder 16. Tag des Monats war, so Stempel hatten wir. Die machten wir auf die Eintrittskarten, Männer 250, Frauen 150, Kinder, Schüler 100, kleine Kinder 75. [...] Vier Plakatständer hatten wir. Da war unser Foto und unser Programm darauf. Tagsüber haben wir uns mehrmals hingestellt und gespielt, da haben sie es angeschaut, abends sind sie dann gekommen [...] So war unser Theater. Wir selbst, Daba hat alles organisiert. Auch die Reisen. Wir mieten ein Auto, mit dem fahren wir. Wenn wir wo hinkommen, spielen wir zwei, drei Nächte, dann suchen und mieten wir ein Auto, um in die nächste Stadt zu fahren.

Im Jahre 1969 trennten sich Daba Keita und Fasiriman Keita im Streit. Daba starb bald darauf, Fasiriman zog einige hundert Meter weiter, von Bolibana nach Badialan I, zu Yamadu Dunbia. Bald darauf ereilte ihn ein Leiden an der Hand, das sich zur Behinderung auswuchs und ihn zur Aufgabe des Jenbe-Spiels zwingen sollte. Er wurde zum Trinker und verarmte. Seit 1979 ist er halbtags bei der kommunalen Stadtreinigung tätig. Bis heute spielt er nebenberuflich Dunun, deren dicke Schlägel er trotz seines Leidens greifen und führen kann.

## Jeli Madi Kuyate

Jeli Madi Kuyate kam um 1947 in Sagele (*arrondissement* Sibi) in den Manding-Bergen südlich von Bamako zur Welt. Kuyate stammt aus einer Musikerfamilie und spielte schon von frühester Kindheit an als Griot zusammen mit Mitgliedern seiner Familie für die Bauern

5 Daba Keita, um 1925 bei Siguiri in Nordguinea geboren, hatte seit 1953 in Fodeba Keitas legendären *Ballets Africains* Jenbe gespielt, hatte sich dann von der Truppe getrennt und war in den späten 50er Jahren von Conakry nach Bamako migriert.

6 Ebenfalls von Rang und Namen waren die Ballette *Yankadi* und *Babemba*.

des Dorfes und der umliegenden Weiler. Über seinen Wunsch, Jenbe-Spieler zu werden, geriet er, wie die meisten seiner Berufskollegen, in heftigen Streit mit älteren Verwandten. 1960, mit gerade mal dreizehn Jahren, ging er nach Bamako, wo eine ältere Schwester lebte. Er arbeitete als Wäscher und später als Eselskarrentreiber. Sichtlich bewegt, erzählt Kuyate von seiner ersten Begegnung mit Yamadu Dunbia:

Was mir in Bamako gefiel, das war das Theater. Ich habe Karren gefahren, Kinder gehütet, alles habe ich gemacht. Jenbe habe ich nicht gespielt. Aber ich habe das Theater gesehen, die Truppe *Yankadi*. Ich ging wieder zurück nach Sagele. [...] In diesem Jahr war die Ernte sehr gut. Also hab ich mich mit Baru [Jenbe-Spieler seiner Altersgruppe im Heimatdorf] zusammengetan, wir haben ein Theater produziert, um es als Fest in Sagele herauszubringen, es wurde wie Ballett, es wurde wie Folklore. Ich habe gesungen und Jenbe gespielt. Drei, vier Jahre ging das so. Da habe ich [in Bamako] immer noch nicht Jenbe gespielt. [...] Eines Tages [etwa 1965] kamen wir nachmittags nach Badialan. Wir luden außerhalb Brennholz auf und verkauften es doppelt so teuer. So schlugen wir uns durch. Aber wir waren unter unserem Chef, wir verdienten üblicherweise 300 im Monat, ihm gehörten die Karren. An diesem Nachmittag spielte Bani [Yamadu Dunbia] mit Samba [Freund Kuyates aus Kindertagen in Sagele]. Bani spielte Jenbe, Samba Dunun. Ich habe meinen Esel und den Karren angehalten und dem Esel die Füße zusammengebunden. Samba hat ihm gesagt, wir wären Freunde und ich würde in unserem Dorf Jenbe spielen. Yamadu war ermüdet vom Trommeln, er gab mir die Jenbe. Also 300 habe ich beim Karrenfahren verdient, im Monat. An diesem Nachmittag, das Spiel ist gut geworden, hat mir einer 500 gegeben, ein anderer 500, wieder ein anderer 200 oder 250: So habe ich 3000 [malische Francs] erhalten, an einem Nachmittag. Yamadu sagte zu Samba: Dein Freund, dieser Griot, der gefällt mir. Ich möchte, dass er kommt, wir sollten zusammenarbeiten. [...] Mir gefiel das nicht. Ich hatte Angst.

Jeli Madu Kuyate hatte Angst, fürchtete die Sanktionen seiner Leute. Trotzdem zog er ins Gehöft Dunbias, verheimlichte jedoch zunächst seiner Schwester das Jenbe-Spiel.

Der Monat war noch nicht zu Ende, da habe ich meiner älteren Schwester 3000 gegeben und 1000 selber behalten. Wir haben gegessen, sind ins Kino gegangen. Wir haben Sachen gekauft und sind spazieren gegangen, Sachen anschauen. Danach blieb ich bei ihm [Dunbia].

Die Anfeindungen und Prügel seiner Familienangehörigen überstand er. Etwa 1965 begann Kuyate, als Begleitspieler an den Proben und Auftritten des Balletts *Yankadi* teilzunehmen. 1966 wechselte er dann zum staatlichen Nationalballett. Doch erst zu Beginn der 70er Jahre gab er seine Arbeit als Karrenfahrer ganz auf, um sich ausschließlich dem Trommeln zu widmen. Er erhielt eine feste Anstellung als Jenbe-Spieler am Nationalballett. Auf Gastspielreisen kam er nach China, Korea, Russland, Kanada und Frankreich. Gleichzeitig hatte Kuyate großen Erfolg, weil er seine Kompetenz und Bekanntheit als Theatertrommler auch für seine Arbeit im Bereich der Festmusik zu nutzen wusste.

Ich war der erste Truppen-Trommler, der auch Hochzeiten spielte. Ich hatte ja schon vorher Hochzeiten, Namensgebungen, Beschneidungen, Verlobungen und Geister-tänze [in Bamako] gespielt. Ich hatte die Chance, von allen Mitgliedern von Theater-truppen zu deren Hochzeiten gerufen zu werden. Das hat mich vorangebracht.

In den 80er Jahren wurde mit Kuyate zum ersten Mal ein Jenbe-Spieler ins nationale Spitzenensemble für traditionelle Griot-Musik (*Ensemble Instrumental National*) berufen. Diese Nominierung kam ihm entgegen, da er den Status dieser renommierten Abteilung und das weniger anstrengende Spiel in diesem Genre schätzte. Doch kam ihm auf diesem Posten auch jenes hohe Maß an körperlicher Kondition abhanden, das die Festmusik abverlangt.

In den 90er Jahren zog sich Kuyate nach und nach vom aktiven Spiel zurück. 1997 wurde er Requisitenmeister des Balletts. Seitdem probt er selten, tritt nur noch sporadisch auf. Bei Festmusikaufträgen anderer war er schon lange nicht mehr im Einsatz, seine eigenen besetzt er mit Gefolgsleuten. Kuyates Einkünfte aus der Staatsanstellung<sup>7</sup> und aus seinen Festmusikaufträgen reichen kaum aus, um seine beiden Frauen, die vielen Kinder und Enkel angemessen zu versorgen. Dass ihm materieller Wohlstand vorenthalten blieb, der, so sein Credo, der Ehre eines Nationalkünstlers angemessen wäre, ließ Kuyate verbittern.

## Kasim Kuyate

Kasim Kuyate kam Anfang der 50er Jahre bei Kourouba, einem großen Dorf im Zentrum des Manden am Niger (unweit Kangaba), zur Welt. Nach einem Jahr Schule wurde er wieder herausgenommen, weil ihn die Familie als Arbeitskraft in der Landwirtschaft benötigte. Mit sechs oder sieben Jahren begann er, Jenbe zu spielen.

Ab seinem vierzehnten Lebensjahr ging Kuyate jedes Jahr während der Trockenzeit auf Arbeitssuche. Er verdingte sich auf Tomaten- und Erdnussplantagen, zwischen 1968 und 1972 in Baguineda bei Bamako, 1972/73 in Gambia und 1973/74 bei Ségou. Nach der Trockenzeit 1974/75, die er wieder nahe Bamako verbrachte, blieb er in der Stadt: »Zu Hause war es nicht mehr recht. Du selbst und jene, die zu Hause blieben, waren nicht mehr eins.« Nach einigen Jahren in unterschiedlichen Berufen wurde er 1978 Berufstrommler, etwa zehn Jahre nachdem er das dörfliche Jenbe-Spiel aufgegeben hatte. Er spielte kurze Zeit für verschiedene Auftragnehmer im Bamakoer Westen, bevor er zu Dunbias Verbund in Badi-alan I stieß. Wie alle seine Kollegen spielte er in den 80er Jahren sowohl auf Festen als auch für Tanztheatertruppen.

Trotz hoher spielerischer Kompetenz steht Kuyate den Anforderungen an Solisten doch ängstlich gegenüber, insbesondere was Schnelligkeit, Kraft und Kondition betrifft. Deshalb ist er vor allem als Begleitspieler für andere Auftragnehmer tätig. Seine Zaghaftigkeit, ewiges Jungesellentum, wenig ausgeprägtes Selbstbewusstsein und die Neigung zum Trinken wurden Anfang der 90er Jahre als Symptome einer Geistbesessenheit diagnostiziert. Im Zusammenhang mit seiner Behandlung ließ sich Kuyate in einen Geistbesessenheitskult initiieren.<sup>8</sup> Die dadurch nahe liegende Spezialisierung auf das Jenbe-Spiel für Geistbesessenheitskulte verband ihn aufs Engste mit Yamadu Dunbia, dessen Aufträge für Geisterfestmusik er seither abwickelt. Daneben stellt Kuyate Rasselbleche her, die er zur Aufbesserung seines Einkommens an andere Jenbe-Spieler verkauft.

7 Laut einer Gehaltsabrechnung waren es 1997 monatlich nur 40000 FCFA.

8 Er durchlief die erste Station der Initiation, die Waschung (*koli*).

## Jaraba Jakite

Um 1954 in Kourouba bei Kangaba geboren, verbrachte Jaraba Jakite seine Jugend größtenteils mit dem Hüten des väterlichen Viehs. Seine große Leidenschaft, das Spiel der Jenbe, versuchte ihm der Vater mit allen Mitteln auszureden:

Mein Großvater ist Jenbe-Spieler gewesen, mein Vater ist Jenbe-Spieler gewesen. Aber nun wollten sie überhaupt nicht gerne sehen, dass ich auch Jenbe-Spieler werde. Was soll man davon halten? Sie haben mich nicht unterrichtet. So bin ich allein, aus eigenem Antrieb, zum Jenbe-Spieler geworden. Mein Vater hat mich regelrecht verstoßen.

Im Jahre 1974 kam Jakite zum ersten Mal auf Arbeitssuche nach Bamako. Nach zwei Jahren des saisonalen Pendelns blieb er ganz dort. Bald danach begann er, in Yamadu Dunbias Verbund zunächst Dunun und später Jenbe zu spielen.

Mitte der 80er Jahre »dreistete« sich Jakite als erster seiner Generation, sich von Dunbia loszusagen und ein eigenes Instrument zu kaufen, ohne das Weite zu suchen: Er blieb in Badialan. Wie fast alle seine Kollegen, spielte er zwar auch für Theatergruppen, doch seine Leidenschaft galt der Festmusik. Mit seiner besonders kraftvollen, teils akrobatischen Spielweise erfreute er sich gerade beim jungen Publikum großer Beliebtheit und wurde nach Dunbia zu einem der bekanntesten Festmusiker im Bamakoer Westen. »Ich liebte das Händeklatschfest [Fest der Kinder und Jugendlichen] sehr. In der Hochzeit ist mehr Geld, aber wenn die jungen Mädchen zu dir kommen und dich engagieren, das ist auch gut.«

Jaraba Jakite beschäftigte zu Beginn der 90er Jahre etwa fünf Lehrlinge. Wie der alte Dunbia Jahrzehnte zuvor, so hatte auch Jakite ein persönliches Interesse am Zusammenhalt des Verbundes, da er nicht selten zur Gestaltung von zwei und mehr Festen gleichzeitig beauftragt wurde, wozu es eines möglichst großen und stabilen Pools von Musikern bedurfte. Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre fungierte er als treibende Kraft bei zwei Versuchen, eine Assoziation der Trommler von Badialan I zum Zwecke gegenseitiger solidarischer Hilfe in prekären Lebenssituationen zu gründen. Alle schrieben sich als Mitglieder ein, nur die Ältesten, Yamadu Dunbia und Jeli Madi Kuyate, nicht. Die Assoziation kam aufgrund anhaltender Uneinigkeit bezüglich Mitgliedsbeiträgen nicht zustande. Damit scheiterte die Generation der 30- bis 40-jährigen letztlich mit ihrem Ansinnen, Dunbias individualistisches Autoritätsprinzip, das sie selbst ablehnten und die kommende Generation nicht mehr würde einbinden können, durch eine formelle Organisation zu ergänzen und womöglich abzulösen.

Eine angespannte Auftragslage und gesunkene Preise in den 90er Jahren machten auch für Jakite, mittlerweile verheiratet und mehrfacher Vater, die Suche nach Einkünften nebst der Festmusik wieder dringlich. Auch er begann, Europäer und Amerikaner zu unterrichten, obwohl er kein Wort Französisch spricht und seine Stärken allein in der Performance und nicht in der Vermittlung liegen. Er bespannte zudem Jenben im Akkord und wurde Mitglied des Balletts *Babemba*. Im Jahr 2000 absolvierte er zusammen mit Madu Jakite und dem Autor eine vierwöchige Gastspieltournee durch Deutschland. Wie in Bamako gab er auch hier in jedem Konzert sein Bestes und begeisterte das Publikum.

## Drisa Kone

Drisa Kone wurde um 1960 ebenfalls in Kourouba geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er, wie auch sein Nachbar Jaraba Jakite, bei seinem Onkel Tanba Dunbia Jenbe zu spielen: auf Arbeitsfesten, für Geheimbünde, für Beschneidungsfeste, an den islamischen Feiertagen und auf Hochzeiten. Tanba Dunbia brachte schon seit Jahren die Zeit, in der die Landwirtschaft ruhte, in Bamako bei Yamadu Dunbia zu, um dort mit dem Jenbe-Spiel Geld zu verdienen. Pünktlich zu Beginn jeder Anbauperiode kehrte er zurück in sein Dorf, um ein oder mehrere Stück Vieh, eine gewisse Summe Geldes, eine Mühle, einen Pflug oder gar Traktor reicher. Im Jahre 1979 gab Tanba Dunbia das Jenbe-Spiel auf, um sich fortan ausschließlich der Landwirtschaft zu widmen. Heute ist er einer der wohlhabendsten und angesehensten Bauern der ganzen Gegend.

Seinen Neffen Drisa Kone aber ließ Tanba Dunbia 1974 mit zehn Kolanüssen bei Yamadu Dunbia in Bamako. Der hochtalentierter Vierzehnjährige wurde rasch zum besten und beliebtesten Lehrling Dunbias, erhielt privilegierten Zugang zu dessen magischen Hilfsmitteln und begleitete ihn persönlich bei seinen Auftritten.

1989, kurz nach der Trennung von Dunbia, begann Kone, ausländische Musiker und Forscher zu unterweisen. Von 1991 bis 1996 war er mehrere Monate im Jahr als Konzertmusiker und Trommellehrer in Österreich tätig. In den späten 90er Jahren hatte Kone mit ernstesten Geldproblemen zu kämpfen, nachdem er sein Standbein in Österreich verloren hatte und in der Bamakoer Festmusik-Szene nicht sofort wieder Fuß fassen konnte. Kone ist verheiratet und hat drei Kinder.

## Madu Jakite

Madu Jakite kam um 1960 in Danba zur Welt, einem kleinen Dorf unweit Bafoulabe, aus dem auch Yamadu Dunbia stammt. Er besuchte sechs Jahre lang die Schule. 1976 zog er nach Bamako und stieß zu Dunbias Familie, weil seine näheren Verwandten, bei denen er eigentlich unterkommen sollte, keinen Platz für ihn hatten. Er arbeitete zunächst als Eiscremeverkäufer, Tellerwäscher und im Haushalt für Dunbias Frau. Mangelte es Dunbia während der Hochsaison an Begleitmusikern, setzte er Jakite als Dunun-Spieler ein. So begann fast unmerklich seine Karriere als Trommler. Er wünschte sich zwar weiterhin eine Arbeit bei fester Anstellung, was ihn einmal eine Lehre als Packer auf einem städtischen Linientaxi beginnen ließ.<sup>9</sup> Ab Ende der 70er Jahre spielte er regelmäßig Dunun, u. a. für die Jenbe-Spieler Jaraba Jakite und Drisa Kone. In den frühen 80er Jahren begann er, Jeli Madi Kuyate auf der Jenbe zu begleiten und konnte sich in dieser Rolle einen Namen machen. Neben der Festmusik fand er auch im Ballettbereich Arbeit.

1986 entschied sich Jakite, doch noch den Schritt zur ›richtigen‹ Lohnarbeit zu vollziehen und ging nach San in eine erdnussverarbeitende Fabrik, kehrte jedoch ein Jahr später zum Trommlerdasein nach Bamako zurück. Im Verlauf der 90er Jahre arbeitete er wiederholt als Informant, Organisator und Assistent für europäische und amerikanische Musiker,

9 Eine Lehre im motorisierten Transportwesen beginnt als Packer und führt erst über die Zwischenstufen Kassier und Mechaniker zum begehrten Beruf des Fahrers.

Forscher und Touristen. Etwa seit Mitte der 90er Jahre erschloss sich Jakite mit dem Bespannen von Jenbe-Korpi im Auftrag von Exporteuren eine zusätzliche Einkommensquelle.

Im Jahre 1993, mit 33 Jahren, begann Jakite mit dem Jenbe-Solospiel, eine Entwicklung, die in den ersten eigenen Engagements während des Untersuchungszeitraumes ihren Höhepunkt fand. Eine Behinderung infolge einer Infektion an der rechten Hand jedoch vereitelte 1998 eine Fortsetzung, sodass er sich fortan wieder auf seine anfängliche Fertigkeit, das Dunun-Spiel, besinnen musste. Madu Jakite ist verheiratet und Vater von vier Kindern.

## Sedu Balo

Sedu Balo wurde um 1960 im Wasulun geboren. Um das Jahr 1977 kam er nach Bamako, wo er mit dem Spiel der Jenbe erst begann, die Harfe *kamalenkòni* dafür an den Nagel hängte. Balo war der letzte Musiker, dessen Lehre noch die Einbindung in Yamadu Dunbias Haushalt und umfassenden Autoritätsbereich bedeutete. Zusammen mit Madu Jakite, Jaraba Jakite und Drisa Kone bewohnte er ein Jungesellenzimmer, aß bei Meister Dunbia und erledigte anfallende Arbeiten im Haushalt.

Seit Mitte der 90er Jahre spielt er u. a. für das Ballett einer Organisation der Entwicklungszusammenarbeit, das ihn bereits zweimal auf Tournée nach Frankreich führte. Dabei konnte er auch Beziehungen für Jenbe-Exporte kleineren Umfangs knüpfen. Er ist verheiratet und hat zwei Kinder.

## Sedu Keita

Sedu Keita wurde um 1964 in Sagele nahe Sibi, dem Ort, aus dem auch Jeli Madi Kuyate stammt, geboren. 1983/84 verbrachte er erstmals, außerhalb der landwirtschaftlichen Hauptsaison, eine längere Zeit in Bamako. Nach 1985 kehrte er nicht mehr in sein Heimatdorf zurück und wurde Jenbe-Spieler in Badialan. In den 90er Jahren spielte er, in Erwartung einer festen Stelle, mehrere Jahre lang ohne Bezahlung im Nationalballett. Desillusioniert, sprang er eines Tages ab und sucht seither Erfolg als Perkussionist in Pop-Bands. Keita ist ledig und Vater mehrerer Kinder.

## Namakan Keita

Namakan Keita wurde 1966 in Sagele geboren. Als Jugendlicher wurde er von seinem Vater wegen des aus dessen Sicht unislamischen Charakters des Jenbe-Spiels heftigst gemäßigelt, woraufhin er das Trommeln im Heimatdorf ein Jahr lang ruhen ließ, aber weiterhin in den umliegenden Dörfern auftrat. Im Jahre 1984 folgte er Sedu Keita nach Bamako zu den Trommlern von Badialan I, wo er aber nur wenige Wochen blieb, weil offenbar zu stolz, um als Lehrling zu arbeiten. Still und heimlich verschwand er nach Abidjan. Doch auch dort konnte der junge Mann als Jenbe-Spieler nicht Fuß fassen, sodass er sich ein Jahr lang als Gelegenheitsarbeiter durchschlagen musste. 1986 kehrte er nach Sagele zurück und heiratete seine erste Frau. 1987 versuchte er sein Glück aufs Neue in der Großstadt, ging nach Da-

kar, doch auch dort fand er keinen geeigneten Zugang zum Berufstrommlertum und arbeitete im Erdnussplantagenbau. 1988 kehrte er wieder ins Heimatdorf zurück und heiratete erneut. Seitdem lebt er dort als Bauer, gilt als bester Jenbe-Spieler der ganzen Gegend und verbringt jedes Jahr einige Wochen in Bamako, um dort in der Festmusik-Hochsaison auszuhelfen und etwas Geld zu verdienen. Umgekehrt lädt er immer wieder Berufstrommler aus Bamako nach Sagele ein, um zu den großen Feiertagen sein Ensemble zu verstärken. Sein heimliches Ziel ist es, damit die langsame Kommerzialisierung der Festmusik auch im Dorf zu legitimieren und voranzutreiben. Motivierend, diesen Einladungen nachzukommen, wirken auf die Musiker aus Bamako Keitas Kunstfertigkeit und Kontakte in Sachen magischer Mittel und Heilbehandlungen, die man in vergleichbarer Qualität in Bamako, wenn überhaupt, nur zu völlig unerschwinglichen Preisen bekommt.

## Musa Kamara

Musa Kamara kam um 1964 in der Region Kayes zur Welt. Im Hauptberuf ist er Maurer und verdient als Dunun-Spieler mit der Festmusik hinzu. Kamara ist unverheiratet.

## Draman Keita

Draman Keita wurde 1966 als Sohn eines Jenbe-Spielers in Badialan III geboren. Er war der erste Auszubildende in Dunbias Verbund, der aus Bamako stammte. Keita ist nicht eben ein talentierter Solist, vielmehr ein exzellenter, recht erfolgreicher Organisator: Ihm stehen stets sechs und mehr Instrumente zur Verfügung, die er nicht nur spielt, sondern auch vermietet und verkauft, und beschickt seine Engagements mit durchweg guten Musikern. Auch ist er erfolgreich in der Nachwuchsarbeit – so bildete er z. B. Basidi Keita, den Jenbe-Spieler Oumou Sangares, aus. Keita ist verheiratet und Vater mehrerer Kinder.

## Musa Jara

Musa Jara wurde um 1968 in Badialan geboren. Als Jugendlicher begann er das Trommelspiel bei Yamadu Dunbia. Er galt als zuverlässiger Begleit-Jenbe-Spieler. Aufgrund seines regelmäßigen, starken Konsums von Rotwein, Marihuana, Klebstoff und Psychopharmaka blieben ernste soziale und finanzielle Schwierigkeiten nicht aus. Schließlich führten ihn gesundheitliche Probleme ins Verderben: 1997 starb er an seiner Sucht.

## Madunin Kante

Madunin Kante wurde um 1969 als Sohn eines Ballettmusikers in Bamako geboren. Im Zuge seiner Ausbildung bei Yamadu Dunbia reifte Kante zu einem versierten Solisten heran. Allzu häufiger Drogenkonsum jedoch beschädigte seinen Ruf als Musiker.

## Solo Konate

Solo Konate wurde um 1971 in Badialan geboren. Mitte der 80er Jahre begann er seine Ausbildung bei Jaraba Jakite und erwies sich als dessen talentiertester Lehrling. Er spielte ebenso hervorragend Dunun wie Jenbe und war nebenbei ein guter Tänzer. Aber gewalttätige Auseinandersetzungen, Diebstähle, dazu der Konsum von Alkohol, Marihuana, Klebstoff und Tabletten ruinierten sein Ansehen bei den Kollegen in Badialan. Im Jahre 1998 wurde er zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt.

## Vieux Kamara

Vieux Kamara kam 1974 in Bamako zur Welt. Mitte der 80er Jahre erlebte er die Trommler aus Badialan auf der Hochzeit einer Verwandten, ein Ereignis, das sein weiteres Leben entscheidend prägen sollte und in ihm den unbedingten Wunsch reifen ließ, ebenfalls Trommler zu werden. Mit vierzehn Jahren ging er, gegen den erbitterten Widerstand seiner Familie, in die Lehre bei Yamadu Dunbia, der ihn alsbald an Jaraba Jakite weiterreichte.

Jahrelang spielte Kamara überwiegend Dunun. Neben der Festmusik arbeitete er auch als Tänzer im Ballett. Im Alter von 22 Jahren, nach sieben Lehrjahren, führte Kamara erstmals einen Auftrag in eigener Regie aus und reüssierte als Solist. Im Jahr 1997/98 trieb ihn der Ehrgeiz, vom Dunun-Spezialisten und Begleitspieler zum Jenbe-Solisten und Auftragnehmer aufzusteigen. Mehrere Male legte er sich eine Jenbe zu, die er aber bei Finanzengpässen sogleich wieder veräußerte. Im Jahr 2000 schließlich akzeptierte auch sein einstiger Meister, Jaraba Jakite, dass Kamara mit nunmehr 27 Jahren zum Jenbe-Solisten gereift sei und das Zeug zur Selbständigkeit habe.

## Burlaye Kante

Burlaye Kante lernte seit Ende der 80er Jahre das Dunun-Spiel in Badialan I. 1998 begann er, als Packer auf einem LKW zu arbeiten und in die Lehre zu gehen. Seither arbeitet er nur noch sporadisch als Musiker.

## Fakaba Haidara

Fakaba Haidara wurde um 1976 in Bamako geboren. Er arbeitet tageweise als Schreiner. Daneben spielt er Begleit-Jenbe und Dunun für Jaraba Jakite.

## Anton Traore

Anton Traore wurde um 1980 in Badialan I geboren. Sein Vater Lion Traore, ein Wegbegleiter Yamadu Dunbias in den 70er Jahren, ging nach Guinea zurück, sein Sohn blieb in Bamako und begann bei Draman Keita eine Lehre als Trommler.

Mein Vater hat mich hier bei Bani [Dunbia] gelassen, hat mich in die Schule geschickt. Aber das ist nicht gut gegangen. Ich bin rausgeflogen, habe mich mit dem Lehrer gestritten. Ich hatte nichts zu tun, da habe ich mich ans Trommeln gemacht. Ich bin bei Draman [Keita] in die Lehre gegangen, das war mir lieber als bei Bani.

Traore war bereits mit achtzehn ein gefragter Dunun-Spieler und erwog, sich zum Jenbe-Solisten weiterzubilden.

## Anhang 2: Benennung von Trommelrhythmen

Bei manchen Rhythmusbezeichnungen der Bamakoer Familienfestmusik, z. B. *suku*, *madan* und *sunun*, ist den Musikern eine alltagssprachliche Bedeutung derselben nicht bewusst. Diese Bezeichnungen haben quasi den Charakter von Eigennamen, bei deren alltäglicher Anwendung eine Bedeutung entweder keine große Rolle spielt oder gar nicht bekannt ist. Viele Rhythmen jedoch werden mit Wortbildungen (Komposita und Derivata) benannt, die explizit auf die Bedeutung eines Rhythmus verweisen: einmal mithilfe von *dòn* (v. ›tanzen‹; n. ›Tanz‹) oder, im Fall der Derivata, mit dem Suffix *-ka*, das, an ein Toponym angefügt, auf die regionale oder ethnische Herkunft eines Menschen referiert. Die häufigste Form einer Rhythmusbezeichnung gebraucht das (Aktions-)Nomen *fòli*, das allgemein Instrumentalmusik bezeichnet, und zwar oftmals die perkussive Festmusik,<sup>17</sup> aber eben auch zur Benennung bestimmter Festmusikgenres und -rhythmen verwendet wird.

Das gesamte ethnische Spektrum Malis sowie einige Gruppen benachbarter Länder sind in der Bamakoer Jenbe-Festmusik mit Rhythmen vertreten, deren Namen auf die entsprechenden Gruppen verweisen: die Fulbe (*fulafòli*), Soninke (*maraka*), Wasulunka (*wasulunka*), Bamana (*bamanafòli*), Maninka der Region Kankan / Guinea (*maninkamori*), Somono (*somonofòli*), Bozo (*bosofòli*), Minyanka (*minyankafòli*), Bobo (*bòbòfòli*), Senufo (*senufòli*), Wolof (*wolofòli*), Songhai (*kòròbòròfòli*) und Bella (*bèlafòli*). Ebenso sind die Unfreien (*jònfòli*, *wolosodòn*) und endogamen Statusgruppen repräsentiert: die Griots (*jelifòli*, *jelidòn*), Schmiede (*numufòli*) und Lederarbeiter (*garankedòn*). Der Verweis auf ethnische bzw. soziale Gruppen ist also die häufigste Bedeutung von Rhythmusnamen.

Einige Rhythmusbezeichnungen verweisen auf Masken, Kulte und Rituale, die als soziale Institutionen nicht mehr existieren, deren Lieder und Rhythmen aber im Rahmen der Familienfeste weitergepflegt werden (*menjani*, *sogoninkun*, *moribanyasa*, *kòmòfòli*, *kòròjugafòli*). Andere verweisen auf vitale Kulte und Rituale, z. B. *jinèfòli* (›Geisterrhythmus‹) und *furaisifòli* (›Beschneidungsfestrythmus‹). Eine ganze Reihe von Rhythmen und entsprechenden Tänzen ist nach Musikinstrumenten benannt, auf denen der Rhythmus ursprünglich gespielt wurde: *dununba*, große Trommel und Tanz der starken Männer bei den Maninka; *bònjalan*, Bechertrommel und akrobatischer Tanz der Jugend bei den Bamana von Ségou; *bara*, Kürbis-Trommel und Tanz der Bamana-Noblen von Ségou; *sabarifòli*, Bechertrommel und Tanzfest der Mandinka und Wolof in Senegal; *kirin*, mit Stöcken gespieltes Kalebassen-Ideophon und Tanz der jungen Frauen im Wasulun. Andere Namen benennen Instrumente, die vom entsprechenden Trommelrhythmus ursprünglich begleitet wurde: *burun*, das Horn (Trompete) aus dem Wasulun; und *bolon*, eine Stegharfe der Maninka. Und schließlich heißen manche Rhythmen wie populäre Lieder oder Musikstile, zum Beispiel *baya yuguba* (›Tanz der Perlenkette‹) und *tasaba* (›große Schüssel‹; ›großes Hinterteil‹), zwei Hits aus Abidjan Mitte der 90er-Jahre.

17 Vgl. Tab. 4 (S. 80).

## Anhang 3: Rhythmus-Cluster

Nahezu alle Rhythmen der Bamakoer Familienfestmusik werden in Stücke mit mehrfachen Rhythmuswechseln integriert. Die 25 gebräuchlichsten Rhythmen bilden vier Rhythmus-Cluster von unterschiedlicher Größe und Verknüpfungsdichte. Der Großteil der Rhythmen jedes der vier Cluster, die durch die Praxis des Rhythmuswechsels entstehen, gehört jeweils zur selben Rhythmusfamilie. Allerdings sind Rhythmus-Cluster und Rhythmusfamilien nicht völlig kongruent: Zum einen sind manche Rhythmen derselben Familie auf mehrere Cluster verteilt, zum anderen gehören einige Rhythmen verschiedener Familien zum selben Cluster.

Die Rhythmen *suku*, *menjani*, *dununba* und *farabaka* bilden das kleinste und loseste Rhythmus-Cluster. Wechsel treten zwischen *suku*, *menjani* und *dununba* auf; von allen drei Rhythmen aus kann für einen schnellen Teil in *farabaka* gewechselt werden. Allerdings werden *dununba* und *menjani* häufig auch nicht im Cluster, sondern für sich alleine gespielt, und *suku* und *farabaka*, wie auf dem Land, im Tandem.

*Garankedòn*, *numu*, *tisanba* und *bònjalan* gehören zwar zur selben Rhythmusfamilie wie *suku*, *menjani* und *dununba*, bilden jedoch ein eigenes, vom ersten abgegrenztes Cluster. In Stücken der Rhythmen *garankedòn*, *numu* und zudem *bara* wird regelmäßig von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, einen schnellen Teil im Rhythmus *bònjalan* zu setzen. *Bònjalan* kann aber auch im ersten Teil eines Stückes gespielt und dann mit *numu* und *garankedòn* gewechselt werden. Dieses Cluster ist etwas komplexer und wird häufiger verknüpft als das erste.

Ein drittes Cluster besteht aus zwei Molekülen, in denen jeweils ein sehr populärer Rhythmus mit mehreren anderen verbunden ist, einmal *dansa* mit *tariba*, *bolon* und *wurukutu*, dann *madan* mit *didadi*, *nyaga* und *madan* 2. Beide Moleküle werden, wenn auch nicht allzu häufig, so doch auch ineinander gewechselt und darüber hinaus, wenn auch noch seltener, mit weiteren Rhythmen, z.B. *sanja*, *tansole*, *baya yuguba* und *tasaba*. Dieses Cluster ist also einerseits durch zwei dichte Moleküle und andererseits durch eine Vielfalt von Kombinationsmöglichkeiten gekennzeichnet. In seinem Rahmen entstehen Stücke von komplexen Rhythmusfolgen, z. B. a–b–a–c–d.

Die Rhythmen *maraka*, *maninkamori*, *tage* und *sogolo* bilden ein Molekül, das wiederum mit *kirin*, *sumalen* und *sunun* zusammenhängt. Sämtliche Rhythmen dieses vierten Clusters können ineinander gewechselt werden, was auch relativ häufig geschieht. Außerdem neigen die oftmals extrem schnellen zweiten Teile der Stücke dieses Clusters dazu, in eine gemeinsame, rhythmus-unspezifische Basisstruktur zu münden. Dieses Cluster ist dichter verknüpft als alle anderen und bietet auch die meisten Kombinationsmöglichkeiten: Es entstehen teilweise sehr komplexe Rhythmusfolgen, beispielsweise a–b–a–c–a–d–e, f–g–f–h–e.

## Anhang 4: Zwei typische Programmabläufe

Zur Darstellung der Repertoireblöcke, die in den Programmfolgen Bamakoer Hochzeitsfeste enthalten sind, wird das Repertoire in vier Rubriken eingeteilt: (a) Rhythmen, die sich auf die Identität der Veranstalterinnen beziehen, (b) Bamakoer Standardrhythmen, (c) Rhythmen, die sich auf diverse ethnische, soziale oder regionale Identitäten beziehen, und (d) Moderhythmen der Jugend. Diese Einteilung ist nicht kategorisch zu verstehen: Die Unschärfe und mehrfache Zielrichtung der Rhythmen verbietet es, sie in exklusive Kategorien einzuteilen. Dieser Sachverhalt soll dadurch ausgedrückt werden, dass keine Trennlinien zwischen den Rubriken stehen. Außerdem werden manche Rhythmus mittig unter zwei Rubriken subsumiert.

Tabelle 32 schildert den Programmverlauf eines Festes während eines Hochzeitstages in Badialan I, unweit des Wohnortes der Trommler. Die Veranstalterinnen sind Maninka aus der Region Kankan in Guinea (*maninkamori*), die ihre Abstammung auf islamische Händler (Soninke bzw. Maraka) aus Mali zurückführen. Das Fest verläuft, wie für Hochzeitstagesfeste typisch, in mehreren Phasen:

- ◆ Zwischen 9 und 10 Uhr findet in einer nahen Moschee das islamische Hochzeitsritual statt. Der Kern der Festgemeinde kehrt in einem Konvoi von Autos und Motorrädern, die auf den letzten Metern mit heulenden Motoren Standkehren hinlegen, zum Gehöft zurück. Nachdem sich der Staub und die Aufregung gelegt haben, beginnt das Trommel- und Tanzfest. Die erste Phase dauert knapp drei Stunden.
- ◆ Danach kehrt Mittagsruhe ein. Am Nachmittag folgt erst eine zweite Tanzrunde auf dem Festplatz vor dem Gehöft,
- ◆ dann eine kürzere, nur halb öffentliche Runde, an der lediglich die engere Verwandtschaft und einige Griot- und Schmiede-Sängerinnen teilnehmen, im Innern des Gehöfts.
- ◆ Schließlich zieht ein Teil der Festgemeinde zum etwa zwei Kilometer entfernten Gehöft der Braut (das beschriebene Fest ist jenes beim Bräutigam). Der Umzug findet zu Fuß statt. Zwei Mitglieder des Trommelensembles begleiten die Prozession, der dritte hat Feierabend und geht nach Hause.
- ◆ Die Schlussphase gestaltet sich als Zusammenschluss beider Festgemeinden und Trommelensembles.

Mit diesen fünf Phasen (je eine Tanzrunde vormittags, nachmittags und im Gehöft, Umzug und Schlussphase), einer reinen Spielzeit von knapp sechs Stunden, etwa 80 Stücken und 25 gespielten Rhythmen, ist die Aufführung von typischer Komplexität für ein Hochzeitstagesfest in Bamako. Der Programmverlauf ist teils in einheitliche Blöcke gegliedert, teils aber von sprunghafter Abwechslung oder gar hektischer Zerfahrenheit geprägt.

Tabelle 32: Programmverlauf eines Festes zu einem Hochzeitstag

Veranstalter	Standard	Divers	Jugend	Ablauf
maraka dansa maraka maraka maraka suku maraka				<p>10.15 Uhr: Mit den Standardrhythmen werden die Frauen herbeigetrommelt. <i>Maraka</i> ist besonders gefragt, da dieser am stärksten auch auf die Identität der Veranstalterinnen Bezug nimmt. Nach wenigen Minuten tauchen die ersten auf, um zu tanzen. Das Fest kommt aber nicht in Schwung, da Sängerinnen fehlen. Nun muss der Solist das Fest von sich aus animieren, Tänzerinnen auf die Tanzfläche locken und nach jedem Stück sofort ein neues beginnen.</p> <p>Nach 20 Minuten (ab <i>kirin</i>) ändert der Solist die Strategie. Mehr Tänzerinnen scheinen nicht zu kommen, keine Sängerin ist vor Ort, so sieht er sich genötigt, selber ein Programm zu gestalten: Er versucht es zunächst abwechselnd mit ethnisch-regional orientierten, mit Standard- und mit Kinderrhythmen, dann zunehmend mit Rhythmen, die auf die ethnisch-regionale Herkunft der Veranstalterinnen aus dem oberguineischen Maninka-Land Bezug nehmen.</p>
suku farabaka suku		kirin fula	tasaba sabari sabari	
dununba dununba dansa maraka menjani madan suku farabaka suku maraka				<p>Kurz nach 12 Uhr tauchen endlich Sängerinnen auf, Griot-Sängerinnen, deren Repertoire und Stil das Programm von nun an bis zur Mittagspause (ab 13 Uhr) einheitlich prägen.</p>
maninka maraka			sabari sabari	
dansa madan maraka garanke garanke sanja garanke sanja sanja sanja dansa				



Tabelle 33 gibt den Programmverlauf eines Abendfestes in Samé, einem nordwestlichen Vorort Bamakos, wieder, in welchem der Bevölkerungsanteil der dort ursprünglich ansässigen Bèlèdugu-Bamana für Bamakoer Verhältnisse noch sehr hoch ist. Der Programmverlauf dieses Festes spiegelt eine relativ starke Orientierung auf die Bamana-Herkunft der Veranstalterinnen wider.

Tabelle 33: Programmverlauf eines Abendfestes

Veranstalter	Standard	Divers	Jugend	Ablauf
tansole				20.30 Uhr: Den Anfang macht ein Block Bamana-Rhythmen aus dem Bèlèdugu, dann wechseln diese mit Bamakoer Standardrhythmen ab. Vom Kernreertoire ist vor allem <i>suku-farabaka</i> gefragt, da dieser auch im ländlichen Bèlèdugu verbreitet ist, also die Leute in Samé sowohl als Bamana als auch Bamakoer anspricht.
tisanba				
tansole				
tisanba				
	suku			
tansole				
	dansa			
	suku			
	maraka			
tisanba				
tisanba				21.30 Uhr: Seinen frühen Höhepunkt erreicht das Fest mit einem nur von den anwesenden Bamana getanzten Rhythmus, <i>kòmòfòli</i> .
	suku			
	farabaka			
kòmò				
		sogolo		
	dansa			
		fula		
sunun				
		kirin		
tansole				
	suku			21.45 Uhr: Es folgen einige Versuche, mit diversen Rhythmen die anwesenden Nicht-Bamana zum Zuge kommen zu lassen. Diese sind aber nicht sehr zahlreich und einsatzbereit. So kehrt man stets rasch wieder zurück zu den Bamana- und Standardrhythmen. Doch die Frauen sind erschöpft, die Stücke fallen zerfahren aus und währen nicht lange.
	farabaka			
	suku			
	farabaka			
			sabari	
			tasaba	
				22.00 Uhr: Nach einer Folge von <i>sabari</i> -Tänzen für die jungen Mädchen spielt der erste Jenbe-Spieler Jaraba Jakite den Rhythmus <i>tasaba</i> an und leitet damit das Ende ein.
				22.05 Uhr: Ende

Quelle: Eigene Beobachtung und Nachbesprechung mit Ensemblemitgliedern (Bamako 1997). Auftragnehmer und Ensembleleiter: Jaraba Jakite.

## Anhang 5: Klangbeispiele

Nr.	Rhythmus	Dauer	Interpreten	Situation	Datum
1	<i>nyagwan</i>	3:07	Yamadu Dunbia: Jenbe	»Studio«	20. 3. 1998
2	<i>dansa</i>	1:35	Namori Keita: Jenbe Fasiriman Keita: Dunun	»Studio«	25. 2. 1998
3	<i>suku</i>	3:03			
4	<i>maraka</i>	3:22			
5	<i>dansa</i>	2:42	Drisa Kone: Jenbe Madu Jakite: Dunun	»Studio«	6. 3. 1998
6	<i>suku</i>	4:06			
7	<i>maraka</i>	3:02			
8	<i>maraka</i>	3:27	Jaraba Jakite: Jenbe; Madu Jakite: Dunun	»Studio«	12. 8. 1995
9	<i>dansa</i>	1:41	Madu Jakite: Jenbe Fakaba Haidara: Dunun	Morgenfest	8.12.1997
10	<i>suku</i>	0:34			
11	<i>maraka</i>	0:38			
12	<i>dansa</i>	4:14	Jaraba Jakite, Madu Jakite: Jenbe Fakaba Haidara: Dunun	Hochzeitstag	30.3.1997
13	<i>suku</i>	1:56			
14	<i>dansa</i>	3:14	Jaraba Jakite, Madunin Kante: Jenbe Solo Konate, Fakaba Haidara: Dunun	Abendfest	20.3.1998
15	<i>suku</i>	4:19			
16	<i>maraka</i>	4:00			
17	<i>maraka</i>	2:26	Madunin Kante, Drisaba Keita: Jenbe Yaya Jalo, Boa Keita: Dunun	Beschneidung	15.3.1997
18	<i>furasiföli</i>	2:27			
19	<i>furasiföli</i>	2:49	Namakan Keita, Bon Traore: Jenbe Moriba Traore: Dunun	islam. Feiertag <i>selinin</i>	30.1.1998
Gesamtspielzeit		53:26			

Die Klangbeispiele 1–8 stellen keine Festmusik-, sondern analytische Aufnahmen dar. Sie wurden unter Ausschluss der Öffentlichkeit eingespielt, um die Mikrofone dort positionieren zu können, wo bei Festen die Solotänzerinnen agieren: unmittelbar vor den Trommlern. Das Klangbild ist relativ authentisch, da im Freien aufgenommen wurde.

- ◆ Beispiel 1 gibt nach Angabe des Interpreten Yamadu Dunbia den Stil, wie er in den 30er Jahren typisch war, wieder. Man kann beim Hören dieses Stückes eine Vorstellung davon bekommen, wie es geklungen haben mag, als Dunbia in den 50er Jahren solo auftrat.
- ◆ Die Beispiele 2–4 sind im Stil der 60er Jahre gespielt,
- ◆ die Beispiele 5–7 im Stil der 70er und das Beispiel 8 im Stil der 90er Jahre. Die jeweiligen Interpreten haben bereits in den betreffenden Jahrzehnten im Duo zusammengearbeitet.

Die Aufnahmen der Klangbeispiele 9–19 entstanden im Rahmen von Festmusikauftritten.

- ◆ Die Beispiele 9–16 stehen für die Familienfestmusik im Untersuchungszeitraum, die Ensembleleiter sind Mitglieder der zweiten Generation von Berufstrommlern in Bamako. Deutlich sind stilistische Unterschiede hörbar, die u. a. durch die Ensemblegrößen bedingt sind, die für die verschiedenen Einheiten der Hochzeitsfestsequenz typisch sind: Das Duo bei Morgenfesten (*sògòmàfòli*), das Trio bei Festen zum Hochzeitstag (*kònyòtìle*) und das Quartett bei Abendfesten (*sufèfòli*, auch: *denbafòli*, ›Ehrenmutterfest‹).
- ◆ Die Beispiele 17–19 dienen zur Kontrastierung: Nr. 17 und 18 stehen für die dritte Generation von Berufstrommlern in Bamako,
- ◆ Nr. 19 für die dörfliche Festmusik in Sagele. Der in Sagele als *furasi fòli* bekannte Rhythmus (Nr. 19) entspricht musikalisch nicht dem Bamakoer *furasi fòli*, vielmehr dem Bamakoer *suku* (Nr. 3, 6, 10, 13, 15).

Die Musikbeispiele sind im digitalen Archiv der Afrikawissenschaften der Universität Bayreuth (DEVA) zu finden:

[www.deva-research.uni-bayreuth.de](http://www.deva-research.uni-bayreuth.de)  
 Datenbank: »Afrikastudien Bayreuth«  
 Bestand: »Sammlung Polak«

# Literaturverzeichnis

- Ames, David 1968: »Professionals and Amateurs: Zaria and Obimo«, *African Arts* 1,2: 41–45, 80–84.
- Amselle, Jean-Loup 1990: *Logiques métisses: Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Editions Payot.
- Antoine, Philippe / Mamadou Diré 1998: »Un célibat de crise?«, in: Antoine, Ph. et al. (eds.), *Trois générations de citadins au Sahel*. Paris: L'Harmattan, pp. 117–146.
- Appadurai, Arjun 1986: »Introduction: commodities and the politics of value«, in: Appadurai, A. (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3–63.
- Arnoldi, Mary Jo 1987: »Rethinking Definitions of African Traditional and Popular Arts«, *African Studies Review* 30,3: 79–83.
- 1995: *Playing with Time. Art and Performance in Central Mali*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bâ, Amadou Hampâté 1993: *Jäger des Wortes. Eine Kindheit in Afrika*. Wuppertal: Hammer.
- Bailleul, Charles 1996: *Dictionnaire Bambara-Français*. Bamako: Editions Donniya.
- Bamba, Sorry / Liliane Prévost 1996: *De la tradition à la world music*. Paris: L'Harmattan.
- Barber, Karin 1987: »Popular Arts in Africa«, *African Studies Review* 30,3: 1–78.
- 1997: »Preliminary Notes on Audiences in Africa«, *Africa* 67,3: 347–362.
- Bascom, William 1980 [1955]: »Urbanization among the Yoruba«, in: Press, I. / M.E. Smith (eds.), *Urban Place and Process. Readings in the Anthropology of Cities*. New York: McMillan, pp. 48–60.
- Bazin, Jean 1985: »A chacun son Bambara«, in: Amselle, J.-L. / E. M'Boloko (eds.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et état en Afrique*. Paris: Editions la Découverte, pp. 87–127.
- Beck, Kurt 2001: »Die Aneignung der Maschine«, in: Kohl, K.-H. / N. Schafhausen (Hrsg.), *New Heimat*. New York: Lukas und Sternberg, pp. 66–77.
- Beck, Ulrich et al. 1980: *Soziologie der Arbeit und Berufe*. Reinbek: Rowohlt.
- Becker, Howard 1973: *Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Beer, Johannes 1991: »Trommelrhythmen der Malinke-Hamana / Guinea«, in: Konaté, Famadou et al. (Musik) / P. Engel (coll.) / A. Simon (Hrsg.), *Rhythmen der Malinke*. Berlin: Museum Collection (CD 18), pp. 2–49.
- Bernus, Edmond 1960: »Kong et sa région«, *Etudes Eburnéennes* 8: 239–324.
- Billmeier, Uschi 1999: *Mamady Keïta. Ein Leben für die Djembe – Traditionelle Rhythmen der Malinké*. Uhlstädt-Kirchhasl: Arun.
- Binger, Gustave 1892: *Du Niger au Golfe de Guinée*. Paris: Société des Africanistes.
- Blanc, Serge 1993: *Le tambour djembé*. Lyon: Editions Maurice Sonjon.

- Blaukopf, Kurt 1982: *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München: Piper.
- Bohannon, Paul / George Dalton 1962: »Introduction«, in: Bohannon, P. / G. Dalton (eds.), *Markets in Africa*. Evanston: Northwestern University Press, pp. 1–26.
- Bourdieu, Pierre 1979 [1977]: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1992 [1979]: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brand, Saskia 1995: »Islam in the Marriage Ritual in Bamako and the Power of Invented Tradition«, *Third International Conference on Mande Studies*: Leiden, 20.–24.3.1995. [Vortragsmanuskript]
- 2001: *Mediating Means and Fate. A Socio-Political Analysis of Fertility and Demographic Change in Bamako, Mali*. Leiden: Brill.
- Brasseur, Georges 1961: »Etude de Géographie Régionale: Le Village de Tenentou (Mali)«, *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire* 23-B,3/4: 607–675.
- Bravmann, René 1974: *Islam and tribal art in West Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brink, James T. 1980: *Organizing satirical comedy in kote-tlon: drama as a communication strategy among the Bamana of Mali*. Ph.D. diss., Indiana University.
- Carrier, James G. 1990: »Reconciling Commodities and Personal Relations in Industrial Society«, *Theory and Society* 19: 579–598.
- 1995: *Gifts and Commodities Exchange and Western Capitalism since 1700*. London: Routledge.
- Charry, Eric S. 1994: »The Grand Mande Guitar Tradition«, *World of Music* 36,2: 21–61.
- 1996: »A Guide to the Jembe«, *Percussive Notes* 34,2: 66–72.
- 2000: *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cissé, Diango 1970: *Structures des Malinké de Kita. Contribution à une Anthropologie Sociale et Politique du Mali*. Bamako: Editions Populaires.
- Cissé, Youssouf Tata / Wa Kamissoko 1988: *La grande geste du Mali*. Tome 1: *Des origines à la fondation de l'empire*. Paris: Karthala.
- 1991: *La grande geste du Mali*. Tome 2: *Soundjata, la gloire du Mali*. Paris: Karthala.
- Colloredo-Mansfeld, Rudi 2002: »An Ethnography of Neoliberalism. Understanding Competition in Artisan Economies«, *Current Anthropology* 43: 113–137.
- Conrad, David C. / Barbara E. Frank (eds.) 1995: *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cooper, Frederick 1983: »Urban Space, Industrial Time, and Wage Labor in Africa«, in: Cooper, F. (ed.), *Struggle for the City: Migrant Labor, Capital and the State in Urban Africa*. Beverly Hills, Cal.: Sage, pp. 7–50.
- Coplan, David B. 1980: *The Urbanisation of African Performing Arts in South Africa*. Ph.D. diss., University of Indiana, Bloomington.
- 1982: »The urbanization of African music: some theoretical observations«, *Popular Music* 2: 113–130.
- 1985: *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. London, New York: Longman.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine 1991: »The process of urbanization in Africa«, *African Studies Review* 34,1: 1–98.

- Coy, Michael W. (ed.) 1989: *Apprenticeship. From theory to method and back again*. Albany: State University of New York Press.
- Cutter, Charles H. 1967: »The Politics of Music in Mali«, *African Arts* 1,3: 38–39, 74–77.
- 1971: *Nation-building in Mali*. Ph.D. diss., University of California, Los Angeles.
- Dagan, Esther A. 1993: *Drums. The Heartbeat of Africa*. Montreal: Galerie Amrad.
- Dauer, Alfons M. 1983: »Stil und Technik im afrikanischen Tanz«, in: Simon, A. (Hrsg.), *Musik in Afrika*. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, pp. 217–233.
- Delafosse, Maurice 1912: *Haut-Sénégal-Niger, le pays, les peuples, les langues, l'histoire, les civilisations*, Tome 2. Paris: Maisonneuve & Larose.
- 1921: »L'année agricole et le calendrier soudanais«, *L'anthropologie* 31: 105–113.
- Diakite, Drissa 1993: »Origines et histoire de Bamako«, in: Ecole Normale Supérieure de Bamako, Département d'Etudes et de Recherche d'Histoire et de Géographie (ed.), *Bamako*. Bordeaux: Centre de Recherches sur les Espaces Tropicaux, pp. 7–22.
- Diarra, Kalis 1993: »Bamako et son arrière-pays«, in: Ecole Normale Supérieure de Bamako, Département d'Etudes et de Recherche d'Histoire et de Géographie (ed.), *Bamako*. Bordeaux: Centre de Recherches sur les Espaces Tropicaux, pp. 271–303.
- Diarrasouba, Marcelle 1972: »Le mariage traditionnel chez les Malinke«. *International Conference on Manding Studies*: London, 30.6.–3.7.1972. [Manuskript]
- Dieterlen, Germaine / Zacharie Ligiers 1963: »Notes sur les tambours de calebasse en Afrique occidentale«, *Journal de la Société des Africanistes* 33,2: 255–274.
- DiMaggio, Paul 1990: »Cultural Aspects of Economic Action and Organization«, in: Friedland, R. / A.F. Robertson, *Beyond the Marketplace*. New York: Gruyter, pp. 113–136.
- DNAFLA (Direction Nationale de l'Alphabétisation Fonctionnelle et de la Linguistique Appliquée) 1983: *Règles d'Orthographe des Langues Nationales*. Bamako: DNAFLA.
- Dramé, Adama / Arlette Senn-Borloz 1992: *Jeliya: Être griot et musicien aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan.
- Durán, Lucy 1995: »Birds of Wasulu: Freedom of Expression and Expression of Freedom in Popular Music of Southern Mali«, *British Journal of Ethnomusicology* 2: 117–142.
- Ebermann, Erwin 1989: *Gundofen. Die geheimen Dinge. Fetische und Geheimbünde bei den Bambara*. Wien: Afro-Pub.
- Elwert, Georg 1987: »Ausdehnung der Käuflichkeit und Einbettung der Wirtschaft. Markt und Moralökonomie«, in: Heinemann, K. (Hrsg.), *Soziologie Wirtschaftlichen Handelns*. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 300–321.
- Elwert, Georg et al. 1983: »Die Suche nach Sicherheit. Kombinierte Produktionsformen im sogenannten Informellen Sektor«, *Zeitschrift für Soziologie* 12: 281–296.
- Erlmann, Veit 1991: »Isicathamiya – Die Chormusik der Zulu-Wanderarbeiter in Südafrika 1890–1950«, in: Erlmann, V. (Hrsg.), *Populäre Musik in Afrika*. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, pp. 273–286.
- Fabian, Johannes 1978: »Popular culture in Africa: Findings and Conjectures«, *Africa* 48,4: 315–34.
- 1998: *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Featherstone, Mike 1991: *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- Festival d'Afrique 1958: *Organe du Premier festival de la jeunesse d'Afrique*. Bamako: Nummern 1–8 (22.7.–19.9.1958).

- Förster, Till 1997: *Zerrissene Entfaltung. Alltag, Ritual und künstlerische Ausdrucksformen im Norden der Côte d'Ivoire*. Köln: Köppe.
- Fox, Richard G. 1972: »Rationale and Romance in Urban Anthropology«, *Urban Anthropology* 1,2: 205–233.
- Friedland, Roger / A.F. Robertson 1990: »Beyond the Marketplace«, in: Friedland, R. / A.F. Robertson (eds.), *Beyond the Marketplace. Rethinking Economy and Society*. New York: Gruyter, pp. 3–52.
- Friedman, Jonathan 1994: »Introduction«, in: Friedman, J. (ed.), *Consumption and Identity*. Chur: Harwood, pp. 1–22.
- Gallieni, Lieutenant-Colonel 1885: *Voyage au Soudan Français, Haut-Niger et Pays de Ségou 1879–1881*. Paris: Librairie Hachette.
- 1891: *Deux campagnes au Soudan Français 1886–1888*. Paris: Librairie Hachette.
- Gibbal, Jean-Marie 1982: *Tambours d'Eau. Journal et enquête sur une culte de possession au Mali occidental*. Paris: Le Sycomore.
- Goffman, Erving 1961: *Encounters: Two studies in the sociology of interactions*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- 1963: *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- 1980 [1974]: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1983 [1959]: *Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Gosselin, M. 1953: »Bamako, ville soudanaise moderne«, *Afrique et Asie* 21: 31–37.
- Granovetter, Mark 1985: »Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness«, *American Journal of Sociology* 91: 481–510.
- 1990: »The Old and the New Economic Sociology: A History and an Agenda«, in: Friedland, R. / A.F. Robertson, *Beyond the Marketplace*. New York: Gruyter, pp. 89–112.
- Gregory, Chris A. 1982: *Gifts and Commodities*. London: Academic.
- Grosz-Ngate, Maria Luise 1986: *Bambara Men and Women and the Reproduction of Social Life in Sana Province, Mali*. Ph.D. diss., Michigan State University.
- Gudeman, Stephen 2001: *The Anthropology of Economy. Community, Market, and Culture*. Oxford: Blackwell.
- Gutkind, Peter C.W. 1974: *Urban Anthropology: Perspectives on ›Third World‹ Urbanization and Urbanism*. Assen: Van Gorcum.
- Hale, Thomas A. 1998: *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hampton, Barbara L. 1979/80: »A revised analytical approach to musical processes in urban Africa«, *African Urban Studies* 6: 1–16.
- Hannerz, Ulf 1980: *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press.
- Hart, Keith 1982: »On Commoditization«, in: Goody, E. (ed.), *From Craft to Industry. The Ethnography of Proto-industrial Cloth Production*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 38–49.
- Himmelheber, Hans 1972: *Masken, Tänzer und Musiker der Elfenbeinküste*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Holas, Bohumil 1953: »La Goumbe«, *Kongo-Overzee* 1,2–3: 116–131.
- Hopkins, Nicholas S. 1965: »Le Théâtre Moderne au Mali«, *Présence Africaine* 53: 162–193.

- 1972: *Popular Government in an African Town: Kita*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Huet, Michel / Fodeba Keita 1954: *Les hommes de la danse*. Lausanne: Editions Clairefontaine.
- Humblot, P. 1921: »Kankan: Métropole de la Haute-Guinée«, *Renseignements Coloniaux (Bulletin du Comité de l'Afrique Française)* 6: 129–140; 7: 153–161.
- Imperato, Pascal J. 1970: »The Dance of the Tyi Wara«, *African Arts* 4,1: 8–13, 71–80.
- 1980: »Bambara and Malinke Ton Masquerades«, *African Arts* 13,4: 47–55, 82–85, 87.
- 1981: »Sogoni Koun«, *African Arts* 14,2: 38–47, 72, 82.
- 1983: *Buffoons, Queens and Wooden Horsemen*. New York: Kilima.
- 1989: *Mali. A Search for Direction*. Dartmouth: Westview Press.
- Jansen, Jan / Clemens Zobel 1996: »Kinship as political discourse: the representation of harmony and change in Mande«, in: Jansen, J. / C. Zobel (eds.), *The Younger Brother in Mande. Kinship and Politics in West Africa*. Leiden, CNWS, pp. 1–7.
- Joyeux, Charles 1910: »Notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée«, *Revue Musicale* 2: 49–58.
- 1924: »Etude sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée Française«, *Revue d'Ethnographie* 17: 170–212.
- Kastenholz, Raimund 1996: *Sprachgeschichte im West-Mande: Methoden und Rekonstruktionen*. Köln: Köppe.
- Keita, Fodeba 1950: *Poèmes Africains*. Paris: Seghers.
- 1957: »La danse africaine et la scène«, *Présence Africaine* 14/15: 202–209.
- Klein, Martin A. 1999: »Ethnic Pluralism and Homogeneity in the Western Sudan: Saalum, Segu, Wasulu«, *Mande Studies* 1: 109–124.
- Knight, Roderic C. 1974: »Mandinka Drumming«, *African Arts* 7,4: 24–35.
- 1984: »Music in Africa: The Manding Contexts«, in: Béhague, G. (ed.), *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press, pp. 53–90.
- Koetting, James 1970: »The Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music«, *Selected Reports in Ethnomusicology* 1,3: 116–146.
- Konaté, Famoudou / Thomas Ott 1997: *Rhythmen und Lieder aus Guinea*. Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Komlosy, Andrea et al. 1997: »Der informelle Sektor: Konzepte, Widersprüche und Debatten«, in: Komlosy, A. et al. (Hrsg.), *Ungeregelt und unterbezahlt. Der informelle Sektor in der Weltwirtschaft*. Frankfurt a.M.: Brandes und Apsel, pp. 9–30.
- Kone, Kassim Gausu 1995: *Bamanankan Danyègafè*. West Newbury, MA: Mother Tongue Editions.
- Kopytoff, Igor 1986: »The cultural biography of things: commodization as process«, in: Appadurai, A. (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64–91.
- Kubik, Gerhard 1988: *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze*. Leipzig: Reclam.
- Lamp, Frederick 1996: »Dancing the Hare: Appropriation of the Imagery of Mande Power among the Baga«, in: Jansen, J. / C. Zobel (eds.): *The Younger Brother in Mande. Kinship and Politics in West Africa*. Leiden, CNWS, pp. 105–115.
- Lancy, David F. 1974: *Work, play and learning in a Kpelle town*. Ph.D. diss., University of Pittsburgh.
- Launay, Robert / Benjamin Soares 1999: »The formation of an »Islamic sphere« in French Colonial West Africa«, *Economy and Society* 28,4: 497–519.

- Leiris, Michel 1980 [1934]: *Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931–1933*, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Leynaud, Emile 1966: »Fraternités d'âge et sociétés de culture dans la Haute-Vallée du Niger«, *Cahiers d'Etudes Africaines* 28,3–4: 355–373.
- Little, Kenneth 1965: *West African Urbanization. A Study of Voluntary Associations in Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1980 [1957]: »The Role of Voluntary Associations in West African Urbanization«, in: Press, I. / M.E. Smith (eds.), *Urban Place and Process. Readings in the Anthropology of Cities*. New York: McMillan, pp. 309–328.
- Magubane, Bernard 1971: »A critical look at indices used in the study of social change in colonial Africa«, *Current Anthropology* 12,4–5: 419–443.
- Marcoux, Richard et al. 1995: »La nuptialité: entrée en union et types de célébration à Bamako, in: Ouédraogo, D. / V. Piché (eds.), *L'insertion urbaine à Bamako*. Paris: Karthala, pp. 117–144.
- Marcus, George, E. 1990: »Once more into the breach between economic and cultural analysis«, in: Friedland, R. / A.F. Robertson, *Beyond the Marketplace*. New York: Gruyter, pp. 331–352.
- Mark, Peter 1994: »Art, ritual, and folklore. Dance and cultural identity among the peoples of the Casamance«, *Cahiers d'Etudes Africaines* 136: 563–584.
- Marx, Karl 1961 [1859]: »Zur Kritik der Politischen Ökonomie«, in: Marx, K. / F. Engels, *Werke*, Bd. 13. Berlin: Dietz, pp. 3–160.
- 1962 [1867]: »Das Kapital. Band I«, in: Marx, K. / F. Engels, *Werke*, Bd. 23. Berlin: Dietz, pp. 11–802.
- 1968 [1844]: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«, in: Marx, K. / F. Engels, *Werke*, Bd. 40. Berlin: Dietz, pp. 465–588.
- Mauss, Marcel 1990 [1925]: *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mayer, Philip 1980 [1962]: »Migrancy and the Study of Africans in Towns«, in: Press, I. / M.E. Smith (eds.), *Urban Place and Process. Readings in the Anthropology of Cities*. New York: McMillan, pp. 223–240.
- McNaughton, Patrick R. 1982a: »Language, Art, Secrecy and Power: the Semantics of dalilu«, *Anthropological Linguistics* 24,4: 487–505.
- 1982b: »The Shirts that Mande Hunters Wear«, *African Arts* 15,3: 54–58.
- Meillassoux, Claude 1963: »Histoire et institutions du kafo de Bamako, d'après la tradition des Niare«, *Cahiers d'Etudes Africaines* 14: 186–227.
- 1964: »The Koteba of Bamako«, *Présence Africaine* 24,52: 28–62.
- 1968a: *Urbanization of an African Community. Voluntary Associations in Bamako*. Seattle: University of Washington Press.
- 1968b: »Les cérémonies septennales de kamablô de Kaaba (Mali)«, *Journal de la Société des Africanistes* 38,2: 83–188.
- 1971: »Introduction«, in: Meillassoux, C. (ed.), *The development of indigenous commerce in West Africa*. London: Oxford University Press, pp. 3–86.
- Meyer, Andreas 1997: *Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika*. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin.
- Miseli (ed.) 1998: *Citadines. Vies et regards de femmes de Bamako*. Bamako: ONG Miseli.
- Mitchell, J. Clyde 1956: *The Kalela Dance*. Manchester: Manchester University Press (Rhodes-Livingston Papers 27).

- 1966: »Theoretical orientations in African urban studies«, in: Banton, M. (ed.), *The Social Anthropology of Complex Societies*. London: Tavistock, pp. 37–68.
- 1987: *Cities, Society, and Social Perception: A Central African Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Modic, Kate 1996: *Song, Performance and Power: The Bèn Ka Di Women's Association in Bamako, Mali*. Ph.D. diss., Indiana University.
- Monts, Lester 1990: *An annotated glossary of Vai musical language and its social contexts*. Paris: Peeters.
- Müller, Franz-Volker 1990: *Flexibel aus Tradition. Strategien wirtschaftlichen und sozialen Handelns im mittleren Nigertal (Mali)*. München: Trickster.
- Musée National du Mali (ed.) 1996: *Sons et rythmes du Mali. Instruments et genres musicaux traditionnels*. Bamako: Edition Musée National du Mali.
- Nédelec, Serge 1992: »Le festival de la jeunesse africaine de Bamako en 1958«, in: d'Almeida-Topor et al. (eds.), *Les Jeunes en Afrique*, Tome 2. Paris: L'Harmattan, pp. 204–219.
- Nettl, Bruno 1978: »Introduction«, in: Nettl, B. (ed.), *Eight Urban Musical Cultures*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 3–18.
- Olson, Mancur 1968 [1965]: *Die Logik des kollektiven Handelns*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Pantaleoni, Hewitt 1972: »Three Principles of Timing in Anlo Drumming«, *African Music Society Journal* 5,2: 50–62.
- Pâques, Viviana 1954: »Les buffons sacrés de Bougouni«, *Journal de la Société des Africanistes* 34,1: 63–110.
- Park, Mungo 1986 [1799]: *Travels into the Interior of Africa*. London: Eland Books.
- Parry, Jonathan / Maurice Bloch 1989: »Introduction: Money and the Morality of Exchange«, in: Parry, J. / M. Bloch (eds.), *Money and the Morality of Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1–32.
- Person, Yves 1968/70: *Samori. Une révolution dyula*, Tome 1/2. Dakar: Institut Fondamental d'Afrique Noire.
- Plattner, Stuart 1985: »Equilibrating Market Relationships«, in: Plattner, S. (ed.), *Markets and Marketing*. Lanham: University Press of America, pp. 133–152.
- 1989: »Economic Behaviour in Markets«, in: Plattner, S. (ed.), *Economic Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, pp. 209–221.
- Polak, Rainer 1998: »Jenbe Music in Bamako: Microtiming as Formal Model and Performance Practice«, *Iwalewa-Forum* 2: 24–36.
- 2000: »A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, in West Africa, and Beyond«, *World of Music* 42,3: 7–46.
- Polanyi, Karl 1978 [1944]: *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- 1979 [1957]: »Die Wirtschaft als eingerichteter Prozeß«, in: Polanyi, K., *Ökonomie und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 219–243.
- Pradeilles, Jean-Claude et al. 1991: »L'organisation corporative des chauffeurs de taxis collectifs à Bamako et Lomé«, *Afrique contemporaine* 158: 4–13.
- Repetti, Massimo 1999: »Token Salaries and Social Answers in Work Relations in Africa«, *Ethnologie Heute* 3: <<http://www.uni-muenster.de/EthnologieHeute/eh3/fr1-art.htm>>. (Oktober 2003)
- Rollwagen, Jack R. 1972: »A Comparative Framework for the Investigation of the City-as-Context: A Discussion of the Mexican Case«, *Urban Anthropology* 1,1: 68–86.

- 1975: »The City as Context: The Puerto Ricans of Rochester, New York«, *Urban Anthropology* 4,1: 53–59.
- Roth, Claudia 1995: »Wehe, wenn die Frauen von Bobo sich schmücken. Ein ethnologischer Beitrag«, in: Apffel, R. (Hrsg.), *Arbeit, Alltag, Feste*. Frankfurt a.M.: Brandes und Apffel, pp. 205–221.
- Sanogo, Bakary 1993: »La population de Bamako«, in: Ecole Normale Supérieure de Bamako, Département d'Etudes et de Recherche d'Histoire et de Géographie (ed.), *Bamako*. Bordeaux: Centre de Recherches sur les Espaces Tropicaux, pp. 79–106.
- Schaeffner, André 1990 [1951]: *Le sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*. Paris: Hermann.
- Schulz, Dorothea E. 1998: »Morals of Praise: Broadcast media and the commoditization of jeli praise performances in Mali«, *Research in Economic Anthropology* 19: 117–132.
- 2000: »Seductive Secretiveness. Jeliw as Creators and Creations of Ethnography«, *Mande Studies* 2: 55–80.
- 2001: *Perpetuating the politics of praise: jeli singers, radios, and political mediation in Mali*. Köln: Köppe.
- Serwadda, Moses / Hewitt Pantaleoni 1968: »A Possible Notation for African Dance Drumming«, *African Music Society Journal* 4,2: 47–52.
- Sievers, Bernhard 1992: *Musik in Sierra Leone*. Münster: LIT.
- Singer, Milton 1955: »The Cultural Pattern of India«, *Far Eastern Quarterly* 15: 23–26.
- Skinner, Elliot P. 1974: *African Urban Life: The Transformation of Ouagadougou*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Slater, Don / Fran Tonkiss 2001: *Market Society. Markets and Modern Social Theory*. Oxford: Blackwell.
- Soares, Benjamin 1997: »The Fulbe Shaykh and the Bambara »Pagans«: Contemporary Campaigns to Spread Islam in Mali«, in: De Bruijn, M. / H. van Dijk (eds.), *Peuls et Mandingues: dialectiques des constructions identitaires*. Paris: Karthala, pp. 267–280.
- Southall, Aidan W. 1985: »Introduction«, in: Southall, A.W. et al. (eds.), *City and Society. Studies in Urban Ethnicity, Life-Style and Class*. Leiden: Institute of Cultural and Social Studies, pp. 3–28.
- Spittler, Gerd 1997: »Wandel der Arbeitskultur – Die soziologische und die ethnologische Sicht«, in: Schulz, M. (Hrsg.), *Entwicklung. Die Perspektive der Entwicklungssoziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 313–327.
- 2001: »Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme«, *Zeitschrift für Ethnologie* 126: 1–25.
- 2002: »Globale Waren – Lokale Aneignungen«, in: Hauser-Schäublin, B. / U. Braukämper (Hrsg.), *Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen*. Berlin: Reimer, pp. 15–30.
- Tamari, Tal 1997: *Les castes de l'Afrique occidentale*. Nanterre: Société d'ethnologie.
- Tauxier, Louis 1927: *La Religion Bambara*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Taylor, Timothy D. 1997: *Global Pop. World Music, World Markets*. London and New York: Routledge.
- Tellier, G. 1898: *Autour de Kita*. Paris: Henri Charles-Lavauzelle.
- Touré, Abdou 1991: *Auf der Strasse liegt die Fantasie. Gelegenheitsberufe in Abidjan*. Zürich: Rotpunktverlag.
- Traoré, B. 1957: »Le théâtre négro-africain«, *Présence Africaine* 15: 180–201.

- Traoré, Karim 2000: *Le jeu et le sérieux: essai d'anthropologie littéraire sur la poésie des chasseurs de Mande (Afrique de l'Ouest)*. Köln: Köppe.
- Vaa, Mariken et al. 1989: »The gift economy: A study of women migrants in a low-income Bamako neighbourhood«, *Travail, société et capital* 22,2: 234–260.
- Vaa, Mariken 1990: »Paths to the City: Migration Histories of Poor Women in Bamako«, in: Baker, J. (ed.), *Studies in Rural-Urban Interaction*. Uppsala: Scandinavian Institute of African Studies, pp. 173–181.
- Villien-Rossi, Marie-Louise 1966: »Bamako, capitale du Mali«, *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire* B,1-2: 249–380.
- Vydrine, Valentine 1995: »Who speaks ›Mandekan‹? A Note on Current Use of Mande Ethnonyms and Linguonyms«, *Mande Studies Association (MANSA) Newsletter* 29: 6–9.
- Waterman, Christopher A. 1986: *Jùjú. The Historical Development, Socioeconomic Organization, and Communicative Functions of a West African Popular Music*. Ph.D. diss., University of Illinois.
- 1990: *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weber, Max 1980 [1921/22]: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- 1986a [1920]: »Vorbemerkung«, in: Weber, M., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), pp. 1–16.
- 1986b [1920]: »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«, in: Weber, M., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), pp. 17–206.
- 1999 [1921]: »Die Stadt«, in: Nippel, W. (Hrsg.), *Max Weber Gesamtausgabe*, Bd. 1,22-5. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), pp. 59–299.
- van Westen, August C.M. 1995: *Unsettled: Low-income housing and mobility in Bamako, Mali*. Utrecht: Faculteit Ruimtelijken Wetenschappen, Universiteit Utrecht.
- Wirth, Louis 1938: »Urbanism as a Way of Life«, *American Journal of Sociology* 44: 1–24.
- Wolf, Eric 1990 [1982]: *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.
- Zanetti, Vincent 1996: »De la place du village aux scènes internationales: l'évolution du jembe et de son répertoire«, *Cahier de musiques traditionnelles* 9: 167–188.
- Zemp, Hugo 1967: »Comment on devient musicien«, in: Nikiprowetzky, T. (ed.), *La musique dans la vie*, Tome 1. Paris: Office de Coopération Radiophonique, pp. 79–103.
- 1971: *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris: Mouton.
- Zobel, Clemens 1996: »Les génies du Kòma: Identités locales, logiques religieuses et enjeux socio-politiques dans les monts manding du Mali«, *Cahiers d'Etudes Africaines* 36,4: 625–628.
- 1997: *Das Gewicht der Rede: Kulturelle Interpretation – Geschichte und Vermittlung bei den Manden-Ethnien*. Frankfurt a.M.: Lang.



# Tonträgerverzeichnis

Aus der Fülle publizierter Tonträger mit Jenbe-Musik soll hier eine Auswahl historisch besonders relevanter Aufnahmen Erwähnung finden. Dabei werden folgende tonträgerspezifische Abkürzungen verwendet: VA (*various artists*) für Tonträger mit mehreren Interpreten und solchen ohne Angabe der Interpreten; coll. (*collector*) bei Aufnahmen, die im Rahmen wissenschaftlicher Feldarbeit erstellt wurden; CD (Compact Disc); LP (Langspielplatte); MC (Musikkassette). Zudem erscheinen häufig die bibliographischen Abkürzungen o.T. (ohne Titel), o. J. (ohne Jahreszahl) und ed. (Herausgeber):

- Les Ballets Africains, Ensemble National de la République de Guinée 1964 (LP): (o.T.) Bel Air 411043.
- Ballets Africains de la République de Guinée 1967 (LP): ... *orgie de rythme ... orgie de couleurs*. Syliphone SLP 14.
- Boulton (coll.) 1991 (MC): *African Music*. Folkways Cassette Series: 08852. [Erstveröff. 1957; Aufnahmen 1933 im Rahmen der Strauss-Westafrika-Expedition]
- Brandes, Edda et al. (colls., eds.) 1998 (CD): *Mali. Musique bambara du Baninko*. VDE 980.
- Camara, Mamadou et al. 1997 (CD): *Khassonka Dunun*. Playasound CD PS 65187.
- Coulibaly, Soungalo 1986 (MC): *Na ya*. (ohne Verlagsangabe)
- Dembele, François 1999 (CD): *San Toro*. 09091175 DEMB.
- Diakite, Abdouli / Mamadou Sidibe 2001 (CD): *Jebebara. The Bamana Djembe*. Rootsy Records.
- Diallo, Yoro ›Bruce‹ (o. J., MC): *Fernando Muchacha*. Maikano MAIKP 1221. [ca. 1997]
- Djetine, ›Djitumu‹ (o. J., MC): *Djitumu*. Office de Radiodiffusion et de Télévision du Mali.
- Doumbia, Abdoul 1995 (CD): *Abdoul Doumbia*. AKD 95.
- Dramé, Adama / Bernard Mondet (coll.) 1984 (LP): *Rhythms of the Manding*. Grem, DSM 042. [Erstveröff. 1979 bei Phillips, UNESCO Collection 6586 042; Festmusikaufnahmen aus Bouaké 1976–78]
- Dramé, Adama 1996 (CD): *Percussion: tambour djembé*. Auvidis B 6126. [1987 LP]
- Dunbia, Yamadu et al. / Rainer Polak (coll., ed.) 1999 (CD): *Bamakò-Fòli. Jenbe Music from Bamako (Mali)*. <<http://tcd.freehosting.net/djembemande/bamakofoli.html>>.
- Förster, Till (coll.) 1987 (LP): *Musik der Senufo*. Museum für Völkerkunde Berlin MC 4.
- Kanté, Mamadou 1994 (CD): *Drums from Mali*. Playasound PLS 65132.
- Keita, Mamady / Sewa Kan 1992 (CD): *Wassolon*. Fonti Musicali FMD 195.
- Konaté, Famoudou et al. 1991 (CD): *Rhythmen der Malinké*. Museum für Völkerkunde Berlin, Museums-collection CD 18.
- Koné, Aïcha (o. J., MC): *Consécration*. MGS 634. [ca. 1996]
- Polak, Rainer (coll., ed.) 1996 (CD): *The Mali Tradition: The Art of Jenbe Drumming*. Bandaloop BLP 001.
- 1997 (CD): *Dònkili – Call to Dance: Festival music from Mali*. PAN CD 2060.

- Rouget, Gilbert (coll., ed.) 1950?a (Schellack): *Saramoriba. Chant pour la danse avec tambour*. Africavox AX 10.
- 1950?b (Schellack): *Koukou. Danse des jeunes filles; Allah ye oube ouro*. Africavox GT-8, AX64–65.
- 1956 (LP): *African music from the French colonies*. Columbia World Library of Folk and Primitive Music KL 205.
- 1959 (LP): *Pondu Kakou. Musique de Société Secrète Côte d'Ivoire, Dahomey, Guinée*. Contrepoint MCV 20141.
- 1972a (LP): *Musique Malinke*. Vogue LDM 30113.
- 1972b (LP): *Musique d'Afrique Occidentale*. Vogue LDM 30116.
- 1999 (CD): *Guinée. Musique des Malinké*. Le chant du monde, CNR 2741112. [Neuaufkl. der LPs 1972a,b]
- Sidibe, Coumba (o.J., MC): *Ancien*. Office de Radiodiffusion et de Télévision du Mali.
- Sidibe, Mamadou 2000 (CD): *Village Djembe Drumming*. MP3.com 48139.
- Traore, Doussouba (o.J., MC): (o.T.) Office de Radiodiffusion et de Télévision du Mali.
- Traoré, Moussa 1999 (CD): *Mali Foli*. Talking drum records TDCD-80108.
- VA 1966: *Traditions: Afrique Occidentale / Soudan Français*. Radio France Internationale, Archives Radiophoniques. [Archiviert in der Bibliothèque Nationale Française, Paris, PDC 12.000272.3; Aufnahmen von der Kolonialausstellung 1931 in Paris]
- VA/Senegal 1981 (LP): *Kora, Balafon et Percussions du Sénégal*. Arion ARN 33602.
- VA/Mali (o.J., CD): *Musique du Mali*. Vol. 2. Melodie DK 053.
- VA/Mali 1969 (LP): *Djungdjung*. Love records LRLP 12.
- VA/Mali 1969? (LP): *Mali. Epic, historical, political and propaganda songs of the Socialist government of Modibo Keita (1960–68)*. Vol. 2. Albatros VPA 8327.
- VA/ Guinée 1961 (LP): (o.T.) Tempo 7008 (Sons nouveaux d'une nation nouvelle – La République de Guinée).
- VA/Guinée 1963? (LP): *Escale en Guinée*. Pathé CPTX 240746.
- VA/Troupe Folklorique du Mali et al. (o.J., CD): *African Rhythms and Instruments*. Vol. 1. Lyrichord LYRCD 7328.
- VA/Troupe folklorique régionale de Bamako et al., (o.J., CD): *Biennales du Mali. Arts et culture*. Vol. 1. Sono Disc SD40. [Erstveröff. als *Les meilleurs Souvenirs de la première Biennale artistique et culturelle de la Jeunesse (1970)*. Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2651]
- VA/Wasulunka 1987 (CD): *Les Peuls de Wassolon*. Ocora C558679.
- Youtou, Les (o.J., MC): *Evolution*. Showbiz 2A0001. [ca. 1995]
- Zemp, Hugo (coll., ed.) (o.J., LP): *The music of the Dan*. Bärenreiter Musicaphon BM30L2301.

# Bild- und Filmquellenverzeichnis

## Bildpostkarten

CD-Rom *Atlas du Patrimoine no. 4: Cartes postales d'Afrique de l'ouest / West African Postcards (1895–1930)*, Paris: Images & Mémoire / Editions Mémoire directe. (Frühe Bildquellen zur Jenbe, nördliches Guinea und südliches Mali, aus den Jahren 1905 bis 1909: Nummern 0020, 0038, 0039, 0211, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1023, 1024, 1026, 1027, 1283, 2630, 2647, 2650, 2652)

## Videos

Ballet National du Mali (o. J.): *Ballet National du Mali*. Paris: T.A.T. Audio-Visuel.  
Charry, Eric (Aufnahme) / Drisa Kone (Ensembleleiter) 1990: *Marriage*. Bamako: Felddaufnahme von Eric Charry. (Kopie im Privatarchiv des Autors)  
Brandes, Edda / Salia Malé (colls.) 1991–1996: *Etude et collecte du patrimoine musical*, Bamako: Musée National du Mali. (Kopien im Privatarchiv des Autors. Im Rahmen der Teilsammlung *Wasulun* [Dezember 1992] sind folgende Jenbe-Trommelrhythmen dokumentiert: *bòrèfin*: Archivnummer 240; *yaguawara*: 241–44, 257–58; *buru* [*burun*]: 245–49; *sofile*: 250–54; *sigi* [entspricht in Bamako *sungurunbani*]: 255, 272; *nama*: 256, 274; *guede* [*gere*]: 259–62; *kiri* [*kirin*, entspricht in Bamako *wasulunka*]: 264–65; *gònba*: 273)



# Sachregister

- Abendfest, 75, 84f, 86f, 101, 177, 179,  
183, 194f, 200, 213, 232f, 242ff, 289,  
298f, 303
- Abgrenzungsstrategien, 73, 215, 253, 290,  
301ff
- Allround-Musiker, 192, 205, 235, 239f
- Alltag, 83, 106, 198, 207, 255ff, 267, 269
- Alter, 100, 128f, 144, 174, 180, 190, 192,  
223f, 228, 231, 240, 260ff, 269, 303ff
- Aneignung, 18, 29, 35, 43, 50, 137f, 140,  
218, 305f, 310, 313f
- Anlass, siehe *Festanstlässe*
- Anpassung, 17ff, 258, 292, 294, 311
- An- und Abreise, 199f
- Anschlag, 24, 35, 37, 168ff, 189, 263, 279
- Anstrengung, 188, 190, 202f, 214, 236,  
240, 259, 303, 322
- Apollo*, 74
- Arbeit, 20ff, 78, 187ff, 194, 211ff, 230,  
234, 249, 252, 262, 268f, 274, 287,  
289, 297, 321, 323  
als Methode, 26ff, 29f
- Arbeitsalltag, 25, 83, 126, 194, 199,  
216, 295f
- Arbeitsfest, 82, 95, 130, 133, 188
- Arbeitsmigration, 47, 78, 199, 210
- Arbeitsorganisation, 211, 228, 230,  
234, 236f, 261, 270, 278f
- Arbeitspensum, 191ff
- Arbeitszeiten, 83, 194ff
- Assoziationen (*voluntary associations*),  
60f, 65, 68, 137, 140, 250, 318, 323
- Auftraggeber, 219, 224, 226, 228, 245,  
249f, 276, 293
- Aufträge, 221f, 235, 237, 243, 252
- Auftragnehmer, 27, 180, 197, 205, 215,  
219, 221ff, 228ff, 235, 237f, 246f, 249,  
297
- Auftrittsorte, 196f, 200, 231
- Ausbettung, 217f, 282, 309
- Ausbildung, 25ff, 262, 264f, 268f
- Aushilfe, 215, 230f, 233f, 297, 307
- Außenseiter, 202, 257f
- Auswechslerspieler, 230, 239, 298
- bala* (Xylophon), 39, 59, 63, 68, 71, 83,  
317
- Ballets Africains*, 63f, 66, 68
- Ballett, 62ff, 69, 71, 73, 76, 102, 126, 130,  
134f, 137, 141, 155, 162f, 177, 222,  
250, 274, 320, 326f
- Bamako: Bevölkerung, 46f, 50  
Geschichte, 43ff  
Stadtviertel, 47–50  
Verwaltung, 13
- Bamana (Bambara), 11, 43f, 47, 50ff, 58,  
68f, 71f, 96f, 126, 128, 135ff, 142, 144,  
150, 222, 331
- Bass (Klangfarbe), 168f, 172
- Bauern, 47, 54, 96, 139, 187f, 202, 204,  
213, 234
- Begeisterung, 101, 103ff, 213f, 276, 300
- Begleitmusiker, 25, 192, 205, 235, 238,  
266, 318, 324
- Begleitstimme, siehe *Instrumentalstimmen*
- Beruf, 20, 27f, 72f, 76, 109, 193f, 202ff,  
226, 233, 242, 246, 248, 250ff, 257ff,  
261f, 266f, 279ff, 283ff, 290, 292f, 302,  
305ff, 313f
- Berufsgruppe, 32f, 39, 47, 50, 202, 211,  
215f, 249, 253, 280ff, 288ff, 309
- berufsständische Organisation, 218,  
260, 280, 283ff

- Berufstrommler, 21, 24ff, 29, 35, 54f, 78, 88, 90, 92, 103, 107, 141, 167, 175, 189ff, 196, 199, 206, 210f, 219, 222, 228, 234ff, 246, 249, 254, 270–283, 287, 290f, 293, 301, 310, 317, 326
- Beschleunigung, 106, 121f, 150ff, 300
- Beschneidung, 81ff, 89, 130, 133, 179, 317, 321
- Besetzung, siehe *Ensemblebesetzung*
- Biennale artistique*, 69, 71, 318
- bolon* (Stegharfe), 36
- bòn* (*bònjalan*, *bònkolo*; Bechertrommel), 59, 67f, 72, 83
- Bozo, 47, 50
- Bühne, 63, 71, 313
- burun* (Horn, Trompete), 36, 96
- Conga, 74
- cun* (Kesseltrommel), 59
- Darbietung, siehe *Performance*
- denba*, siehe *Ehrenmutter*
- Dichte Teilnahme, 23, 28, 30
- Dienstbeflissenheit, 104, 222, 275f, 301
- Dienstleister, 61, 89ff, 103, 248, 284, 304
- Dienstleistung, 89, 187, 219, 226, 249, 272f, 275, 277, 290, 301, 308ff
- Differenzierung, 84, 86, 102, 109, 132, 136, 138, 140, 143, 157, 283
- Diskurs, 183, 287, 290, 295, 310
- Diversifizierung, 118, 136, 142f
- djembé*, siehe *Jenbe Schreibweise*
- Dokumentation, siehe *Quellenlage*
- donka* (Sanduhrtrommel), 122, 136f
- donsonkòni* (Stegharfe), 41
- Dorffest, 81, 108, 117, 145, 272, 277
- Dorfmusik, 142, 149f, 155, 202
- Drogen, 83, 257f, 326
- Drum-Sequenz, 7
- Dunun (*kònkònin*, *dununba*; Zylindertrommel), 12, 13f, 36ff, 95, 111–124, 149, 152f, 156, 158, 166f, 172f, 175, 177ff, 189, 191, 196, 207f, 228, 236, 238ff, 244ff, 265f, 305, 316ff, 323ff; siehe auch *Khasonka-Dunun*
- Duo, 115, 117, 172, 175f, 179, 243, 245
- Dynamik, 74, 94f, 113ff, 145, 148ff, 155, 157, 167, 182, 294, 303
- Dyula, 11, 47
- Ecole Normale William-Ponty*, 63, 65
- Ehrenmutter (*denba*), 84, 90, 91, 99, 128f, 132, 166, 272, 299f
- Eigeninteresse, 213, 216, 233, 279, 284
- Einbettung, 217, 227, 282
- Einkommen, 193, 204f, 210
- Emanzipation, 261f, 269
- Ensemble, 35f, 67f, 92, 112, 175, 297, 304
- Aufstellung, 166f
- Besetzung, 230, 239ff
- Größe, 112, 117, 172ff, 177, 179f, 231f, 302, 305, 307
- Ensemble Instrumental*, 62, 67, 322
- Entfremdung, 217f, 309f
- Entlehnung, 137ff, 156
- Erfolg, 107, 126, 141, 183, 191ff, 220, 224, 230, 238ff, 247, 265, 271, 274, 278f, 283, 287, 302, 305
- Erhebung, 23
- erste Dunun / erste Jenbe, siehe *Instrumentalstimmen*
- Erwerbsarbeit, 20, 29, 73, 203f, 248
- Erwerbsquellen, 78, 205, 247f, 270, 283, 289f
- Erwerbsstreben, 20, 103, 205, 218, 246, 248ff, 270ff, 278ff, 284f, 308ff
- Essen, 25, 83, 88ff, 200, 202, 272
- Ethnizität, 47, 58, 128, 140
- der Bevölkerung Bamakos, 47
- der Jenbe, 41ff
- des städtischen Publikums, 91, 136
- der Stadtteile Bamakos, 50
- der Trommler, 59f, 136
- der Veranstalter, 184, 250
- von Trommelrhythmen und Tänz, 100, 125f, 136ff, 142, 144
- Ethnologie, 311ff
- Ethnographie der Manding-Gesellschaften, 32
- Musikethnologie, 17, 32, 309, 312
- Stadtethnologie, 20, 29, 51, 60, 311
- Wirtschaftsethnologie, 218, 282, 308ff

- fadenya*, 306  
 Familienfest, 22, 74, 88, 117f, 132f, 141f, 145, 192  
 Feiertage, 53, 56, 81f, 131, 192, 223,  
 Feldforschung, 23, 25ff, 30  
 Fellbefestigung, 33f  
 Fellspannung, 35  
 Fest: Anlässe, 55f, 88–89, 91f, 97, 99f, 128, 130, 132f, 179ff, 191, 219, 224, 232, 251, 303  
 Festkultur, 27, 51, 53ff, 61ff, 71ff, 79–109, 140, 177, 181  
 Festmusik, 25, 56, 70, 72ff, 80, 104f, 126, 140ff, 154, 157, 162, 181, 187ff, 191, 202, 211, 258f, 262, 276, 309, 311ff, 322f  
 Teilnehmer, 91, 93, 96, 100, 103, 107, 111, 128f, 138, 143, 226, 260  
*Festival de la Jeunesse*, 66, 71  
 Festplatzgeld, 75, 166, 226ff, 232f, 304  
 Fischer, 47  
 Flöte (*file*), 36, 56f, 63, 68, 96, 245  
 Fokuseriode, 119, 150f, 153ff, 157  
 Fokussierung, 92, 100f, 104, 111f, 114, 117, 150, 155, 163, 165ff, 176  
 Folklore, 63, 69ff  
 Form, 148–157  
 Forschungsstand, 31ff  
 Freie (*hòdròn*), 40, 76  
 Fulbe, 47, 50, 128, 132, 138, 142, 185, 245  
 Funktion, 17f, 100, 111, 113, 176, 180ff  
  
 Gabe, 85, 166, 226f, 272  
 Gage, 201, 219, 221, 224f, 228f, 233, 273, 318  
 Ganztagsfeste, siehe *Hochzeitstag*  
 Gebrauchszusammenhang, siehe *Kontext*  
 Gefolgschaft, 215, 222, 237f, 240ff, 246, 319  
 Geheimbünde, 97, 317  
 Geistbesessenheit, 22, 32, 52, 87, 117, 120, 133, 141f, 145, 315, 317, 319, 321f  
 Gemeinschaft, 109, 185, 213, 215, 218, 250, 253, 271, 279, 281, 284f, 306ff, 314  
 Gemeinschaftsarbeit, 54, 95, 187f  
 Generationen, 22, 52, 125, 129, 174, 176, 185, 203, 211, 216, 231, 253ff, 260ff, 273, 283, 290, 293, 297, 310, 313  
 Generationenkonflikte, 253, 257, 270, 307, 309  
 Geselligkeit, 95f  
 Gitarre, 63, 74  
 Globalisierung, 35, 76ff  
 Griots (*jeli*), 39, 63, 73ff, 93, 96, 122, 128, 130f, 135ff, 156f, 202, 204, 222, 226, 321f  
 Gruppeninteresse, 233, 284  
*gunbe* (Rahmentrommel und Vereinigung), 62, 67, 140, 251  
  
 Habitus, 30, 256  
 Händeklatschfeste, 83, 140f, 251, 323  
 Hand, 24, 37, 104f, 120, 158, 168ff, 188f, 230, 275, 278f  
 Handlung / (soziales) Handeln, 19, 23, 25, 29ff, 64, 73, 75ff, 79, 92, 94, 96, 99, 102, 107, 109, 114, 133, 138, 140, 149, 193, 198f, 217f, 227, 234, 246, 260, 264, 266f, 271, 275, 277ff, 281ff, 285, 287ff, 293ff, 298f, 301, 305, 309f, 313  
 Händler / Handel, 42ff, 47f, 51f, 73, 77ff, 96, 205, 210, 252f, 260, 278, 317, 331  
 Hegemonie, 260ff, 284  
 Heirat, 74, 76, 79, 81f, 84–88, 99, 109, 198, 210, 268, 275  
 Herkunft, 18, 22f, 41, 54, 58, 61, 67ff, 72, 91, 96, 100, 109, 125f, 128, 130, 136ff, 176, 181, 184f, 251, 272, 311, 313; siehe auch *Jenbe: Herkunft* und *Bamako: Bevölkerung*  
 Heterogenität, 50f, 55, 79, 91, 95f, 109, 132, 140, 143, 148, 181, 183, 185, 314, 317  
 Hexerei, 251f, 256f, 260, 273f  
 Hitze (Metapher), 148, 154, 190, 245, 266, 294  
 Hochsaison, 27, 177, 232, 242f, 295, 324

- Hochzeit, 22f, 27f, 51, 55, 58, 60f, 72f, 79ff, 84ff, 91, 95, 99ff, 109, 111, 123, 130, 132f, 136, 138, 141f, 145f, 154, 157, 173, 177ff, 183ff, 194f, 199f, 204f, 225ff, 231, 242ff, 249ff, 258, 274, 291, 294ff, 299, 303, 317ff,
- Hochzeitstag, 83ff, 136, 176, 179, 183, 200, 205, 225f, 231f, 244, 253, 295, 303, 331ff
- Homogenität, 215, 302, 311
- Identität, 17, 19, 43, 50, 55f, 58f, 66, 71, 79, 82, 99ff, 112, 118, 126ff, 139f, 142, 147, 172, 181ff, 287, 309
- Individualismus / Individualisierung, 109, 182f, 230, 246, 249, 270, 283, 285, 306f, 323
- informeller Sektor, 46, 206, 249, 282
- Innovation, 29, 123f, 127, 139, 155, 292, 302, 306, 324
- Instrumentalstimmen, 112–17, 119ff, 152, 172, 175ff, 236, 304f, 318
- Instrumente, 31f, 35ff, 39, 54, 56, 58, 68, 76ff, 135, 137f, 157f, 177, 179f, 187, 193, 195, 199f, 205, 208, 210, 214, 220f, 225, 228–233, 236f, 239, 245ff, 250, 253, 260, 262, 264, 268, 270, 280, 289, 213, 316ff, 326, 329
- Integration, 50f, 54, 64, 98, 100, 118, 138, 140, 143, 147, 157, 181f, 239f, 292, 306, 314
- Interaktion, 28, 50f, 71, 79, 91ff, 96, 98, 101ff, 106, 109, 111f, 114f, 124, 127, 140, 148, 150f, 158, 162, 182, 185, 211, 213, 215ff, 259f, 276f, 287, 292, 300f, 309, 312
- Interviews, 22ff, 27, 33, 315
- Islam, 41, 44, 46, 51ff, 81f, 85, 88, 90, 105, 131, 192, 204f, 220, 223, 274, 319, 324f,
- jeli*, siehe *Griot*
- jembe*, siehe *Jembe Schreibweise*
- Jembe: Aufbewahrung, 208  
 Bauweise, 33ff  
 Besitz, 247f, 268f  
 Export, 78, 196, 205, 236, 323, 325  
 Fell, 207, 241, 245  
 Forschungsstand, 31ff  
 Globalisierung, 76ff, 157  
 Handel, 77f, 193  
 Herkunft, 39, 41, 72  
 Miete, 221, 244, 253, 270, 326  
 Klang, 37f, 168ff  
 Notation, 13f  
 Popularität, 72, 137f  
 Schreibweise, 11f  
 Transport, 199  
 Verbreitung, 31, 41ff, 59f  
 Wartung, 195f, 213
- jidunun* (Wassertrommel), 36
- Jugend, 41, 60, 103, 129, 131, 135, 140f, 204, 270, 290, 296, 306, 323, 326
- Jugendbünde, 32, 41, 53f, 60, 97
- kamalenkòni* (Stegharfe), 41, 325
- Kapital, 247, 309
- Kapitalismus, 217, 310
- Kassetten, 75, 80, 156f, 209, 312
- Kernrepertoire, 118, 142ff, 148, 154, 181
- Khasonka, 11, 36, 72, 95, 128, 130, 136, 144
- Khasonka-Dunun (*jeli dunun*), 68, 71, 74, 116, 121, 167, 178, 222, 224, 317
- Kinder, 56, 61f, 82, 91f, 103, 120, 129, 131, 134f, 141, 183, 190, 222, 263
- Kinderfeste, siehe *Händeklatschfest*
- Klangfarbe, 13f, 35, 37, 39, 168, 171f
- Kolonialarmee, 61, 315f
- koloniale Öffentlichkeit, 55ff
- koloniale Stadt, 47ff, 196f, 235
- Kolonialisierung, 41, 44, 54
- Kolonialsystem, Kolonialverwaltung, 45f, 52, 54, 56ff, 61ff, 82, 96
- Kommerzialisierung, 20f, 54f, 217f, 226f, 246, 248ff, 253, 260, 270, 274, 277, 279, 281ff, 285, 287f, 290ff, 302, 306f, 308ff, 314, 326
- Kommodifizierung, 217f, 225, 275, 296, 309
- Konformität, 257, 301f

- Konkurrenz, 73ff, 197, 215ff, 220, 229, 238, 252, 261f, 270, 273f, 279ff, 283f, 290, 292, 295, 307f; siehe auch *Wettbewerb*
- Konnotation, 127ff, 131, 144
- Konsum, 29, 45, 60, 104, 207, 254, 257, 292, 301f, 309
- Kontext, 17, 19ff, 31, 40, 43, 50, 53, 98, 149  
 Gebrauchszusammenhang, 19f, 30, 111, 126f, 143, 149, 158, 181ff, 260, 294, 309  
 musikalischer Kontext, 80, 139, 156  
 ritueller Kontext, 58, 130f, 133, 183f  
 sozialer Kontext, 79, 125, 277  
 sozioökonomischer Kontext, 20, 187, 313f  
 struktureller Kontext, 43, 91, 185  
 urbaner Kontext, 19ff, 29, 43, 50, 55, 81f, 109, 132, 140, 143, 155, 172, 179, 181f, 184, 187, 190, 227, 271f, 293, 309
- kònyò* (Heiratsritual), 81f, 85; siehe auch *Hochzeit*
- Kooperation / Zusammenarbeit, 75, 213, 215, 220ff, 234, 236, 241f, 246f, 249, 305
- Koordinationsfunktion, 111ff, 117, 125, 172, 176, 181f
- kòra* (Stegharfe), 39, 63
- Körperlichkeit / Verkörperung, 28ff, 100, 128, 158, 163, 167, 188ff, 259, 301
- Körpertechniken, 112, 129, 158, 161ff, 166f, 171f, 182, 189f, 214, 263, 307, 322
- Korpus, 33f, 159, 220
- kòtèba*, 69, 96
- Kreativität, 29, 182f, 254, 306, 309f, 312, 314
- kreisförmige Aufstellung, 59, 75, 91f, 94, 100f, 109, 112, 129, 135f, 214, 259
- Kreistanz, 94, 106, 114, 129, 146, 149, 162, 200, 270, 277, 295, 299f
- Kulturfestspiele, 65f, 70f, 141, 154
- Kulturpolitik, 21, 62, 66f, 69ff, 80, 216, 250f, 284
- Kundschaft, 23, 72, 194f, 219, 222f, 251, 294, 306, 318f
- Kurzfristigkeit, 196, 241ff, 246, 249, 270, 275, 278f, 281, 285
- Lebensstandard, 205f, 210
- Lehre, 26, 191, 211, 236, 261–279, 281, 319, 327
- Lehrlinge, 27f, 125, 199, 228, 235, 239, 245ff, 253f, 257, 262, 264ff, 282f, 295ff, 307, 315, 318f, 323ff
- Leistung, siehe *Dienstleitung*
- Liberalisierung, 249, 252, 261f, 307
- Lied, 31, 53f, 66, 74f, 93ff, 106, 114, 124ff, 129, 134f, 139, 141, 144, 146, 149f, 162, 178, 200, 245, 258, 262f, 269, 276f, 299f, 303
- Lohn, siehe *Vergütung*
- Lokalität, 51ff, 71f, 77f, 82, 140, 143f, 181, 184f, 233, 252, 260, 287, 291, 313f
- Magie, 107, 219ff, 255f, 274, 279, 317
- Maninka (Malinké), 11, 36, 41ff, 47, 50, 55, 58, 68, 72, 128, 130, 133, 135ff, 140, 142, 162, 169, 320, 331
- Maraka (Soninke), 47, 72, 122, 136, 138, 331
- Markt, 26, 44ff, 73ff, 177, 205, 210f, 217f, 225, 227, 248f, 251f, 258, 260ff, 269, 272, 278ff, 284f, 290, 301f, 307ff
- Marktbeziehung, 219, 250, 271, 280, 287, 293
- Marktintegration / Vermarktung, 217f, 283, 294, 309
- Marktkontrolle, 252, 284
- Marktlage, 261, 283, 288, 290ff, 305
- Marktprinzip, 226, 234, 251, 308
- Markttausch, 195, 218f, 226f, 250
- Marktwirtschaft, 217ff, 228f, 249, 278, 280ff, 285, 293, 308, 310
- Marktzugang, 252f, 282, 290
- Mauren, 43, 47, 50, 184, 318
- Meister, 27, 220, 253, 260ff, 264–270, 306f, 319
- Methode, 23–30
- Milieu, 96, 211, 255

- Modernität / Modernisierung, 17ff, 35, 52, 62f, 74, 131, 202, 280f, 285, 309, 311f  
 Monopol, 260, 262, 270, 280  
 Morgenfest, 85ff, 176, 179, 194f, 225, 232, 274  
 musikalische Rollen, 111ff, 117, 236  
 Musikaufnahmen, 23  
 Musikertyp, 236ff
- Nachfrage, 72, 180, 193f, 217, 219, 232, 251, 254, 261, 283f, 291f, 301, 303, 310  
 Nachwuchs, 185, 223, 244ff, 252ff, 262, 264, 269, 282f, 290, 294f, 297f, 302, 304ff, 326  
 Namensgebung, 81, 83, 86, 93, 132, 179, 321  
 Nationalballett, 27, 36, 64, 67f, 70f, 154, 177, 222, 250, 317, 321, 325  
 Nationalisierung, 66, 76  
 Niare, 43f, 47, 51  
*nkòni* (Spießblaute), 39, 259  
 Normativität, 52, 128, 314  
 Notenbeispiele, 13f  
*numu*, siehe *Schmiede*
- Öffentlichkeit, 48, 53f, 55, 55, 58, 86, 90, 101, 103, 107f, 130, 133, 134, 183, 184, 212, 233, 272, 273, 303  
*orchestre moderne*, 32, 62f, 67, 124
- Partizipation, 58, 94, 96, 98, 100ff  
 Patron, 27f, 227, 238ff, 245ff, 261f, 298  
 Pattern, 14, 112ff, 148ff, 172  
*percussions*, 150, 156f, 222  
 Performance / Darbietung, 92, 96, 100, 100ff, 128, 134, 260, 275, 277, 299, 304, 128  
 Periode, 106, 109, 148–157  
 Percussions, 156f, 222  
 Planung, 225, 229, 241, 278  
 populäre Musik bzw. Kultur, 17, 20, 29, 54, 62, 80, 301ff, 307ff, 311ff  
 Praxis, 19f, 30, 41, 77, 118, 126f, 147, 176, 287, 290, 295, 309  
 Preise, 45, 54, 218, 224ff, 251f, 261, 270, 280f, 291f
- Prestige, 98ff, 301, 304, 307  
 Professionalisierung, 54, 79, 202, 225, 250, 283, 293f, 307ff  
 Programmgestaltung, 117f, 132ff, 144ff, 181, 331f  
 Provision, 221, 252f  
 Prozession, 22, 84f, 87, 95, 136, 161, 163, 176, 296, 303, 331  
 Publikum, 19, 51, 71, 92, 95f, 100–105, 108, 111, 128, 132, 138, 143, 181ff, 259, 276f, 287f, 291ff, 299, 301, 309f, 314, 317
- Quellenlage, 31f
- Ramadan, 27, 51, 80, 88, 167, 188, 192f, 205, 243, 271  
 Rationalität, 202, 217ff, 231, 246, 271, 275ff, 280ff, 285, 309, 313f  
 Repertoire, 62, 73, 75, 117–150, 154, 167, 172, 176, 181, 183, 246, 292, 303, 307, 331  
 Repräsentation, 36, 55, 58f, 79, 84, 98ff, 111, 130, 180, 184, 287, 303f  
 Respekt, 92, 105f, 159, 189, 191, 271f  
 Revier, 197, 252, 260, 270, 280  
 Rhythmen, siehe *Repertoire*  
 Risiko, 221, 225, 229, 244, 280f, 309  
 Rivalität, 74, 197, 215, 229, 274, 285, 306ff
- Rolle: Handlungsrollen, 74f, 92f, 96, 102ff, 157, 259  
 musikalische Rollen, 108, 111ff, 167, 228ff, 236ff, 265f, 305; siehe auch *Funktion*  
 soziale Rollen, 90, 100, 103ff, 109, 128f, 216, 219, 228, 247, 257, 262, 305  
 Rollentrennung / Rollentausch, 71, 94, 96, 102f, 109, 182, 237
- sabar* (Bechertrommel, Jugendmode und -vereinigung), 62, 67ff, 140f, 251  
 Saisons, 27, 47, 54, 88, 177, 180f, 192, 198, 232, 241ff, 254, 266, 295, 297, 303  
 Säkularisierung, 53

- Sängerinnen, 28, 56, 70, 73ff, 84, 87, 89, 92, 94, 98, 103ff, 109, 11ff, 120, 124, 130, 134ff, 144, 147ff, 152, 156ff, 183, 198, 200, 219ff, 226f, 272, 275ff, 289, 295, 299f, 303f
- Sanktionen, 133, 203, 293ff, 302, 304, 321
- Scham, 106ff, 202f
- Schlagzeug, 74, 124
- Schmerzen, 24, 161, 168, 188f, 230, 239
- Schmiede (*numu*), 33, 39ff, 73, 102, 128, 132, 134, 147, 255
- Schnittpattern, 62, 150ff, 171,
- Schreibweise, 11f
- Schwielen, 24, 188f, 279
- Seilschaft, 75, 198, 219, 221
- Selbststilisierung, 257f
- Semaines artistiques, culturelles et sportives de la Jeunesse*, 67
- Sicherheit, 99, 203, 248, 282, 284
- Slap (Klangfarbe), 13f, 35, 119, 151, 156, 168ff
- Solist / Solistik, 24, 105, 112, 125, 167, 182, 191, 198, 205, 213f, 219f, 223, 227f, 229, 233–240, 246, 256, 259f, 268, 273, 289f, 295, 297f, 300, 305ff
- Solo-Jenbe, siehe *Instrumentalstimmen*
- Solotanz, 94, 98, 104f, 114, 157, 165, 203f, 211, 214, 295, 300
- Somono, 47, 50, 72, 128
- Songhai, 50
- Soninke, 43, 47, 51, 122, 128f, 147, 331
- Spezialisierung, 22, 47, 58, 109, 125, 198f, 221f, 234, 236ff, 265, 280, 289f, 305, 322
- Spiel (*tulon*), 96f
- Spielweise, 41, 158, 172, 176, 178, 182ff, 304, 307, 323
- Standardrhythmen, 117, 128, 130ff, 142–147, 331ff
- Status, 25, 33, 39, 45, 50, 54, 90, 128, 142, 158, 181, 191, 202f, 215, 236, 255ff, 262, 266, 292, 298, 322
- Stil / Stilistik, 17ff, 21f, 27, 64, 73, 79, 111f, 117, 124f, 135, 137f, 141ff, 149, 157f, 163, 167, 171ff–184, 198, 222, 224, 251, 274, 287ff, 294f, 297ff, 303f, 309, 312ff
- Stilwandel, 19f, 172ff, 177, 181ff, 287–293, 299, 301–308
- Subkultur, 257
- Synkretismus, 35, 53, 313
- Syntax, 148, 157, 183
- Synthesizer, 74
- tama* (Sanduhrtrommel), 36, 39, 56, 68, 72, 137, 175, 317
- Tanz, 28, 32, 36, 40, 52ff, 59, 61ff, 67f, 71, 74, 79–109, 114, 124f, 127, 134–141, 144, 146, 149f, 152, 154f, 161f, 166, 174, 178, 181ff, 200, 259f, 263f, 276f, 288, 295, 299ff, 311, 316f, 329
- Tausch, 29, 98f, 195, 216ff, 226f, 229, 248ff, 273, 282, 309
- Tempo, 14, 24, 74, 94f, 106, 114f, 117, 120, 122ff, 134, 144, 148ff, 156, 163, 172–178, 181ff, 246, 270, 288, 293f, 299ff, 305, 307
- Theater, 62–72, 74, 77, 96f, 156, 178, 211, 250, 288f, 317, 320f
- Tone (Klangfarbe), 13f, 35, 168–172
- Toucouleur, 44, 52f
- Tradition / Traditionalität, 18ff, 35, 43, 53, 63f, 66, 82, 91, 109, 155, 190, 215, 218, 248, 250, 273, 281, 307f, 311ff
- Tragetechnik, 158–165
- Treffpunkt, 25, 193, 195f, 198, 211f, 215, 244, 289
- Trio, 117, 175ff, 243, 305
- Trommelrhythmen, siehe *Repertoire*
- Unfreie (*woloso, jòn*), 40, 106, 128, 134, 141
- Unterhaltung, 29, 41, 45, 53, 60, 69, 74, 84, 96ff, 105, 109, 287
- Unterricht, 24ff, 76ff, 80, 126f, 190, 194, 205, 210, 264f, 323
- Unterstützung, 104ff, 111ff, 148, 150, 163, 166f, 172, 176, 180, 182, 270, 299, 303f
- Untersuchung, 17–30, 51, 149, 181, 183, 202, 282, 285, 309f
- Untersuchungsgruppe, 21ff, 211, 235, 284

- Urbanisierung, 18ff, 43, 50f, 61, 88, 109, 118, 137, 140, 143, 150, 157, 181, 183, 197, 248, 254, 309, 311, 314
- Veranstalter, 23, 52, 54, 79, 81, 90ff, 100, 104, 133, 138, 142, 185, 191, 200, 219, 221–226, 230, 233, 248ff, 253, 272f, 276, 278, 280, 288, 291ff, 302ff, 307, 309
- Verbindlichkeit, 27f, 79, 115f, 127, 140, 142f, 176, 181, 183f, 219, 222, 224, 227, 229, 241, 249, 267, 276, 281, 302, 314
- Verbund, 21ff, 192, 194, 196ff, 211–217, 233f, 239–247, 252, 261f, 297, 302, 307, 318f, 322f
- Vereinigung, siehe *Assoziationen*
- Vergleichsperspektiven, 21f
- Vergütung, 219, 224ff, 228, 247, 251, 267, 272, 278, 318
- Verlobung, 81, 83, 87, 120, 132, 178f, 194, 221, 321
- Vorauselender Gehorsam, 299f
- Warenform, 216ff, 227, 249, 272f, 278, 282f, 308f
- Wasulunka, 11, 41ff, 59f, 72, 125, 128, 135, 137, 139, 150
- Wettbewerb, 95, 270, 280–285, 287, 301, 307, 309, 313
- Zigarettenpreis, 225–233
- Zusammenarbeit, siehe *Kooperation*
- Zuschauer, 58, 71, 90ff, 100f, 103, 107, 111f, 133, 149, 154, 250, 275
- zweite Jenbe / zweite Dunun, siehe *Instrumentalstimmen*

# Repertoireregister (Trommelrhythmen)

- bamanafòli, 126 (s. auch *tisanba* und *tan-sole*)  
bara, 59, 118, 128, 137, 142  
baya yuguba, 118, 129, 135, 141f  
bòbòfòli, 118  
bolon, 36, 118, 131, 142, 147  
bònjalan 115, 118f, 137, 146f  
breakdance, 141  
burun 36, 118, 136
- ciwara, 53  
culture, 118
- dansa, 113, 115ff, 121, 128, 130, 132, 135ff, 141f, 144, 147, 152, 154, 156  
degudegu, 118  
denbafòli, siehe *maraka*  
didadi, 116, 118, 135, 137, 142, 150  
disco, 141  
donka, 122, 126, 136f  
dununba, 36, 118f, 130, 134ff, 137, 142, 176
- farabaka, 105, 113, 118  
fulafòli, 115, 118, 128f, 142, 245  
funk, 141  
furasifòli, 117, 121, 130ff, 146, 155
- garankedòn (jelifòli), 115f, 118f, 125, 128, 135, 137, 142, 147, 156  
gawlofòli, 118  
gere, 118, 136  
gunbe, 62, 67, 140, 251
- jaka, 118  
janjigi, 118  
jelifòli, siehe *garankedòn* und *sanja*  
jinèfòli, 117, 120, 125, 133  
jònfòli, siehe *wolosodòn*
- kirin (wasulunka), 113, 115, 118, 125f, 128f, 135f, 141f, 144  
kisa, 117  
kòfili, 118  
kòmò, 97, 118, 125, 131ff  
kuyatefòli, 118
- madan, 115ff, 120, 128ff, 132, 135, 142, 155f  
maninkamori, 118, 128, 136, 142, 147, 156  
maraka (denbafòli) 100, 113, 116ff, 122, 126, 128ff, 132, 135ff, 141f, 144, 147, 152, 154, 156, 299f  
menjani, 58, 116, 118f, 128f, 137, 142, 144, 154ff, 320  
minyankafòli, 118, 128  
moribanyasa, 118  
muchacha fernando, 118, 124, 129
- numufòli, 118, 128, 142, 146  
nyaga, 118, 142
- pès, 118, 129, 135
- quatrevingsix, 118
- reggae, 141
- sabar (sabari, sabarifòli) 62f, 67ff, 104, 118, 129, 135, 139ff, 251, 300  
sanja (jelifòli), 116, 118, 125, 128, 135, 137, 142, 156  
sansènèfòli, 118, 131, 133  
sènsènèfòli, 95, 118, 136, 142  
sogolo, 118, 128  
sogoninkun, 118, 135, 137, 142, 150  
solisi (soli), 121  
soron, 118

- suku, 113, 115ff, 121, 128ff, 136, 141f,  
144, 152ff, 156
- sumalen, 115, 118, 120, 129, 135, 141f,  
156
- sungurunbanin, 118, 129
- sunun, 115, 118, 128, 135, 137, 139, 142,  
144, 152
- tage, 118, 137, 147
- tansole (bamanafòli), 115, 118, 120, 126,  
128, 135, 137, 142
- tariba, 118
- tasaba, 118, 129, 134f, 141f
- tisanba (bamanfòli), 116, 118f, 126, 135,  
137, 142
- wasulunka, siehe *kirin*
- wolosodòn (jònfòli), 104, 118, 128, 141
- wurukutu, 105, 118, 131, 155, 167

# Ortsregister

Bamakoer Stadtteile sind kursiv gesetzt.

Abidjan, 35, 46, 77, 141, 325

*Badalabougou*, 48

*Badialan*, 48, 60, 93, 196ff, 223, 235, 252, 258, 295, 317ff, 325ff, 331

Bafoulabe, 44, 316f, 324

*Bagadadji*, 48, 50

*Bamako Koura*, 48, 50, 60

Bamako, 13, 43ff, 49ff, 53f, 58f, 65ff, 70ff, 77, 82f, 85, 102, 108f, 118, 121f, 130, 132f, 136, 139, 141, 143f, 157f, 161ff, 167, 169, 171, 175, 178, 184, 197, 202, 235, 269, 274, 311, 316f, 321ff

Baninko, 59

*Bankoni*, 48

Bèlèdugu, 22, 44, 54, 59, 83, 96, 137, 234, 315, 331

Bèlèko, 59

Bobo-Dioulasso, 77

*Bolibana*, 60, 197f, 222, 235, 244f, 317, 320

Bouaké, 77

Bougouni, 41, 67

*Bozola*, 49f

Burkina Faso, 65, 320

Conakry, 57, 77

Dakar, 35, 46, 65, 77, 141, 154, 274, 315f, 326

*Dar Salam*, 48, 235

*Dravéla*, 48, 223

Elfenbeinküste, 32, 65, 320

*Fadjiguila*, 48

Faranah, 41, 56f

Französisch-Westafrika, 32, 45, 54, 56, 62f

Guinea, 32, 36, 41, 43, 45, 56, 64ff, 68, 96, 130, 136f, 154, 161f, 171, 175, 245, 331

*Hamdallaye*, 48, 103, 197f, 235, 243, 245

Haut-Sénégal-Niger, siehe *Mali*

Jitumu, 59, 67, 137

Kaarta, 44, 139

Kangaba, 322

Kankan, 32, 56, 96, 331

Karamògòla, 188

Kati, 47, 60, 250, 316f

Kayes, 44, 95, 130, 136, 274, 316, 326

Kinshasa, 141

Kissidougou, 56

Kita, 32, 41, 44, 55, 69, 175, 289

Koulikoro, 243

Kourouba, 322ff

*Lafiabougou*, 235

Liberia, 41

Mali, 11, 13, 32, 35f, 41ff, 45ff, 65f, 162, 291, 320

Manden, 22, 121, 130, 137, 140, 150, 155, 167, 175, 187, 234, 315, 317, 320, 322

*Médina Koura*, 48, 50, 60, 197, 235, 252

*Missira*, 235

Mopti, 46

*Niaréla*, 48, 50

Niger, 65, 320

*Ntomikorobougou*, 48, 204, 242

Paris, 63, 315f

*Sabalibougou*, 48

Sagele, 22, 54, 81, 108, 117, 121, 130f,  
139, 143, 155, 162, 167, 187, 223, 276,  
320, 325

*Samé*, 331

*Sebeninkoro*, 48, 244

Ségou, 44, 46, 54, 97, 137, 316f, 322

Senegal, 45, 47, 65, 105, 139, 319

Sibi, 22, 188, 319f, 325

Sierra Leone, 41, 209

Sikasso, 46, 274

*Sikoroni*, 48

Soudan Français, siehe *Mali*

*Tauatila*, siehe *Bagadadji*

Wasulun, 41, 126, 136, 175, 315, 317, 325

Westafrika, 31, 42f, 47, 52, 65

*Wolofobougou*, 48

# Personenregister

Bamakoer Jenbe-Spieler sind kursiv gesetzt.

Arnoldi, Mary Jo, 97

Bâ, Amadou Hampâté, 60

*Balo, Sedu*, 192, 198, 235, 243, 298, 325

Barber, Karin, 311

Bourdieu, Pierre, 30

Brand, Saskia, 99

Bravmann, René, 52

Brink, James, 96

Camara, Ladji, 64

Charry, Eric, 33, 40, 312

Coplan, David, 17ff

Coulibaly, Soungalo, 157

Dauer, Alfons, 154

Dramé, Adama, 157

*Dunbia, Burlaye*, 164

*Dunbia, Lamin*, 192, 243

*Dunbia, Tanba*, 255, 324

*Dunbia, Yamadu*, 60, 67, 72, 104, 108,

126, 136f, 171, 175, 180, 197f, 211ff,

221, 235, 242, 244, 251, 255, 260, 268,

273, 284, 291, 315f, 320ff

Durán, Lucy, 41

Fabian, Johannes, 314

Faidherbe, Marine-General, 44

Förster, Till, 183

Gallieni, Lieutenant-Colonel, 95

*Haidara, Fakaba*, 107, 123, 192, 237f,

242ff, 295, 327

Humblot, P., 96

*Jakite, Jaraba*, 25, 28, 83, 97, 104, 106,

120, 126, 129, 138, 141, 141, 151,

164f, 166, 169ff, 175, 180, 190, 192,

196ff, 200, 202, 213, 214, 222, 226,

235, 237, 239, 242, 243, 246, 256, 268,

284, 296f, 299f, 305, 324f, 327 244,

264, 323

*Jakite, Madu*, 23, 29, 38, 83, 144, 146,

153, 156f, 172, 176f, 183, 189f, 192,

200, 202, 205, 207f, 214, 232, 235,

238f, 242ff, 250, 252, 256, 266f, 271f,

275, 323ff

*Jakite, Tindo*, 67

*Jara, Musa*, 105, 192, 214, 326

*Kamara, Musa*, 38, 159, 167, 192, 243ff,  
326

*Kamara, Vieux*, 83, 146, 167, 192, 204,  
211, 220, 235, 238f, 242ff, 253, 266,  
269, 271, 274, 327

*Kante, Burlaye*, 192, 327

Kante, Madu, 162

*Kante, Madunin*, 103, 160, 192, 222, 326

*Keita, ›Menjani‹ Daba*, 59f, 64, 67, 319

*Keita, Boa*, 160, 192

*Keita, Draman*, 123, 160, 180, 192, 197f,

213, 222, 235, 239, 241ff, 258, 266,

305, 326f

*Keita, Fasiriman*, 72, 139, 177, 192, 196,

203, 213, 235, 237f, 243, 294, 319

Keita, Fodeba, 63f, 66

*Keita, Isa*, 259, 299

Keita, Mamady, 104

Keita, Modibo, 45, 65, 69, 204

Keita, Namakan, 54, 98, 139, 162, 167,  
276, 325

*Keita, Namori*, 67

- Keita, Sedu*, 123, 159, 170, 180, 192, 197f,  
 213, 235, 238, 305, 325  
*Keita, Usman*, 192, 258f  
 Knight, Roderick, 93  
 Konaté, Famoudou, 157  
*Konate, Solo*, 83, 192, 203, 242, 244, 294,  
 327  
*Kone, Drisa*, 144, 153ff, 180, 192, 196f,  
 198f, 203ff, 226f, 235, 243, 246, 268f,  
 298f, 324f  
 Kouyate, Madou Badian, 67f  
*Kuyate, Jeli Madi*, 68, 70, 76, 154, 177,  
 180, 184, 192, 197f, 222, 226, 235,  
 237, 240ff, 250, 255, 270, 284, 289,  
 305, 318, 320, 323ff  
*Kuyate, Kasim*, 74, 126, 192, 196, 209,  
 213f, 221, 235, 238, 243, 288, 295f,  
 322  
 Leiris, Michel, 56, 105  
*Maiga, Ibrahim*, 192, 296  
 Mark, Peter, 71  
 Marx, Karl, 217f, 310  
 Meillassoux, Claude, 32, 140  
 Mitchell, Clyde, 20, 50  
 Park, Mungo, 44  
 Polanyi, Karl, 217, 310  
 Rouget, Gilbert, 63  
*Samake, Cèbugu Bala*, 68  
 Sangare, Oumou, 41  
*Sanogho, Maré*, 68  
 Soares, Benjamin, 52  
 Spittler, Gerd, 23  
*Sylla, Madu Faraba*, 67f  
 Tall, Ahmadu, 44  
 Tall, Omar, 44  
 Touré, Samori, 44, 53  
 Touré, Sekou, 45  
*Traore, Anton*, 192, 204, 243, 266, 327  
 Traore, Bon, 98, 162  
*Traore, Lion*, 255  
*Traore, Moussa*, 216  
 Traoré, Moussa, 45, 69  
*Traore, Sano*, 244f  
*Traore, Warajugu*, 159  
 Weber, Max, 217, 310