Rainer Polak

Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf

Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt

erschienen im Reimer-Verlag
Berlin: 2004

Inhaltsverzeichnis

	Abbildungsverzeichnis	5
	Tabellenverzeichnis	7
	Danksagung	9
	Vorbemerkungen	11
1	**Zur Untersuchung**	**17**
1.1	**Themenstellung, Textaufbau und Erklärungsansatz**	**17**
1.2	**Einzelfall und Vergleichsperspektiven**	**21**
1.3	**Methoden**	**23**
2	**Kontexte**	**31**
2.1	**Die Jenbe in Westafrika**	**31**
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
2.2	**Die Stadt Bamako**	**43**
2.2.1	Geschichte	43
2.2.2	Bevölkerung	46
2.2.3	Stadtviertel	47
2.3	**Jenbe-Musik in Bamako**	**51**
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

2.4 Die urbane Festkultur 79
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

3 Stil 111

3.1 Soziale Funktionen und musikalische Rollen 111
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

3.2 Repertoire an Trommelrhythmen 117
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

3.3 Musikalische Form 148
3.3.1 Formen dörflicher Festmusik 149
3.3.2 Besonderheiten der städtischen Festmusikform 150

3.4 Körpertechnik und Verkörperung 158
3.4.1 Tragetechnik und Körperhaltung 158

3.4.2 Ensembleaufstellung 166
3.4.3 Anschlag und Klangfarbe 168

3.5 Tempo und Ensemblegröße 172
3.5.1 Tempo im Wandel 173
3.5.2 Ensemblegröße im Wandel 175
3.5.3 Ensemblegröße im urbanen Kontext 179

3.6 Musikalischer Wandel im urbanen Kontext 181

3.7 Die Urbanität des Bamakoer Festmusikstils 183

4 Arbeit und Beruf 187

4.1 Festmusik als Arbeit 187
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

4.2 Die Trommler: eine Berufsgruppe 202
4.2.1 Status und Selbstbild 203
4.2.2 Einkommen und Lebensstandard 205
4.2.3 Kommunikation und Interaktion 211

4.3 Die Ökonomie der urbanen Festmusik 216
4.3.1 Warenform, Markt und Kommerzialisierung 216
4.3.2 Distribution 219
4.3.3 Produktionsbeziehungen 228

4.4 Der Prozess der Kommerzialisierung 248
4.4.1 Der Wandel der Tauschbeziehungen 249
4.4.2 Generationenkonflikte und Produktionsbeziehungen 253

4.5 Kommerzielle Rationalität 270
4.5.1 Respekt und Erwerbsstreben 271
4.5.2 Dienstbeflissenheit und Vorleistungsbereitschaft 275
4.5.3 Widersprüche 277

4.6 Eigeninteresse und Berufsgemeinschaft 279

5 Wettbewerb und Wandel 287

5.1 Kommerzielle Praxis und antikommerzieller Diskurs 287
5.1.1 Teilgruppen und Interessenkonflikte 288
5.1.2 Kulturelle Bewertung und Marktlage 290

5.2 Stil und Beruf im Kontext von Marktbeziehungen 293
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

5.3 Wettbewerb als Katalysator von Stilwandel 301
5.3.1 Stilistische Abgrenzung und Konformität 301
5.3.2 Stilistische Innovation als Strategie des Nachwuchses 302

5.4 Kommerzialität und Dienstleistung 308

6 Rhythmen der Großstadt 311

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 *suku* 119
6 Basispatterns der ersten Jenbe in den Rhythmen *suku*, *menjani* und *garankedòn* 120
7 Identische Patterns der ersten Dunun in Rhythmen verschiedener Festmusikstile 121
8 Patterns der ersten Dunun in *suku* im ländlichen und Bamakoer Stil 121
9 Basispatterns der ersten Dunun für den Rhythmus *dansa* 122
10 Basispatterns der ersten Dunun in *maraka*, früher und heute 122
11 Basispatterns des Rhythmus *maraka* im Wandel 123
12 Rhythmische Grundstruktur des Pop-Songs und des Trommelrhythmus *muchacha fernando* 124
13 Beschleunigungs- und Schnittpatterns der ersten Jenbe 152
14 Eine Fokusperiode im Rhythmus *suku* 153
15 Dunun-Patterns der gebräuchlichsten *percussions* 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 *fò* 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 Vandré, Andreas Meyer, Iris Rödiger, 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)[1] 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.[2] 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‹).

Jenbe

Die Schreibweise *jenbe* entspricht den Richtlinien der DNAFLA wie auch einschlägiger Wörterbücher;[3] 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 Sprachenname 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
	Bèlèdugu	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.[4] 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: *balimamuso* ›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 F CFA
1994 – 2000	1 FF = 100 F CFA
2000 –	1 Euro = 656 F CFA

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.[5] Alle Notenzeichen fallen auf Einheiten einer regelmäßigen Pulsation, die ebenfalls dargestellt wird.[6] 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 *Tone*	T
Jenbe *Slap*	S
Jenbe *Bass*	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.[7] Jenbe-Patterns sind an sich von relativ kurzer Dauer, selbst bei gemäßigtem 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.

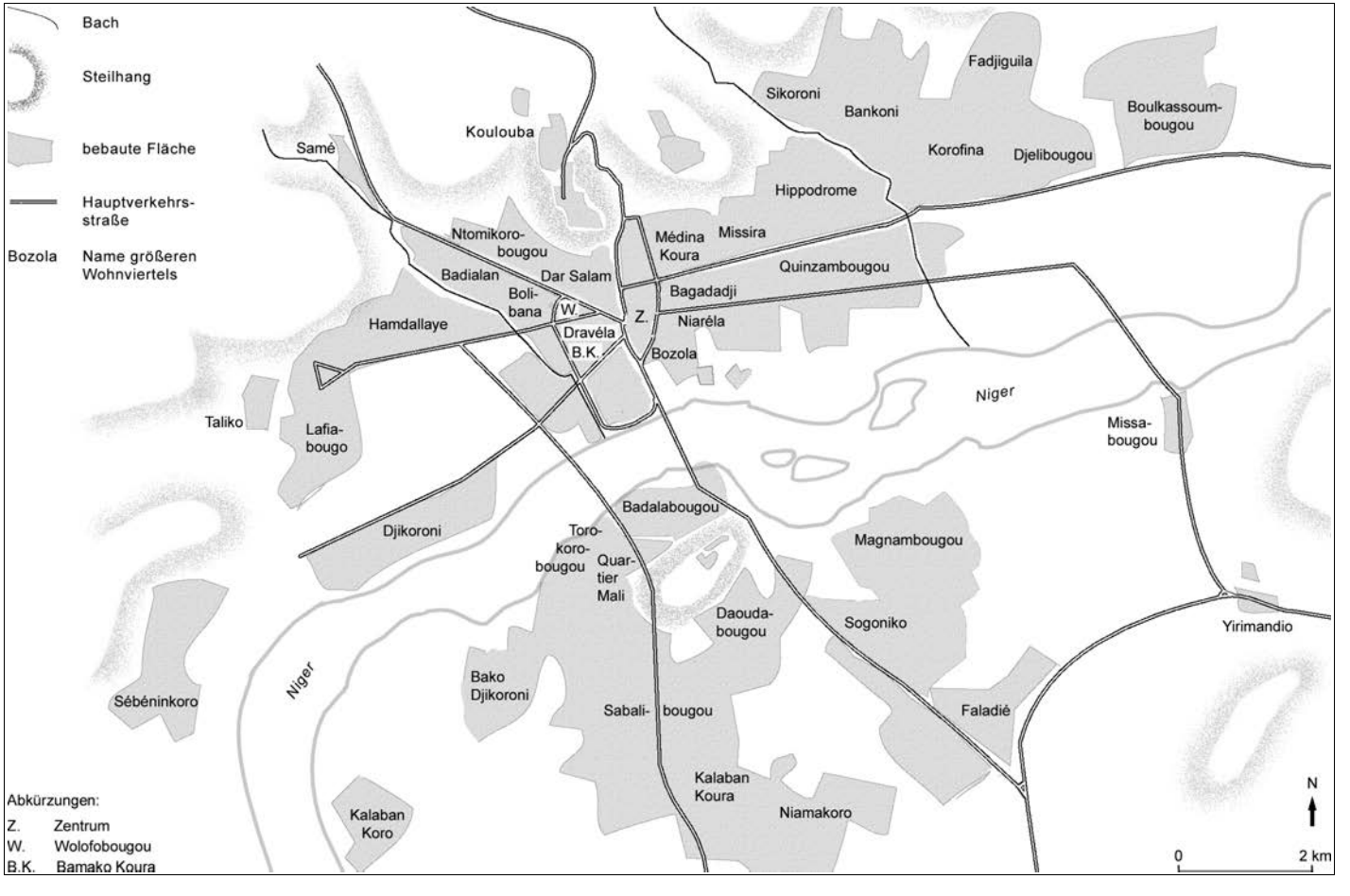
Zu den Klangbeispielen

Neunzehn Klangbeispiele geben einen Höreindruck vom untersuchten Musikstil und seinem Wandel.[8] 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
Datenbank: »Afrikastudien Bayreuth«
Bestand: »Sammlung Polak«

7 Siehe Serwadda / Pantaleoni (1968), Koetting (1970) und Pantaleoni (1972).
8 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.[1] Den theoretisch fundiertesten Entwurf formulierte David Coplan im Zusammenhang der Kultur- und Sozialgeschichte populärer Musikformen in Südafrika.[2] 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.[3] 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.[4] 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*.[5] Mit seinem Interesse für musikalische Mischung[6] 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.«[7] Das erscheint mir problematisch, denn es setzt eindeutige, *a priori* vorgenommene Kategorisierungen der betreffenden Kulturformen voraus.[8] 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.[9]

Im Rahmen der Untersuchung sozialen und kulturellen Wandels in Afrika ist es notwendig, Prozesse von Urbanisierung einerseits und Modernisierung andererseits zu unterscheiden.[10] 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,[11] 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.[12] 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 Stadtethnologie.
12 Blaukopf (1982: 97–103).

schrieben werden, trotz genereller Bejahung des Gebrauchscharakters 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«,[13] 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.[14] 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.[15] 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.[16] 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.[17] Auch die Lage des Verbundes im Stadtgebiet ist wichtig: Die Viertel um Badialan I entstanden Ende der 40er bis Anfang der 60er Jahre.[18] 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 Verbünde derjenigen Stadtviertel, die noch näher am Stadtzentrum und den großen kulturpolitischen Einrichtungen liegen,[19] 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.[20] 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 Verbünde 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 Auftrittsgelegenheiten, 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.[21] 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[22], 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-

21 Spittler (2001).

22 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.[23] 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, statushöheren, 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.[24] 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.[25] 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 Auswechselspieler 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.[26] 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 Begleitspielers 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.[27] 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.[28] 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.[29] Am Abend nach dem ersten ganztägigen Auftritt, den ich in einem Ensemble ohne Auswechselspieler 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.«[30]

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.[31] 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[32] 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:[33] 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;[1] 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.[2]

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.[3] 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.[4]

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.[5] Fotos, die als Bildpostkarten im frühen 20. Jahrhundert aus Französisch-Westafrika in die europäische Heimat geschickt wurden, bilden einen kleinen Korpus ikonographischer Quellen.[6] 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.[7] Für die vorliegende Untersuchung ist dabei Claude Meillassoux' Studie der *Voluntary Associations in Bamako* hervorzuheben.[8]

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*.[9] 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.[10] Selten sind dagegen Tonträger mit Feldaufnahmen von Festmusik.[11]

Die musikethnologische Dokumentation der Jenbe lag jahrzehntelang allein in den Händen einiger französischer Forscher in Guinea und der Elfenbeinküste.[12] Ein Team des malischen Nationalmuseums erstellte in den 90er Jahren Ton- und Filmaufnahmen verschiedener Jenbe-Genres im ländlichen Mali.[13] 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.[14] 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*.[15]

2.1.2 Bauweise und Klang

Die Jenbe ist eine becherförmige Trommel,[16] deren Korpus aus einem Baumstamm herausgearbeitet ist.[17] Die Schnitzarbeit wird von Handwerkern verrichtet, die traditionell der Status- und Berufsgruppe der Schmiede (*numu*) angehören.[18] 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.[19] 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. *Afzelia 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 Spannringen und Schnur (Bamako 1997).

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

traditionell aus verschiedenen Tierhäuten gefertigt,[20] 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.[21] 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 ledervernähten 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.[22]

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*.[23] Dieses an sich schon breite Klangspektrum wird zusätzlich bereichert, indem am oberen Trommelrand mit Drahtringen 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*)[24] oder Sanduhrtrommeln (*tama*). Außerdem werden Trompeten, Flöten und Stegharfen mit Jenben kombiniert.[25] 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.[26] 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,[27] sodass teilweise große Orchester entstehen, z. B. bei der Aufführung des *dununba*-Tanzes der Maninka im nördlichen Guinea.[28] 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.[29] 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.[30] 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.[31] 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 n i c h t zu ihren bevorzugten Instrumenten. Die Griots sind vom Jenbe-Spiel zwar nicht ausgeschlossen,[32] aber von weitaus größerer Bedeutung sind für ihre Praxis Spießlauten (*nkòni*), Stegharfen (*kòra*), Xylophone (*bala*), Sanduhr- (*tama*) und Zylindertrommeln (*dunun*[33]) sowie Rede und Gesang.[34]

Einiges scheint dagegen für die Herkunft der Jenbe aus dem Bereich einer anderen endogamen Status- und Berufsgruppe zu sprechen, nämlich der *numu* (Schmiede[35]): 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.[36] 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.[37] 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.[38]

Eric Charry nennt weitere Argumente, um die *numu*-These zu erhärten: Viele Jenbe-Spieler trügen *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.[39] 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*.[40] 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.[41] 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.[42]

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.

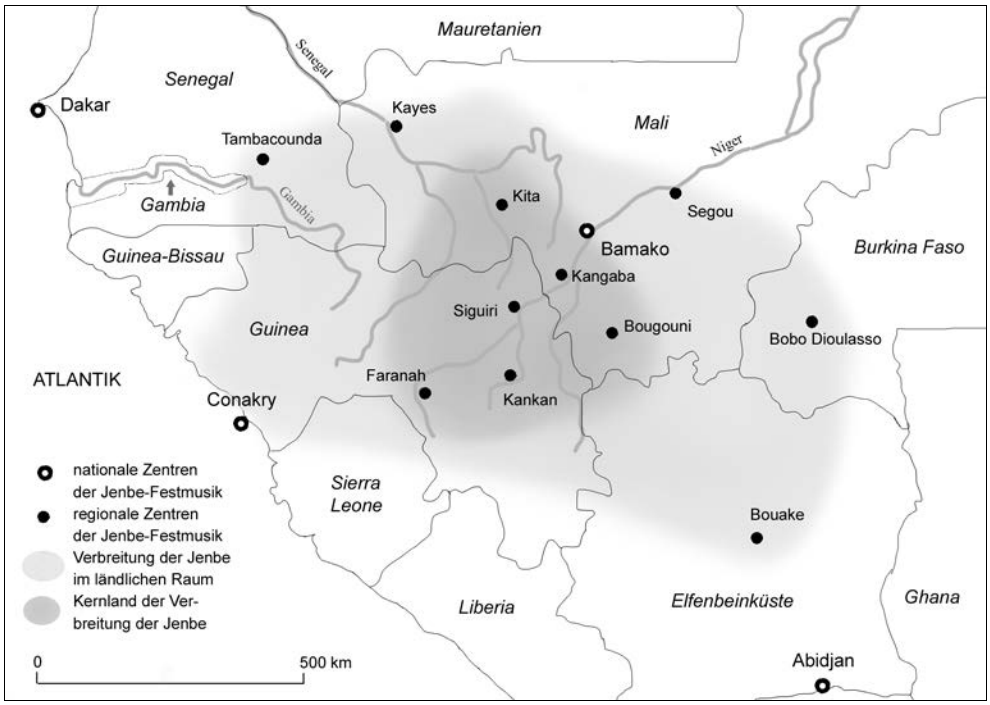
2.1.5 Ethnisch-regionale Herkunft und Verbreitung

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.[43] 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.[44] Doch lassen typologische Verwandtschaft,[45] 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.[46]

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.[47] 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.[48] 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.[49] 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.[50] 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.[51] 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.[52] 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.[53] Andererseits setzte innerhalb des malischen Territoriums ein starker Zuzug in die Städte und insbesondere in die Hauptstadt ein. Bamako wuchs von weniger als 1 000 Einwohnern in den 1880er Jahren auf etwa 8–900 000 in den 1990er Jahren an. Die Stadt ist damit etwa zwei- bzw. viermal kleiner als die Metropolen Dakar und Abidjan, aber acht- bis zehnmal größer als die nächstgrößten Städte Malis, Sikasso, Ségou und Mopti.[54]

Das rasante Bevölkerungszunahme resultierte vor allem aus Zuwanderung: Die Hälfte bis zwei Drittel der Bevölkerung wurden außerhalb Bamakos geboren.[55] 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.[56] 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.[57] 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,[58] 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).

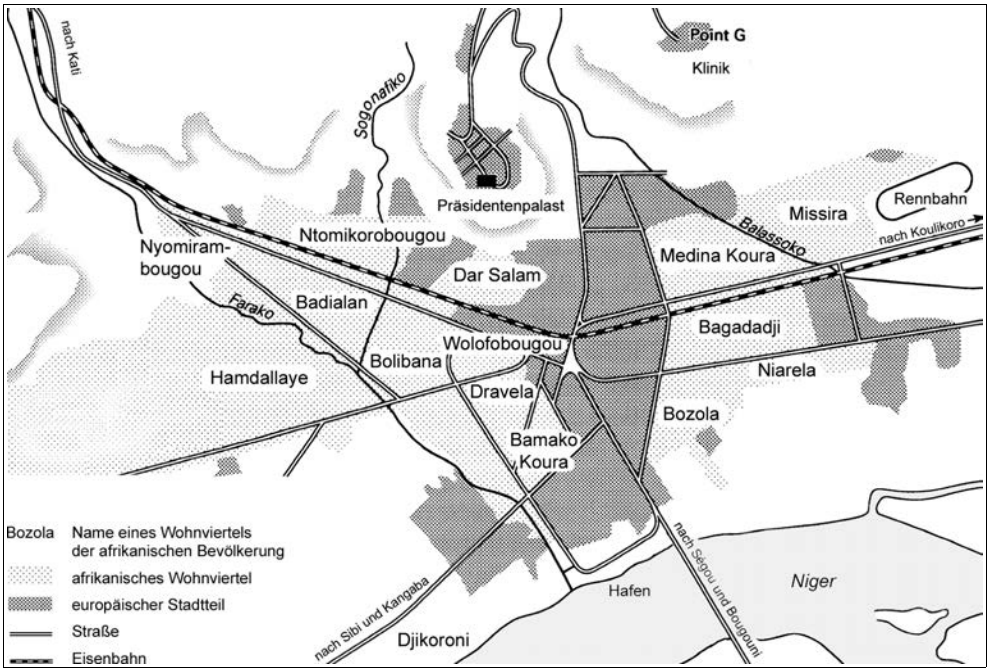
und gebaut: Niaréla, Tauatila (später in Bagadadji umbenannt), Dravéla, Médina Koura, Dar Salam, Wolofobougou und Bamako Koura.[59]

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 Berufstrommlern 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.[60]

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:[61] 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.[62]

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).

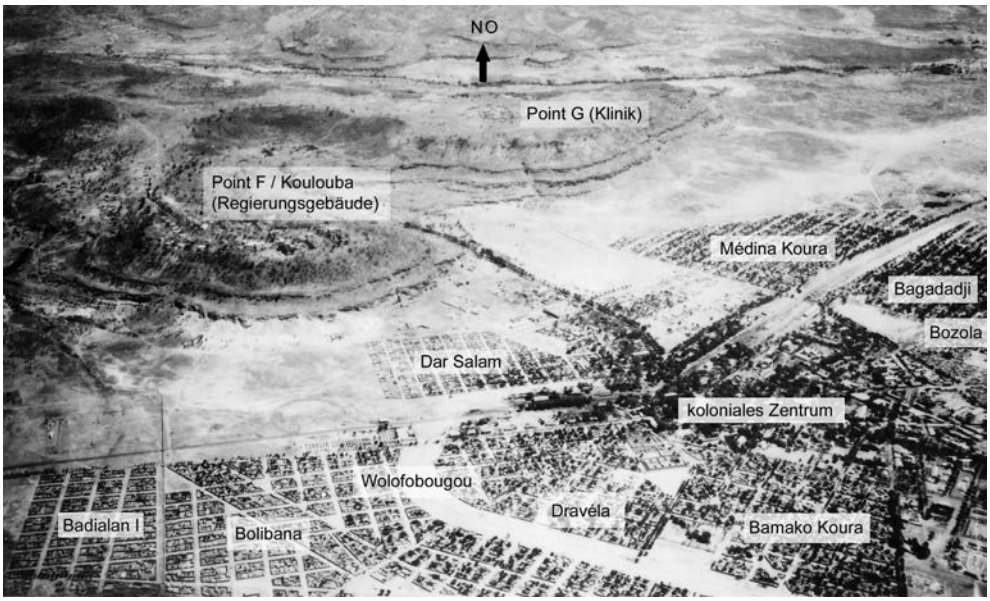


Foto 6: Luftbild (Bamako 1948). In Bozola sind Reste der kleinräumig-gedrängten, vorkolonialen Bebauungsstruktur erhalten. Die kolonialen Wohnviertel weisen rechteckige Gehöfte zwischen geometrisch angelegten, breiten Straßenzügen auf. Foto: Armée de l'Air; Quelle: Coll. Musée de l'Homme, C 48 2502 561; 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«.[63] 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.[64] 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.[65] 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.[66]

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.[67] 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*[68] 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,[69] 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[70] und die islamischen Festanlässe,[71] die sie mit ihren eigenen Formen der Festkultur ausgestalteten. Sie feierten in Bamako das Ende des Ramadan und das Hammelopfer mit Trommelmusik und Tänzen, 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.[72]

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.[73]

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,[74] 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.[75] 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.[76] 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.[77] 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.[78] 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.[79] 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.[80] Der Islam mit seiner überlokalen diskursiven Tradition schaffte, was den lokalen Religionen nicht gelang: Er schuf und besetzte eine öffentliche Sphäre.[81]

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 Jahrzehn-

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.«[82] 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.[83] 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.[84] 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.[85] 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 Schulmädchen, 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 vermummt 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,[86] 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.[87]

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).

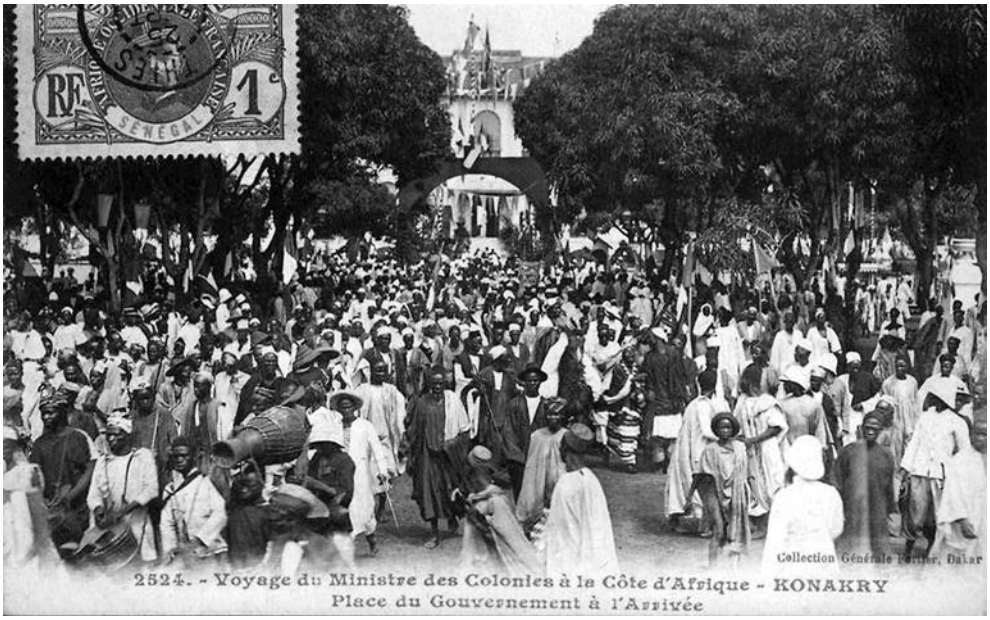


Foto 7: Jenbe-Spieler (unterer Bildrand, links) beim Empfang des Kolonialministers (Conakry 1908). Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 0020.

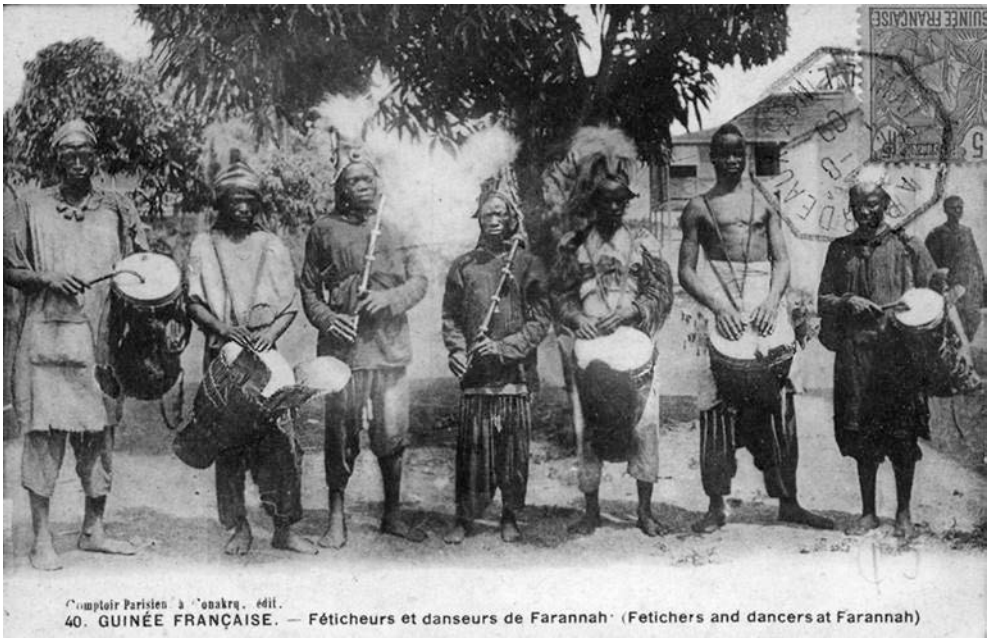


Foto 8: Jenbe-, Sanduhrtrommel- und Flöten-Spieler (Faranah um 1905). Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 1027.

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.[88] 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.[89] 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.[90] Das Genre war in den 20er Jahren noch mit magischen und bündischen Praktiken verbunden, wurde aber bereits öffentlich dargeboten.[91] 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[92] 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).

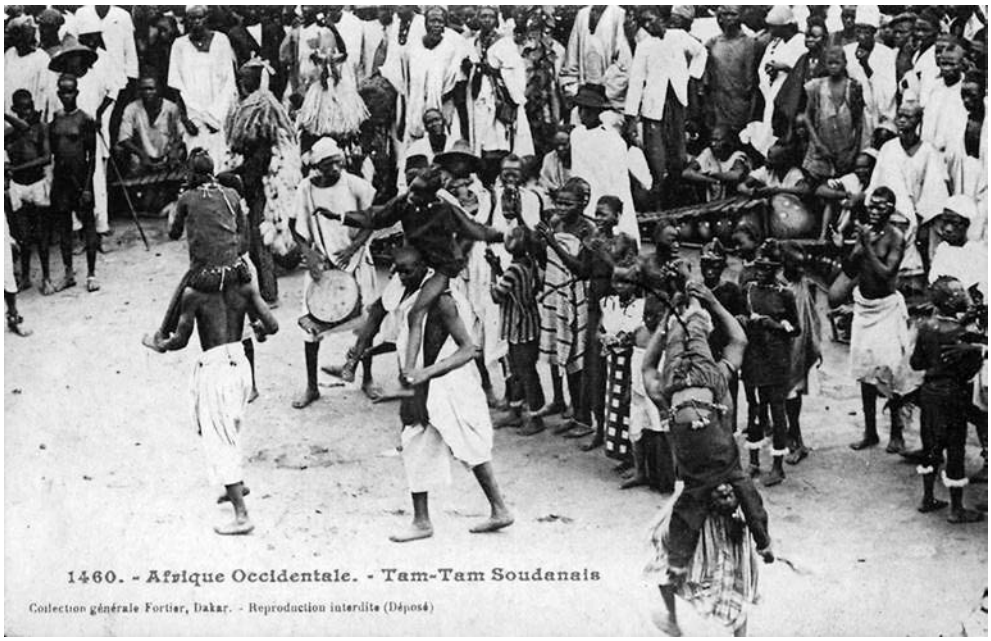


Foto 9: Jenbe-Spieler begleitet akrobatische Tänzer (Bamako 1906). Unter den Zuschauern sind Maskenträger und *bala*-Spieler. Foto: Fortier, nach CD-Rom *West African Postcards* 2652.

mana typischen Bechertrommeln namens *bòn* bzw. *bònkolo* in Gebrauch.[93] 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.[94] 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.[95] 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.[96]

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

95 Villien-Rossi (1966: 353).
96 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.[97] 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[98] 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.[99]

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.[100] 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*[101] 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.[102] 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.[103]

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*).[104] 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.[105]

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 »Folkore«, 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.[106]

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 traditionaler 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.[107]

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.[108] 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,[109] 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.[110] 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 Solotänzen (siehe Kap. 3.3.2, ab S. 150) aneinanderreiht. *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 rhythme, 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.[111] 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.[112] 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.[113] 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.[114]

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.[115] Euphorisch wurde Bilanz gezogen: »L'Afrique, à Bamako, a renoué avec son passé.«[116] 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.[117]

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:[118] 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.[119] 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,[120] 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.[121] 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 mandingsprachigen Gruppen.[122] Möglicherweise spielte der hohe Anteil von Maninka unter malischen Spitzenfunktionären[123] 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 malische 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*-Vereinigungen 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[124] 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.[125] 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.[126]

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.[127] 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 Bühneninszenierung ist choreographisch wie

musikalisch arrangiert, inhaltlich verdichtet und zu Stücken bearbeitet.[128] 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 Bühneninszenierung und als Versuch der kulturpolitisch intendierten Identitätskonstruktion interpretiert Peter Mark eine Ballettaufführung im Rahmen offizieller Kulturfestspiele und -wettkämpfe in Senegal als ›Folklore‹.[129] 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.[130] 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.[131] 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.[132] 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.[133] 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 [134] auch Konfusion hervorruft. Zum Beispiel ist es irreführend, Bamakoer Jenbe-Spieler als »amateurs« zu bezeichnen,[135] 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.[136]

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.[137] In den 70er Jahren drängten besonders viele Griots, die zuvor von der Staatspatronage profitiert hatten, auf den Markt der Festkultur.[138] 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.[139] Die Apollo-Welle ebbte 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-Sequenzer 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.[140] 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*):[141] 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.[142] 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

142 Schon die erste große Tournee (1962) führte die *Ballets Africains de la Republique 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,[143] 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 Fränzösischen 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 ein 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*

ka fèn fò	etwas sagen, reden
ka kuma fò	sprechen, reden; eine Rede halten
fòli	Sprechen; Musik, Instrumentalmusik, (perkussive) Festmusik; Musikstück; Trommelrhythmus; Melodie
fòlifèn	Musikinstrument, Schlaginstrument, Trommel
ka fòli fò	Musik spielen; trommeln
fòlisen	Trommelpattern, Trommelrhythmus
carrelafòli	Festmusik (lit. ›Musik auf dem Straßengeviert‹, im Gegensatz zu Ballettaufführungen, Konzerten, Unterricht oder Proben).
fòlikèla, fòlifòla	Musiker, Festmusiker, Trommler
jenbefòla	Jenbe-Spieler
bamanafòli	Festmusik der Bamana; Bamana-Trommelrhythmus
kònyòfòli	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 (*sufè*- bzw. *denbatulonkè*)	36 %	155
Feste zum Hochzeitstag (*kònyòtilenkè*)	35 %	154
Morgenfeste (*sògòmafòli*)	18 %	78
Zwischensumme: Hochzeitsfeste	89 %	387
Beschneidungsfeste (*furasi, farifaribila*)	3 %	13
Geistbesessenheitsfeste (*jinèdòn*)	3 %	13
Namensgebungsfeste (*denkundi*)	2 %	7
Verlobungsfeste (*worotila*)	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 Dorffeste 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.[144] 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.[145] Das *konyo*-Ritual trägt dementsprechend viele islamische Züge, die sich mit Elementen lokaler Kulturen und Erfundenem kombinieren, wird aber als authentische, indigene Tradition aufgefasst.[146]

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.[147]

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.[148]

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.[149]

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.[150] 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		*Abend-/Ehrenmutterfest*	
Mo / Do	20.30–23.00	Abend-/Ehrenmutterfest	
Di / Fr	20.00–23.00	Abend-/Ehrenmutterfest	
Mi / Sa		*Schwesternfest*	*Umzug zum Schwesternfest*
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 (*balimafòli)*. 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.[151]

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.[152]

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 Initianden. Die meisten Feste dagegen stehen nicht nur jedermann offen, vielmehr ist Öffentlichkeit herzustellen geradezu Teil ihrer Funktion.[153]

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,[154] 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.[155] 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.[156] 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.[157] Bei den Bamana ist dieser saisonale Aspekt des Festkalenders

155 Vgl. Diagramm 3: Wochen 44–47 (S. 193).
156 Vgl. Diagramm 3: Wochen 40–43.
157 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.[158]

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-

158 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 angeprangerten Praxis aus der Öffentlichkeit ins Private hinweist.

en als Veranstalterinnen auf; die männlichen Familienvorstände wurden in dieser Rolle im urbanen Kontext abgelöst.[159]

Bei den Festen der Brautleute spielen weibliche Verwandte der Brautmutter, die eigens für den festlichen Anlass mit dem Amt und Titel sog. Ehrenmütter (*denba*)[160] 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*)[161] 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.[162] 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, berauschende 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.[163] 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.[164] 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,[165] 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

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

165 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 extravagantem 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 Honoratiorinnen. 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 zusammentun. 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, Berufsperformern 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:[166]

> 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,[167] so ist aus Sicht der Jenbe-Festmusiker ihre Interaktion mit den Tänzerinnen doch der eigent-

166 Siehe auch Charry (2000: 193–198).
167 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.[168] 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 schnellt 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 (*sènsènfòli*), 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.[169] Die Dynamik mobiler Festmusik ist über weite Strecken vom beständigen Tempo des Schreitens bzw. des Hackens bestimmt. Die Dauer des Stücks 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 Lieutnant-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 khassonkaises. (Gallieni 1885: 44)

169 Siehe Fotos 15 und 24 (S. 160 und 188).

Trommelfeste boten in diesem Fall Gelegenheit zur Interaktion ortsfremder Eselstreiber 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 15 000 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.[170] 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 *tulonkè* (›das Spielen‹) wiederum als eine Unterkategorie von *nyènajè*.[171] Dieser Konstruktion eines hierarchischen Systems aus isolierten Lexemen ist entgegenzuhalten, dass die betreffenden Begriffe austauschbar verwendet werden.[172] 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.[173] 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 hinauszuwerfen. 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 blast 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 ernsten, 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.[174]

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 Mande, 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.[175]

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.«[176] 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.[177] 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.[178] 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.[179] 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.[180]

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.[181]

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.[182]

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:[183] 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 Dorffesten 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.[184] 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:[185] 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.[186]

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.[187] 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 theatralische 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.[188] 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 Interaktions--struktur 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.

188 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. *sabarifòli* 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 Zeigfinger 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 zuging 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.«[189]

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.[190] 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,[191] 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 entgegenging 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[192] 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,[193] 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«.[194] 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 n i c h t schämen, auch wenn das scheinbare Fehlen jeglicher Auftrittsangst und Nervosität gerade diesen Eindruck erwecken könnte.[195] 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 Bünden 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.[1] 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 1 Dunun	2 Jenben 1 Dunun	2 Jenben 2 Dununs	3 Jenben 2 Dununs	3 Jenben 3 Dununs	Sonstige	Summe
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.[2]

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.[3] 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 *dansa*
|0 . ° . ° . . 0 . 0 . 0|	(12)	erste Dunun in *maraka*
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|	(12)	erste Dunun in *suku*
|0 . 0 . . . 0 . 0 . . .|	(12)	erste Dunun in *farabaka* (*suku* 2. Teil)
|0 . ° . 0 0 . ° . ° . 0|	(12)	erste Dunun in *kirin*

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 Einwürfen 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 *dansa*, *madan*, *tansole* u. a.
`|S . T S . B|` `|0 . 0 . . .|`	(6)	zweite Jenbe und Dunun in *suku*, *garanke*, *bònjalan* u. a.
`|S . S S T T|` `|0 . . . 0 .|`	(6)	zweite Jenbe und Dunun in *sumalen*, *fula* u. a.
`|S . S . T T|` `|0 . . 0 . .|`	(6)	zweite Jenbe und Dunun in *kirin*, *sunun* (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 *dansa*
`|B . T T . B S .|`	(8)	dritte Jenbe in *madan* und *didadi*
`|S . B S T T|`	(6)	dritte Jenbe in *suku*, *garanke*, *dununba*, *tisanba*, *menjani* u.a.
`|B . T T S .|`	(6)	dritte Jenbe in *maraka*

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 herstammt. 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.[4]

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‹) geheißen, 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 (*furasifòli*[5], *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 *furasifòli* 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
dansa	97 %	*tasaba*	45 %	*sabarifòli*	34 %
maraka	96 %	*bònjalan*	43 %	*maninkamori*	30 %
suku	94 %	*didadi*	43 %	*menjani*	24 %
kirin	82 %	*dununba*	42 %	*fulafòli*	23 %
farabaka	63 %	*baya yuguba*	39 %	*bara*	22 %
garanke	62 %	*sunun*	39 %	*numufòli*	22 %
sanja	62 %	*tansole*	39 %	*sogoninkun*	22 %
sumalen	54 %	*tisanba*	39 %	*sungurunbanin*	21 %
madan	50 %	*bolon*	38 %	*tariba*	14 %
muchacha fernando, sogolo, wolosodòn, janjigi, wurukutu, kòmòfòli, nyaga, kòfili, tage, bòbòfòli, burun, kuyatefòli, pès, sansènèfòli, sènsènfòli, culture, gere, quatrevingtsix, degudegu, 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.[6] 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 TTTTT 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

6 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 *suku*
|T T S . B S . B S . B S|	(12)	erste Jenbe in *menjani*
|B . S . . S . . S . . S¦ ¦B . S T T S T T S . . S|	(24)	erste Jenbe in *garanke*
|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 Geistbesessenheitskulte] 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 *jinèfòli* II und *sumalen*
|0 . . . . 0 . . ° . . 0|	(12)	erste Dunun in *jinèfòli* III und *garanke*

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:[7]

|0 . 0 . ° . ° . . 0 . 0|	(12)	erste Dunun in *furasifòli* (*suku*) im Manden
|0 . . . ° . ° . . 0 . .|	(12)	erste Dunun in *suku* 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:[8]

7 Vgl. Notenbeispiel 14 (S. 153); vgl. außerdem die Klangbeispiele 3, 6, 10, 13 und 15 (*suku* aus Bamako) mit Nummer 19 (*furasifòli* 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:[9]

|0 . . ° . . 0 0 . ° . .|	(12)	erste Dunun in *maraka*, 60er Jahre
|0 . ° . ° . . 0 . 0 . 0|	(12)	erste Dunun in *maraka*, 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:[10]

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.[11] 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?«[12] 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 ethnisierende Zweitbenennungen unüblich; der nachträgliche Verweis auf die ethnisch-regionale Herkunft scheint ein typisch urbanes Bedürfnis zu sein.[13]

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.[14]

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).[15]

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 gebliebener‹ 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 eindeutigere 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 Schwiegerverwandtschaft 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 *furasifòli* 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 Kriegertum assoziierte Rhythmus *bolon* oder der der gemeinsamen Feldarbeit zugedachte *sansènèfòli* wurden nicht als die passenden gewählt. Man wählte die gebräuchlichsten, unverbindlichsten, unverfänglichsten, auf jedem Fest gespielten Standardrhythmen *madan* und *furasifòli*. 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[16] 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‹, ›Namensgebungsrhythmus‹ oder ›Verlobungsrhythmus‹ 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 (*furasifòli)* 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 (*sansènèfòli)* 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.[17] 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.[18]

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 *dunnba* 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.[19] 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 *sènsènfòli*, 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 vereinzelten 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 Dunbias 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*, *garankedòn*, *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.[20] 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 bevorzugen 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.[21] 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 abhänge, 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 beigesellt 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.[22] 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.[23] 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.« [24] 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 Sklavenrhythmus für die Händeklatschfeste aneigneten, hatten die Trommler der Geistbesessenheitskulte denselben Rhythmus als Geisterrhythmus für sich beansprucht.[25]

Neben den sog. Kinderrhythmen wurden auf den Klatschfesten auch *dansa*, *suku*, *maraka* und *kirin* gespielt, gebräuchliche Rhythmen des Familienfestrepertoires, »denn der Nachmittag ist lang«.[26] 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.[27] 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
suku	91 %	95 %	94 %	93 %	S = 2 %
dansa	97 %	91 %	100 %	96 %	S = 4 %
maraka	91 %	100 %	100 %	97 %	S = 4 %
sunun	49 %	23 %	29 %	34 %	S = 11 %
fulafòli	17 %	36 %	12 %	22 %	S = 11 %
menjani	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
maraka	15 %	*garanke*	4 %	*baya yuguba*	2 %
dansa	15 %	*sènsènfòli*	3 %	*numufòli*	2 %
suku	10 %	*tisanba*	3 %	*tasaba*	2 %
madan	7 %	*dununba*	3 %	*sunun*	2 %
sanja	4 %	*tansole*	3 %	*sogoninkun*	2 %
bara	4 %	*sumalen*	3 %	*nyaga*	1 %
sabari	4 %	*didadi*	3 %	*maninkamori*	1 %
kirin	4 %	*bolon*	3 %	*fulafòli*	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

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

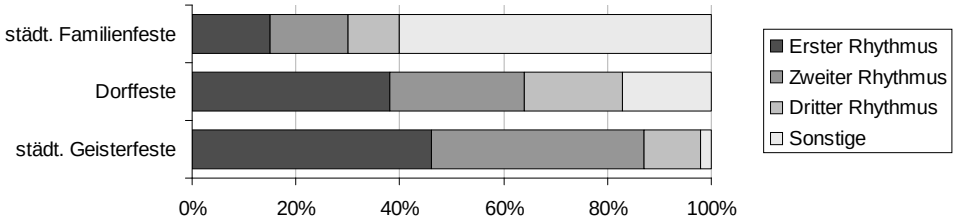


Diagramm 1: Anteil des Kernrepertoires an der Spieldauer. Quelle: Eigene Festmusikaufnahmen (Bamako und Sagele 1997/98).

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 herkunftsorientierter 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.[28] 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[29]. 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 Programmvielfalt 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 Programmvielfalt 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.[30] Dies eröffnet die Möglichkeit, mit zwei verschiedenen Rhythmen zwei dynamisch unterschiedliche Teile eines Stücks zu ge-

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

stalten.[31] 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*, *furasifòli* 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 *furasifòli* 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.[32]

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*.«[33]

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 abzubrechen. 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,[34] 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,[35] 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, A B 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:[36] eine sehr schlichte Form. Stücke des Typs A B sind durch einmalige, nur in eine Richtung mögliche Wechsel zwischen zwei Formteilen (von Teil A nach Teil B) geprägt.[37] 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.[38] Stücke des Formtyps A B herrschen in der Festmusik des Manden vor.[39]

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*.[40]

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.[41]

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:

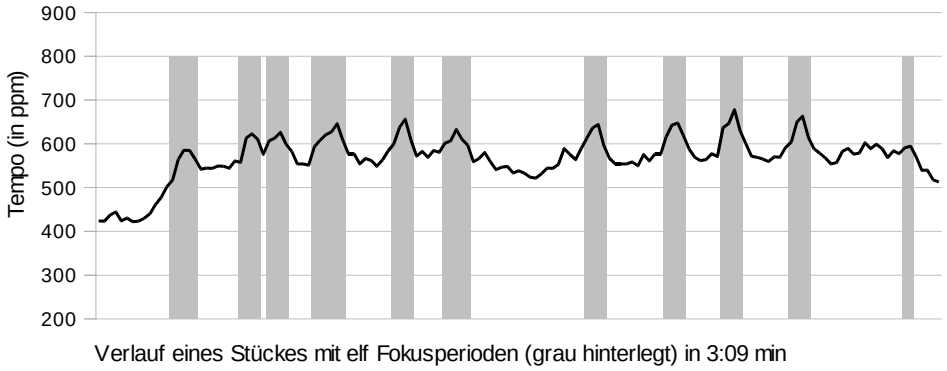


Diagramm 2: Korrelation von Fokusperioden und Temposchwankung. Ensembleleiter: Jaraba Jakite. Rhythmus: *maraka*. Quelle: Eigene Festmusikaufnahme (Bamako, 30. 3. 1997).

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 *maraka* u. a.
|T S S T S S T S S T S S|		Beschleunigungspattern in *maraka* u. a.
|SS. T T T . T T . T . .|		Schnittpattern in *maraka* u. a.
|S S S S T T S S S S T T|	(12)	Beschleunigungspattern in *suku* u. a.
|S S T S S T S S T S S T|		Beschleunigungspattern in *suku* u. a.
|SS. S S . S S . S S . .|		Schnittpattern in *suku* u. a.
|T T T S S S S S S S S S S S S S|	(16)	Beschleunigungspattern in *dansa* u. a.
|T S S T T S S T T S S T T S S T|		Beschleunigungspattern in *dansa* u. a.
|TT. S S . S S . S S . S S . . .|		Schnittpattern in *dansa* 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.[42] 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.[43]

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.[44] 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 Fokusperioden auf. In Letzterem werden Schnittpatterns auch ohne vorausgehende Beschleunigungspatterns, d. h. als alleinstehende Signale verwendet.[45] 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 Fokusperiode 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*,[46] 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 Fokusperioden 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 (*furasifòli*,[47] *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 |TTSSTTSS|, 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.[48]:

> 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 Einwürfen der ersten Jenbe- oder Dunun-Spieler kontrastiert.

|° . . 0 0 . . . ° . . . . . .|	(16)	*dansa*, *madan*
|° . . . ° ° . 0 0 0 . . . . . .|	(16)	*sanja*
|0 . . . . . ° ° . ° . °¦ ¦° . . . . . 0 0 . 0 . 0|	(24)	*maraka*, *maninkamori*, *sumalen*
|0 . . . ° ° . . . . . °¦ ¦° . ° . ° ° . . . 0 . .|	(24)	*suku*,[49] *garanke*, *menjani*

Notenbeispiel 15: Dunun-Patterns der gebräuchlichsten *percussions*. Quelle: Eigene Beobachtungen und Aufnahmen (Bamako 1994–98).

Die Festmusiker haben die Arrangementtechnik 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.[50] 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.[51]

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 Anschlagtechniken.

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.[52] 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.[53] 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).

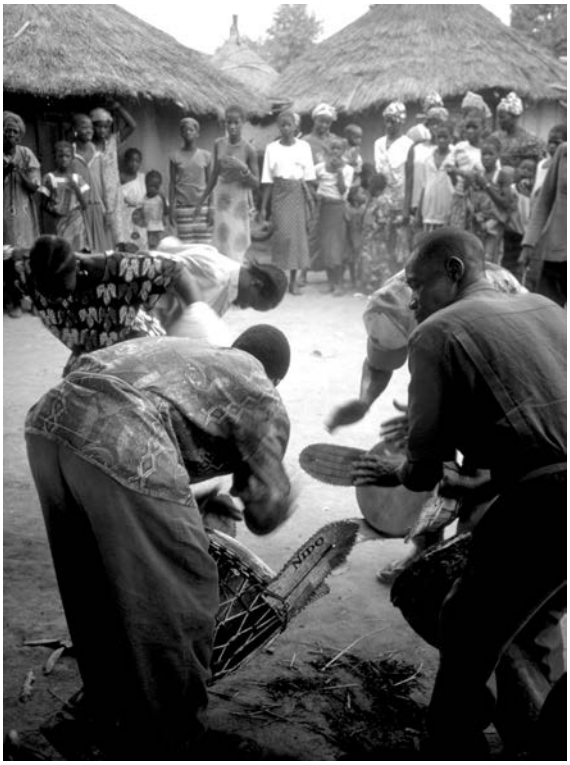


Foto 16: Madu Kante (links) und Namakan Keita (mittig, halb verdeckt) in tief gebückter Haltung (Sagele 1997). Bon Traore, der Senior (rechts), schont sich noch.

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.[54] 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,[55] 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.[56]

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.[57] 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.[58] 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.

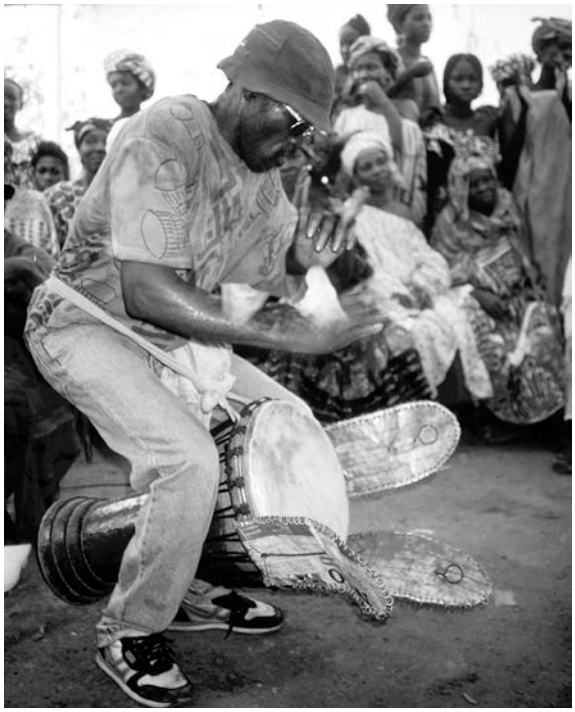


Foto 18:
Jaraba Jakite ganz in seinem Element (Bamako 1997). Aus dieser Haltung heraus kann er sich in Sprüngen um 90 Grad oder gleichmäßig rotierend blitzschnell in jede Richtung drehen.

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.[59] 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 Honoratiorin anzuspielen und zur Gegengabe eines Geldscheines zu bewegen,[60] 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.[61] 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 Schlages, 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 Schlages 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 abgespreizt 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 Anschlags 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).

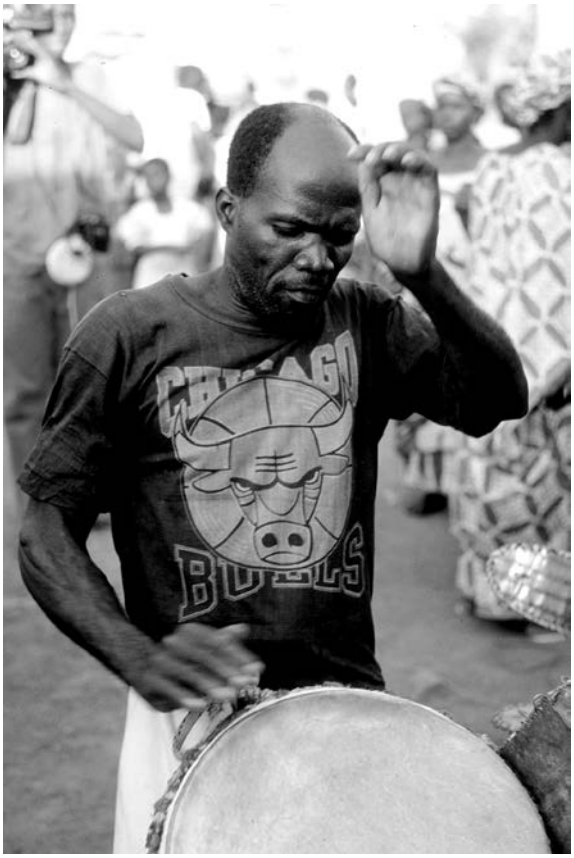


Foto 23: Jaraba Jakites stark gewölbte Handhaltung (Bamako 1995).

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).[62]

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 Anschlagtechniken, 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.[63] 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.[64] 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«.[65] 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.[66] 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.[67] 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.«[68] 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,[69] 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.[70] 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 zweite Dunun macht sie zu. Diese Angefülltheit erlaubt es erst, Solo zu spielen, zu improvisieren.[71] 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;[72] 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.[73] 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:[74]

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[75]	3,3
Flaute[76]	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.[77] 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.[78]

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.[79] 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-

79 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.[80]

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 (*dugukònòfòli* 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.[81] 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.

4 Arbeit und Beruf

In Kapitel 3 wurde der Wandel von Stil, Gebrauch und Funktion der Jenbe-Festmusik in Bamako dargestellt und als Prozess kultureller Urbanisierung gedeutet. Nun folgt die Analyse ihrer sozioökonomischen Organisation. Die Festmusik wird in diesem Zusammenhang als Arbeit und Dienstleistung begriffen, die im Kontext der urbanen Marktgesellschaft professionalisiert und kommerzialisiert wurde.

Zunächst geht es darum, inwiefern die Jenbe-Festmusik lokaler Auffassung nach als Arbeit gilt. Dem schließt sich die Beschreibung einiger zeitlicher und räumlicher Aspekte dieser Arbeit in Bamako an (4.1), gefolgt von der Darstellung der dortigen Berufsgruppe der Jenbe-Spieler (4.2) und der privatwirtschaftlichen Produktion und Distribution der musikalischen Dienstleistung (4.3). Daraufhin eine Analyse des historischen Prozesses der Kommerzialisierung, d. h. der Kommodifizierung und Vermarktung von Arbeit, Aufträgen und Instrumenten seit den 70er Jahren (4.4), der damit verknüpften kommerziellen Rationalität des Handelns (4.5) und abschließend des individuellen Erwerbsstrebens als prägendes Merkmal des urbanen Berufstrommlertums (4.6).

4.1 Festmusik als Arbeit

Im Manden, südlich von Bamako, wird bäuerliche Gemeinschaftsarbeit gerne mit Jenbe-Musik begleitet. Im Dorf Sagele verrichteten während der Anbauperiode im Jahre 1997 die jungen Männer jedes Lineage-Verbandes (*bonda*) alle ein bis zwei Wochen eine Form der Gemeinschaftsarbeit (*bondaci*), indem sie im Turnus für jedes Gehöft ein größeres Feld jäteten. Eine andere Form der Gemeinschaftsarbeit fand im selben Jahr nur ein Mal statt, als über hundert junge Bauern des Dorfes auf Einladung der Schwiegerverwandschaft (*buran*) in einem benachbarten Dorf gleich mehrere riesige Felder zur Aussaat vorbereiteten (*buranci*), was insgesamt drei Tage in Anspruch nahm. Nicht bei jedem Anlass gelang es, ein Trommelensemble auf die Beine zu stellen. Manchmal fehlte es schlicht an Instrumenten. Doch wenn tatsächlich Trommler die Hackenden anfeuerten und die gemeinschaftliche Arbeit in ein Arbeitsfest verwandeln konnten, dann wurde das Trommeln nicht weniger als das Hacken selbst als Arbeitsleistung gewürdigt.

Die Freistellung und Anerkennung der Arbeitskraft für das Trommeln zeigt, dass in der bäuerlichen Gesellschaft nicht nur die landwirtschaftliche Tätigkeit, die der materiellen Bedürfnisbefriedigung und Erwerbsökonomie dient, sondern auch das Spiel von Jenbe-Festmusik als Arbeit verstanden wird. Oft wird das Jenbe-

Foto 24: Trommler und Bauern bei einem Arbeitsfest (Karamògòla, *arrondissement* Sibi, 1997).

Spiel auch als solche bezeichnet (*baara*). Im besonderen Falle der Arbeitsfeste spricht man sogar von *ci*, was in erster Linie Feldarbeit meint, im Rahmen von institutionalisierter Gemeinschaftsarbeit aber das Decken eines Hausdaches oder eben das Jenbe-Trommeln mit einschließt.

Besondere Merkmale der Arbeit der Festmusiker sind extreme Anstrengung und körperliche Belastungen, die im Folgenden geschildert werden. Lange Spielzeiten und Intensität performativer Spitzenleistung gehen in der Festmusik eine ungewöhnliche Kombination ein. Jenbe-Spieler nehmen Überanstrengung, Schmerzen und Verletzungen in Kauf. Ihre Hände müssen viel aushalten, auch wenn sie beim Schlagen noch so versiert geführt und platziert werden. Wie bei Bauern und Bauarbeitern bilden sich Hornhaut und Schwielen, zuerst an den Mittelhandballen und Fingerkuppen, dann an den Innenseiten aller Fingerglieder und schließlich auch am Handteller und am Daumen- und Handwurzelballen. Die Hornhaut bildet sich zwar bei Anfängern während längerer Spielpausen langsam zurück, ist aber bei viel beschäftigten Festmusikern zu derart zähen Schwielen verdickt, dass sie selbst in der längsten Spielpause des Jahreslaufs, in den vier Wochen des Fastenmonats Ramadan, kaum zurückgehen.

In Zeiten starker Auslastung ziehen sich Festmusiker aber selbst dann Verletzungen zu, wenn es nicht an schützenden Schwielen fehlt. Es drohen Wasserblasen unter den Fingerkuppen oder im Handteller, Hautrisse an den vorderen Fingergliedern, Prellungen und Blutergüsse unter den Knochen und Gelenken der Finger und

der Mittelhand. Diese Verletzungen sind an sich nicht schwerwiegend, man versucht sie zu verdrängen, da man bei der Arbeit keine Rücksicht nehmen will und kann. Die Wasserblasen platzen beispielsweise einfach auf und der Schmerz ist weg. Prellungen und Blutergüsse können allerdings sehr schmerzhaft sein, gerade unmittelbar nach einem Auftritt und am Tag darauf. ›Meine Hand ist übersäuert‹, sagt man dazu im Bamana. Hautwucherungen unter den Fingergelenken können ähnliche Probleme verursachen. Hautrisse treten vorwiegend in der trockenen Jahreszeit auf und verursachen stechende Schmerzen, die selbst hart gesottene Jenbe-Spieler zum Rückzug zwingen können. Dann heißt es Dunun-Spielen und andere Ensemblemitglieder müssen die Jenbe übernehmen.

Die Schwielen an den Händen, sichtbare Anpassung des Körpers an die musikalische Arbeit, werden gern als äußerliches Zeichen des Trommlertums verwendet. Immer wieder wurde meine Behauptung, ich sei Jenbe-Spieler, ungläubig hinterfragt, indem man meine Hände auf ihre Schwielen begutachtete. Ein Franzose konnte mit seinen Schwielen dem erfahrenen Berufstrommler Madu Jakite einmal die respektvolle Bemerkung abringen: ›Ja, das sind Trommlerhände.‹ Manche, besonders jüngere Bamakoer Trommler zeigen ihre stark schwieligen Hände nicht nur auf Nachfrage vor, kokettieren regelrecht damit, um gegenüber Einheimischen auf die Härte und Legitimität ihrer Arbeit zu verweisen oder gegenüber Fremden besonders authentisch zu wirken.

Die meisten Jenbe-Spieler verlassen sich zum Schutz ihrer Hände nicht allein auf Schwielen. Vielmehr treffen sie Vorkehrungen: Einmal umwickeln manche die verletzungsanfälligen und schmerzempfindlichen Stellen ihrer Finger vor einem Auftritt prophylaktisch mit Heftpflaster. Andere pflastern erst, wenn die Finger bereits versehrt sind. Zum anderen werden Blätter, Kräuter oder Rinden zum Schutz der Hand nach Art der lokalen Medizin angewandt: als Räucherung, Einreibung und als heiße Waschungen bzw. Bäder. Den unter Hitzeeinwirkung erfolgenden Anwendungen könnte man eine physikalische Abhärtungswirkung zuschreiben, doch wenden die Jenbe-Spieler die Medikamente zum Schutz der Hand nur in sehr großen und unregelmäßigen Zeitabständen an. Sie bereiten sich beispielsweise nicht mit Hilfe solcher Vorkehrungen auf Wochen oder Monate besonderer Belastung vor, erhoffen sich vielmehr von deren wiederholtem Gebrauch, dass die Hand auf unbestimmte Zeit geschützt wird.

Neben den Händen sind beim Jenbe-Spielen auch die Muskeln der Oberarm- und Schulterpartie hohen Belastungen ausgesetzt. Sie verleihen dem Anschlag die Kraft und müssen gut trainiert sein. Dementsprechend wird das Jenbe-Spiel mit dem Bild des breitschultrigen, jugendlich-kräftigen Mannes assoziiert. Generell halten die meisten Jenbe-Spieler die Ellenbogen leicht vom Körper abgewinkelt. Werden sie jedoch fotografiert oder wollen einen Kollegen ermuntern oder beschä-

men, so gerieren sie sich als prototypische Jenbe-Spieler, indem sie die Ellbogen besonders stark abwinkeln, die Schultern leicht nach vorne ziehen und Brust und Oberarmmuskulatur demonstrativ hervorkehren. Tatsächlich können Kinder unter zehn Jahren das schwere Gerät kaum stehend spielen, die meisten Trommler fortgeschrittenen Alters wiederum ziehen sich irgendwann von der Festmusik zurück.[1] Die Arbeit der Jenbe-Festmusik wird hauptsächlich von Jugendlichen, jungen Männern und solchen mittleren Alters geleistet.

Kommen Jenbe-Spieler auf den körperlichen Einsatz zu sprechen, den Festmusikauftritte abverlangen, benutzen sie dabei oft Metaphern der Hitze. Dann hört man im Bamakoer Bamana Formulierungen wie ›die Jenbe spielen, bis sie gar gekocht ist‹ oder ›…bis sie raucht‹,[2] nicht ohne einen gewissen Galgenhumor. Nicht selten – wenn auch gewiss nicht öffentlich – beklagen sich die Trommler aber auch ernsthaft über die übermäßige Anstrengung, die ihnen die Arbeit abverlangt: ›Das Jenbe-Spiel ist eine Sache der Selbstüberwindung: es zu tun, obwohl es dich auszehrt und dir wehtut.‹ Abschließend sei eine Begegnung eines Lehrers mit städtischen Berufstrommlern geschildert, um den positiven Einfluss der körperlichen Belastung auf die gesellschaftliche Akzeptanz des Jenbe-Spiels als Arbeit auch im urbanen Kontext zu veranschaulichen:

> Jaraba Jakite, Madu Jakite und ich warten auf den Beginn des Festes. Es ist 9.40 Uhr und wir sind bereits eine halbe Stunde vor Ort. Madu Jakite setzt Glut im mitgebrachten Holzkohleöfchen an, damit wir vor Arbeitsbeginn noch den anregenden ersten Aufguss grünen Tees mit reichlich Zucker genießen können. Ein Nachbar verlässt sein Gehöft, gesellt sich zu uns und eröffnet ein Gespräch. Rasch kommt er zu seinem Anliegen: Die einheimischen Musiker unterrichten mich, den Fremden, den Weißen, gegen Geld, wie er vermutet, während seine Schüler (er ist offenbar Lehrer) ihre eigenen Traditionen nicht kennen.

Für den Lehrer ist das Jenbe-Spiel nicht in erster Linie Arbeit, die als individuelle Handlung ausgeführt wird und denen gehört, die sie ausführen oder bezahlen. Für ihn liegt die Bedeutung des Trommelns in der darin enthaltenen kulturellen Kompetenz und Überlieferung, die er für ein kommunales Gut hält, auf das er als Einheimischer (seine Schüler schützt er wohl nur vor) ein allgemeines Anrecht hat.

> Der Lehrer fordert Madu Jakite auf, ihn zu unterrichten, jetzt, sofort. Jakite verharrt schweigend, blickt stur geradeaus. Der Lehrer insistiert und stichelt noch weiter, da

1 In manchen Fällen ist dies allerdings auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Jenbe-Spiel latent als unislamisch gilt, und dass diese Auffassung wiederum von jüngeren, unverheirateten Männern eher ignoriert wird als von älteren.

2 (Bam.) *Ka jenbe fò fo k'a mò / … k'a wusu*. Adama Dramé, der explizit wie kein Zweiter der internationalen Spitzenspieler für die Auffassung der Jenbe-Musik als einer Kunstform einsteht, polemisiert dagegen, zum Schwitzen solle man besser joggen (Dramé / Senn-Berloz 1992: 248). Nichtsdestotrotz ist er just auf jenem Tonträger, der in Europa seinen Durchbruch markierte, schweißüberströmt, dazu mit nacktem Oberkörper abgebildet (Dramé 1996, CD [1987, LP]).

> platzt es mit erhobener Stimme aus Jakite heraus: »Früher, zu meiner Zeit, da hat man erst zugeschaut, ein Jahr lang, dann hat man Dunun gelernt, und zwar ganz, dann die Jenbe-Begleitstimme, alle Stimmen, und dann das Jenbe-Solo.« Nach einigen Sekunden des Schweigens wendet sich der Lehrer grußlos ab und geht von dannen. Offenbar war sein Ansinnen nur rhetorisch gemeint, jedenfalls interessiert er sich nicht ausreichend ernsthaft für ›seine Tradition‹, um ein paar Stunden aus nächster Nähe zuzusehen und zuzuhören, wie es jedem offen steht, ob man nun eine Lehre aufzunehmen gedenkt oder bloß neugierig ist. Am späten Nachmittag, nachdem wir gut fünf Stunden Spielzeit hinter uns gebracht haben und gerade eine Pause machen, kommt er noch einmal vorbei. Erschöpfung, Schweiß und Staub, diese sichtbaren Insignien der Arbeit, stehen uns offenbar gut an, denn der Mann verhält sich jetzt respektvoll. Anerkennend stellt er fest: »Das Eurige ist ja ganz schön ausgedehnt, seit dem Vormittag seid ihr schon darüber.« »Ja«, bestätigt ein müder Jakite kurz, ruhig und selbstsicher, »es ist Arbeit.« (Bamako, 30. 3. 1997)

Das obige Beispiel enthält zwei Aspekte, welche die Jenbe-Festmusik als Arbeit definieren: Erstens ist sie körperlich äußerst strapaziös. Zweitens herrscht Übereinkunft darüber, dass es sich um eine nicht nur sinnvolle, sondern gesellschaftlich notwendige Tätigkeit handelt. Ohne konkreten festlichen Anlass und ohne explizit erteilten Auftrag, d. h. ohne objektive Feststellung dieser Notwendigkeit, spielen die Trommler nicht, weder für sich selbst noch für irgendjemanden oder aus sonst welchen Beweggründen. Der Status von Jenbe-Spielern wird unten als ein niedriger beschrieben.[3] In diesem Zusammenhang weist einiges darauf hin, dass die Auffassung des Jenbe-Spiels gesellschaftlich nicht unumstritten ist. Zumindest die Trommler selbst sowie die Festteilnehmerinnen und Veranstalterinnen verstehen Jenbe-Festmusik jedoch generell als Arbeit, und nicht etwa Kunst, Selbstverwirklichung oder vergnüglichen Zeitvertreib.

4.1.1 Auftrittspensum im Jahresrhythmus

Als Merkmal der urbanen Berufsmusik tritt im Vergleich zum dörflichen Kontext die deutliche Intensivierung der Arbeit hervor. Neben der unten beschriebenen Kommerzialisierung der Arbeit ist es gerade diese Intensivierung, die den Musikern ermöglicht, vom Trommeln als Beruf zu leben. Im Zeitraum von März 1997 bis März 1998 wurden im untersuchten Verbund 434 Auftritte durchgeführt. Tabelle 20 zeigt die Zahl der Einsätze der einzelnen Musiker.

Gut etablierte Berufstrommler spielen etwa 100–150 Einsätze pro Jahr, d. h. sie treten im Durchschnitt zwei bis drei Mal pro Woche auf. Zu diesen, gemessen an der Zahl ihrer Einsätze, erfolgreichen Musikern zählen neben Jaraba Jakite, dem

3 Kap. 4.2.1 (ab S. 203).

Tabelle 20: Einsätze im Verbund pro Jahr

Musiker	Auftritte	Musiker	Auftritte	Musiker	Auftritte
Vieux Kamara	153	Sedu Keita	80	Madunin Kante	38
Madu Jakite	150	Musa Kamara	79	Jeli Madi Kuyate	36
Jaraba Jakite	116	Fasiriman Keita	75	Ibrahim Maiga	33
Draman Keita	104	Rainer Polak	74	Lamin Dunbia	32
Anton Traore	103	Boa Keita	67	Burlaye Kante	24
Kasim Kuyate	100	Drisa Kone	66	Dudu	23
Sedu Balo	95	Solo Konate	61	Usman Keita	19
Fakaba Haidara	83	Musa Jara	41	Sonstige	241
N = 1893					

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako, März 1997 bis März 1998).

erfolgreichsten Auftragnehmer, in erster Linie Allround-Musiker. 60–100 Einsätze bedeuten eine mittelmäßige Quote, die u. a. für weniger erfolgreiche Solisten und nebenberufliche Begleitmusiker typisch ist. Unter 60 Auftritten blieben Musiker, die aufgrund ihres Alters nicht mehr viel spielen wollen oder können, während des Untersuchungszeitraums den Beruf wechselten, eine Freiheitsstrafe verbüßten oder starben, sowie diejenigen, die nur lose in den Verbund integriert waren und den Großteil ihrer Einsätze in benachbarten Verbünden durchführten.

Da die Häufigkeit von Festveranstaltungen im Jahresverlauf, kulturell und ökonomisch bedingt, stark schwankt,[4] ergeben sich für die Trommler konjunkturelle Schwankungen der Auftrags- und Einsatzdichte. Diagramm 3 veranschaulicht, dass im islamischen Fastenmonat Ramadan (Wochen 44–47) und kurz danach keine Aufträge anfallen, im vorangehenden Monat (Wochen 40–43) dagegen mehr als doppelt so viele wie im Jahresdurchschnitt. Erkennbar ist auch, dass die religiösen Feiertage in Bamako, anders als auf dem Land, nicht mit Trommelfesten gefeiert werden: Die städtischen Trommler registrieren das islamische ›große‹ und ›kleine Fest‹ sowie das Bamana- und das islamische Neujahrsfest (Wochen 7, 10, 14 und 48) im Gegenteil als kurze Auftragseinbrüche, da kaum Familienfeste ausgerichtet werden, wenn die Budgets der Haushalte durch die Ausgaben für Festessen und neue Kleidung bereits strapaziert sind.

Als Beispiel für einen individuellen Musiker sind in Diagramm 3 die Einsätze Madu Jakites, der zu den erfolgreichsten der Untersuchungsgruppe zählt, gesondert ausgewiesen. Er absolvierte im Jahresdurchschnitt drei Auftritte pro Woche, brachte einige Wochen mit je sechs bis acht Einsätzen hinter sich, hatte aber neun Wochen im Jahr kein einziges Engagement. Die resultierende Unregelmäßigkeit

4 Siehe Kap. 2.4.2 (ab S. 88).

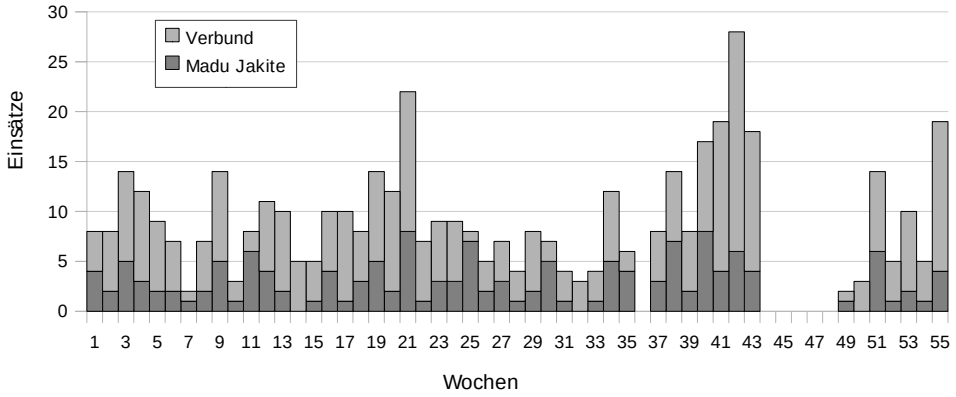


Diagramm 3: Auftritte der Verbundmitglieder pro Woche im Verlauf eines Jahres. Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako, 6. 3. 1997 bis 20. 3. 1998).

des Einkommens stellt für die meisten Musiker eine beträchtliche Gefahr dar, finanzielle Engpässe zu erleiden. Wohl weiß jeder Trommler etwa um die extremen Nachfrageschwankungen rund um den Ramadan; auch bietet das Erfahrungswissen älterer Trommler Gewähr dafür, auch schwächere und kürzere Konjunkturphasen in etwa vorherzusehen. Doch wirkt diese Vorhersehbarkeit nicht *per se* präventiv, schützt die einzelnen Musiker keinesfalls vor aufkommenden finanziellen Schwierigkeiten. Viele Berufstrommler sind nicht einmal auf die absolut vorhersehbaren vier Wochen Verdienstausfall im Fastenmonat ausreichend vorbereitet: Alle hoffen auf eine gute Hauptsaison und auf ihren persönlichen Erfolg, doch die einen können im Vorfastenmonat nichts sparen, weil sie jeden Franc brauchen oder Schulden abbezahlen müssen, die anderen wollen nichts sparen, weil sie auf Nebenverdienste auf dem internationalen Markt oder in anderen Berufen spekulieren. So haben einige der Trommler von Badialan I den Fastenmonat im Januar 1998 nur durch Aufnahme von Schulden bei Freunden überstanden, während andere Notverkäufe tätigten: Ein Trommler versetzte sein einziges Instrument, zwei weitere verkauften je eine von zwei Trommeln aus ihrem Besitz.

Die Stärke der Trommler liegt darin, magere Wochen ohne Murren und Nervosität ruhig abzuwarten, ständig einsatzbereit zu sein und dann in guten Zeiten keine Verdienstmöglichkeit auszulassen. ›Wenn ich Arbeit habe, mache ich sie, wenn ich keine habe, ruhe ich mich aus,‹ so lautet das Motto Madu Jakites, das für die Einstellung und das Handeln von Berufstrommlern in Bamako typisch ist. Das soll mitnichten heißen, dass es in auftrittsfreien Zeiten nichts zu tun gäbe: Abgespielte Trommelfelle werden ausgewechselt, Materialien für neue Instrumente eingekauft

und montiert. Außerdem arbeiten fast alle Trommler nebenher entweder in Balletten, die regelmäßig proben, oder sie verdienen mit dem Bespannen von Exporttrommeln dazu, unterrichten ausländische Gäste oder sind in Berufen tätig, die nichts mit Musik zu tun haben, etwa Schreiner, Maurer oder Straßenkehrer. Dazwischen genießen Trommler jedoch immer wieder auch ganze Tage freier Zeit. Zwar gehört es auch zur Arbeitswelt, Beziehungen unter Verbundskollegen und zur Kundschaft zu pflegen sowie auf Engagements zu warten, aber solcherart Tätigkeiten – man sitzt zusammen am Treffpunkt des Verbundes oder besucht sich zu Hause, unterhält sich, trinkt Tee, raucht Zigaretten usw. – werden von den Musikern nicht als Arbeit aufgefasst. Während die Musiker also relativ viel Zeit ohne Arbeit bzw. mit nur minder intensiven Arbeiten verbringen und vor allem warten müssen, bis es wieder Arbeit gibt, versuchen sie in Zeiten starker Nachfrage, auch unter schwierigsten Umständen möglichst keine Chance zur Arbeit auszulassen und jedes Engagement anzunehmen.

4.1.2 Arbeitszeiten im Wochenrhythmus

Die Auftritte der Festmusiker verteilen sich, in erster Linie der Hochzeitsfestsequenz gemäß, auf bestimmte Wochentage und Tageszeiten. Die Sonntagshochzeit beinhaltet den Donnerstag- und Freitagabend, den ganzen Sonntag und den Montagnachmittag; die Donnerstagshochzeit beinhaltet den Montag- und Dienstagabend, den ganzen Donnerstag und den Freitagnachmittag.[5] Diese Verteilung strukturiert den Arbeitsalltag der Trommler: Am Montagnachmittag finden sowohl relativ viele ›Morgen‹-Feste statt, die zu einer Sonntagshochzeit gehören, als auch Abendfeste, die als Vorabende für eine Hochzeit am Donnerstag gefeiert werden. Am Dienstag sind es nur solche Abendfeste. Der Mittwoch ist meist arbeitsfrei. Am Donnerstag gibt es sowohl tagsüber Hochzeitsfeste als auch Abendfeste, die zur kommenden Sonntagshochzeit zählen. An manchem Donnerstag ergibt sich aus der Überschneidung der beiden Terminschienen, dass ein Musiker oder ein ganzes Ensemble zweimal auftritt, tagsüber und abends nochmal. Auch am Freitag finden relativ viele Aufführungen statt, nämlich einige Morgenfeste vom Donnerstag und viele Abendfeste für den Sonntag. Am Samstag haben die Trommler selten einen Auftritt, etwa auf einem Nachmittagsfest anlässlich einer Beschneidung, Namensgebung oder Verlobung oder wenn ein Abendfest nachgeholt wird. Der Sonntag stellt schließlich den arbeitsreichsten Wochentag dar, da auf ihn bei weitem die meisten ganztägigen Hochzeitsfeste fallen.

5 Vgl. Tab. 6 (S. 85).

Tabelle 21: Anzahl der Auftritte pro Wochentag

	Mo	Di	Mi	Do	Fr	Sa	So	Summe
Abendfeste	23	21	1	45	53	9	3	155
Hochzeitstage	1	0	6	37	1	1	108	154
Morgenfeste	54	0	0	1	23	0	0	78
Sonstige	6	3	2	13	4	13	6	47
Summe	84	24	9	96	81	23	117	N = 434

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Um die Arbeitszeit der Trommler zu ermessen, sind die Spielzeit, die bei Morgenfesten etwa eine, bei Abendfesten zwei bis drei und bei Hochzeitstagesfesten fünf bis sechs Stunden beträgt, die Warte- und Ruhezeiten sowie die An- und Abreise zu berücksichtigen. Die Anwesenheit am Festplatz vor Beginn eines Abendfestes beschränkt sich meist auf maximal 30 Minuten. Unmittelbar nach Ende des Festes werden die Trommeln geschultert und es geht heimwärts. Am Tag des Hochzeitsfestes werden die Trommler mindestens 30–60 Minuten vor Spielbeginn erwartet. Den Trommlern ist ein Anliegen, durch frühe und stete Anwesenheit am Festplatz die Gewissheit zu verbreiten, dass sie zu Diensten sind.[6] Selbst über Mittag, wenn etwa eineinhalb Stunden Pause gehalten wird, bleiben mindestens ein, zwei Mann und die demonstrativ aufgestapelten Instrumente vor Ort. Ihre persönliche Anwesenheit weist die Musiker bei den Auftraggeberinnen als verlässlich aus. Sie empfehlen sich so für künftige Engagements, tragen also dazu bei, über den Markttausch – einige Tausend FCFA gegen einige Stunden Arbeitskraft – hinaus eine Kundschaftsbeziehung zu etablieren. Leider ist manches Mal auch angebracht, noch nach Ende des Auftritts hartnäckig vor Ort zu bleiben, weil einem Versuch, die Gagenzahlung zu verschleppen, widerstanden werden muss.

Die Anreise zu einem Auftritt im eigenen oder einem Nachbarviertel bedeutet einen Fußmarsch von bis zu 30 Minuten, in entferntere Viertel braucht man zu Fuß und mit öffentlichen Verkehrsmitteln gar bis zu zwei Stunden. Die kleinteiligen Festeinheiten bedeuten für die Trommler immer auch Arbeitspausen. Während der zentralen Blockphasen hat das Trommelensemble allerdings zwei bis vier Stunden ohne Pause durchzuspielen. Insgesamt sind die Trommler für Auftritte bei Morgenfesten durchschnittlich etwa zwei bis drei, bei Abendfesten vier und bei Ganztagsfesten zehn Stunden außer Haus.

Das relativ geringe Maß – kaum mehr als durchschnittlich drei Auftritte pro Woche – und die regelmäßige Verteilung der Arbeitszeiten im Wochenverlauf erlaubt, andere Tätigkeiten danach auszurichten. So werden die Vormittage (außer

6 Siehe Kap. 4.5.2 (ab S. 275) zur speziell für Berufsmusiker typischen Dienstbeflissenheit.

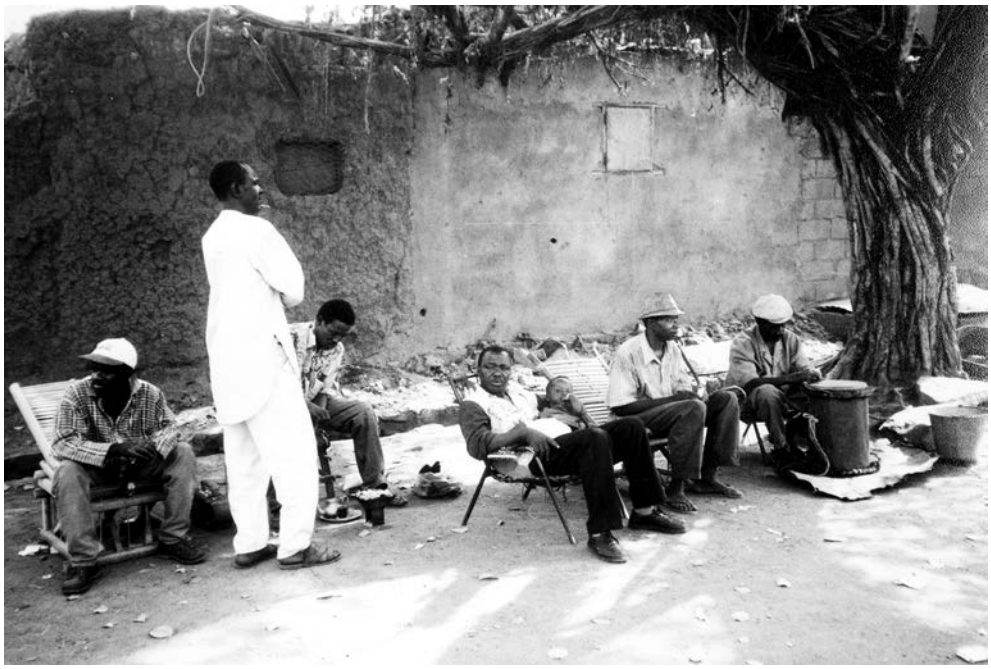
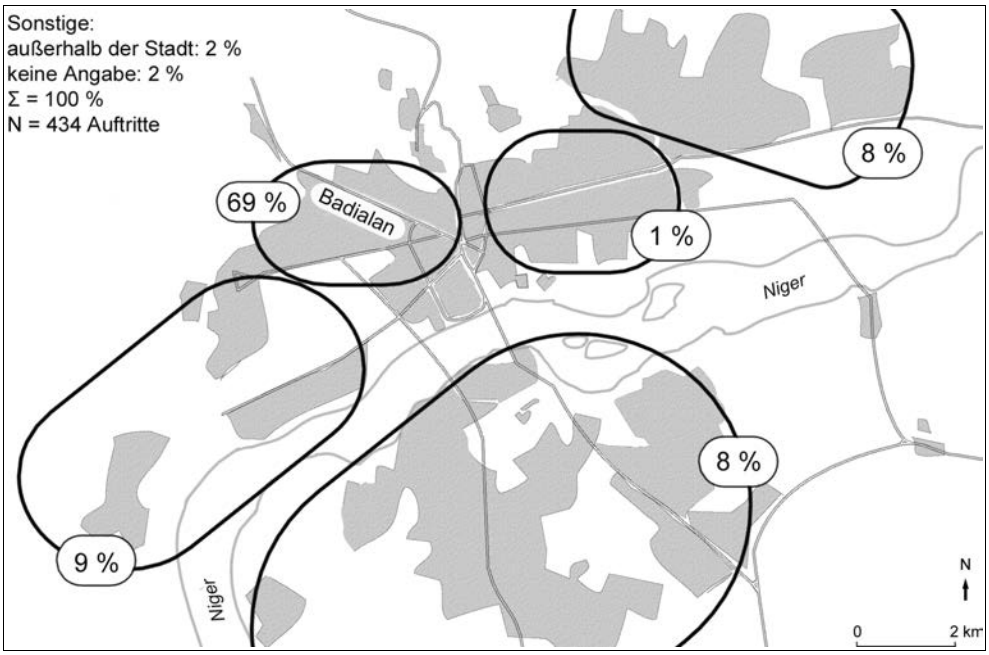


Foto 25: Treffpunkt des Trommlerverbundes von Badialan I an einem auftrittsfreien Vormittag (Bamako 1998). V.l.n.r.: Jaraba Jakite, zwei Nachbarn (einer kocht Tee), Drisa Kone mit Nachwuchs, Kasim Kuyate und Fasiriman Keita, der seine Dunun neu bespannt.

donnerstags und sonntags) regelmäßig dazu genutzt, im Verbund zusammenzusitzen, Aufträge abzuwarten, Ensemblebesetzungen zu vereinbaren, Tee zu trinken, sich zu erholen und bei Bedarf in Ruhe ein Instrument zu warten. Die Festzeiten versucht man sich von anderen Terminen freizuhalten. Vor den üblichen Abmarschzeiten zu Festplätzen finden sich, in der Hoffnung auf ein kurzfristiges Engagement, die noch freien Musiker am Treffpunkt ein. Im Allgemeinen lässt sich eine Beschäftigung als Ensemblemitglied einer Pop-Band oder eines Balletts, als Monteur von Export-Jenben, als Trommellehrer von Ausländern oder in einem ganz anderen Beruf mit der Arbeit als Festmusiker recht gut vereinbaren.

4.1.3 Auftrittsort und Wohnort

Städtische Berufstrommler arbeiten zum Großteil in dem Stadtteil, in dem sie leben, plus den angrenzenden Vierteln. Karte 4 zeigt, dass die Trommler aus Badialan I über zwei Drittel ihrer Aufträge im westlichen Bereich des kolonialen Rings fanden. Die übrigen Engagements führten sie in die Viertel am rechten Flussufer sowie in die Peripherien im Westen und im Osten der Stadt. Dagegen fanden sie



Karte 4: Verteilung der Auftrittsorte der Untersuchungsgruppe (mit Sitz im Stadtteil Badialan I) im Stadtgebiet von Bamako. Karte nach van Westen (1995: 127) und Institut Géographique National (1993: IGN 3615); Datenquelle: Eigene Erhebung (Bamako 1997/98).

kaum Aufträge in den östlichen Vierteln des kolonialen Rings, obwohl diese leichter zu erreichen wären. Die Ursache ist darin zu sehen, dass in dieser Gegend, genauer: in Médina Koura, in den 60er und 70er Jahren, neben Bolibana und Badialan im Westen, der zweite Schwerpunkt der Urbanisierung der Jenbe-Festmusik lag. Dort ist eine Vielzahl guter und bekannter Festmusiker ansässig, mit denen die älteren Trommler aus Badialan bis heute eine besonders ausgeprägte Rivalität und Konkurrenz verbindet, und in deren Gebiet sie sich bis heute nicht durchsetzen können, obwohl es keine ausgesprochenen Reviere mehr gibt.[7]

Ebenso wie der Verbund hat jeder einzelne Auftragnehmer einen lokalen Schwerpunkt in Badialan oder einem benachbarten Viertel. Mit etwa einem Drittel des jeweiligen Auftragsvolumens heben sich diese Schwerpunkte deutlich von den Mittelwerten des Verbundes ab. Auch bei den lokalen Schwerpunkten der individuellen Auftragnehmer zeigt sich ein direkter Zusammenhang von Wohn- und Auftrittsort: Jaraba Jakite wohnt an der Grenze zu Hamdallaye, Jeli Madi Kuyate wohnt zur Hälfte, nämlich mit einer seiner beiden Frauen, in Bolibana, Draman Keita und Sedu Keita leben in Badialan III, Yamadu Dunbia und Drisa Kone in

7 Siehe Kap. 4.4.1 (ab S. 251) zur Auflösung der Reviere.

Badialan I. Ein jeder der erfolgreichen Auftragnehmer wohnt also in der Nähe seines Auftragsschwerpunktes:

Tabelle 22: Anteile einzelner Stadtviertel am Auftragsvolumen (in Prozent)

Stadtviertel	Jaraba Jakite	J. Madi Kuyate	Drisa Kone	Draman Keita	Sedu Keita	Yamadu Dunbia	Verbund (Mittel)
Hamdallaye	33	6	8	0	9	8	15
Bolibana	10	31	15	3	6	12	15
Badialan I	17	7	36	12	19	32	15
Badialan III	3	0	8	35	25	0	11
Badialan II	1	6	13	0	9	0	5
Ntomikorobougou	1	7	5	0	0	0	4
Sonstige	35	43	15	50	32	48	35
Summe	100	100	100	100	100	100	100

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Dass der Gründer des Verbundes, Yamadu Dunbia, seinen Schwerpunkt in Badialan I hat, wo er seit bald vier Jahrzehnten lebt, erscheint selbstverständlich.[8] Jedoch ist die Nähe von Wohnen und Arbeiten nicht generell aus einem gegebenen Wohnort ableitbar. Vielmehr ist der Wohnort zu einem gewissen Grad gewählt, d. h. Ergebnis intentionalen Handelns, das in gewissen Rahmen interpretierbar ist. So ist etwa der Wegzug Jeli Madi Kuyates und Jaraba Jakites vom Wohnort Dunbias, der bis heute als Treffpunkt des Verbundes dient, in ihrem ambivalenten Verhältnis zum Verbund und seinem Gründer zu sehen: Sie lösten sich nach ihrer Lehrzeit bei Dunbia in konfliktreichen Prozessen aus dessen direkter Kontrolle auch dadurch, dass sie nicht mehr in dessen Haushalt aßen, arbeiteten und ihren Alltag verbrachten. Beide zogen nach der Heirat in Mietwohnungen, die sie in Gehöften wählten, die nicht in direkter Nachbarschaft Dunbias lagen, aber nah genug, um binnen Minuten am Treffpunkt des Verbundes zu sein. Kuyates Umzug von Badialan nach Bolibana, in Richtung Zentrum, entsprach seiner beruflichen und stilistischen Spezialisierung als Musiker am Nationalballett. Dagegen zog Jakite, ein ausgeprägter Festmusikspezialist, der besonders das junge Publikum zu begeistern wusste, an die Grenze des etwas neueren, bevölkerungsreichen Viertels Hamdallaye, wo auch eine Berufssängerin lebt, mit der ihn eine enge Seilschaft verbindet. Der Wegzug des erst 26 Jahre alten Draman Keita aus Badialan I ins etwa einen Kilometer entfernte Badialan III kam nahezu einer Sezession gleich, da er den Solisten Sedu Keita sowie zwei seiner damals noch sehr jungen Brüder mitnahm und ihnen ein

8 Siehe die Biographie Dunbias in Anhang 1 (S. 315ff).

Jahr später auch noch der Solist Sedu Balo folgte. Der Wechsel des Wohnortes war in diesem Fall ein Schachzug, der zum Ziel hatte, sich zum einen aus dem Verbund und der Autorität Dunbias zu lösen, dann, in den ehemals väterlichen Gefilden – Draman Keitas Vater war schon Jenbe-Spieler in Badialan III gewesen – einen eigenen Stützpunkt aufzubauen, und, drittens, dennoch immerhin so nahe bei Badialan I zu bleiben, dass auch gemeinsame Arbeit weiterhin möglich bleibt. Drisa Kones Schwerpunkt, der in Badialan I verblieb, entspricht seiner Persönlichkeit: Kone war einst Dunbias loyalster Lehrling, der weniger auf rasche Selbständigkeit, vielmehr auf seine Treue, sein Glück und sein besonderes Talent vertraute.

4.1.4 An- und Abreise

Wandernde Jenbe-Spieler, die in der Trockenzeit über die Dörfer ziehen, gehören weitgehend der Vergangenheit an. Auch die saisonale oder punktuelle Migration ländlicher Festmusiker in die Hauptstadt spielt nicht mehr die große Rolle wie noch vor Jahrzehnten. Doch bedeutet für Dorftrommler auch heute noch nahezu jeder Auftritt außerhalb des Heimatdorfes eine beschwerliche und langwierige Reise zu Fuß oder mit dem Fahrrad, die mit mindestens einer Übernachtung verbunden ist. Auch die Musiker der Bamakoer Geistbesessenheitskulte übernachten oft noch im Gehöft der Heilerin. Dagegen kehren die Jenbe-Spieler nach Auftritten auf städtischen Familienfesten stets zurück nach Hause.[9] Bis in die 80er Jahre hinein unternahmen sie noch häufig mehrtägige Reisen zu Auftritten ins Umland und die Nachbarregionen. Derlei Fernaufträge sind selten geworden,[10] die Arbeit der auf Hochzeiten spezialisierten urbanen Berufstrommler findet fast ausschließlich innerhalb der Stadtgrenzen statt. Dennoch bleibt kennzeichnend, dass die Arbeit der Festmusiker an ständig wechselnden Orten stattfindet. An- und Abreise sowie Aufenthalt am Festplatz gehören fest zu ihrem Arbeitsalltag.

Die Musiker reisen meist gemeinsam zum Auftrittsort und wieder zurück. Ein Teil der Reisen erfolgt zu Fuß, wobei die Trommeln getragen werden. Entferntere Orte innerhalb der Stadtgrenzen werden kombiniert mit Fußmärschen und Linientaxifahrten angegangen. In diesen öffentlichen Verkehrsmitteln werden die Instrumente, gleich sonstigem sperrigen Gepäck, auf dem Autodach festgezurrt. Die Reise per Linientaxi ist oft mit Wartezeiten verbunden, da je nach Wochentag und Tageszeit auf vielen Routen die Fahrzeuge entweder überfüllt sind oder wegen zu geringer Auslastung gar nicht erst fahren. Darüber hinaus ist meist die immens ver-

9 Auch dies ist ein Ausdruck der zunehmenden Differenzierung von rituellem Anlass und Festveranstaltung, die in Kap. 2.4.1 (ab S. 81) dargestellt wurde.

10 Im Jahr 1997/98 führte die Untersuchungsgruppe lediglich drei Aufträge außerhalb Bamakos, in seiner unmittelbaren Umgebung aus: je einen im Bèlèdugu, in Bougouni und in Koulikoro.

kehrsüberlastete Innenstadt zu durchqueren. Nach Einbruch der Dunkelheit, also aus Anlass einer Reise von und zu Abendfesten sowie bei der Rückkehr von Hochzeitsfesten in entfernten Stadtvierteln, nehmen die Schwierigkeiten noch zu. Im Umkreis von wenigen Kilometern geht man deshalb lieber gleich zu Fuß, was überdies noch Kosten spart. Nach Ende der Abendfeste, gegen 22.30 oder 23 Uhr, sind die meisten Linientaxis bereits eingestellt. Geld für ein Miettaxi auszugeben, das um ein Vielfaches teurer ist, stellt in den Augen der Musiker eine Verschwendung dar, die ihnen widerstrebt bzw. gar nicht erst in den Sinn kommt.[11] Nach Abendfesten bleibt also nur die Möglichkeit, zu Fuß nach Hause zu gehen. Deshalb lassen sich die Trommler für Abendfeste in allzu entfernten Stadtvierteln nicht gerne engagieren – einer der ganz wenigen, nicht finanziellen Gründe, einen Auftrag abzulehnen. Das Reisen der Trommler im Stadtgebiet geht also einher mit langen Fußmärschen, Warten, Unbequemlichkeit, Hitze, Staub, Abgasen und Gefahren im Straßenverkehr. Nicht selten gestaltet sich die Anreise zusätzlich schwierig, weil die Wegbeschreibung unzureichend war oder nicht genau verstanden wurde. Dann heißt es, sich im betreffenden Stadtviertel so lange durchzufragen und zu suchen, bis man an einem Stapel Stühle oder einem über die Straße gespannten Sonnensegel den Festplatz erkennt.

Im Folgenden wird ein Arbeitstag im Hinblick auf die alltäglichen Erfahrungen des Reisens und des Aufenthalts am Auftrittsort beschrieben:

> Hochzeitstag: Um 8.40 Uhr ziehen wir los, Jaraba Jakite, Madu Jakite und ich, jeder eine Trommel geschultert. Unser Ziel ist nur gut einen Kilometer entfernt, schon zehn Minuten später können wir die Instrumente vor dem Gehöft der Veranstalterinnen abstellen. Jaraba geht hinein, um unsere Ankunft anzuzeigen, und kommt mit drei Stühlen zurück. Wir setzen uns in den Schatten der Gehöftmauer. Danach verschwindet Jaraba wortlos und taucht erst etwa eine halbe Stunde später wieder auf, ein Teegeschirr im Gepäck – offenbar war er noch einmal zu Hause. Daraufhin verschwindet auch Madu Jakite ohne Angabe von Gründen.
>
> Um 9.40 Uhr ist Madu wieder zurück, setzt Glut an und kocht den grünen Tee mit Zucker, den wir von den Veranstalterinnen zusammen mit drei Schachteln Marlboro ausgehändigt bekamen. Erster Aufguss, zweiter Aufguss. Um 10.15 Uhr beginnen wir, die Leute herbeizutrommeln. Nach nur wenigen Minuten kommen die ersten Frauen aus dem Gehöft heraus auf den Tanzplatz, um zu tanzen. Das Fest beginnt, will jedoch nicht richtig in Schwung kommen, da Sängerinnen fehlen. Jaraba spielt von sich aus Rhythmen an und versucht mühevoll, das Fest zu animieren. Tänzerin um Tänzerin muss er für ein Solo auf die Tanzfläche locken und nach jedem Stück sofort mit einem neuen Rhythmus fortfahren. Gegen 12 Uhr tauchen endlich Griot-Sängerinnen auf. Deren Lieder rufen die Festteilnehmerinnen zu Kreistänzen auf und erlauben einen ruhigen Aufbau der Musikstücke. Die Situation der Trommler ent-

11 Die Fahrt eines fünfköpfigen Ensembles im Linientaxi durch die Stadt (inkl. einmal Umsteigen) kostet etwa 1 000, die Einzel-Taxifahrt dagegen etwa 2 000 F CFA.

spannt sich. Gegen 13 Uhr wird das Essen aus dem Gehöft herausgetragen, womit die erste Runde von gut zweieinhalb Stunden Spielzeit beendet ist.

Nacheinander tragen die Frauen volle Schüsseln heraus und stellen sie ab. Die Festgemeinde teilt sich in Grüppchen von sechs bis zehn Leuten, die sich jeweils um eine der Schüsseln scharen. Die Trommler bilden immer eine eigene Gruppe, höchstens eine bekannte Tänzerin oder Sängerin, ein Kameramann oder Tonanlagenverleiher gesellt sich mal dazu. Alle scharen sich kauernd um die Schüssel, waschen sich die Hände. ›Lasst uns essen,‹ sagt der Älteste und einige wispern ›*bisimilahi*‹, bevor sie sich über die Schüssel mit Reis in Öl und einige Stücke Kürbis, Süßkartoffeln und Rindfleisch, die obenauf liegen, hermachen. Es gibt immer dieses Gericht auf Festen, *nsamè*. Manche Bamakoer vertragen das rötliche Palmöl aus der Elfenbeinküste oder andere billige Speiseöle nicht, die darin enthalten sind. Jaraba meidet es nach Möglichkeit wegen seines empfindlichen Magens. Ausgemachtes Pech für einen Berufstrommler, bringt es ihn doch um eine Gelegenheit, mit dem gereichten Essen Unkosten zu sparen. An diesem Tag, da der Auftritt nur einen guten Kilometer von seinem Zuhause entfernt stattfindet, nimmt er den kurzen Fußweg auf sich, um dort zu essen. Niemandem, der keine derartigen Probleme hat, käme das auch nur in den Sinn, selbst wenn der Auftritt bei sich um die Ecke wäre.

Die guten Stücke sind schneller weg als zu Hause, wo der Anstand es gebietet, Fleisch und andere Extras nicht voreilig zu nehmen, sondern liegen zu lassen, gar in die Mitte zurückzulegen, wenn sie einem zufällig in das eigene Segment der Schüssel rutschen. Das Rindfleisch ist meist so zäh, dass einer das Stück halten muss, während der andere zieht und sich einen Teil abreißt. Mit dem letzten Bissen im Mund steht jeder auf, wäscht sich wieder die Hände in der Wasserschüssel und sucht sich einen Stuhl und einen Platz im Schatten. Die wenigen Stühle mit Sitzflächen und Rückenlehnen aus buntem Wäscheleinengeflecht sind schnell vergeben: In der Mittagspause ist es besonders angenehm, sich in einen solchen Sessel zu fläzen und die Beine anzuwinkeln oder, auf einen Schemel oder Nachbarstuhl gestützt, auszustrecken. Ein Trommler schickt ein herumstehendes Kind mit 100 FCFA um drei Marlboro, fünf Minuten später schickt ein anderer nach Eis aus gezuckertem Sud von roten Malven für 25 FCFA. »Hast du Feuer?« – »Mann, gibst du nicht erst eine rüber?« Man sucht sich am Boden einen Halm als Zahnstocher zur Entfernung der zähen Rindfleischreste. Das Gespräch bleibt träge, die Sätze kurz. Eine schläfrige Atmosphäre greift um sich: Alle dösen, die Fliegen stören etwas, der Eisverkäufer ist über den Lenker seiner rollenden Kühltruhe gesunken. Es ist heiß, nicht einmal Hunde kommen heraus und fressen die Essensreste auf. »Mann, setzt du nicht Tee auf?« Die Trommler bedienen sich gerne eines lässigen, manchmal etwas rüden Umgangstons. Bei dieser Hitze, da man selbst den Mund beim Sprechen möglichst wenig bewegt, ist es von Vorteil, so einsilbig zu sein. Jetzt noch einen Tee zu trinken, verspräche Aussicht auf etwas Schwung für die Nachmittagsrunde. Allerdings nur, wenn es ein erster Aufguss ist. »Mann, lass uns den Dritten auskippen und einen neuen Ersten aufsetzen!«

Um 14.30 Uhr geht es weiter mit der Arbeit, die, unterbrochen nur von einer kurzen Pause am Nachmittag, bis 18.15 Uhr dauert. Wie immer löst sich die Festgemeinde nach dem zeitlich festgelegten Ende des Festes binnen Minuten auf. Wir setzen uns auf die nächstbesten Sitzgelegenheiten und starren in die Dämmerung, die

erste Kühle des Abends genießend. Schweigen. Dann murmelt einer: »Mann, bin ich kaputt.« »*Trop-même*«, »*walaahi*«, mehr ist dazu nicht zu sagen. Wir warten auf die Gage. Um 19 Uhr bekommen wir Bescheid: Wir sollen nach Hause gehen, es gibt heute kein Geld, wir bekommen es schon noch. Niemand sagt etwas. Wir machen uns auf den Nachhauseweg, nun schon im Dunkeln, im Gänsemarsch, dann muss nur der Vordermann genauer auf die Schlaglöcher und Wegunebenheiten achten. Immer wieder gilt es, den Autos auszuweichen, in deren Staubwolken man, geblendet vom Scheinwerferlicht, absolut nichts mehr erkennen kann. Unterwegs biegt Jaraba Jakite ab zum Gehöft des Bräutigams, wo unsere Auftraggeberinnen wohnen, um die Gage umgehend mit Nachdruck einzufordern. Um 19.20 Uhr kommen wir zu Hause an, Jaraba Jakite eine Stunde später, ohne Geld. Morgen will er gleich wieder hin.

Nach dem anstrengenden Tag isst Madu Jakite kaum etwas zu Abend. »Wenn du wirklich kaputt bist, dann kannst du nichts essen, bis morgen nicht.« In dieser Verfassung ist für ihn an Schlaf nicht zu denken. Er setzt noch Tee auf, um sich bei dieser Beschäftigung bis nach 1 Uhr nachts zu entspannen. Am nächsten Morgen steht er zwar früh auf, das gehört sich so, legt sich aber gegen 9 Uhr nochmals hin, um in den späten Vormittag hinein zu schlafen. (Bamako, 30.3.1997)

4.2 Die Trommler: eine Berufsgruppe

Jenbe-Festmusik wird im dörflichen Kontext im Rahmen verwandtschaftlicher, kommunaler oder religiöser Institutionen organisiert. Die Trommler auf dem Land sind primär Bauern. In Bamako dagegen wurde das Trommeln zum Beruf: Sie üben ihre Arbeit langfristig und gewerblich aus, sichern damit ihren Unterhalt und bestimmen ihre soziale Position. Die Berufsgruppe umfasste in Bamako bei ihrer Entstehung um 1960 etwa zehn bis zwanzig Personen, heute sind es mehrere hundert. Der gesellschaftliche Prozess, die Arbeit der Festmusik zum Metier und Beruf in obigem Sinne zu machen, wird hier als Professionalisierung bezeichnet.

In der Berufssoziologie bezeichnet Professionalisierung eine spezielle Form der Rationalisierung und Institutionalisierung gewisser Berufe in modernen Industriegesellschaften. Als Professionen werden beispielsweise die Berufe der Mediziner, Juristen und Architekten bezeichnet, die sich durch Systematisierung des Wissensbestandes, formale Kompetenznachweise, kollegiale Selbstkontrolle und rechtliche sowie ethische Standards auszeichnen. Die landläufige Rede von Professionalität, zumal in Bezug auf Sportler und Musiker, verbindet vage die sozioökonomische Form der Tätigkeit mit der Qualität der erbrachten Leistungen. Diese berufssoziologischen und umgangssprachlichen Bestimmungen von Professionalität werden hier gerade n i c h t als gleichsam selbstverständliche Aspekte beruflicher Arbeit aufgefasst. Formen und Folgen von Professionalisierung stehen vielmehr im weiteren Verlauf der Untersuchung als offene Forschungsfragen zur Debatte.

4.2.1 Status und Selbstbild

Der Status von Jenbe-Spielern wird nicht ererbt, wie jener der Griots (*jeli*), vielmehr erst mit dem Ergreifen des Berufs erworben. Er ist in der Stadt wie auf dem Land gleichermaßen niedrig. Trommler gelten als Außenseiter, als wenig seriöses, schamloses Volk, das in einer Frauendomäne arbeitet und, wie sonst nur die Griots, fürs Musizieren gar noch Geld nimmt:

> Damals [1959] gab es nicht mehr als fünfzehn Jenbe-Spieler in Bamako. Die waren damals nicht viele, denn die Jenbe-Spieler waren nach Ansicht der Leute Wilde, Verrückte. […] Auf dem Dorf, da sagten sie: »Drückeberger. Der kann wohl nicht mit der Hacke arbeiten?!« […] Das heißt, es gibt manche Dinge, die mag die Generation der Eltern nicht. Also sabotieren sie es und sagen: »Du Nichtsnutz, du arbeitest wohl nicht?!« Das ist auf dem Dorf. Dagegen in der Großstadt, da heißt es, Jenbe-Spieler seien keine ernsthaften Leute, kopflos-unvernünftig. (Fasiriman Keita, 10. 1. 1998)

Auch im Selbstbild der Bamakoer Jenbe-Festmusiker entspricht ihr Beruf keineswegs dem Idealbild städtischer Erwerbsarbeit: Das Trommeln sei anstrengend, sein Ansehen niedrig (hier bedingt der soziale Status das Selbstbild mit), man arbeite im Freien, schwitze, und, was am schwersten wiegt, man sei ist ohne feste Anstellung und regelmäßige Bezahlung, wie es sich für eine ›richtige Arbeit‹ gehörte. Die folgende Szene beleuchtet beide Aspekte: die Statuszuschreibung durch die Gesellschaft in Person eines Vaters und die ebenfalls negative Selbsteinschätzung eines jungen Trommlers aufgrund der gewerblichen Unsicherheit:

> Auf dem Heimweg von einem Auftritt erzählt der etablierte Auftragnehmer und Solist Drisa Kone lachend von einem ehemaligen Jenbe-Spieler in Badialan, dessen Vater den Trommler-Beruf partout nicht akzeptieren wollte. Jeden Morgen warnte der Vater den Sohn davor, Festmusiker zu werden. »Wirklich, Morgen für Morgen, er brauchte bloß seine Nase unter der Bettdecke hervortun, da fuhr er ihn schon an: Untersteh' dich und werde Trommler! Später wurde er Taxifahrer.« Den Faden dieser feixend vorgetragenen Anekdote nimmt der 25-jährige Solo Konate plötzlich in ernstem Ton wieder auf: »Fahrer ist aber auch wirklich besser. Das ist eine richtige Arbeit, da verdient man jeden Tag etwas.« Niemand antwortet, das Gespräch kommt zum Erliegen. Der feierabendliche Überschwang ist der Erschöpfung gewichen, die jeglichen Humor vertreibt. (Bamako, 1. 12. 1997)

Der niedrige Status und selbst drastische Sanktionen halten jedoch nicht davon ab, den Trommlerberuf auszuüben. Wie im Zusammenhang mit der Scham bereits angesprochen,[12] waren die meisten Mitglieder der Untersuchungsgruppe aufgrund ihrer Berufswahl massiven Widrigkeiten seitens ihrer Familie ausgesetzt, mussten Beschimpfungen, Flüche und sogar Schläge erleiden:

12 Siehe S. 106f.

> Meine Eltern waren damals schon in Abidjan. Aber ein Onkel mütterlicherseits, der war dagegen. Die Eltern haben nichts davon mitbekommen, dass ich Jenbe-Spieler wurde, aber der hat mich geschnappt und geschlagen. Er hat mich gefesselt und geschlagen. Dass ich Jenbe-Spieler werde, sagte er, damit sei er nicht einverstanden. Ich sagte, wenn dir das nicht recht ist, dann suche eine Arbeit und gib sie mir, die wird gemacht, so können wir uns einigen. […] Es ist eine Frage des Islam. Der war gegen das Jenbe-Spielen, sogar wenn er mich am Festplatz erwischt hat, hat er mich *sur place* gepackt und geschlagen und mir auch noch die Gage abgenommen. Hat er alles getan. Selbst heute noch kommen wir nicht miteinander aus. (Vieux Kamara, 2. 3. 1998)

Die Trommler finden dies ungerecht und höchst belastend, nehmen es aber auf sich und trotzen dem Stigma ihres Berufs.[13] Dazu eine Anekdote:

> Ein Ensemble unter der Leitung von Drisa Kone spielt auf einer Hochzeit in der Straße, die im Viertel Ntomikorobougou unmittelbar am Fuße der Anhöhe liegt, auf der sich der Präsidentenpalast befindet. Gegen den Hügel hin stehen Kasernen, entlang der anderen Straßenseite die Villen von hohen Offizieren und anderen Privilegierten, darunter auch die Familien einer Reihe von Griots, die in den 60er Jahren von Präsident Modibo Keita zu Nationalkünstlern erkoren und mit Grundstücken und Häusern bedacht wurden. In einem Pausengespräch, der diesen Sachverhalt beiläufig streift, flicht Kone ein, dass die Griots leicht als Künstler gelten, während wir nur *tisi* seien. Es handelte sich um ein nur unter Trommlern gängiges, witziges Wortspiel: Ein *tisi* ist ein *artisi* (Künstler, von frz. *artiste*) ohne *art.* Mein dummes Gesicht beim Gelächter, mit dem Kones Ausspruch quittiert wurde, verstärkte allseits die Heiterkeit, doch meine naive Nachfrage: »Wir sind also keine Künstler?«, und die Antwort »Nein, die Kunst ist noch nicht an uns«, ließ das allgemeine Prusten und Schenkelklopfen erst richtig losgehen. (Bamako, 7. 2. 1998)

Es gibt mehrere Gründe, warum die Trommler nicht von ihrem Beruf lassen: Erstens lieben sie die Tätigkeit des Trommelns, haben Lust und Freude daran. Zweitens sehen die meisten für sich selbst keine Chance auf eine andere Erwerbsarbeit. Drittens hat im Laufe der Jahrzehnte das erzielte Einkommen bei der gesellschaftlichen wie auch der eigenen Beurteilung des Trommlerberufs an Bedeutung gewonnen. Trotz einer Tendenz zur Verbesserung des Ansehens hegen allerdings viele Trommler den Wunsch, bei erstbester Gelegenheit den Beruf zu wechseln. Nicht wenige, die einst im Verbund von Badialan I gearbeitet haben, sind Marabut, Heiler, Wächter, Taxifahrer oder Ähnliches geworden; zwei sind sogar als Bauern aufs Land zurückgekehrt. Nur für einen Teil der Trommler ist die Jenbe-Musik eine Lebensstellung. Für die anderen bedeutet sie einen vorübergehenden, auf den Lebensabschnitt der Jugend beschränkten Erwerbszweig. Auch der etwa sechzehnjährige Anton Traore hätte lieber eine ›richtige‹ Arbeit:

13 Siehe S. 257f zu Strategien des Umgangs mit dem niedrigen Status, z. B. die Selbststilisierung als Außenseiter oder, im Gegenteil, die konformistische Anpassung.

> Jenbe-Spielen ist keine gute Arbeit. Du machst es, bevor du deine eigentliche Arbeit findest. Aber selbst wenn du eine richtige Arbeit hast, an den Tagen, an denen du nicht arbeitest, an denen kannst du ja Jenbe spielen gehen. (Anton Traore, 2. 3. 1998)

4.2.2 Einkommen und Lebensstandard

Von den etwa 25 Mitgliedern des Verbundes in Badialan I arbeiten alle als Festmusiker, fast alle waren oder sind aber auch Mitglieder in staatlichen oder privaten Ballett-Truppen, einige spielen auch in Pop-Bands. Mehrere bespannen des öfteren Instrumente im Auftrag von Exporthändlern. Mehr als die Hälfte unterrichtete bereits Besucher aus dem Ausland. Darüber hinaus sind einige parallel in ganz anderen Berufsfeldern tätig, z. B. als Maurer, Schreiner, Straßenkehrer, LKW-Packer und Linientaxischaffner. Jedes einzelne Mitglied der Untersuchungsgruppe versucht in irgendeiner Weise, Einkommensquellen zu kombinieren und zu addieren. Madu Jakite montierte etwa im Untersuchungszeitraum 1997/98 über 100 Export-Jenben. Im Dezember 2000, dem Ramadan des Jahres 1421 nach islamischer Rechnung, gaben er und Drisa Kone einer Gruppe spanischer Trommelschüler drei bis fünf Mal pro Woche zwei Unterrichtsstunden auf dem Gelände eines Kulturzentrums. So hatte jeder der beiden am Ende des Fastenmonats, der für Festmusiker ansonsten totalen Verdienstausfall bedeutet, etwa 40 000 F CFA. Die täglich vier Stunden Arbeit (eineinhalb Stunden Hin- und Rückmarsch, zwei Stunden Unterricht, Smalltalk) während der Fastenzeit nahmen die beiden dafür bereitwillig in Kauf. Das Problem solcher Erwerbsmöglichkeiten im Rahmen des Weltmarktes für afrikanische Trommelmusik ist, dass sie weniger regelmäßig und schwerer vorhersehbar sind als jene der lokalen Familienfestmusik. Die Hochzeiten machen für das Gros der Bamakoer Jenbe-Spieler nach wie vor den größten und verlässlichsten Teil ihres Einkommens aus. Wie hoch ist dieses Einkommen einzuschätzen?

Ein Begleittrommler verdient mit einem Auftritt auf einem Abend- oder Hochzeitstagesfest durchschnittlich etwa 2–3 000 F CFA, der erste Jenbe-Spieler etwa 5 000 F CFA und der Auftragnehmer etwa 2 500 F CFA extra. Das Problem der Trommler ist jedoch nicht der Tagesverdienstsatz, sondern die Auftragslage. Auf wie viel bringt es ein Trommler im Monat? Wenn ein Begleitmusiker 70 Mal im Jahr spielt und durchschnittlich 2 500 F CFA verdient, bringt er es im Mittel auf etwa 15 000 F CFA pro Monat, ein Allround-Musiker, der 120 Mal pro Jahr auftritt und durchschnittlich 3 000 F CFA verdient, auf 30 000 F CFA, und ein Solist, der 70 Mal im Jahr in eigenem Auftrag auftritt und durchschnittlich 7 500 F CFA verdient, an die 45 000 F CFA.[14]

14 Vgl. Tab. 20 und 31 (S. 192 und 235) zur Anzahl von Auftritten und Aufträgen.

Tabelle 23: Einkommen von Jenbe-Festmusikern im Vergleich

nebenberuflicher Begleitmusiker	15 000 F CFA pro Monat
hauptberuflicher Allround-Musiker	30 000 F CFA pro Monat
hauptberuflicher Solist und Auftragnehmer	45 000 F CFA pro Monat
Tagelöhner, Hilfsarbeiter im informellen Sektor	1 250 F CFA pro Tag
Arbeiter, Handwerker im informellen Sektor	2 000 F CFA pro Tag
Bespannen von Jenben für Exporthändler	2 000 F CFA pro Stück
Unterricht ausländischer Trommelschüler	2 000 F CFA pro Stunde
Angestellter bei privater Wachgesellschaft	35 000 F CFA pro Monat
Angestellte/r im Staatsdienst (Telefonistin)	25 000 F CFA pro Monat
Trommler im Staatsdienst (Nationalballett, 30 Dienstjahre)	40 000 F CFA pro Monat
Schullehrer im Staatsdienst	40–60 000 F CFA pro Monat
Hochschuldozent im Staatsdienst	120–150 000 F CFA pro Monat

Quelle: Beobachtungen und Schätzungen (Bamako 1997/98); pers. Mitteilung Ruth Hoffer (2001).

Tabelle 24: Lebenshaltungskosten

Zutaten für eine Portion Tee (Tee, Zucker, Holzkohle)	150 F CFA
1 kg Zucker	400 F CFA
1 Liter einfaches Speiseöl	600 F CFA
50 kg Reis	13 000 F CFA
1 warme Mahlzeit (ohne Fleisch) im Straßenrestaurant	1–200 F CFA
Frische Zutaten für Soße (zum Reis; Tagesbedarf für 7 Personen)	5–600 F CFA
Monatsmiete 1-Zimmer-Wohnung in Lehmziegelgehöft mit Wellblechdach, Gemeinschaftstoilette, -waschplatz und -brauchwasserziehbrunnen, kein fließendes Wasser, Strom extra	4 000–7500 F CFA
Erstausstattung (Bücher, Hefte, Stifte, Uniform) für Grundschüler	bis 30 000 F CFA
1 Huhn (kleines Festessen)	1 750 F CFA
Ausstattung einer Familie (5 Kinder) mit Festessen (evtl. mit Hammel) und Kleidern zum islamischen Feiertag *seliba*	25–100 000 F CFA
Ausgaben des Bräutigams für seine Heirat (ohne Hochzeitsfest)	ab 100 000 F CFA

Quelle: Beobachtungen und Schätzungen (Bamako 1997/98); pers. Mitteilung Ruth Hoffer (2001).

Was bedeutet das Einkommen von Berufstrommlern in Bamako qualitativ? Ihr Lebensstandard ist bescheiden. Sie leben zusammen mit mehreren Familienmitgliedern oder als Wohngemeinschaft mit anderen Junggesellen zur Miete in Ein-Zimmer-Wohnungen von etwa zwölf Quadratmetern Fläche in wellblechgedeckten Lehmziegelgehöften. Die materielle Ausstattung ist äußerst bescheiden: Kein Mitglied der Untersuchungsgruppe verfügt z. B. über fließendes Wasser im Wohnbe-

reich, eine private Toilette oder Waschplatz, ein Telefon, einen Kühlschrank oder einen Fernseher. Keiner trägt eine Markenjeans, hat einen prächtigen Bubu im Schrank oder nennt ein Mofa sein Eigen, ein Auto schon gar nicht. Die Trommler tragen billige Industriestoffe, in der Regel in Form europäischer Gebrauchtkleider; manche haben für Feiertage einen schlichten Bubu. Nur einer besitzt ein Fahrrad, die meisten ein Radio mit Kassettenteil. Keiner der Familienväter kann einem seiner Kinder einen der begehrten Plätze in einer Privatschule bieten, aber alle schicken ihre Kinder in die staatliche Grundschule.

Viele Trommler sind Raucher und leisten sich geschmuggelte Marlboro (drei Stück zu 100 F CFA) statt der billigeren afrikanischen Sorten. Die meisten geben auch gerne einmal eine Runde Tee aus oder legen dafür zusammen, einige bevorzugen Kolanüsse als leicht stimulierendes Genussmittel. Manche beteiligen sich ab und zu an Pferdewetten (PMU), doch selten mit mehr als 100 oder 200 F CFA Einsatz. Doch insgesamt tun sich die Trommler durch große Bescheidenheit und Zurückhaltung hervor. Sie beschränken ihre Ausgaben, wo es nur geht. Beim Essen, das einen großen Teil der Ausgaben ausmacht, ist Sparsamkeit Gebot: Fast nie verköstigen sich Trommler in Straßenrestaurants, auch nicht auf Reisen, sondern essen immer zu Hause bzw. am Auftrittsort. Die Zutaten zur Soße, die das häusliche Mahl aus weißem Import-Reis bereichert, sind immer an der Untergrenze bemessen; das Fleisch ist nie von besserer Qualität und wird beim Essen stückchenweise abgezählt und den Familienmitgliedern einzeln zugeteilt. Es gibt alle paar Monate zu Feiertagen ein Huhn für 1 500 oder 1 750 FCFA, doch gilt dies schon als bedenklich teure Sonderausgabe, für die es sich lohnt, drei verschiedene Märkte abzuklappern. Der einzige Konsumbereich außer den Zigaretten, in dem bei einigen nicht nur die Sparsamkeit, sondern auch die Sucht bestimmt, sind alkoholische Getränke und andere Genussmittel.

Im Folgenden werden einige Details und Eindrücke aus dem Alltag der Familie meines Gastgebers und Forschungsassistenten Madu Jakite geschildert. Jakite ging einige Jahre zur Schule, kann lesen und schreiben und spricht Französisch. Er gehört als gefragter Allround-Musiker zu den Besserverdienenden innerhalb der Untersuchungsgruppe.

> Madu Jakite, 40 Jahre alt, wohnt mit seiner Frau und nunmehr vier Kindern seit über zehn Jahren in derselben Ein-Zimmer-Wohnung zur Miete. Das Trinkwasser der Familie wird von einer öffentlichen Brunnenanlage herangetragen und in einem großen Tongefäß aufbewahrt. Das Waschwasser kommt aus dem Ziehbrunnen, den man sich, ebenso wie die Sickergrube und den Waschplatz, mit etwa 40–50 weiteren Mietern des Gehöfts und der Nachbarschaft teilt. Das einzige große Möbel, das ›französische‹ Massivholzbett, steht hinten quer im Zimmer, auf dem Kopfteil ein billiger japanischer Radio-Recorder. Unterm Bett liegen gestapelt einige ausgediente, abmontierte, mit Staub bedeckte Jenbe-Felle, die Madu irgendwann einmal als Dunun-

Foto 26: Instrumente und Arbeitsgeräte Madu Jakites und seiner Frau (Bamako 1997).

Felle weiterverwenden wird. In einem, das, in der Form einer flachen Schale, umgedreht am Boden liegt, bewahrt Madu seine Werkzeuge und Materialien zur Reparatur und Wartung der Trommeln auf. Vor dem Bett ist quer durch den Raum ein Vorhang aus altem Stoff gespannt, der die Wohnung in einen öffentlichen, dem Eingang zugewandten, und einen hinteren, privaten Raum teilt. Hinten sind außer dem Bett noch einige Kisten und weitere Behälter für Kleidung, dazu noch ausreichend Platz zur Umkleide. Im vorderen Teil befinden sich in einer Ecke das Koch- und Haushaltsgerät der Hausfrau, darunter zwei tragbare metallene Kochstellen, daneben noch ein Sack Reis und ein schwarz verrußter Sack mit Holzkohle. An drei einfach in die Wand geschlagenen Nägeln hängen Madus zwei Jenben und seine Dunun sowie eine weitere, die er für einen Kollegen aufbewahrt (Foto 26).

An anderen Wänden hängen ein großes Messer, eine Gebetskette, eine Schultasche, ein Photo des zweitjüngsten der vier Söhne, ein altes zerschlissenes Poster mit afrikanischen Präsidenten. In der anderen Ecke stehen eine aufgerollte Gebetsmatte und einige Stühle. Dazu liegen einige Schemel und sonstiges Allerlei im Raum verstreut herum. Zentral hinter dem Eingang befindet sich eine etwa vier Quadratmeter große, ›freie‹ Fläche, die je nach Bedarf umarrangiert und benutzt wird: Hier wird zu siebt oder zu noch mehreren gegessen, werden Gäste empfangen, überzähligen Personen, die nicht ins Bett passen, ein Schlafplatz auf einer Matte geboten, hier kocht die Frau, wenn es draußen regnet, der Mann spannt seine Trommeln.

Boa, sechs Jahre, schläft hinter mir, ich hocke auf dem Bettrand, Mamadi, drei Jahre, turnt vor mir herum. Madu Jakites Frau Sira Jara hat den Säugling Jibril auf

dem Arm und isst. Bafanta, eine von Siras jüngeren unverheirateten Schwestern, kommt täglich aus dem benachbarten Stadtviertel Hamdallaye zur Mithilfe im Haushalt vorbei. In tief gebückter Haltung (der Besenstil ist kurz), den Rücken trotzdem gerade und einen Arm elegant wie eine Eisschnellläuferin auf den Rücken gelegt, kehrt sie die Speisereste des Abendessens hinaus und räumt Herumliegendes zur Seite. Zusammen mit den abendlichen Besuchern der Familie wird es im Zimmer, wie fast jeden Abend nach dem Essen, eng: Jede Sitzgelegenheit und jeder Flecken Boden ist besetzt. Außer mir sind noch weitere Gäste da: Kasim Kuyate, kinderlos und unverheiratet, wartet darauf, den Säugling von Sira zu bekommen. Er wird den Kleinen liebkosen und mit ihm scherzen und spielen. Usman, der jugendliche Flüchtling aus Sierra Leone, ist seit fünf Jahren in Bamako. Er hält sich in Madus Haushalt nur sporadisch auf, nicht selten aber zu den Mahlzeiten, wenn seine bloße Anwesenheit eine Aufforderung an die Hausfrau ist, ihn zum Essen einzuladen. Alle heben ihre Beine, Gesäße oder sonst wie Herumstehendes an, damit Bafanta darunter fegen kann.

Vor der Tür hängt ein dünner Vorhang aus altem Stoff, der Fliegen, Mücken und unerwünschte Blicke abwehren soll. Für den Fall, dass die Mücken trotz des täglichen Ausräucherns mit stark parfümversetzter Myrrhe wieder einmal überhand nehmen, liegt ein Säckchen mit weißem DDT-Pulver in einer Lade bereit.

Familienmitglieder, aber auch Freunde und Nachbarn können ohne weiteres den Vorhang aufziehen und eintreten, sich wortlos und ungeniert aus dem großen Tongefäß bedienen und wieder gehen. Einer, der weiß, dass die kleine Gießkanne, die man u. a. zur rituellen Reinigung vor dem Gebet und zur Handwäsche nach der Toilette braucht, gleich rechts vom Eingang steht, kann einfach hereinlangen, ohne dass man von innen mehr als eine zugreifende Hand zu sehen bekommt. Er geht auf die Toilette, deren Pforte gerade gegenüber Madus Haustür liegt, und stellt das Gefäß anschließend wieder herein. Manche, die in Besuchsabsicht kommen, machen vor dem Eintreten auf sich aufmerksam: ›*kònkòn*‹, sagen sie mit leicht gehobener Stimme, ›klopf-klopf‹. Manche, die gerade scherzen wollen, verstellen ihre Stimme, spielen mit der Unsichtbarkeit hinter dem Vorhang. Vom Zimmer nebenan (im Jahr zuvor gab es da noch keinen Stromanschluss), dröhnt ziemlich laute Popmusik aus dem Kassettenrecorder eines der vier, fünf Jenbe-Schnitzerlehrlinge, die dort zusammen wohnen. Auch Madus Kassettenrecorder spielt malische Pop-Musik. Der Wäschereibetreiber nebenan, der den Zähler für alle Stromanschlüsse der Nachbarschaft führt (die Einrichtung eines Zählers ist teuer, die Grundgebühr hoch), hat seit elf Monaten die eingesammelten Gebühren veruntreut, statt die Rechnung zu bezahlen. Die Versorgungsgesellschaft stellte nach langem Hin und Her den Strom schlussendlich ab. Seit Wochen dreht sich das Gespräch um eine neue Zählergemeinschaft, aber wer weiß, ob und wann es zu dieser Lösung kommt? So wird schon mal provisorisch angezapft. Heute Abend gibt es also wieder Strom.

Die eiserne Wohnungstür bleibt ganztags offen, von der Stunde am Vormittag abgesehen, wenn Sira mit dem Säugling auf dem Markt ist, Madu außer Haus auf einem seiner Besorgungsgänge, Boa in der nahen Elementarschule und die anderen Kinder beim Spielen. Nachts wird das Fahrrad hereingestellt und die Wohnung verschlossen. (Bamako, Dezember 1997)

Die meisten Berufstrommler sind der großen urbanen Unterschicht zuzurechnen. Ein spürbarer sozialer Aufstieg in die dünne Mittelschicht erfolgreicher Handwerker, Händler und Angestellter des gehobenen Dienstes gelingt nur jenen wenigen Trommlern, denen die längerfristige oder regelmäßige Arbeitsmigration ins europäische Ausland oder die Vereinigten Staaten und dort der Zugang zu den hoch dotierten und angesehenen Bereichen des Marktes für afrikanische Perkussionsmusik gelingt.

Der Trommlerberuf vermittelt jedoch typischerweise eine zwar niedrige, aber vergleichsweise solide ökonomische und soziale Lage, die besser ist als jene von Arbeitslosen, Tagelöhnern und Gelegenheitsarbeitern, die ebenfalls zur Unterschicht zählen. Er gewährt Arbeit, Einkommen und einen Lebensstandard, der zwar bescheiden ist, aber nicht als arm, beschämend und untragbar empfunden wird: Die meisten Trommler haben Wohnung, drei Mahlzeiten am Tag, sauberes Trinkwasser und mindestens eine Garnitur nicht zerschlissener Kleidung. Unter der Voraussetzung einer schlichten, von strikter Sparsamkeit geprägten Lebensführung erreichen doch relativ viele das Mindestziel eines männlichen Lebensweges in Bamako: Heirat und Familiengründung. Von den zwölf Trommlern in Badialan, die über 35 Jahre alt sind, haben dieses Ziel acht erreicht und sind, wenn auch oft unter großen Schwierigkeiten, in der Lage, ihre Familie zu versorgen und den Kindern zumindest den Besuch der Grundschule zu ermöglichen. Darüber hinaus konnten vier oder fünf Mitglieder der Untersuchungsgruppe bereits ein Stück Baugrund kaufen, fünf oder zehn Kilometer von Badialan entfernt an der Peripherie, und haben mit dem Bau eines eigenen Gehöftes begonnen, dem zweiten großen Lebensziel. Allerdings erfolgen diese Bauprojekte nur in sehr kleinen Schritten und mit mancherlei Rückschritten, wenn etwa ein Lehmgebäude ohne Dach in der Regenzeit wieder einstürzt oder eine spontan errichtete und von traditionellen Erdherren genehmigte Siedlung von der Stadtverwaltung wieder eingeebnet wird. Die Bauvorhaben ziehen sich über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte hin; bis jetzt steht auf keinem Grundstück eines Mitglieds der Untersuchungsgruppe mehr als eine Mauer um das Gelände und ein erstes verschließbares Gebäude, in dem Geräte und Materialien eingelagert sind. Entscheidende Schritte nach vorne, etwa die Anschaffung von Ziegeln für ein Gebäude oder eines Stapels Wellblech für ein Dach, gelingen kaum einem aus dem laufenden Festmusikbetrieb heraus, sondern nur nach einem besonderen Coup auf dem internationalen Markt, etwa einer Konzertreise nach Europa, einem lukrativen Instrumentenexport oder einem umfangreichen Unterrichtsauftrag von Ausländern in Bamako. An Umzug denkt noch keiner. Vielmehr scheint zweifelhaft, ob die Gehöftgründung für Berufstrommler überhaupt zu schaffen ist.

Die soziale Lage der Jenbe-Spieler sieht demnach im – allerdings miserablen –Bamakoer Vergleich gar nicht so schlecht aus. Die mittel- und langfristige Perspektive, die ihr Beruf zu bieten hat, scheint jedoch, gelinde gesagt, unsicher. Wer weiß, ob die Popularität der Jenbe-Festmusik sich halten wird?[15] Auf dem internationalen Markt bleibt es dabei, wird gar noch deutlicher, dass andere sich durchsetzen als die eher traditionell orientierten, kaum des Französischen oder gar Englischen mächtigen Festmusikspezialisten aus Bamako. Diese nicht besonders viel versprechende Perspektive äußert sich unter anderem in der bereits angesprochenen, relativ hohen Zahl von Berufsaussteigern. Aus einem Interview mit dem 24-jährigen Vieux Kamara:

> Jetzt will ich Festmusiker werden und die Theatersache etwas reduzieren. Ich habe schon Vertrauen, aber es ist schwierig. Aber ich habe Mut. Ich liebe das Jenbe-Spiel so sehr, ich glühe dabei, ich könnte dabei sterben. Aber wenn ich eine richtige Arbeit finde, werde ich dann doch nicht alt dabei, ich lasse es [das Jenbe-Spiel] und mache die Arbeit. Ich war schon in der Taxi-Lehre, habe viel Zeit damit verbracht. Aber der Autobesitzer, bei dem ich war, dessen Auto ging kaputt, seither habe ich keine neue [Lehrstelle] gesucht. Aber wenn ich wieder Arbeit finde, steige ich aus. Von einem Tag zum anderen, ohne Probleme. Denn wenn du als Jenbe-Spieler alt wirst, das ist schon hart, da gibt es keine Vorsorge, gar nichts. (Vieux Kamara, 2. 3. 1998)

4.2.3 Kommunikation und Interaktion

Bildet die Berufsgruppe der Trommler ein soziales (Mikro-)Milieu? Eher nicht. Wertorientierungen und Lebensentwürfe differieren stark, insbesondere zwischen den verschiedenen Musikergenerationen.[16] Kommunikation und Interaktion gehen kaum über den eigenen Musikerverbund hinaus, überschreiten also nicht wesentlich die Grenzen der arbeitsorganisatorischen Einheiten.

Die Untersuchungsgruppe hat mehrere Treffpunkte: Der älteste ist die Sitzbank vor Yamadu Dunbias Wohnung. Der wichtigste und einzig zentrale ist der Baum in der Straße vor dem Eingang zum Gehöft, in dem sich Dunbias Wohnung befindet. Im Schatten dieses Baums werden bei Bedarf Stühle, Liegen oder Schemel aufgestellt oder Sitzmatten ausgerollt. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite sowie zwanzig Meter weiter in derselben Straße, wo je ein Trommler wohnt, werden ebenfalls des öfteren Sitzgelegenheiten gruppiert, sodass man sich dort treffen kann. Außer an diesen drei Plätzen treffen sich einzelne Verbundsmitglieder, je nach persönlicher Freundschaft, arbeitsorganisatorischer Gefolgschaft und Entfernung auch in den Gehöften einzelner Auftragnehmer.

15 Die Jahre seit 1998, nach Ablauf des Hauptuntersuchungszeitraums, so ist im Nachhinein zu sagen, waren schon mal beileibe keine guten.

16 Siehe Kap. 4.4.2 (ab S. 254).

Der Verbund konstituiert sich, außer bei der Arbeit, hauptsächlich an einigen Treffpunkten: Erstens treffen sich dort meist die besetzten Ensembles vor dem Abmarsch zu Auftritten. Zweitens verkehren dort zu jenen Stunden, die den Hauptauftrittszeiten vorangehen, jene Verbundsmitglieder, die noch Mitarbeiter bzw. Arbeit suchen. Drittens stellt sich ein Teil der Mitglieder alltäglich im Gehöft des Ältesten und Gründers, Yamadu Dunbia, zur morgendlichen Begrüßung ein und verweilt ein wenig beim Gespräch. Mit dem morgendlichen Begrüßungsritual haben normalerweise die Bewohner eines Gehöfts den Vorstand desselben zu beehren. Einst galt dies auch für den Musikerverbund, was darauf verweist, dass Dunbia seinen Gefolgsleuten früher mit großer Autorität und quasi als Familienoberhaupt vorstand.[17] Eines Vormittages begrüßte mich der Alte nach längerer Trennung mit den Worten: »Du und die lange Abwesenheit!« »Seit gestern Abend?«, antwortete ich gereizt – hatte ich ihm doch gestern Abend seine Trommel zurückgebracht, mit der ich in seinem Auftrag gearbeitet hatte, ohne nach Geld zu fragen. »Hast du dich etwa schon sehen lassen, seit du aufgestanden bist?«, wies er mich verschmitzt zurecht. Mit dieser Taktik kann er aber nur mich so leicht einwickeln. Die meisten Verbundsmitglieder erscheinen heute nur mehr sporadisch. Viertens verbringen viele Verbundsmitglieder mehr oder weniger regelmäßig ihre spielfreien Vormittage an einem der Treffpunkte. Zwei der drei Treffpunkte auf der Straße sind dann, je nach Sonnenstand und Schatten, oftmals gleichzeitig besetzt. An diesen Vormittagen reparieren und warten sie Trommeln, sitzen einfach nur da, erholen und unterhalten sich, scherzen mit Passanten, berechnen Pferdewetten, trinken Tee und warten ab, was da kommt, bis es Mittag wird. Sie warten nicht zuletzt auf Kundinnen bzw. deren Boten, die oftmals nicht die Wohnorte der einzelnen Musiker aufsuchen oder sie gar nicht kennen. Es ist leichter, sich dorthin durchzufragen, ›wo die Jenbe-Spieler wohnen‹, als zu einem bestimmten Trommler, der nicht in der Nähe des Verbundzentrums lebt. So dienen die Treffpunkte, die wechselseitig einsehbar sind und von denen aus man jeweils den ganzen Straßenzug überblickt, auch als gemeinsamer, öffentlicher Empfangsraum: Wenn Suchende am Vormittag in die Straße einbiegen und einen Trommler suchen, werden sie mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Verbundsmitglieder stoßen, die deren Anliegen anhören oder, wenn es einen bestimmten Trommler betrifft, an diesen weitervermitteln können. Als öffentlicher Raum indes ist die Straße für manche heiklen Dinge, offene Finanzfragen etwa, denkbar ungeeignet. Auch ziehen es nicht wenige Auftragnehmer vor, die Besetzung ihrer Ensembles nicht unter den Augen Unbeteiligter zu besprechen, sondern bei sich zu Hause oder, indem sie die gewünschten Musiker in deren Wohnungen aufsuchen.

17 Siehe S. 260ff zur Auflösung dieser älteren, hegemonialen Organisationsform zugunsten individuellerer Wirtschaftsweise und größerer Marktfreiheit.

Die im Folgenden geschilderten Situationen, die teils an einem auftrittsfreien Vormittag und teils bei einem Auftritt noch am selben Abend stattfanden, lassen einige typische, alltägliche Aspekte der Kommunikation und Interaktion zwischen Verbundsgenossen besonders deutlich hervortreten:

Montagvormittag um 9 Uhr sind drei ältere Verbundsmitglieder im Gehöft bei Yamadu Dunbia versammelt. Kasim Kuyate spannt eine von Dunbias Jenben nach, Jaraba Jakite repariert eine seiner eigenen Jenben und Fasiriman Keita sitzt einfach nur da. Dunbia nutzt die Gelegenheit zu einer Ansprache:

»Die Trommler von Badialan bildeten früher eine Einheit, fügten sich zusammen und waren nahe beieinander. Doch das hat aufgehört. Die einen gingen hierhin, die anderen dorthin, jeder für sich, und der Zusammenhalt löste sich auf. Doch wenn die Bauern gemeinsam aufs Feld gehen, geht dann die Arbeit nicht leichter? Wenn einer einen Auftrag hat, kann er dann nicht die anderen rufen, ihm zu helfen? Auf solche Weise tun sich die Leute zusammen und helfen einander bei der Arbeit.«

Dunbia kritisiert mit seiner Rede die individuelle Wirtschafts- und Organisationsweise einzelner Auftragnehmer, und speziell das Zurückhalten von Informationen über eigene Aufträge, was u. a. den Effekt hat, dass weniger Verbundsmitglieder als freiwillige Helfer erscheinen und sich an der Arbeit, aber auch am Zigaretten- und Festplatzgeld beteiligen werden. Er schlägt vor, dass man das heutige Abendfest, das in ihrer Straße stattfinden wird, nutzen sollte, um geschlossen und stark im ganzen Verbund anzutreten. Schlitzohrig, wie er ist, redet er dem Gruppengeist jedoch nicht das Wort, ohne sein Eigeninteresse damit zu verbinden: Er möchte verreisen und verbindet seinen Appell an den solidarischen Zusammenhalt des Verbundes, der auf die von ihm vorgeschlagene Weise erstarken möge, mit der Aufforderung, die Mitglieder des Verbundes sollten mit einer kleinen Abgabe ihn, den Gründer des Verbundes, im Hinblick auf seine dann anfallenden Reisekosten stärken.

»Mhm«, sagt Jaraba Jakite nur. Er gehört zu eben jenen, die lieber zu spät als zu früh von ihren Aufträgen wissen lassen. Dunbias einleitende Kritik war auf ihn gemünzt, und er fühlte sich wohl auch angesprochen; zumindest sollte er heute Abend sehr stark auf Dunbias Ansprache reagieren. Kasim Kuyate gibt zu bedenken, dass das gemeinschaftliche Vorgehen zwar gut wäre, aber schwer zu bewerkstelligen sei, da immer nur einige der Solidarität beipflichten, andere aber sich verweigern und dadurch das Ganze zunichte machten. Dieser skeptische Gedankengang kommt oft und weitgehend stereotyp formuliert als Antwort auf Ideen oder Appelle an eine engere Zusammenarbeit im Verbund.

Am Abend löst Dunbias Appell Erstaunliches aus: An dem besagten Auftritt nehmen vierzehn Trommler aktiv teil; einige mehr sind vor Ort, die gar nicht zum Einsatz kommen. Auch Verbundsmitglieder, die sonst nie für den Auftragnehmer des heutigen Auftritts, Sedu Keita, spielen, beteiligen sich. Von Beginn an, ab etwa 20 Uhr, spielen die Trommler mit aller Kraft und Begeisterung auf. Offenbar glauben sie, erzwingen zu können, dass dieses Heimspiel ein so rauschendes Fest wird, dass es sich herumspricht und den Ruf des gesamten Verbundes fördert. Tatsächlich steigt die Stimmung schnell an. Doch das sich anbahnende Gelingen des Festes und die starke Unterstützung der engagierten Trommler durch weitere Verbundsmitglieder

ist nicht die einzige auffällige Tendenz: Ausgerechnet der Auftragnehmer, Sedu Keita, fehlt. Es werden zwar seine und seines engen Partners, Draman Keitas Instrumente gespielt, doch er selbst bleibt abwesend. Erst tags darauf erfährt man, dass er, statt seinen Auftritt selbst zu leiten, an der Probe einer Pop-Band teilnahm.

Gegen 20.30 Uhr taucht Jaraba Jakite mit einem eigenen Instrument auf und reiht sich ein. Die Position des Instrumentenbesitzers nutzt er dahingehend, dass er nach seinem ersten kurzen Einsatz die Trommel nicht irgendwem in die Hand gibt, sondern Madu Jakite, und diesem beim Wechsel angibt, er solle sie an Musa Jara weiterreichen: Jaraba Jakite bringt auf seinem Instrument gezielt seine engsten Gefolgsleute ins Spiel. Als Jakite gegen 21.15 Uhr sein Instrument wieder selbst in die Hand nimmt, ist er wie ausgewechselt: Eine halbe Stunde zuvor war ihm noch seine Müdigkeit anzusehen, die vom anstrengenden Spannen eines Jenbe-Fells am Vormittag und zwei längeren Fußmärschen (zur Ballettprobe und zurück) des Nachmittags herrührte. Nun wippt er in den Knien, seine Trommel hängt an seinem Körper, als wäre sie federleicht, als würde sie dazugehören. Er ist voller Spannung und doch geschmeidig, wie es das schnelle und kräftige Jenbe-Spiel erfordert. Er sprüht vor Energie und bringt als erster Jenbe-Spieler die Stimmung des Festes zum Kochen. Dann geht er plötzlich noch einen Schritt weiter aus sich heraus und darüber hinaus, was zur ›normalen‹ Begeisterung eines Festes durch einen guten Solisten gehört: Nach dem Anspielen eines Gastes am gegenüberliegenden Ende des Festkreises lässt er nach Erhalt des Geldscheines nicht ab, dreht sich nicht um und kehrt zurück, wie er das für gewöhnlich tut, sondern spielt langsam rückwärts gehend weiter. Dabei bläst er kräftig in die brennende Zigarette, die er im Mund hat. Den Kopf senkrecht nach oben gerichtet, jagt er einen Funkenstrahl in den Nachthimmel, zieht damit alle Blicke auf sich und spielt gleichzeitig mit voller Kraft weiter. Er lässt sich in den Kniestand nieder und dreht sich rasend im Kreis herum, während er spielt und weiter Funken sprüht. Dann wechselt er die Richtung und dreht sich anders herum, immer im Kreis um die eigene Achse. Mir wird schon vom Zuschauen schwindelig, die Menge johlt lauthals vor Begeisterung, doch Jakite legt noch zu: Er schnellt aus dem Kniestand hoch, macht samt seiner umgebundenen Trommel mehrere Rollen seitwärts, reißt dabei einige Mitmusiker und umstehende Festgäste rücksichtslos um, bleibt rücklings am Boden liegen und – spielt weiter! Die Menge schreit ohrenbetäubend, lauter als das Trommelensemble, Jakites Jenbe-Begleitspieler Musa Jara lässt sich auf den staubig-steinigen Straßenboden fallen und spielt ebenfalls im Liegen weiter. Einen Moment lang denke ich angesichts des Tumults vor mir, er habe im Rausch, es allen und jedem zu zeigen, oder in einem Anfall von Besessenheit, wirklich die Kontrolle über sich verloren. Doch schon richtet er sich wieder auf und spielt lachend, bei voller Selbstkontrolle, weiter. Später sagt er: »Du machst halt alle möglichen Sachen, um das Spiel zu versüßen, um die Begeisterung hochzupuschen.«

Ein Solist sollte jederzeit die Möglichkeit haben, sich vom zweiten Jenbe-Spieler ablösen zu lassen. Jakite fordert kurz nach seinem Kunststück den Begleitspieler Kasim Kuyate durch ein Kopfnicken auf, eine Solotänzerin zu übernehmen. Kuyate zögert, schüttelt den Kopf. »Nimm sie!«, schreit Jakite, und Kuyate reagiert: Er beschleunigt und schneidet ihr Solo ab. Kurzerhand wollen ihm einsatzwillige Auswechselspieler, die sein Zögern gleich als Schwäche deuten, die Trommel abnehmen.

> Doch sein Stolz ist geweckt, jetzt will er weitermachen. Im nächsten Stück kommt es jedoch zum Eklat, als Jakite Kuyate erneut eine Solotänzerin überlassen will. Der verweigert diesmal ganz, bleibt einfach bei seiner Begleitstimme und zwingt damit eigentlich Jakite, selbst zu übernehmen. Jakite aber zieht es vor, die Situation offen zu legen und Kuyate bloß zu stellen: Er hört einfach auf zu spielen, knüpft die Trommel los, legt sie nieder und geht, laut über seinen Mitmusiker schimpfend, davon. Etwa 30 Sekunden, eine kleine Ewigkeit, hängt das Ensemble ohne Solisten peinlich durch. Starr, wie unter Schock spielt Kuyate seine Begleitstimme weiter, ohne einen Versuch zur Rettung der Situation zu unternehmen, indem er etwa die wartende Tänzerin doch noch bedient, wie auch immer. (12. 5. 1997)

Das Beispiel des größten gemeinsamen Auftritt des Jahres zeigt, dass sogar bei jenen besonderen Gelegenheiten, die der Gemeinschaftsbildung dienen könnten, Strategien der Abgrenzung einzelner Gefolgschaften und individueller Rivalität massiv auftreten und die Idee des solidarischen Kollektivs, wie sie Dunbia in seinem vormittäglichen Diskurs in hehrem Ton beschworen hatte, konterkarieren. Durch Jakites Mithilfe wurde zunächst das Ziel erreicht, das Fest zu einer glänzenden Manifestation der Stärke des ganzen Verbundes zu machen. Er hätte die Möglichkeit gehabt, sich nach seiner Einlage auswechseln zu lassen und allen als Held des Abends in Erinnerung zu bleiben. Statt das Bild des Verbundes nach außen zu wahren, demonstrierte er öffentlich, wie wenig homogen dieser beschaffen ist. Rücksichtslos stellte er dabei einen langjährigen Verbundsgenossen bloß: Mit seiner drastischen Dramaturgie entwarf er von Kuyate vor aller Augen das Bild eines schwächlichen Versagers, dessen Arbeitsverweigerung so intolerabel ist, dass man gar nicht anders kann, als n i c h t mit ihm zusammenzuspielen. Jakite blieb der eigenbrötlerische einzelne Auftragnehmer, sogar während er Dunbias Appell zur Zusammenarbeit im Verbund Folge leistete: In erster Linie nutzte er die Gelegenheit, sich selbst und seine individualistische Sicht der Dinge zu profilieren.

Schon innerhalb des Verbundes sind den potenziell gemeinschaftsstiftenden Kommunikations- und Interaktionsformen durch die Individualität, Rivalität und Konkurrenz der einzelnen Mitglieder Grenzen gesetzt. Zwischen den Verbünden hat Gemeinsamkeit noch weniger Platz: Einmal herrschen hier ebenfalls Rivalität und Konkurrenz, dann sind Gelegenheiten zur Gemeinschaftsbildung rar: Der Großteil der Arbeit wird eben innerhalb des Verbundes verrichtet, Mitglieder verschiedener Verbünde sehen sich nur selten. Gerade bei solchen Gelegenheiten wird überdies deutlich, dass die meisten den kollegialen Austausch gar nicht erst suchen: Sie spielen und sitzen auch während der Pausen eher getrennt. Auch außerhalb der Arbeit haben Trommler verschiedener Verbünde kaum Berührungspunkte. Persönliche Freundschaften gibt es natürlich, was aber nicht heißt, dass man sich häufig privat besucht. Nicht zuletzt fehlen Medien oder Institutionen, die die Berufsgruppe als Ganzes verbinden würden, ein Berufsverband, eine relevante

Sendung auf einem der vielen Radiosender, ein jährliches Spektakel oder schlichtes Treffen der Bamakoer Trommler. Am ehesten spielen noch die Zentren staatlicher Kulturpolitik (*Palais de la Culture*, *Institut National des Arts*, *Carrefour des Jeunes*) eine Rolle als Treffpunkte für Trommler verschiedener Stadtviertel. Doch zeichnet sich die jeweilige Szene an diesen Häusern, ähnlich den einzelnen Verbünden, gerade nicht durch große Offenheit aus: Die Musiker suchen auch dort in erster Linie Arbeit für sich selbst und nicht den Austausch mit Berufskollegen.

Dennoch, einzelne Begebenheiten deuten darauf hin, dass ein Interesse an professionellem Austausch unter Kollegen durchaus existiert. Als zum Beispiel im Jahr 2000 Moussa Traore, ein bekannter Bamakoer Jenbe-Spieler, der in den USA lebt, mit einem Interview und seiner neuen CD in einem lokalen Radioprogramm vorgestellt wurde, hörten nicht nur viele Jenbe-Spieler in verschiedenen Stadtvierteln Bamakos zu. Einige riefen auch beim Radiosender an und wurden live zugeschaltet. Bei den Zuhörern in Badialan stießen dessen Themen auf starken Zuspruch, die den niedrigen Status und schlechten Ruf der Jenbe-Spieler geschickt zur Debatte stellten, indem sie mit ihrer Rolle als Vermittler kultureller Tradition und ihrem internationalen Ansehen kontrastiert wurden. Aber letztlich kommen aus den Reihen der Trommler keine Ansätze, um verbindlichere Kommunikationsformen, Institutionen oder Medien zu entwickeln bzw. zu besetzen.

Insgesamt sind die Gelegenheiten persönlicher Kommunikation und Interaktion im Rahmen des Arbeitsalltags zu sehr auf den jeweils eigenen Verbund begrenzt und jenseits der Verbünde zu vereinzelt, um die weitläufig über die Millionenstadt verteilte Berufsgruppe zu vernetzen. Übergreifende Kommunikationsformen fehlen fast völlig. So verfolgen die einzelnen Musiker, verschiedenen Verbünde und konfligierenden Generationen ihre konkurrierenden Eigeninteressen, nahezu ohne dass ihnen ausgleichende, die gesamte Berufsgruppe umfassende und integrierende Interessen und Interaktionen entgegenwirken.

4.3 Die Ökonomie der urbanen Festmusik

4.3.1 Warenform, Markt und Kommerzialisierung

Waren sind Güter oder Leistungen, die neben ihrem Gebrauchswert auch einen Tauschwert besitzen und für den Austausch bestimmt sind.[18] Sie müssen nicht von vorneherein als solche produziert werden und für immer welche bleiben. Ein Gut kann auch lange nach seiner Produktion noch Warenstatus annehmen, ihn auch wieder verlieren. In jeder Gesellschaft gelten gewisse Güter und Leistungen als un-

18 Marx (1961: 14–48, 1962: 49ff), Hart (1982: 39), Appadurai (1986: 4, 9), Kopytoff (1986: 68f).

veräußerlich. Sie haben keinen berechenbaren Tauschwert und sind vom Warenstatus ausgenommen. Als Kommodifizierung oder Verwarenförmigung wird jener soziale Prozess bezeichnet, in dessen Verlauf solche Güter und Leistungen mit dem Ergebnis neu bestimmt werden, dass sie schließlich doch in den Warentausch einbezogen werden.[19] Charakteristisch für den Tausch von Waren auf Märkten sind die Konkurrenz von Anbieter- oder Nachfragegruppen um Marktchancen sowie die Möglichkeit, die Interaktion und Beziehung von Anbieter und Nachfrager auf die einzelnen Transaktionen der Waren zu reduzieren.[20]

Die Bedeutung der Warenform und der Marktwirtschaft hat durch die Zunahme von Lohnarbeit, industrieller Produktion und Vertrieb über Massenmärkte im Zuge der Expansion des kapitalistischen Weltmarkts, in den auch Westafrika zunehmend integriert wird, enorm zugenommen.[21]Allerdings ist der Industriekapitalismus nicht der einzige historische Modus von Kommodifizierung und Marktwirtschaft; es gibt andere, teilweise mit dem Kapitalismus verflochtene, aber dennoch distinkte Modi,[22] deren einer hier untersucht werden soll.

Mit den Konzepten des Marktes und der Ware sind weitreichende Thesen verbunden, deren drei besonders relevant erscheinen: die der Ausbettung von Marktwirtschaft aus sozialen Beziehungen und Institutionen (Karl Polanyi), die der Rationalität marktlichen Handelns (Max Weber) und die der Entfremdung der Menschen von ihrer Arbeit und ihren Produkten (der frühe Karl Marx). Trotz der verschiedenen wissenschaftlichen und politischen Ansätze der Autoren bilden ihre Thesen einen Zusammenhang. Sie ergänzen einander zu einer Perspektive auf Kommerzialisierung, welche institutionelle, strukturelle und handlungsbezogene Aspekte einschließt. Kommerzialisierung bezeichnet hier den sozialen Prozess der Kommodifizierung (Verwarenförmigung) und Marktintegration von Gütern und Leistungen sowie die Umorientierung der Rationalität individuellen Handelns in diesem Zusammenhang.

Jedes Tauschsystem ist nach Karl Polanyi in soziale Institutionen und Beziehungen eingebettet.[23] In der Regel schließen sich dabei die Prinzipien der Reziprozität zwischen symmetrischen Gruppen, Redistribution um ein Zentrum und Austausch über den Markt nicht gegenseitig aus, sondern durchdringen und ergänzen einander. Die Marktwirtschaft, so Polanyi, nehme jedoch eine Sonderstellung ein: Sie könne die anderen Prinzipien zurückdrängen, die Wirtschaft aus sozialen Bindungen herauslösen und die Gesellschaft mit ihrem eigenen, dem Marktprinzip durchdringen, sprich, zu einer Marktgesellschaft transformieren.

19 Zum Prozesscharakter der Warenform, siehe Appadurai (1986) und Kopytoff (1986).
20 Weber (1980: 382ff), Polanyi (1979: 219ff, 239ff).
21 Bohannan / Dalton (1962), Meillassoux (1971), Hart (1982), Wolf (1990).
22 Appadurai (1996).
23 Polanyi (1978: 71–112, 1979: 219ff).

Der Markt stellt nach Max Weber eine besonders rationale Form der Vergesellschaftung dar, da in seinem Rahmen das Handeln im Wesentlichen am Interesse an Tauschgütern orientiert sei und persönliche Gemeinschaften sowie traditionale Orientierungen (Sitte, Brauch und Konvention) in den Hintergrund gerieten. Marktintegration bedeutet demnach Rationalisierung im Sinne planmäßiger Anpassung des wirtschaftlichen Handelns am Erwerbsinteresse.[24]

Waren erscheinen den Menschen nach Karl Marx weniger als Teil ihrer selbst und ihrer sozialen Beziehungen denn als fremde, veräußerbare Gegenstände, deren Tausch mit relativ unabhängigen Partnern Beziehungen nicht zwischen den Menschen, sondern zwischen den Waren herstellt. Insbesondere die Kommodifizierung von Arbeit, so Marx, führe dazu, dass die Menschen ihrer Arbeit, ihren Produkten und ihren Mitmenschen zunehmend entfremdet gegenüberstehen.[25]

Allerdings bedeutet Kommerzialisierung nicht Ausbettung, Rationalisierung und Entfremdung allein, sondern fördert auch gegenläufige Prozesse: Die Ausbreitung von Waren impliziert Prozesse der Aneignung, was neben Inbesitznahme auch das soziale und kulturelle Sich-zu-eigen-Machen von zuvor fremden (oder entfremdeten) Gütern oder Leistungen bedeutet.[26] Die Ausweitung des Markttausches bringt Prozesse der Wiedereinbettung hervor. Berufsständische Organisationen, Gewerkschaften, Monopole und andere formelle und informelle Organisationen versuchen, den Markt mit wirtschaftlicher oder bürokratischer Macht zu kontrollieren.[27] Transaktionen im Rahmen von Kundschaftsbeziehungen, Haushalten, Gemeinschaften, Netzwerken und Firmen erleichtern die Vertrauensbildung, senken damit Risiken, Kosten und Preise und stützen letztlich Märkte.[28] Kulturelle oder religiöse Traditionen, staatliche Gesetze und andere Normen zielen darauf, bestimmte Bereiche, etwa Menschenhandel oder Landesverteidigung, vom Markt ganz auszuklammern.

Die angesprochenen Prozesse, Strukturen und Institutionen zeigen, bei aller Verschiedenheit, doch eins: Auch die kapitalistische Marktwirtschaft ist im Allgemeinen sozial und kulturell eingebettet.[29] Die Tendenz wirtschaftsethnologischer und -soziologischer Ansätze geht dahin, Ware und Gabe, Markt und Gemeinschaft, Kommerz und Kultur nicht mehr als *per se* oppositionelle, gar exklusive Prinzipien

24 Weber (1980: 382–85).
25 Marx (1962: 85–97, 1968: 510–522); vgl. Hart (1982: 40f), Gregory (1982: 12–15, 71, 100f) und Carrier (1995: 10–14).
26 Carrier (1990, 1995), Beck (2001), Spittler (2002).
27 Weber (1980: 201) spricht von »Schließung«, Elwert et al. (1983) von »Vermachtung«.
28 Granovetter (1985), Plattner (1985, 1989), Elwert (1987).
29 Appadurai (1986), Friedland / Robertson (1990), Granovetter (1985, 1990), Marcus (1990), Slater / Tonkiss (2001: 91–116), aber auch schon Weber (1986b [1920]). Umgekehrt wird betont, dass auch außerhalb kapitalistischer Marktwirtschaft Eigeninteresse und rationale Nutzenrechnung keineswegs fehlen.

zu verstehen, deren Vorherrschen jeweils ganze Gesellschaftstypen prägt, sondern als Aspekte des Wirtschaftens in jeder Gesellschaft, deren spannungsreiche Beziehung es zu erforschen gilt.[30]

4.3.2 Distribution

Die Organisation und Durchführung von Festmusikauftritten verläuft in vier Schritten: Zuerst wird der Auftrag über die Festmusik zwischen einer Vertreterin der Festveranstalterinnen und einem individuellen Trommler verhandelt und erteilt. Die Rolle des Trommlers, der den Auftrag erhält und verantwortlich organisiert, wird im Folgenden als ›Auftragnehmer‹ bezeichnet. Der Auftragnehmer stellt aus einem Pool von Musikern, die er kennt und mit denen er mehr oder weniger häufig zusammenarbeitet, ein Ensemble zusammen, das dann den Auftritt durchführt. Zuletzt holt er bei den Veranstalterinnen die Gage ab und verteilt sie unter den beteiligten Musikern. Die Distribution von Festmusik, der Tausch der musikalischen Dienstleistung gegen Vergütung, findet im Rahmen von Marktbeziehungen statt, die zwischen Auftragnehmern und Festveranstalterinnen hergestellt werden. Deren Vereinbarungen beziehen sich immer nur auf einen bestimmten Auftritt zu einem bestimmten Anlass an einem bestimmten Datum, d. h. auf eine einzelne Markttransaktion. Längerfristig verbindliche Vereinbarungen, Patronagen oder dergleichen spielen kaum eine Rolle.

Der Erhalt von Aufträgen

Wie kommt ein Musiker an Aufträge, eine Auftraggeberin an Musiker? Agenturen zur Vermittlung gibt es nicht. Die Trommler selbst betreiben weder Akquisition noch Werbung; sie warten, bis sie zu Hause oder während Auftritten von Nachfragern angesprochen werden. Allerdings verbessern sie mittels verschiedener Strategien ihre Aussichten: Sie versuchen, ihre Fortüne mit magischer Hilfe zu vermehren, kooperieren in Seilschaften mit professionellen Sängerinnen und versuchen, Kundschaftsbeziehungen aufzubauen und zu pflegen. Selbstverständlich versuchen sie auch, einen guten Ruf und besonders im eigenen Stadtviertel einen hohen Bekanntheitsgrad als Musiker zu erwerben.[31] Außerdem zeichnet viele Berufstrommler die Fähigkeit aus, ruhig und, trotz aller Schwierigkeiten, weitgehend zuversichtlich abzuwarten.

30 Parry / Bloch (1989), Gudeman (2001: 1–20), Slater / Tonkiss (2001: 174–196).
31 Siehe Kap. 4.1.3 (ab S. 196).

›Alles ist eine Frage der geheimen Mittel‹, davon sind auch die Großstadttrommler durchweg überzeugt. Sie meinen damit Maßnahmen, die wir als magisch bezeichnen würden. Das Bamana-Wort dafür, *sababu*,[32] übersetzen die Trommler selbst allerdings nicht mit Magie, sondern mit *chance*, Glück. Anders als bei uns, wo ›sich auf sein Glück verlassen‹ heißt, nachlässigerweise nichts zu tun, hat der Umgang mit dem Glück in Mali aktivischen Charakter. Jenbe-Spieler erwerben im Rahmen der lokalen Heil- und Problemlösungskunde, die in verschiedenen Spielarten von islamischen und Bamana-Spezialisten betrieben wird, spezielle Räuchermittel und Amulette, die sie in und an ihren Instrumenten anwenden bzw. anbringen. Dies dient zur Verbesserung der Aussicht auf Aufträge und Erfolg im Allgemeinen. Dazu ein Beispiel:

> Vieux Kamara, 24 Jahre alt, sucht bei einem Heiler im Maninka-Land ein Amulett für seine Jenbe, das ihm helfen soll, mehr Aufträge zu erhalten und allgemein den Einstieg als Solist und Auftragnehmer zu fördern. Im Jahr zuvor hatte er sich schon einmal ein solches Amulett besorgt, das auch gut geholfen hat. Trotzdem hat er aus Geldmangel seine Jenbe wieder verkaufen müssen und dummerweise das Amulett mit hergegeben. Nun, da er wieder eine Jenbe hat, sucht er auch wieder ein Amulett, um es innen am Korpus zu befestigen. Diesmal soll es ein richtig starkes sein, für das er, zusätzlich zum Lohn des Herstellers, tatsächlich ein Gramm Gold, ein Gramm Weißsilber und ein Antilopenhorn aufbringt. Kamara betreibt für sein Amulett einen beachtlich großen Aufwand. (Januar, Februar 1998)

Wenn Kamara beim Streben nach Erfolg als selbständiger Musiker magische Mittel einsetzt, so strebt er damit nach Gewinn: Er braucht den Erfolg, um Geld zu verdienen. Der Einsatz von Magie scheint seiner kommerziellen Rationalität weder zu widersprechen noch bildet sie einen von der musikalischen Kompetenz und der Arbeit getrennten Bereich: Als Dunun-Experte ist Kamara sich im Klaren, dass er seine musikalische Ausbildung vorantreiben muss, um Jenbe-Solist zu werden, was ihm im Laufe der nächsten zwei Jahre auch gelingen wird.[33] Außerdem weiß er, dass es großer Anstrengungen bedarf, um sich als Auftragnehmer zu etablieren. So geht er monatelang mehrmals pro Woche viele Kilometer zu Fuß, um im Stadtteil Faladié, wo ein Teil seiner Familie lebt, nach Aufträgen zu suchen, die er in Badialan, in Konkurrenz zu seinen Meistern, noch kaum erhält.

Eine zweite Strategie, um an Aufträge zu gelangen, besteht in Kooperationen, die viele Trommler einerseits mit Kollegen und andererseits mit beruflichen Sängerinnen eingehen. Zum Beispiel kommt es vor, dass ein Engagement an einen Kollegen weitergegeben wird, wenn der Erst-Auftragnehmer durch einen Einsatz oder Auftrag bereits gebunden ist. Dieser profitiert von einer solchen Auftrags-

32 Lehnwort aus dem Arabischen, auch ›Motiv‹ oder ›Ursache‹ (Bailleul 1996: 345).
33 Eigene Beobachtung (Bamako 2000).

weitergabe, indem er eine Provision einbehält.[34] Als Zweit-Auftragnehmer treten vor allem kooperative Musiker in Erscheinung: Die meisten Auftragsweitergaben finden auf wechselseitiger Basis zwischen Trommlern statt, die auch sonst eng zusammenarbeiten.

Mit der Übernahme von Aufträgen aus der Hand eines Kollegen entsteht das Problem, dass die Verantwortlichkeit verwischt. Oft ist dann nicht mehr klar, ob der Durchführende in eigener Verantwortung oder der des ursprünglichen Auftragnehmers handelt: Die Grenzen zwischen dem Einsetzen eines Ensembles und der Weitergabe des Auftrages in die Verantwortlichkeit eines anderen sind fließend. Eine Bedingung oder zumindest ein Hinweis auf eine fortdauernde Verantwortlichkeit des Erst-Auftragnehmers ist, dass das durchführende Ensemble wenigstens zum Teil auf den von ihm gestellten Instrumenten spielt. Doch auch dieser Aspekt gibt nicht unbedingt eindeutigen Aufschluss. Dazu ein Beispiel:

> Der alte Yamadu Dunbia delegiert den Auftrag eines Verlobungsfestes an Kasim Kuyate. Er stellt ihm eine Jenbe und eine Dunun zur Verfügung. Kuyate mietet in eigener Verantwortung eine zweite Jenbe hinzu und engagiert zwei Begleitmusiker. Nach erfolgter Aufführung bekommt er am weit entfernten Auftrittsort nur zwei Drittel der Gage ausgehändigt. Ein verantwortliches Familienmitglied sei gerade nicht da, heißt es. Während mich diese scheinheilige Vertröstungsstrategie einmal mehr ärgert, scheint Kuyate sich nicht daran zu stören, sondern nimmt es einfach hin. »Was ist schon dabei? Bani [Dunbia] wird den Rest schon noch eintreiben«, sagt er und bewahrt, wie die Veranstalterinnen, den Schein eines normalen Ablaufes – als wäre nicht ausgeschlossen, dass sich Dunbia überhaupt auf den weiten Weg hierher machen würde, um das Geld einzutreiben. Die beschwerliche Anfahrt und riskante Investition in Fahrtkosten wird der Achtzigjährige nicht auf sich nehmen. Kuyate tut so, als wäre das nicht sein Problem, als wäre sofortiges und hartnäckiges Insistieren nicht die einzige Chance, den Rest des verdienten Geldes noch zu bekommen. Ein ›idealer‹ Auftragnehmer würde seiner Verantwortung jetzt nachkommen, indem er uns, sein ausführendes Ensemble, heimschickte und selbst stur bis in die Nacht hinein auf sein Geld wartete. Kuyate tritt jedoch mit uns zusammen die Heimreise an. Zu Hause zieht uns Dunbia ohne langes Überlegen den ausstehenden Betrag in etwa proportional von unseren Gagenanteilen ab. (Bamako, 8. 5. 1997)

Im Nachhinein beschwerte sich Kuyate über den »Diebstahl«, den Dunbia bei der Gagenverteilung beging. Eineinhalb Stunden zuvor hätte er dem vielleicht vorbeugen können, wenn er den Einspruch, das unhöfliche Insistieren und den Konflikt mit den Veranstalterinnen auf sich genommen hätte. Doch er übernahm die Verantwortung eines Auftragnehmers (oder Subunternehmers) nicht, überließ sie vielmehr Dunbia, dem Erst-Auftragnehmer. Als freier Mitarbeiter nahm er allerdings das Risiko auf sich, wesentlich schlechter bezahlt zu werden.

34 Zum Auftragshandel, siehe S. 252f.

Eine andere Art der Kooperation, durch die Trommler an Aufträge kommen, sind Seilschaften mit Sängerinnen oder, seltener, Tänzerinnen. Die für ein Fest engagierten Sängerinnen nehmen dann auf unentschlossene Veranstalterinnen dahingehend Einfluss, dass ein bestimmter Trommler ihrer Wahl beauftragt wird. Umgekehrt tun die betreffenden Trommler dasselbe. Solche Seilschaften beruhen auf gemeinsamen Interessen: Der Ballett-Trommler Jeli Madi Kuyate arbeitete seinerzeit, in den 70er und 80er Jahren, mit den Sängerinnen und Tänzerinnen des Nationalballetts deswegen so eng zusammen, weil man nur gemeinsam den damals exklusiven Ballettstil erfolgversprechend aufführen konnte. Analog wird heute Draman Keita von einigen populären Griot-Sängerinnen bevorzugt, weil er mit seiner relativ festen Gefolgschaft, mit einstudierten *percussions* und seiner Spezialisierung auf die Khasonka-Dunun im großen Jenbe-Ensemble stilistisch auf der Höhe der Zeit ist. Andere Seilschaften, wie die von Jaraba Jakite und seiner Schwägerin, einer Bamana-Sängerin, beruhen auf ihrer Verwandtschaft. Eine weitere Seilschaft pflegt Jakite mit einer engen Freundin aus Jugendzeiten, die Spezialistin für die Animation von Kindern und Jugendlichen ist. In all diesen Fällen ist die Seilschaft von Sängerinnen und Trommlern Teil einer gemeinsamen Spezialisierung auf das Repertoire und die Stilistik einer bestimmten Klientel. Zum Beispiel gehört Jaraba Jakite auf dem Gebiet der Bamana-Rhythmen zu den führenden Trommlern in Bamako. Bamana-Familien machen überdurchschnittlich viel von Jaraba Jakites Kundschaft aus.[35]

Der Aufbau bzw. die Pflege von Kundschaftsbeziehungen stellt eine dritte Strategie zur Verbesserung der Auftragslage dar: Manche Familien erteilen über Jahre hinweg Festmusikaufträge immer wieder an denselben Auftragnehmer. Die Trommler bezeichnen diese Familien, die nicht selten zu ihren Verwandten, Nachbarn, Freunden oder Bekannten zählen, als ihre *clients*. Um diese als Kunden zu gewinnen, gilt es, das eigene Netzwerk persönlicher Beziehungen zu pflegen. Aus diesem Grund sind manche Trommler an auftrittsfreien Tagen viel unterwegs, um Leute zu besuchen, sich sehen zu lassen und einen freundschaftlichen Umgang mit ihnen zu pflegen. Die oben beschriebene Praxis, im Rahmen der Auftritte über das unbedingt nötige Maß hinaus bei den Veranstalterinnen und am Festplatz anwesend zu sein, hat auch kundschaftsbindende Funktion. Generell lässt sich die typische Dienstbeflissenheit urbaner Berufstrommler als kundschaftsfreundliches Verhalten deuten.[36] Die Bindung einer Stammkundschaft an einzelne Trommler kann viele Jahre währen und eng sein, ist aber nicht verbindlich, wie das folgende Beispiel zeigt:

35 Ihr Anteil beträgt 26 % gegenüber 17 % im Mittel des Musikerverbundes.
36 Dazu mehr in Kap. 4.5.2 (ab S. 275).

> Auf dem Weg zu einem Fest in Dravéla kommen wir an einem Fest in Bolibana vorbei, das von einer Gruppe junger Nachwuchstrommler bestritten wird. Jaraba Jakite stutzt, runzelt die Stirn und nickt nachdenklich in sich hinein. Kurzentschlossen kehrt er ins Gehöft ein, während Madunin Kante und ich unseren Weg fortsetzen. »Das sind Jarabas Leute«, erklärt Kante, »normalerweise sind es seine Kunden.« Zehn Minuten später stößt Jaraba wieder zu uns, ohne ein weiteres Wort über die Sache zu verlieren oder sich etwas anmerken zu lassen. (7. 12. 1997)

Es gibt verschiedene Gründe für Veranstalterinnen, einmal nicht den ihnen vertrauten Trommler zu beauftragen; der wichtigste ist allerdings, einen Nachwuchstrommler zu engagieren, weil dieser sich und seine Leute billiger anbietet. Jaraba Jakite begrüßte in dem Gehöft lediglich die Veranstalter, ließ sich kurz sehen und ging dann wieder. Dergestalt seinen untreuen Kunden deren Untreue auf frischer Tat vor Augen zu führen, ist das Äußerste, was man in dieser Hinsicht tun kann, ohne sich direkt zu beschweren, was unhöflich und riskant wäre, denn es könnte einen Bruch provozieren.

Anders als die Klientelbeziehung von Griots und Freien ist die Kundschaftsbeziehung zwischen Trommlern und Festveranstalterinnen kaum institutionalisiert. Nur einmal jährlich gibt es, über Privatbesuche hinaus, eine institutionelle Aktivität in dieser Funktion, nämlich den Brauch des *selimafòli*, ein Umzug der Trommler zum islamischen Feiertag *seliba*. Dabei ziehen die Musiker von Gehöft zu Gehöft und grüßen und beehren die jeweiligen Bewohner mit einem oder zwei Musikstücken. In Sagele geht es beim *selimafòli* darum, alle Gehöfte und damit die Gesamtheit der Dorfbevölkerung zu erreichen. In Bamako wandelte sich dieses kommunale Ereignis dahingehend, dass die Trommler jene Gehöfte aufsuchen, deren Bewohner zu ihrer Kundschaft zählen. Die aus Badialan bilden dazu in der Regel zwei Gruppen, die etwa zwischen 10 und 13 Uhr jeweils ein gutes Dutzend von Gehöften in Badialan und den Nachbarvierteln besuchen. In jedem Gehöft erhalten sie zwischen 500 und 2 000 FCFA, sodass sie an diesem Tag, wie übrigens auch ihre Kollegen auf dem Land, überdurchschnittlich gut verdienen.[37] Dies ist die einzige Gelegenheit im Verlauf des Jahres, bei der die Beziehung von Festtrommlern und Kundschaft außerhalb der Aufträge manifest wird. Allerdings ist die Bedeutung dieser Einrichtung, wie generell die der islamischen Feiertage, für die Großstadttrommler geschwunden. In den 90er Jahren ist der feiertägliche Umzug auch schon einige Male ganz ausgefallen.

Eine vierte Strategie der Auftragsgewinnung zielt darauf, einen hohen Bekanntheitsgrad zu erwerben, indem man als außergewöhnlich guter Musiker oder mit besonders guten Ensembles auftritt. Wieder sind altersspezifische Unterschiede zu erkennen: Die älteren, etablierten Auftragnehmer der Untersuchungsgruppe, dar-

37 Vgl. Tab. 23, 24 und 25 (S. 206f).

unter die beiden erfolgreichsten, Jaraba Jakite und Jeli Madi Kuyate, tun sich vor allem als Solisten hervor, die durch ihre individuellen Fertigkeiten und charismatischen Auftritte glänzen.[38] Die Jüngeren versuchen eher, sich durch die Besetzung ihrer Ensembles mit durchweg guten Musikern, durch modische Stilelemente, in jüngerer Zeit etwa durch den Einsatz der großen, teils solistisch gehandhabten Khasonka-Dununs, sowie durch größere Ensembles hervorzutun.[39]

Vereinbarungsmodi und Vergütungsformen

Die Vereinbarungen der Veranstalterinnen mit den Auftragnehmern werden mündlich und meist recht formlos getroffen, zum Teil sogar vermittels Dritter, Kindern etwa, die als Boten geschickt werden. Die Hauptinhalte der Vereinbarungen betreffen die Höhe der Gage und die Größe des Ensembles. Die Verhandlung über einen Auftrag dauert selten länger als einige Minuten: Man begrüßt sich. Die Veranstalterin trägt die Eckdaten ihres Festes vor: Anlass und Datum, Tageszeit und Auftrittsort. Der Trommler nimmt diese Informationen und damit die Einladung entgegen und beteuert, dass das kein Problem sei. Dann fragt die Veranstalterin nach dem Preis, der Trommler nennt den Preis, der nicht wesentlich höher ist als sein Verhandlungsziel: Das Nennen einer stark überhöhten Verhandlungsbasis und langes Feilschen sind selten. Man einigt sich – »Das wird zusammengehen«, gibt die Veranstalterin kund, der Auftrag ist erteilt – oder man hört in dieser Sache nicht wieder voneinander.

Die Verbindlichkeit der Vereinbarungen und die Haftbarkeit der Beteiligten bei Verstößen ist relativ gering. Die Trommler sind auf den Anstand ihrer Auftraggeberinnen und günstige Umstände angewiesen. Wird ein Fest wegen eines Todesfalles in der Nachbarschaft abgesagt oder fällt wegen Regens buchstäblich ins Wasser, so schulden die Veranstalter den ausgeladenen Musikern keinerlei Erklärung oder gar Entschädigung. Es ist nicht mal selbstverständlich, sie rechtzeitig zu benachrichtigen, um ihnen die Anreise zu ersparen. Auch kommt es vor, dass Trommler unverrichteter Dinge heimkehren, da ein Auftrag zweimal vergeben wurde, weil ein Team von Veranstalterinnen sich nicht abgesprochen hat. In einem

38 Vgl. Tab. 31 (S. 235) und die Werdegänge in Anhang 1 (S. 320f und 323f). Auf den Aspekt charismatischer Auftritte wurde bereits in Kap. 2.4.7 (ab S. 104) eingegangen. Siehe S. 213ff zur Schilderung eines Auftritts, der von einer exzentrischen Einzeldarbietung geprägt war. Auch Aspekte des generationsspezifischen Habitus (siehe S. 254ff) spielen bei der Selbstinszenierung von Jenbe-Solisten eine Rolle.

39 Zu diesen Musikern zählen in der Untersuchungsgruppe vor allem Draman Keita und Sedu Keita. Die altersspezifisch unterschiedliche Ensemblegröße wurde bereits dargestellt; siehe Tab. 19 (S. 180). Die stilistische Abgrenzung jüngerer Ensembleleiter und Auftragnehmer wird in Kap. 5.3.2 (ab S. 302) weiter untersucht.

solchen Fall werden nicht mal unbedingt die Fahrtkosten erstattet. Die Trommler reagieren auf solche Verluste meist mit einem resignierten Kopfschütteln, könnten sich zwar darüber beklagen, aber durchaus nichts einklagen. Sie wissen um ihre Ohnmacht, verzichten auf Beschwerden und insistierende Hartnäckigkeit. Dagegen können die Veranstalterinnen umgekehrt bei Verstößen der Trommler gegen eine Vereinbarung stets die Höhe der vereinbarten Gage kürzen, machen von dieser Möglichkeit auch durchaus Gebrauch, beispielsweise wenn das Ensemble für einen Hochzeitstag mit nur zwei Instrumenten anrückt, wo drei vereinbart sind.

Eine zuverlässige Planung der Auftragsabwicklung ist den Trommlern nicht möglich. Das Risiko des Auftrags- und Gagenausfalles ist solange gegeben, bis man das Geld in Händen hält. Bei manchen Veranstalterinnen, besonders solchen, die nicht willens oder in der Lage sind, die Gage an Ort und Stelle zu zahlen, gestaltet sich das Geldeinfordern schwierig und langwierig. Die dann notwendige erneute Anreise kostet Zeit und Geld. Einige wimmeln den Auftragnehmer gar nicht nur einmal ab, sondern halten ihn so lange hin, bis er entmutigt aufgibt.

Im Folgenden sollen die Vergütungsformen der Bamakoer Berufstrommler durch die Festveranstalterinnen und Teilnehmerinnen im Hinblick auf ihre mehr oder weniger stark ausgeprägte Markt- und Warenförmigkeit untersucht werden. Die Entlohnung der Trommler für jeden Festmusikauftrag bzw. -auftritt erfolgt im günstigsten Falle in dreifacher Form: der Gage, dem sog. Zigarettenpreis und der Erstattung von Spesen. Dabei bildet vor allem die vorab fest vereinbarte, marktabhängige Gage eine wesentliche Neuerung gegenüber der dörflichen Festmusik. Sie bildet das zentrale Organisations- und Bewertungsinstrument und damit den Kern der Privatisierung, Kommodifizierung und Professionalisierung der urbanen Familienfestmusik. Die Höhe der Gage ist zwar verhandelbar, doch bestehen stadtweit gültige Standards. Ein deutliches Unterlaufen der Preise (Dumping), wie von Verbünden jüngerer Trommler und solcher aus peripheren Stadtvierteln teilweise praktiziert, wird als unlauter, unkollegial und schädlich empfunden.

Tabelle 25: Übliche Gagen für Festmusikauftritte in Bamako[40]

Hochzeitstag	10 000–15 000 F CFA
Hochzeitsfestsequenz (2 Abende, 1 Tag, Morgenfest)	20 000–35 000 F CFA
Zum Vergleich: Dorffeste in Sagele	bis 2 500 F CFA

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

Heutzutage stellen Preisnachlässe für Festveranstalterinnen aus der näheren Verwandtschaft, beispielsweise 7 500 statt der üblichen 10 000–15 000 F CFA für einen Hochzeitstag, eine letzte Form der permanenten sozialen Bindung zwischen

40 Siehe Tab. 23 und 24 (S. 206f) für Vergleichswerte.

Trommlern und Veranstalterinnen dar, die nicht-marktliche Tauschverhältnisse hervorbringt. Tabelle 26 zeigt allerdings, dass gerade für die erfolgreichsten Auftragnehmer keine einzelne Familie mehr eine beherrschende Rolle spielt:

Tabelle 26: Anteil des jeweils bedeutendsten Auftraggebers am Auftragsvolumen erfolgreicher Auftragnehmer

Jaraba Jakite	4 %
Jeli Madi Kuyate	7 %
Drisa Kone	12 %

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Der Zigarettenpreis wird, anders als die Gage, zwischen Auftraggeberinnen und Auftragnehmern nicht unbedingt fest vereinbart. Üblich sind beispielsweise vier Schachteln Marlboro à 500–600 FCFA für zwei Abende und einen Hochzeitstag. Vergleichbare Werte können auch in Geld oder Bonbons gegeben werden. Die Trommler nehmen das Einkommen des Zigarettenpreises durchaus ernst. Jede Schachtel wird genau berechnet und aufgeteilt. Nicht wenige Musiker tragen eigens leere Schachteln bei sich, um ihren Anteil sicher nach Hause zu bringen. Sie versuchen allerdings nicht, möglichst hohe Zigarettenpreise auszuhandeln. Der Zigarettenpreis ist zwar Teil des Entgelts für die getauschte Musikdienstleistung, unterliegt aber nur bedingt dem Marktprinzip und dem Gewinnstreben der Trommler, erinnert vielmehr an die Zeit, als die Vergütung der Trommler noch mit rituellen Gaben und engeren sozialen Bindungen zusammenhing. Darauf verweist auch die Tatsache, dass der heutige Zigarettenpreis bis in die 70er Jahre hinein noch als Kolanuss-Preis ausbezahlt worden war.

Die kommerzielle Beziehung zwischen Festmusikern und -veranstalterinnen ist die entscheidende Beziehung für die privatwirtschaftliche, berufliche Organisation von Festmusik. Aber auch im Verhältnis zwischen Festgästen und Jenbe-Spielern hat sich ein kommerzieller Aspekt entwickelt: Mit dem Festplatzgeld existiert eine Form des Entgelts, das von einzelnen Festteilnehmerinnen für einzelne Einlagen direkt an die Musiker entrichtet wird. Die Höhe des Festplatzgeldes ist vorab kaum abzusehen, ist sie doch gleich von mehreren unwägbaren Faktoren abhängig: Wie viele Festgäste kommen? Wie viel Geld haben sie dabei? Wie spendabel sind sie? Wie gut gelingt es den Trommlern, die Stimmung des Festes und damit die Freigebigkeit der Gäste anzuregen? Antworten auf all diese Fragen finden sich erst im Laufe des Auftritts. Jedenfalls bemühen sie sich, in entscheidenden Momenten, die in der Regel von den Preisliedern der Griot-Sängerinnen vorgegeben werden, auf die richtigen Honoratiorinnen zuzugehen, sich vor ihnen aufzustellen und sie so lange aus nächster Nähe mit mitreißenden Trommelphrasen zu beehren, bis sie mit

einem Schein herausrücken.[41] Die Trommler haben dank des Festplatzgeldes die Möglichkeit, ihren Verdienst um mehr als 5 000 F CFA pro Auftritt aufzustocken.
Man könnte nun argumentieren, dass das Festplatzgeld keine Markttransaktion zwischen Festgästen und Trommlern darstelle. Die bevorzugte Verwendung von druckfrischen Banknoten sowie deren möglichst demonstrativ erfolgte Übergabe – man steckt dem Trommler den Schein meist zwischen die Zähne – verweisen auf einen stark symbolischen Charakter des Festplatzgeldes. Das Vorbild dieser Praxis im Handlungsfeld der Griots, deren Arbeit für ihre Patrons traditionell im Rahmen dauerhafter Klientelbeziehungen erfolgte, könnte ebenfalls als Hinweis auf eine gesellschaftlich stark eingebettete, nicht-marktliche Tauschform verstanden werden. Letzteres Argument ist jedoch insofern überholt, als die Arbeit der Griots im urbanen Kontext ebenfalls einen Prozess der Kommerzialisierung durchlief.[42]

Unabweisbar ist dagegen, dass das ›Suchen des Festplatzgeldes‹ nicht warenförmig ist: Die Trommler spielen die Leute zwar im Hinblick auf den Tauschwert dieser Leistung an, aber ohne zuvor ihren Verkauf zu einem bestimmten Preis rechtsverbindlich vereinbart zu haben. Genauso wenig handelt es sich aber um eine reine Gabe, wie das folgende Beispiel zeigt:

> »Lasst uns aus dieser Hochzeit ein wirklich gutes Fest machen«, fordert Drisa Kone, der Jenbe-Solist, uns zu Beginn des Festes auf. Er spielt von Anfang an im Stehen, mit höchstem Einsatz, und geht bei jeder Gelegenheit auf die Leute zu, die gerade in den Preisliedern der Griot-Sängerinnen angesprochen werden, um sie gleichfalls anzuspielen. Als er den ersten 500-F CFA-Schein als Festplatzgeld erhält, kommentiert er trocken: »Numéro un.« Sämtliche Musiker reichen das Festplatzgeld, das sie im Laufe des Tages erhalten, an einen Vertrauten des Ensembleleiters weiter, der die Scheine ordentlich gefaltet in seiner Hemdtasche verschwinden lässt. Einige der mitwirkenden Musiker zählen offenbar den ganzen Tag über mit: Sie wissen bei der Verteilung der Gelder nach Feierabend genau, wie viel Festplatzgeld gesammelt wurde, noch bevor es ausgezählt ist: dreizehn Gaben à 500 F CFA. (28. 12. 1997)

Zwar existiert eine gewisse Verpflichtung zur Erwiderung, wie sie für eine Gabe typisch wäre,[43] jedoch keine persönliche Beziehung zwischen Geber und Nehmer, wie die lakonische Nummerierung seitens des Trommlers zum Ausdruck bringt. Und von dauerhafter Bindung kann keine Rede sein, meist kennen Musiker und Geberin einander nicht einmal. Die Trommler betrachten das Festplatzgeld als zusätzliches Einkommen, rechnen damit, begreifen es als kommerzielle Chance, die sie in diesem Sinne auch gezielt herausfordern.

41 Siehe Fotos 17 und 21 (S. 164 und 166).
42 Schulz (2001: 153–159, 195).
43 Siehe Mauss (1990) zum Begriff der ›Gabe‹, Gregory (1982: 12ff, 71, 100f) und Carrier (1995: 18–38) zur Abgrenzung von Gabe und Ware, schließlich Appadurai (1986: 11f) und Parry / Bloch (1989: 8ff) zur Kritik der dualistischen Zuspitzung dieser Unterscheidung.

4.3.3 Produktionsbeziehungen

Die Verantwortung der Auftragnehmer umfasst den gesamten Prozess von der Verhandlung mit den Auftraggebern über die Organisation der Arbeitskräfte und -geräte bis zum Eintreiben und Verteilen der Vergütung nach einem Auftritt. Diese unternehmerische Rolle ist zentral für die Produktionsweise der Festmusik. Jenbe-Musik ist allerdings Ensemblemusik, die Auftragnehmer sind daher auf die Verfügbarkeit von Mitmusikern absolut angewiesen. Jedoch werden keine festen Ensembles und Unternehmensstrukturen gebildet, vielmehr stellt der Auftragnehmer die Besetzungen im Rahmen fluktuierender Gefolgschaften und Verbünde fallweise für jeden Auftritt zusammen. Die Ensemblebesetzung ist der Kernpunkt der Arbeitsorganisation und Produktionsbeziehungen der Berufstrommler.

Die Verteilung der Vergütung

Der Auftragnehmer bzw. ausführende Ensembleleiter verteilt die Gage ausschließlich unter den engagierten Musikern, aber nicht auch unter den freiwillig hinzugekommenen Kollegen. Die Anteile werden der musikalischen Rolle, dem Alter bzw. Ausbildungsstand und dem eingebrachten Instrumentenbesitz der Musiker gemäß gestaffelt. Groß ist das Gefälle zwischen hoch bewerteten Solisten, oft in Personalunion auch Auftragnehmer, Ensembleleiter und Eigentümer der meisten Instrumente, und Begleitmusikern. Zwischen den Begleitmusikern ist das Gefälle gering, sofern alle gleichermaßen anerkannt in ihren musikalischen Rollen sind (Tab. 27, Bsp. 1), größer nur, falls ein noch ganz unerfahrener Lehrling beteiligt ist (etwa der dreizehnjährige Sano Traore an der Dunun in Bsp. 2).

Tabelle 27: Beispiele der Gagenverteilung im Trio (in Franc CFA und Prozent)

	1. Jenbe-Spieler	2. Jenbe-Spieler	Dunun-Spieler	Summe
Beispiel 1	6500 (43%)	4500 (30%)	4000 (27%)	15000 (100%)
Beispiel 2	6000 (60%)	3000 (30%)	1000 (10%)	10000 (100%)

Quelle: Eigene Beobachtungen (Bamako 1997/98).

Zigarettenpreis und Festplatzgeld werden, im Gegensatz zur Gage, paritätisch verteilt. Man berücksichtigt alle beteiligten Musiker mit genau gleichen Anteilen, die bis auf 50 F CFA bzw. eine Zigarette genau berechnet werden. Dabei ist es unerheblich, wie lange oder effektiv ein Trommler gespielt hat oder ob er dazu aufgefordert wurde oder nicht. Auch freiwillige Helfer werden berücksichtigt. Das nicht marktwirtschaftliche, sondern solidarische Prinzip dieses Verteilungssystems geht manchmal so weit, dass auch Musiker beteiligt werden, die keine Trommel in der

Hand hatten, z. B. weil sie schon zu den Senioren zählen: Allein die Anwesenheit am Festplatz gilt in dieser Hinsicht bereits als Beitrag zur Arbeit.

Es handelt sich also um zwei parallele Verteilungssysteme von gegensätzlichem Charakter: Die Gage wird vom Auftragnehmer hierarchisch gestaffelt und im marktwirtschaftlichen Tausch gegen Arbeit an jene verteilt, die er als freie Mitarbeiter für das Ensemble bestimmt hat. Der Zigarettenpreis und das Festplatzgeld werden dagegen paritätisch und solidarisch unter allen Beteiligten verteilt. Die Gage macht in aller Regel den weitaus größeren Posten aus.

Informationspolitik und Ensembleplanung

Liegt ein Auftrag vor, hat der Auftragnehmer selbstverständlich ein Interesse daran, zum Auftritt einen Satz Instrumente und Musiker zur Verfügung zu haben, die die ihnen zugedachten musikalischen Rollen gekonnt und zur Zufriedenheit aller spielen. Viele Auftragnehmer betreiben dennoch eine Informations- und Planungspraxis, die an Genauigkeit und Verbindlichkeit zu wünschen übrig lässt.

Der Auftragnehmer informiert die von ihm gewünschten Trommler gesprächsweise und einzeln von Termin, Ort und Art der Veranstaltung. Andere, ebenfalls eminent wichtige Aspekte, etwa die Identität der eingeplanten Mitmusiker oder die vereinbarte Gage, werden kaum näher besprochen. Sie verbleiben ganz im Verantwortungsbereich des Auftragnehmers.

Die Information der anvisierten Mitmusiker wird selten mit einer direkten Anfrage verknüpft. Eher wird indirekt gefragt, etwa so: »Ich habe morgen ein Fest. Und du, hast du schon ein ›Programm‹ für morgen?« Oder der Auftragnehmer stellt einfach nur in den Raum oder lässt ausrichten, dass ein Auftrag vorliegt.

Angefragte Musiker lehnen selten explizit ab, zuweilen selbst dann nicht, wenn sie bereits eine andere Anfrage haben. Meist nehmen sie die Sache nur nickend oder mit einem lapidaren »Ah, bon« zur Kenntnis. Indem man nicht ablehnt, sagt man zwar implizit zu, doch verbleiben so die Vereinbarungen zwischen Auftragnehmern und Mitmusikern in einem unverbindlichen, vorbehaltlichen Zustand, der beiden Seiten eventuelle Änderungen leicht macht, aber auch das Risiko erhöht, das Ziel der Vereinbarung zu verfehlen.

Manche Auftragnehmer halten Informationen über erhaltene Aufträge sogar gezielt zurück, sagen auch engsten Mitarbeitern nur zögerlich und spät Bescheid. So wird manches Ensemble nicht schon eine Woche im Voraus aufgestellt, wie es für die vorläufige Planung günstig wäre, sondern erst am Abend vorher. Das kann kulturelle, persönliche und ökonomische Gründe haben: Zunächst lässt sich kein Trommler gerne in die Karten schauen. Zwischen den Musikern herrscht nicht nur Kollegialität, im Gegenteil, Rivalität und Konkurrenz prägen die Tagesordnung in

hohem Maße. Gerade die bekanntesten, erfolgreichsten Solisten neigen geradezu zu Geheimniskrämerei und Eigenbrötlerei. Erfolg als Auftragnehmer und ausgeprägter Individualismus scheinen einander zu bedingen. Es gibt aber auch einen ökonomischen Grund, Informationen zurückzuhalten: Je weniger von einem Auftritt wissen, desto weniger werden ungefragt erscheinen und ihre Mithilfe anbieten. Und je geringer die Zahl der hinzukommenden Kollegen, desto größer der eigene Anteil am Zigaretten- und Festplatzgeld.

Reguläre Besetzung und freiwillige Aushilfen

Bei Familienfestmusikauftritten in Bamako kommen im Schnitt 4,4 Musiker mit 3,7 Instrumenten zum Einsatz. Die im Mittelwert höhere Zahl der Musiker kommt allerdings nicht dadurch zustande, dass regelmäßig ein Auswechselspieler eingeplant wird, ist doch bei fast zwei Dritteln aller Auftritte die Zahl der Musiker identisch mit der Zahl der Instrumente. Die größere Zahl der Musiker erklärt sich vielmehr dadurch, dass die Zahl der Musiker stärker variiert und nach oben stärker ausschlagen kann als die Zahl der Instrumente, die kaum die der musikalischen Rollen, also sechs, übersteigt. Dagegen sind manches Mal sieben bis neun, an einzelnen Auftritten sogar über ein Dutzend Musiker beteiligt (Diagramm 4). Wie kommt es zu diesen, im Vergleich zur Zahl der Instrumente manchmal großzügigen Besetzungen mit Musikern? Was bedeutet dies für die Beteiligten?

Gegenstand der geschäftlichen Vereinbarung zwischen Festveranstalterinnen und Auftragnehmern ist nicht die Zahl oder die Identität der Musiker, sondern die Zahl der zu spielenden Instrumente. Die Veranstalterinnen und Festgäste sind nur an der Wirkung, nicht an der Organisation der musikalischen Arbeit interessiert, wobei die Zahl der gespielten Instrumente eine wesentliche Rolle spielt.[44] Wie viele Trommler die vereinbarte Zahl von Jenben und Dununs spielen, ist deren Sache. Für sie aber ist diese Frage durchaus von Bedeutung, denn von ihr hängt ab, wie mühselig und riskant sich ein Auftritt gestaltet, und auch, wie hoch der Verdienst ausfällt.

Der Einsatz eines Auswechselspielers gewährt angenehme Arbeitspausen und bewahrt vor Engpässen. Das Fehlen einer Auswechselmöglichkeit aber kann drastische Folgen haben: Wenn die Kräfte schwinden, wenn die Hände schmerzen, wird das Spiel zur Qual. Noch schlimmer ist es, vor einer Tänzerin zu passen oder sich sonst wie überfordert zu erweisen. Die Belastungen, die Festmusiker in knapp besetzten Ensembles in Kauf nehmen, um das Fest zu unterhalten und Beschimpfungen oder Verhöhnungen seitens der Gäste zu entgehen, sind enorm. Dennoch

44 Zum Zusammenhang von Ensemblegröße, Funktion und Stil, siehe Kap. 3.5 (ab S. 172).

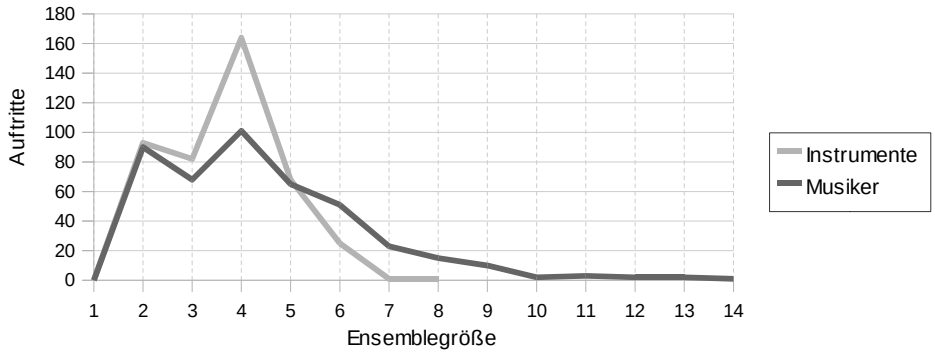


Diagramm 4: Ensemblegrößen nach Anzahl der Instrumente und der Musiker. Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

besetzen die Auftragnehmer das ausführende Ensemble in aller Regel rational im Sinne maximalen Nutzens, sprich, mit nicht mehr und nicht höher qualifizierten Musikern als unbedingt erforderlich. Ist ein Ensemble mit drei Trommeln vereinbart, werden in der Regel auch drei Musiker besetzt, obwohl es mit einem Auswechselspieler ein weitaus angenehmeres Arbeiten wäre. Andererseits sinkt mit jedem zusätzlich engagierten Mitarbeiter der Pro-Kopf-Verdienst. Ist der Auftragnehmer ein hoch qualifizierter Trommler mittleren Alters – der häufigste Fall –, dann wird er typischerweise keine anderen Trommler derselben Generation und desselben spielerischen Niveaus engagieren, weil man zum einen die Gagenanteile jüngerer, schwächerer Musiker niedriger halten kann, zum anderen Musiker von Rang einander als persönliche Rivalen wahrzunehmen neigen.

Ein Großteil der überzähligen Musiker findet sich nicht ein, weil sie engagiert wurden, sondern spontan, im Sinne kollegialer Hilfe. Diese Praxis reicht indes nicht so weit, dass man dafür eigens Instrumente mitbringt, weite Wege oder gar Fahrtkosten in Kauf nimmt. So ist zu erklären, warum die Zahl der Musiker mit zunehmender Entfernung merklich abnimmt, die der Instrumente aber nicht.

Tabelle 28: Ensemblegröße (Musiker, Instrumente) und Entfernung zum Auftrittsort

Entfernung	Musiker	Instrumente	Musiker pro Instrument
nah (bis ca. 2 km)	4,6	3,7	1,24
fern (ab ca. 2 km)	4,0	3,7	1,08

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Die Trommler behaupten oftmals, ihre freiwillige Aushilfe beträfe nur die Abendfeste. Dies stimmt zwar nicht ganz, der Hochzeitstag selbst und andere Feste sind

ebenfalls betroffen. Doch ist die Hilfe bei Abendfesten häufiger, was die relativ hohe Quote von Musikern pro Instrument im Rahmen von Abendfesten erklärt:

Tabelle 29: Ensemblegröße (Musiker, Instrumente) und Festanlass

Festanlass	Musiker	Instrumente	Musiker pro Instrument
Morgenfeste	2,0	2,0	1,00
Hochzeitstagesfeste	4,5	3,8	1,18
Abendfeste	5,5	4,4	1,25
Sonstige	4,3	3,5	1,23

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Die differierende Häufigkeit des Aushelfens hängt damit zusammen, dass die Musiker an den Abenden geringer ausgelastet sind als an den Hochzeitstagen: Abendfeste und jene zum Hochzeitstag treten zwar in gleicher Häufigkeit auf, doch fallen letztere auf zwei Wochentage, während sich die ersteren auf vier verteilen.[45] Diesen Zusammenhang sehen auch die Trommler selbst:

> Wenn wir selber nichts haben, gehen wir auf die Abendfeste, um einander zu helfen. […] Wenn man aber selber etwas hat, dann gehen auch nur so viel, wie gerufen wurden. (Madu Jakite, 2. 1. 1998)

Auch im saisonalen Verlauf schwankt die Zahl der Musiker stärker als jene der Instrumente. In der Hochsaison, wenn jedermann ständig im Einsatz ist, kommt kaum einem in den Sinn, auch noch einem Kollegen auszuhelfen. In auftragsarmen Zeiten, in denen manch einer wochenlang auf einen Arbeitseinsatz wartet, nimmt die Langeweile zu und auch das Bedürfnis, mit ein wenig Festplatz- und Zigarettengeld die Finanzlage aufzubessern. So steigt letztlich auch die Bereitschaft, die Ensembles von Kollegen freiwillig zu verstärken, wie Tabelle 30 zeigt:

Tabelle 30: Ensemblegröße (Musiker, Instrumente) und saisonale Nachfrage

	Musiker	Instrumente	Musiker pro Instrument
Hochsaison[46]	3,7	3,3	1,12
Flaute[47]	4,9	3,9	1,26
Jahresmittel	4,4	3,7	1,19

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

45 Siehe Tab. 6 und 21 (S. 85 und 195).
46 Zugrunde liegen die Zahlen der vier Wochen (November 1997) vor dem Ramadan, in denen die Untersuchungsgruppe durchschnittlich etwa fünfzehn Engagements pro Woche wahrnahm.
47 Zugrunde liegen die Zahlen der sechs Wochen (Februar/März 1998) nach dem Ramadan, in denen durchschnittlich etwa fünf Aufträge pro Woche ausgeführt wurden.

Die Bereitschaft der Trommler, die Ensembles von Verbundskollegen freiwillig zu verstärken, hat über die Bedingung der niedrigen Arbeitsauslastung hinaus auch kulturelle und soziale Komponenten: Kollegiale Solidarität wird gerade auf Abendfesten als beruflicher Brauch verstanden und selbstverständlicher geübt als bei anderen Anlässen. Beispielsweise kann man für ein Abendfest um die Ausleihe eines Instrumentes bitten, ohne dass dies, wie sonst üblich, als Einverständnis über die Entrichtung einer Leihgebühr verstanden wird. Auch stellen sich die ganz großen Ensembles von bis zu fünfzehn Trommlern ausschließlich zu diesen Gelegenheiten ein: Abendfeste dienen den Veranstalterinnen als zentrale Rahmen der Festkultur, für die sie große Ensembles bestellen, aber auch den Trommlern selbst, die dort manchmal der lokalen Öffentlichkeit gegenüber die Stärke ihres Verbundes demonstrieren, eben indem sie mit noch größeren Ensembles auftreten.

Die Mithilfe von nicht engagierten Musikern bei Auftritten ihrer Verbundskollegen hat also vielfältige positive Aspekte: Für knapp besetzte Ensembles bedeutet das spontane Hinzukommen von Kollegen eine große Erleichterung. Wenn die Musiker sich innerhalb ihres Verbundes gegenseitig zu größeren als absolut notwendigen Ensembles verhelfen, dann versichern sie sich ihrer Solidarität. Indem sie damit auch der Öffentlichkeit die Präsenz und Stärke ihres Verbundes zeigen, tut sich wiederum jedes einzelne Mitglied selbst einen Gefallen.

In anderer Hinsicht vertragen sich Eigen- und Gruppeninteresse weit weniger gut miteinander: Kollegiale Aushilfe bedeutet immer auch Aussicht auf Zigaretten und einige hundert FCFA, denn, wie schon erwähnt, werden Festplatzgeld und Zigarettenpreis im Gegensatz zur Gage nicht nur an die engagierten, sondern an alle beteiligten Musiker verteilt. Das Eigeninteresse der Aushelfenden mindert teils die Dankbarkeit derer, denen geholfen wird. Manchmal empfinden sie die kollegiale Aushilfe als aufdringlich, vereinzelt wird sogar versucht, sie zurückzuweisen. Dazu ein Beispiel:

> In der Mittagspause taucht auf einer Hochzeit ein nicht engagierter Nachwuchstrommler auf. Als es weitergeht, steigt er als Begleitspieler ins Ensemble ein, lauert aber offensichtlich auf eine Chance, an die Rolle des ersten Jenbe-Spielers zu kommen: Jedes Mal, wenn der Solist sich eine Blöße gibt, wenn er z. B. eine Solotänzerin zu spät herannahen sieht und nicht schnell genug auf sie reagiert, oder wenn er sich auch nur suchend umblickt, tritt der neue Mann aus der zweiten Reihe (der Festplatz ist eng und das Ensemble steht hintereinander gestaffelt) nach vorne, um die Fokussierung der Tänzerin und damit die Rolle des ersten Jenbe-Spielers zu übernehmen. Doch hält der Solist jedes Mal die Stellung, indem er in die Führungsstimme mit einstimmt, sie also kurzzeitig doppelt besetzt, um aus seiner besseren Position heraus den Hintermann zu überspielen. Einige Male verstellt er diesem sogar regelrecht den Weg. Doch kann keiner ein solches Verhalten lange durchhalten: Zehn Minuten später ist es soweit, der zweite Mann steht in der ersten Reihe und der vorige Solist spielt zweite Jenbe. Sofort sucht der neue Solist den Weg zu seinem Ziel: Er eifert

> regelrecht nach einer Gelegenheit, eine Festteilnehmerin persönlich anzuspielen, um ihr etwas Festplatzgeld zu entlocken. Als er dies schafft, gibt er den Schein sofort nach hinten an den Ensembleleiter weiter: Somit sind das Faktum und die Bedeutsamkeit seiner Mitarbeit öffentlich unter Beweis gestellt. (Bamako, 20. 3. 1997)

Hier zeigt sich, wie schwierig es ist, jemanden von der freiwilligen Mithilfe bei der musikalischen Arbeit fernzuhalten, ohne sich selbst als Verächter des Gruppengeistes zu disqualifizieren. Offenkundige Versuche der Zurückweisung freiwilliger Mithilfe, die selten genug auftreten, werden meist zurückgewiesen und unter Kopfschütteln übergangen. In der Regel wird die Aushilfe vor Ort vom Auftragnehmer und den Engagierten wie selbstverständlich hingenommen. Man ist gleichermaßen zurückhaltend mit Lob und Tadel, Dank oder Abweisung.

Die vereinzelten Versuche der Zurückweisung zeigen, dass den Musikern der ambivalente Charakter der Aushilfe durchaus bewusst ist. Die Erfolglosigkeit dieser Versuche ist jedoch ebenso aufschlussreich: Das Marktprinzip hat sich in entscheidenden Bereichen der Arbeitsorganisation auch gegen Widerstände durchgesetzt,[48] kann aber in einzelnen Bereichen auch tabuisiert werden.

Es lässt sich darüber spekulieren, worauf das solidarische Prinzip zurückzuführen ist. Bei den Dorffesten im Manden lösen oftmals weniger spezialisierte, aber für Begleitstimmen ausreichend kompetente Musiker die Spezialisten ganz selbstverständlich ab, die sich so eine Pause gönnen bzw. sich auf die Solo-Stimmen konzentrieren können. Bei den Bamana-Bauern im Bèlèdugu gehört die solidarische Aushilfe sogar zum formalisierten Grußhandeln: Wenn jemand an einem Feld vorbeikommt, auf dem gerade ein anderer bei der Arbeit ist, nimmt er diesem die Hacke aus der Hand und bearbeitet damit einen kleinen Teil des Feldes.[49] Beim Stampfen von Hirse im Mörser ist dieses Handlungsmuster auch unter Städterinnen noch gebräuchlich. Dass es sich dabei um stärker formalisierte Handlungsweisen handelt, könnte erklären, warum sie sich auch in der Stadt bis heute gehalten haben. Auch die solidarische Aushilfe unter Berufstrommlern könnte aus der bäuerlichen Arbeitskultur stammen.

Zusammenarbeit im Verbund

Jenbe-Festmusiker arbeiten weder für sich allein noch in festen Gruppen, sondern in wechselnden, von Fall zu Fall zusammengestellten Ensembles. Manche Auftragnehmer rekrutieren ihre Mitmusiker aus einem weit gestreuten Bekanntenkreis und bauen nur lose Netzwerke auf. Meist aber bilden mehrere Personen, die sich häufig und teilweise wechselseitig engagieren, die nahe zusammen wohnen und auch au-

48 Auf diesen Prozess wird in Kap. 4.4.2 (ab S. 260) eingegangen.
49 Pers. Mitteilung Barbara Polak (1996).

ßerhalb der Auftritte oft zusammensitzen, den Kern eines Pools. Solche Verbünde bilden sich um einen oder einige wenige Musiker, die mit einem großen Auftragsvolumen aufwarten können. Es gibt Verbünde von vier bis acht Musikern, eine Größe, die geeignet ist, um ein bis zwei Ensembles zusammenstellen zu können, aber auch umfangreichere und verzweigtere, die aus mehreren bekannten Solisten und vielen Mitmusikern bestehen, darunter weniger bekannte Solisten, Allround-Musiker, reine Begleitmusiker und Lehrlinge.

Verbünde beruflicher Jenbe-Spieler existieren in allen Wohnvierteln Bamakos, die meisten und zugleich ältesten befinden sich jedoch in den Vierteln des kolonialen Rings um das Stadtzentrum: Médina Koura, Missira, Dar Salam, Bolibana, Badialan, Hamdallaye und Lafiabougou.[50] Besonders erfolgreich und bekannt wurden die Verbünde in Médina Koura, nordöstlich der Innenstadt, und Badialan im Westen. Der untersuchte Verbund in Badialan I war und ist einer der größten seiner Art. Im Untersuchungszeitraum 1997/98 führten seine Mitglieder 434 Auftritte durch, die von 10 der etwa 25 Verbundsmitglieder als Auftragnehmer organisiert wurden:

Tabelle 31: Auftragsvolumen einzelner Auftragnehmer während eines Jahres

Auftragnehmer	Auftritte	Anteil am Verbundsvolumen
Jaraba Jakite	123	28 %
Jeli Madi Kuyate	67	15 %
Drisa Kone	49	11 %
Draman Keita	42	10 %
Sedu Keita	39	9 %
Yamadu Dunbia	30	7 %
Kasim Kuyate	25	6 %
Sedu Balo	21	5 %
Madu Jakite	19	4 %
Vieux Kamara	18	4 %
Fasiriman Keita	1	0,2 %
Summe	N = 434	~ 100 %

Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako, März 1997 bis März 1998).

Die Untersuchungsgruppe ist als Verbund nach außen, gegenüber anderen Verbünden und individuellen Musikern, nicht vollständig abzugrenzen. Etwa fünf bis acht der 25 Musiker, die zum Verbund von Badialan I zählen, arbeiten regelmäßig auch in anderen Verbünden, d. h. sie spielen zugleich für andere Auftragnehmer und besetzen ihre eigenen Aufträge mit Musikern anderer Verbünde. Diese zählen nicht

50 Siehe Karte 1 (S. 15) sowie Kap. 2.2.3 mit Karte 3 und Foto 6 (ab S. 47).

zum Kern der Verbundes, es sind jüngere Musiker, die ihre Lehre im Verbund absolviert haben. Heutzutage leben einige von ihnen in benachbarten Vierteln mit anderen Trommlern zusammen und sind dabei, sich mit eigenen Aufträgen in neuen Verbünden zu etablieren. Andere sind in entfernte Stadtviertel gezogen und haben sich dortigen Verbünden angeschlossen. Sie alle kommen dennoch mehrmals pro Woche nach Badialan I, um sich bei den dort ansässigen Trommlern nach Arbeit umzusehen, Instrumente für eigene Auftritte auszuleihen oder Mitmusiker zu suchen. Sie halten also noch Kontakte zu ihrem alten Verbund, bringen ihre eigenen Aufträge aber nicht mehr ein. Sie versuchen, die Nachteile der Abspaltung zu lindern, indem sie die Ressourcen der alten und der neuen Verbindungen eine Zeit lang parallel nutzen.

Trotz der unscharfen Abgrenzung bildet der Trommlerverbund von Badialan I eine sehr ausgeprägte und effiziente arbeitsorganisatorische Einheit, und zwar durch das insgesamt hohe Maß an Zusammenarbeit der Mitglieder: Die Aufträge der Verbundsmitglieder wurden mit Ensembles durchgeführt, die zu mehr als 90 Prozent auch mit Verbundsmitgliedern besetzt waren.

Musikalische Rollen, arbeitsorganisatorische Rollen und Musikertypen

Viele Musiker sind spezialisiert auf ein Instrument und eine musikalische Rolle, doch spielen die wenigsten ausschließlich diese oder jene Trommel und üben einzig eine Rolle aus. Das Verhältnis von Trommelstimme und Trommelspieler ist flexibel und bleibt weder im Laufe eines Auftritts noch im Verlauf einer Musikerkarriere gleich. Die Spezialisierung eines Musikers auf eine musikalische Rolle hängt u. a. von der Fortgeschrittenheit seiner Ausbildung, von seinem Talent und von seinen beruflichen Plänen ab. Viele Berufstrommler beginnen mit dem Spiel der Dunun und erlernen erst danach – je talentierter und ehrgeiziger, desto früher – das Spiel der zweiten und dann der ersten Jenbe.[51] Der Wechsel von der Dunun zur Jenbe und von der Begleit- zur Führungsstimme stellt einen Aufstieg dar, der sich im Status und Einkommen niederschlägt.

Da viele Musiker trotz ihrer Spezialisierung in mehreren Instrumentalstimmen gewisse Kompetenzen aufweisen können, besteht meist die Möglichkeit, im Verlauf eines Auftritts die musikalischen Rollen zu tauschen. Dabei geht es in erster Linie darum, einem etwaigen Kräfteschwund der Aufführenden entgegenzuwirken. Die Dunun zu spielen verlangt weniger Kraft als das Jenbe-Spiel, und die Jenbe-Begleitstimme ist weniger anstrengend als die Führungsstimme. Vor allem wenn junge Tänzerinnen da sind und das Fest am Brodeln ist, hat der erste Jenbe-Spieler

51 Siehe Kap. 4.4.2 (ab S. 262) zur Ausbildung.

mit dem Aufheizen der Solotänze alle Hände voll zu tun. Eine Festphase von bis zu vier Stunden hindurch die erste Jenbe zu übernehmen, ist eine wahre Zumutung für die Physis auch des ausdauerndsten Spielers. Deshalb ist der Rollentausch den Solisten immens wichtig. Um sich zwischendurch zu schonen, spielen selbst hoch spezialisierte Jenbe-Solisten einmal eine Runde Dunun.

Häufig werden die Rollen getauscht, wenn während einer Unterbrechung zwischen zwei Stücken oder Festblöcken Zeit ist, die Instrumente zu übergeben. Außerdem kann im fliegenden Wechsel während eines Stückes ein Rollentausch vonstatten gehen, der zwingend wird, wenn der erste Jenbe-Spieler ermattet, sich verletzt oder einen Kollegen an einem bestimmten Zeitpunkt zum Einsatz bringen will. Sieht der bisherige Solist eine Tänzerin herankommen, deren Solo er aus irgendeinem Grund nicht fokussieren kann oder will, so schreit er seinem Begleit-Jenbe-Spieler zu: »Nimm sie!«, oder deutet es mit einem Kopfnicken an oder übernimmt einfach nur das Pattern der Begleit-Jenbe. Der bisherige Begleitspieler hat dann sofort das Solo zu übernehmen, und zwar so lange, bis auch er sich von einem Kollegen erschöpft ablösen lässt.

Im Folgenden werden drei Musikertypen beschrieben, die durch die Korrelation bestimmter musikalischer und arbeitsorganisatorischer Rollen unterschieden sind. Diagramm 5 zeigt zunächst die Bedeutung, welche die eigenen Aufträge und diejenigen anderer Auftragnehmer für neun beispielhaft ausgewählte Musiker haben:

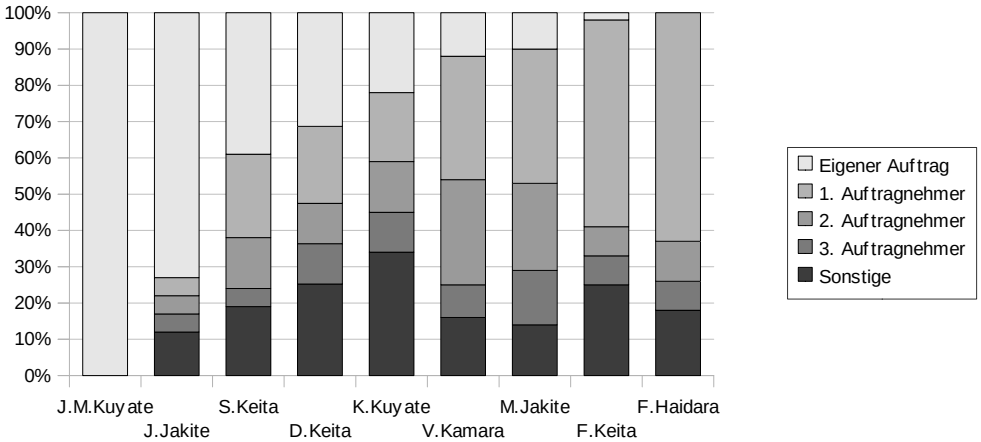


Diagramm 5: Anteil verschiedener Auftragnehmer am Einsatzvolumen je Musiker. Quelle: Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98).

Zwei Typen lassen sich aufgrund deutlicher Unterschiede auf einen Blick erkennen: Einige Musiker (im Diagramm links) spielen äußerst selten (Jaraba Jakite) oder gar nicht (Jeli Madi Kuyate) im Auftrag anderer Musiker. Andere (im Dia-

gramm rechts) spielen kaum (Fasiriman Keita) oder gar nicht (Fakaba Haidara) in eigenem Auftrag, sondern kommen in hohem Maße als Gefolgsleute eines einzigen anderen Auftragnehmers zum Einsatz. Beide Eigenschaften stehen sowohl mit dem Erfolg der jeweiligen Musiker als Auftragnehmer als auch mit ihrer Spezialisierung auf musikalische Rollen in enger Beziehung:

Jeli Madi Kuyate und Jaraba Jakite sind die erfolgreichsten Auftragnehmer und profiliertesten Jenbe-Solisten des Verbundes. Diese Musiker, die sich durch die Kombination der Rollen des Solisten, Ensembleleiters und Auftragnehmers auszeichnen und in jeder dieser Rollen hoch spezialisiert und erfolgreich sind, gelten als Patrons. Musiker dieses Typs operieren in der Regel möglichst unabhängig von anderen Musikern, die musikalisch oder organisatorisch in der Lage sind, ihnen Konkurrenz zu machen.

Fasiriman Keita und Fakaba Haidara (im Diagramm ganz rechts) sind musikalisch nicht imstande, ein Ensemble zu leiten, treten nicht als Solisten hervor und bekommen keine eigenen Aufträge. Beide sind Trommler im Nebenberuf und verkörpern den Typ des reinen Begleitmusikers. Ihre Auftraggeber sind eben Jeli Madi Kuyate und Jaraba Jakite, die exemplarischen Vertreter des ersten Typs. Patrons und Begleitmusikers ergänzen einander: Sie bilden Gefolgschaften, die durch ihr starkes Gefälle zwischen hoch kompetenten und minder kompetenten Musikern und dementsprechend starker interner Hierarchie geprägt sind. Typische Patrons gehen gerne Verbindungen mit reinen Begleitmusikern ein, weil sie diesen so hoch überlegen sind, dass ihre eigene Abhängigkeit, die darin besteht, dass sie in jedem Falle Begleitmusiker zur Durchführung ihrer vielen Aufträge brauchen, nicht als Machtfaktor ins Gewicht fällt.

Zwischen diesen beiden Extremen ist ein dritter Typ von Musikern angesiedelt (im Diagramm mittig). Für Musiker dieses Typs (von Sedu Keita bis Madu Jakite) sind sowohl eigene Aufträge als auch die eines oder mehrerer anderer Auftragnehmer zahlenmäßig von Bedeutung. Dieser Typ ist weniger homogen und scharf abzugrenzen als die beiden anderen. Zum Beispiel ist Sedu Keita ein begnadeter Jenbe-Solist und Madu Jakite ein Spezialist für die zweite Jenbe und die Dunun. Eine ebenfalls mögliche, der meinen widersprechende Interpretation wäre, dass diese beiden Musiker weniger einen eigenen Typ bilden als vielmehr für einen kontinuierlichen Verlauf zwischen den Extremen des ersten und dritten Typs beispielhaft sind. Für letztere Interpretation spräche auch, dass die Musiker Madu Jakite und Vieux Kamara (im rechten Drittel dieses Diagrammteils) noch vor wenigen Jahren ausschließlich Begleitstimmen spielten, die Musiker Kasim Kuyate und Sedu Keita (im linken Drittel dieses Diagrammteils) dagegen bereits seit langem als Jenbe-Solisten auftreten. Die Vertreter des dritten Typs haben also durchaus Gemeinsamkeiten mit ihren ›Diagramm-Nachbarn‹, den Begleitmusikern und Patrons. Indivi-

dualgeschichtlich kann der Weg von rechts nach links im Diagramm einen Fortschritt an Kompetenz und Erfolg bedeuten, wie ihn sich die meisten Musiker für ihre Karriere wünschen: Alle Musiker haben als Lehrling und Begleitmusiker angefangen, und alle, denen es nicht an nötigem Ehrgeiz mangelt, wären gerne erfolgreiche Solisten und Auftragnehmer.

Dennoch überwiegen die Gründe, die Musiker im Zentrum des Diagramms als eigenen Typus zu interpretieren. Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie trotz gewisser Spezialisierungen sämtliche musikalischen und arbeitsorganisatorischen Rollen beherrschen und regelmäßig ausüben. Musiker des ersten Typs, die Patrons, beschränken sich auf ihr Spezialgebiet, die gleichzeitige Funktion als Auftragnehmer, Solist und Ensembleleiter, die Musiker des zweiten Typs auf das ihre, nämlich das zuverlässige Spiel von Begleitstimmen. Die Musiker des dritten Typs sind dagegen ausgesprochene Allrounder, für alle Aufgaben und Lagen geeignet und gerade wegen ihrer Vielseitigkeit geschätzt und gefragt: Sie beherrschen die Begleitstimmen sowohl auf der Dunun als auch auf der Jenbe, sind auf einem der beiden Instrumente wenn auch vielleicht keine überragenden, so doch ernst zu nehmende Solisten, und verfügen auch für die erste Stimme auf dem jeweils anderen Instrument zumindest über solide Grundkenntnisse.

Die Allrounder treten zwar weniger exponiert in Erscheinung und heimsen weniger Lob und Anerkennung ein als die Solisten, tragen jedoch Grundlegendes zur Leistung der Ensembles und zur Integration des Verbundes bei. Man sieht dies etwa daran, dass Madu Jakite und Vieux Kamara, zwei Vertreter dieses Typs, im Untersuchungszeitraum mehr Auftritte hatten als jedes andere Verbundsmitglied. Andere Allround-Musiker, z. B. Draman Keita, stehen auf der Einsatzrangliste ebenfalls weit oben.[52] Die Vielseitigkeit dieser Musiker erleichtert die Verteilung und den Tausch der musikalischen Rollen, sie passen problemlos in jedes Ensemble und erhöhen dessen Flexibilität. Ein Ensembleleiter als alleiniger Solist mit ansonsten reinen Begleitmusikern kann sich den ganzen Auftritt über in seiner Rolle nicht ablösen lassen und riskiert so, kräftemäßig an seine Grenzen zu stoßen und mit seinem Aussetzen, und sei es nur, um sich schnell ein Pflaster um einen wunden Finger zu wickeln, das ganze Fest für kurze Zeit zum Erliegen zu bringen.

> Jaraba Jakite hat heute zwei Aufträge und setzt mich, zusammen mit Madu Jakite und Vieux Kamara, zum ersten Male in einem minimal besetzten Ensemble ein, ohne Auswechselspieler. Vieux Kamara beschwert sich bei Jakite über diese riskante, ihm unverständliche Besetzung. Er befürchtet, dass ich nicht durchhalten werde, weil ich als unerfahrener Dunun-Spieler nicht die Gelegenheit haben werde, mich an diesem Instrument vom Jenbe-Spiel ›auszuruhen‹. Außerdem sieht er den Nachteil, dass ich durch meine weitgehende Beschränkung auf die zweite Jenbe den ersten Jenbe-Spie-

52 Vgl. Tab. 20 (S. 192).

ler in seiner Rolle festschreiben und damit überanstrengen werde. Jaraba Jakite hat jedoch nichts übrig für derlei Bedenken.

Wir schleppen uns den ganzen Tag über die Runden, ohne Versagen zwar, aber auch ohne Reserven. Vieux Kamara spielt zunächst trotz schmerzender Finger die erste Jenbe, muss dann aber an die Dunun wechseln, weil ihm die Hornhaut an der Fingerkuppe weiter einreißt. Daraufhin bleibt die erste Jenbe wohl oder übel bei Madu Jakite hängen. Am Abend schmerzen seine Oberarme: »Manche sagen, die Jenbe-Begleitstimme zu spielen wäre anstrengender als die erste Jenbe zu spielen, doch das stimmt nicht. Früher habe ich das selbst gesagt, aber jetzt sage ich es nicht mehr. Mann, bin ich kaputt.« (Bamako, 18. 5. 1997)

Jaraba Jakite und Jeli Madi Kuyate sind auch insofern typische Auftragnehmer, Ensembleleiter und Solisten, als sie eigensinnig und manchmal eigenbrötlerisch arbeiten. Dagegen zeichnen sich erfolgreiche Allround-Musiker auch dadurch aus, dass sie kommunizieren und Konflikte vermeiden können und zu vielen Kollegen gute Beziehungen unterhalten. Sie spielen regelmäßig für mehrere Auftragnehmer, sorgen so für eine Überlappung und Vernetzung von deren Gefolgschaften und leisten einen wichtigen Beitrag zur organisatorischen und sozialen Integration des Musikerverbundes. Musiker des ersten Typs sind als charismatische Auftrittskünstler selbstverständlich unverzichtbar, sorgen sie doch für die Highlights bei Auftritten, binden Kundschaft und ziehen Aufträge an Land. Ohne die Allround-Musiker wären sie jedoch auf festere Ensembles und engere Beziehungen im Verbund angewiesen, mehr als ihnen lieb wäre.

Strukturen der Ensemblebesetzung

Jeder Auftragnehmer engagiert manche Verbundsmitglieder wesentlich häufiger als andere. Dies erleichtert die Besetzung und Durchführung bei einem Großteil der Aufträge durch gemeinsame Routine. Die Gefolgschaft der Auftragnehmer ist jeweils so konzipiert, dass die Musiker einander entsprechend ihrer jeweiligen Kompetenzen für die verschiedenen Rollen im Ensemble gut ergänzen. Zum Beispiel sind die Gefolgsleute der Patrons überwiegend Musiker, die auf Dunun- und Jenbe-Begleitstimmen spezialisiert sind, denn die Rolle des Jenbe-Solisten spielen überwiegend die Patrons selbst. Allround-Musiker haben dagegen in der Regel mindestens einen zweiten Allrounder in ihrer Gefolgschaft, mit dem sie sich in der Solistenrolle abwechseln können.

Erfolgreiche Auftragnehmer bilden relativ enge und große Gefolgschaften. So ist etwa Jeli Madi Kuyate, der als Auftragnehmer noch gut im Geschäft ist, aber aufgrund seines Alters selber nicht mehr viel spielt, in der Lage, dies durch eine sehr stabile Gefolgschaft von vier Leuten, deren zwei (Musa Kamara und Fasiriman Keita) fast ausschließlich für ihn spielen, wettzumachen. Dies gelingt ausge-

rechnet dem ältesten und einstmals marktbeherrschenden Auftragnehmer, Yamadu Dunbia, der heute nur noch über wenige Aufträge, dazu mit Kasim Kuyate nur über einen einzig verbliebenen Gefolgsmann verfügt, in weit geringerem Maße.[53] Er muss deshalb häufig auf Musiker von außerhalb des Verbundes zurückgreifen, was zusätzliche organisatorische und musikalische Schwierigkeiten mit sich bringt. Umgekehrt versuchen Neulinge unter den Auftragnehmern, ihre meist noch kleine und relativ instabile Gefolgschaft durch vollen Einsatz der eigenen Arbeitskraft wettzumachen.

Der Anteil der eingesetzten Musiker, die nicht zur Gefolgschaft des jeweiligen Auftragnehmers gehören, ist mit 30–47 Prozent durchaus beträchtlich.[54] Selbst die erfolgreichsten Auftragnehmer sind weit davon entfernt, feste, stehende Ensembles zu bilden, vielmehr erweist sich der Gesamtverbund für jeden einzelnen als wichtig. Die Basis dafür ist sehr breit: Prinzipiell stehen sich alle Mitglieder gegenseitig als Mitmusiker zur Verfügung. In der Tat spielte 1997/98 jedes einzelne Mitglied trotz persönlicher Antipathien mehr als ein Mal für jeden Auftragnehmer im Verbund.

Der Vorteil einer relativ engen Zusammenarbeit in Gefolgschaften ist, dass man sich sehr gut kennt sowie routiniert miteinander und mit der gemeinsamen Aufgabe umgeht. Jedoch bietet auch die breite Zusammenarbeit in einem Verbund, der deutlich größer ist als eine einzelne Gefolgschaft (im Fall der Untersuchungsgruppe um etwa das Fünffache), einen großen Vorteil: Sie ermöglicht eine oftmals entscheidende Flexibilität in genau jenen Fragen, in denen die engere Zusammenarbeit in Gefolgschaften zu Problemen führt. Dies sind der teils sehr kurzfristig auftretende Bedarf an Mitmusikern und die mittel- bis langfristigen Veränderungen in der Zusammensetzung der Gefolgschaft.

Nicht selten sind noch am Tag des Auftritts und selbst kurz vor Aufbruch des Ensembles zum Einsatzort grundlegende Dinge zu klären: Das Ensemble ist noch nicht vollständig besetzt – eine Trommel fehlt, ein Musiker –, oder ein Auftragnehmer verkündet, dass der Auftritt ausfällt. Häufige Gründe dafür sind die relative Ungenauigkeit und Unverbindlichkeit der Vereinbarungen mit den Auftraggeberinnen sowie die Kurzfristigkeit der Planung mancher Auftragnehmer.[55] Aber auch ein gerissenes Jenbe-Fell, die Verletzung eines Musikers oder ein erst in letzter Minute erteilter Auftrag kann zu organisatorischen Problemen führen. In solchen Situationen bietet ein Verbund Möglichkeiten, die der einzelnen Gefolgschaft verwehrt bleiben würden. Dazu zwei Beispiele:

53 Kasim Kuyate wurde auf Dunbias Rat hin wegen seines problematischen Lebenslaufs in einen Geistheilungskult initiiert und ist diesem deshalb eng verbunden (vgl. die Biographie ab S. 322).

54 Eigene Erhebungen (Bamako 1997/98)

55 Siehe S. 229f.

> Für den morgigen Donnerstag liegen fünf Aufträge für Hochzeitsfeste vor, es ist Hochsaison. Die Aufstellung der fünf Ensembles schien bereits gesichert, da tauchen zwei Probleme auf, um deren Lösung sich heute Vormittag etliche Trommler des Verbundes gemeinschaftlich bemühen: Draman Keita steht bei Jeli Madi Kuyate im Wort, hat jedoch heute Morgen einen eigenen Auftrag, den sechsten im Verbund, erhalten und möchte sich aus seiner Verpflichtung lösen. Da Kuyate morgen zwei Aufträge zu erledigen hat, will er Keita nur entbinden, wenn dieser es schafft, einen Ersatzmann zu benennen.
>
> Das zweite Problem ist, dass Jaraba Jakite seinen Gefolgsmann Fakaba Haidara eingeplant hat, ohne diesen zu fragen. Nun stellt sich heraus, dass der Einsatz, dem Haidara zugeteilt ist, in seinem Heimatviertel Ntomikorobougou stattfindet, wo er sich strikt weigert, aufzutreten, weil sein Vater nicht akzeptiert, dass er diesen Beruf ausübt.
>
> Man könnte nun Haidara dem Ensemble Kuyates zuschlagen, so eine Überlegung, um Keita herauszulösen. Doch damit ist Jakite wiederum nicht einverstanden, solange er keinen Ersatzmann gestellt bekommt. Die weitere Diskussion ergibt, dass die beste Möglichkeit wäre, Solo Konate aus einem Ensemble Yamadu Dunbias herauszunehmen. Konate wird auf die Suche nach Dunbia geschickt, um ihn zu fragen. Dieser zögert zunächst, stimmt aber etwas später zu: Man bräuchte ja nur seinen dreizehnjährigen Schützling, Sano Zerbo, hinzuzuziehen. Damit ist Samake freigestellt, der seinerseits Haidara auslöst, der wiederum Draman Keita aus seiner Verpflichtung entbindet. Die Diskussionen und Botengänge zur Lösungssuche währten, mit Unterbrechungen, von 9 Uhr morgens bis 13 Uhr. (Bamako, 24. 12. 1997)

Das zweite Beispiel handelt von einer noch kurzfristigeren Ensembleaufstellung, die durch das Scheitern einer anderen gerettet wurde:

> Madu Jakite, Vieux Kamara und ich spielen unter Leitung von Jaraba Jakite seit 10 Uhr morgens auf einem Hochzeitsfest. Am späten Nachmittag eröffnet uns der Ensembleleiter, dass abends ein weiterer Auftritt anstehe. Madu Jakite ist schon verplant, so viel war klar. Als aber auch Vieux Kamara kurz vor 20 Uhr aufbricht, um einen eigenen Auftrag auszuführen, den er angeblich eben erst erhalten hat, ist Jaraba Jakite vor den Kopf gestoßen: Er sieht keine Möglichkeit mehr, im Laufe der nächsten halben Stunde Ersatz zu finden. Ausgiebig schimpft er über die Unzuverlässigkeit Kamaras. Madu Jakite widerspricht und wendet ein, er, Jaraba, müsste seine Gefolgschaft nur rechtzeitig informieren. Dieser enthält sich jeden Kommentars und verrät mit keiner Regung, wie er zu diesem Einwand steht. Gegen 20.15 Uhr taucht Jeli Madi Kuyate auf, er sucht in aller Eile Mitspieler für ein unmittelbar bevorstehendes Abendfest, von dem er selbst erst eine halbe Stunde zuvor erfahren hat. Jaraba Jakite gibt seinen Auftrag verloren und stellt sich und mich Kuyate zur Verfügung, der durch diese Wendung buchstäblich in letzter Minute sein Ensemble zusammenbekommt. (Bamako, 22. 5. 1997)

Die beiden Beispiele zeigen, dass die breite Zusammenarbeit in einem größeren Musikerverbund die engere in Gefolgschaften ideal ergänzt. Nur sehr selten wird ein Auftrag, den ein Verbundsmitglied bekommt, nicht angenommen und durchge-

führt. Der Verbund scheint in kurzfristigen Fragen anderen denkbaren Organisationsformen überlegen: Eine Vielzahl einzeln wohnender und arbeitender Musiker wäre bei komplexen Problemen ohne teure elektronische Kommunikationsmittel kaum zu koordinieren, ein festes Ensemble hätte zwar, disziplinierte Mitglieder vorausgesetzt, Vorteile bei routinierten Abläufen, müsste jedoch bei kurzfristigen, unvorhergesehenen Vorgängen passen.

In der Hochsaison steht für die Festmusiker besonders viel auf dem Spiel: In nur neun Wochen der Spitzenauslastung absolvierte die Untersuchungsgruppe über ein Drittel ihres Jahrespensums an Auftritten.[56] Dementsprechend erwirtschafteten die Musiker einen relativ großen Teil ihres jeweiligen Einkommens. In den sechs Wochen der Hochsaison, die ich vor Beginn des Ramadans Ende 1997 miterlebte, drehte sich im Verbund alles nur noch darum, genügend Mitspieler für die anstehenden Aufträge zu finden. Schlechte Stimmung und Streitigkeiten kamen in dieser Zeit seltener vor als gewöhnlich. Vielmehr herrschten hohe Einsatz- und Koordinationsbereitschaft sowie eine oftmals euphorische Stimmung bei den Auftritten, die gegen Ende der Hochsaison in eine gewisse Gleichgültigkeit hinsichtlich der Qualität der Aufführungen umschlagen konnte: Einfach nur durchzuhalten, die Auftritte hinter sich zu bringen, wie auch immer, wurde zur Maxime, gegenüber der alles andere in den Hintergrund trat. Folgende Schilderung mag einen Eindruck vermitteln von der Intensität der Arbeit während der Hochsaison und der Art und Weise, wie die Trommler organisatorisch damit umgehen:

> Mittwoch, zwei Wochen vor Beginn des Ramadan. Die Hochsaison begann ungewöhnlich früh in diesem Jahr, vier Wochen dauert sie schon an. Als Höhepunkt zeichnet sich der kommende Sonntag ab: Die Besetzung der Ensembles für zehn Hochzeiten, deren Aufträge im Verbund vorliegen, wird schwierig werden. Jaraba Jakite erhielt vier Aufträge, drei bei Braut-, eine bei Bräutigamleuten. Mit ihm selbst, Musa Kamara und Fakaba Haidara ist nur ein Ensemble vollständig. Mit Mori Sako, den Jakite in Notfällen aus Hamdallaye hinzuholt, Madu Jakite, Vieux Kamara und mir sind nicht einmal zwei, geschweige denn drei weitere Ensembles mit dem Mindeststandard von drei Musikern ausreichend besetzt. Draman Keita, Sedu Balo, Anton Traore und Lamin Dunbia werden anlässlich einer größeren Hochzeit ins 60 Kilometer nordöstlich von Bamako gelegene Koulikoro reisen. Kasim Kuyate ließ sich von einem Auftragnehmer eines anderen Verbundes engagieren. Jeli Madi Kuyate sucht dringend einen Jenbe-Spieler, denn im Duo mit seinem derzeit einzigen engen Gefolgsmann, dem reinen Begleitmusiker Fasiriman Keita, auftreten zu müssen, würde eine Katastrophe bedeuten. Selbst im Trio wird Kuyate aufgrund seiner mangelnden Spielpraxis Schwierigkeiten haben, einen ganzen Tag durchzustehen. Drisa Kone sucht ebenfalls noch Mitspieler für den Sonntag. Als er Madu Jakite darauf anspricht, schwankt dieser und schimpft auf Jaraba Jakite, dass der nicht rechtzeitiger klar macht, wie er seine Aufträge zu besetzen gedenkt. Der junge Vieux Ka-

56 Vgl. Diagramm 3 (S. 193): Wochen 19–21 und 38–43.

mara hat einen eigenen Auftrag, will aber selbst im Auftrag Jaraba Jakites spielen. Deshalb war er heute morgen schon zu Fuß im etwa acht Kilometer entfernt gelegenen Stadtviertel Djikoroni, um Leute zu suchen, die er für seinen eigenen Auftrag einsetzen könnte, fand jedoch niemanden. Dennoch mietet er schon mal eine Jenbe an, mit der er auf Jaraba Jakites Hochzeit zu spielen gedenkt, um sein eigenes Instrument denen geben zu können, die er noch in seine Hochzeit einzusetzen hofft.

Donnerstag. Drisa Kone hat noch keinen Begleitmusiker für den Sonntag, glaubt aber, mit nur einem Dunun-Spieler auszukommen: »Ich brauche keinen Jenbe-Spieler, ich mache es mit einer Jenbe«, sagt er. Damit ist er der erste, der in dieser Saison für ein ganztägiges Hochzeitsfest das Spiel im Duo in Betracht zieht. Sofort entsteht ein Gespräch des Inhalts, welch äußerste Überforderung dies darstellen würde. Man stellt dessen Vorhaben als schlicht nicht machbar hin, macht sich lustig, indem man sich einige weniger kompetente Musiker im Duo vorstellt, malt mit Galgenhumor die Katastrophe des misslingenden Festes an die Wand, die eine solche Unterbesetzung bedeuten würde.

Heute Abend hat Jaraba Jakite bereits drei Vorabendfeste zu bestreiten. Dies gelingt ihm noch fast mühelos, da Verbundsmitglieder verpflichtet werden konnten, die nicht zu seinem Stammpersonal zählen, wie etwa Drisa Kone, dessen Auftrag nur den Hochzeitstag am Sonntag betrifft. Außerdem konnte Jakites Gefolgsmann Vieux Kamara einen verbundsexternen Freund aus Bolibana mobilisieren, der zwar blutiger Anfänger ist, ein Faktum, das jetzt aber in Kauf genommen wird.

Jeli Madi Kuyate, mit Fasiriman Keita an seiner Seite, kommt ebenfalls noch gut über die Runden, da er mit Sedu Balo, der noch nicht nach Koulikoro abgereist ist, einen Musiker einsetzen konnte, der ausdauernd und versiert alle musikalischen Rollen beherrscht. Auch kann Vieux Kamara von Glück reden, dass er in Sebeninkoro zwei junge Nachwuchstrommler gefunden hat, die zusammen mit seinem Freund, dem Anfänger, den er mit seiner Jenbe ausrüstet, seinen Auftrag ausführen.

Sonntag. Nachdem am Freitag mit nur vier Vorabendfesten noch einmal relative Ruhe herrschte, stößt der Verbund von Badialan I heute mit neun ganztägigen Hochzeitsfesten an seine Grenzen. Noch vor 8 Uhr morgens kommt ein Großteil der Verbundsmitglieder am Treffpunkt vor Yamadu Dunbias Gehöft zusammen. Noch sind bei weitem nicht alle Ensembles vollständig besetzt: Drisa Kone hat noch gar niemanden und zwei Partien Jaraba Jakites, der alleine vier Aufträge hält, sind unterbesetzt. Doch scheint sich Jakite, wie schon die Abende zuvor, keine Sorgen zu machen. Er geht sein Personalproblem der Reihe nach an: Zuerst besetzt er zwei Ensembles komplett, aber personell in sparsamster Ausführung: Dem jungen Nachwuchssolisten Vieux Kamara und dessen Freund aus Bolibana, dem Greenhorn, weist er den dreizehnjährigen Aushilfsspieler Sano Traore zu. Seinen zweiten Nachwuchssolisten Solo Konate schickt er mit dem fast ausschließlich Dunun spielenden Musa Kamara und einem alten, kurzerhand aus dem Ruhestand reaktivierten Jenbe-Spieler. Beide Ensembles gehen mit schwachen Musikern und nur je einem Jenbe-Solisten ein hohes Risiko ein, das Jaraba Jakite jedoch in Kauf nimmt, ohne ein Wort darüber zu verlieren. Das Kopfschütteln der Betroffenen und einen vorsichtig fragenden Einwand Vieux Kamaras nimmt er schlicht nicht zur Kenntnis.

So bleiben der Patron und seine engsten Gefolgsleute zurück: Madu Jakite, Fakaba Haidara und ich. Es ist mittlerweile 8.40 Uhr, um 10 Uhr sollen die Auftritte beginnen, wir stehen aber noch zu Hause und es fehlen zwei Musiker. Noch einmal schickt Jaraba Jakite den jungen Fakaba Haidara los, mit meinem Fahrrad ins außerhalb gelegene Viertel Samé zu fahren, wo man den kleinen Bruder eines Kollegen aufzutreiben hofft. Gegen 9.10 Uhr kehrt Haidara, schweißüberströmt, aber unverrichteter Dinge zurück, ohne jemanden angetroffen zu haben. So machen wir uns zu viert auf den Weg ins benachbarte Viertel Hamdallaye, wo, zum Glück nicht allzu weit entfernt, die beiden fraglichen Aufträge auszuführen sind.

Am ersten Festplatz finden wir ein Festmusikensemble guineischer Fulbe vor, doch keine Jenbe-Spieler, die uns helfen könnten. In letzter Not zieht Jaraba Jakite selbst noch einmal los, in jenem eiligen Laufschritt, der seine Jugend als Hirte erahnen lässt, diesmal zurück nach Bolibana, um ein, zwei befreundete Trommler aufzusuchen und zu fragen, ob jemand zur Verfügung stehe. Doch auch dort ist niemand erreichbar. Gegen 10 Uhr brechen Madu Jakite und Fakaba Haidara zur zweiten Hochzeit auf, während Jaraba Jakite mit mir zurückbleibt: der Patron und sein Lehrling. Es sieht so aus, als würden beide Feste im Duo bestritten werden müssen.

Um 10.30 Uhr nimmt der frühe Tag eine Wendung: Madu Jakite taucht auf und berichtet, dass sich zwei Trommler gefunden haben, die in der Nähe des zweiten Hochzeitfestes wohnen. Er geht nun noch einmal zurück in seine Wohnung, um eine weitere Jenbe zu holen. Später wird er zusammen mit den beiden Trommlern aus Hamdallaye problemlos sein Engagement erledigen. Fakaba Haidara stößt zu Jaraba Jakite und mir, kurz nachdem unser Auftritt begonnen hat. Keine zehn Minuten später erfolgt die nächste Wendung: Das Fell meiner Jenbe reißt. Also gilt es, nach all dem Hin und Her, den Auftritt nun doch im Duo zu bestreiten, denn jetzt noch ein Instrument zu beschaffen, erscheint ohne jede Aussicht auf Erfolg. Im Verlauf des Tages erweist sich, dass unsere Bedenken überflüssig waren, denn wir haben mehr Schwierigkeiten damit, uns gegen das Fulbe-Ensemble durchzusetzen und überhaupt zum Zug zu kommen, als damit, zu wenig ›Hitze‹ zu entfachen. Wir würden uns gerne mit den Fulbe-Musikern abwechseln, denen es offensichtlich ähnlich geht, doch erheben die Gastgeberinnen Einspruch: »Legt die Instrumente nicht nieder. Ihr seid alle eins!« So begleiten die Fulbe perkussiv unsere Trommelmusik und wir spielen zu ihren Liedern jenen Rhythmus, der in unserem Repertoire als Fulbe-Rhythmus gilt, *fulafòli*. Doch ständig unterbricht uns der Ensembleleiter der Fulbe, ein alter Flöten-Spieler, zeigt uns einen anderen Rhythmus oder sagt: »Lasst es doch derweil sein!« Wenn wir dem aber nachkommen, beschweren sich wieder die Auftraggeberinnen, die nicht sehen wollen, dass sich beide Ensembles eher behindern als ergänzen. So kommen wir mit zwei Trommeln durch den Tag, ohne uns übermäßig anzustrengen, aber auch, ohne dass das Fest besonders ›heiß‹ wird, was sich auch darin zeigt, dass wir kaum Festplatzgeld erhalten.

Abends heimgekehrt, erfahren wir von weit schlimmeren Missgeschicken. Der Partie der Jünglinge, Vieux Kamara, Sano Traore und dem Anfänger aus Bolibana, ist es am schlechtesten ergangen: Ein Dunun-Fell riss, ein Ersatzinstrument ließ sich nicht finden und die unerfahrenen Musiker kamen mit der kritischen Situation absolut nicht zurecht. Während sie sich den ganzen Tag lang im Duo abmühten, um den

> Schaden in Grenzen zu halten, wurde ihnen immer wieder das Misslingen des Festes schimpfend vorgehalten, was vor allem der Nachwuchsensembleleiter Kamara als äußerst peinlich und demoralisierend empfand. Auch Musa Kamara kehrte entkräftet und vollkommen entnervt vom Auftritt heim: Sein Patron war, wie erwartet, nicht in Form und der alte, seit Jahren im Ruhestand befindliche Baba Jara setzte immer dann mit der Jenbe-Begleitstimme aus, wenn das Tempo anzog. So hatte Kamara mit der Dunun die Solo-Funktion und gleichzeitig die Begleitung zu verstärken: eine aufreibende Doppelaufgabe. Nur Drisa Kone, der tollkühn genug war, ganz alleine anzutreten – jeder andere hätte den Auftrag fallen lassen –, ist vergleichsweise gut weggekommen: Er gabelte zwei junge Musiker auf, die mit ihren Instrumenten an diesem Tag auf gut Glück von ihrem Dorf in die Hauptstadt gewandert kamen, um Arbeit zu suchen. Diese beherrschten zwar das Bamakoer Repertoire keineswegs vollständig, aber was zählte das schon im Vergleich zu den Katastrophen, die andere erlitten? Kone jedenfalls ist zufrieden an diesem Feierabend, fast übermütig. (Bamako, 17.–21.12.1997)

Auffällig ist, dass die Auftragnehmer auch in Zeiten des Arbeitskräftemangels nicht versuchen, die Besetzung ihrer Ensembles längerfristig vorherzuplanen. Vielmehr lassen sie die Probleme an sich herankommen und arbeiten sie der Reihe nach ab. Bei einem Auftragnehmer wie Drisa Kone, der selten zwei Aufträge gleichzeitig erhält, ist das nicht weiter verwunderlich. Sein Handeln im obigen Beispiel lässt sich auf seine Eigenart zurückführen, sich nämlich auf sein Glück und seine Tüchtigkeit zu verlassen. Und da er es schließlich wieder einmal geschafft hat, gut durchzukommen, spricht nichts dagegen, es beim nächsten Mal wieder auf dieselbe Weise zu versuchen. Weniger verständlich erscheint das Handeln Jaraba Jakites, der nicht selten die Durchführung mehrerer Engagements gleichzeitig zu besorgen hat und dennoch nie länger vorausplant als eine Woche, und vieles sogar erst im allerletzten Moment entscheidet. Ist seine extrem kurzfristige Vorgehensweise nicht kurzsichtig? Sie ist insofern erklärlich, als die Zusammenarbeit im Verbund eben zulässt, Entscheidungen spät zu treffen, da über die enge Gefolgschaft jedes Auftragnehmers hinaus eine Anzahl von Musikern permanent zur Verfügung steht und akute Engpässe deshalb nur selten auftreten. Ein zweiter Punkt ist in Jakites ausgeprägtem Individualismus zu sehen, wie er gerade für die erfolgreichsten Auftragnehmer typisch ist: Er vermeidet, sich durch feste Vereinbarungen an andere Musiker zu binden, nicht zuletzt deshalb, da alle, auch die Verbundskollegen, außer vielleicht die eigenen Lehrlinge, als Konkurrenten und Rivalen gesehen werden. So hängt die kurzfristige Arbeitsorganisation indirekt auch mit der kommerziellen Rationalität der Berufstrommler zusammen, die wiederum, wie unten dargestellt wird, von einem eher kurzfristigen Gewinnstreben geprägt ist.

Durch seine zahlreichen Ausweichmöglichkeiten besticht der Verbund bei kurzfristigen Organisationsproblemen ebenso wie bei Konjunkturschwankungen

und Fluktuationen innerhalb der einzelnen Gefolgschaften. Letztere ergeben sich etwa, wenn einzelne Mitglieder den Verbund verlassen und andere, in der Regel Lehrlinge, neu hinzukommen, wenn Musiker im Laufe der Jahre ihr Profil verändern, z. B. zu Solisten und Auftragnehmern aufsteigen, oder wenn Gefolgschaften aufgrund von Streitigkeiten, meist in Geldangelegenheiten, zerbrechen. Die Unzufriedenheit einzelner Ensemblemitglieder mit der Verteilung der Vergütung stellt einen häufigen Grund des Ärgers dar, der sich in Klagen, Beschwerden und Geschimpfe Luft macht, aber auch zu unterschwelligen und sogar offenen Zerwürfnissen führen kann.

Bei all diesen plötzlichen oder langsamen Umschichtungen erweist sich nun der Vorteil des Verbundes darin, dass oft Ersatz zu finden ist, ohne dass jemand gezwungen ist, in einen anderen Verbund zu wechseln bzw. jemanden aus einem anderen Verbund zu engagieren, was wesentlich mehr Aufwand bedeuten würde. Im Jahr 1997 beispielsweise trennten sich ein Patron und ein Begleitmusiker im Streit nach langen Jahren enger Zusammenarbeit ausgerechnet zu Beginn der Hochsaison, was auf privater Ebene böses Blut erzeugte, aber organisatorisch kaum störte: Der Begleitmusiker wandte sich noch in derselben Woche anderen Auftragnehmern zu, für die er fortan zunehmend spielte, und der Patron konnte auf ehemalige Lehrlinge zurückgreifen, die er nun verstärkt beschäftigte. Die Größe des Verbundes und die Offenheit sowie Vernetzung der Gefolgschaften erlaubten, die Ensemblebesetzung weiterhin flexibel und letztlich ergiebig zu handhaben, obwohl wieder einmal rivalisierende oder zerstrittene Musiker das gegenseitige Meiden einer Zusammenarbeit vorzogen.

Instrumente und Kapital

Die Musikinstrumente stellen als Arbeitsgeräte die Produktionsmittel und neben der Arbeit den zweiten grundlegenden Produktionsfaktor dar. Die Rolle der Auftragnehmer korreliert bis zu einem gewissen Grad mit dem Eigentum der Instrumente: Viele erfolgreiche Auftragnehmer besitzen drei bis fünf, Begleitmusiker dagegen oft nur ein bis zwei und Lehrlinge gar keine Trommeln. Allerdings besitzt auch kaum einer der erfolgreichsten Auftragnehmer mehr als die fünf, sechs Instrumente, die man für das größte gängige Ensemble braucht. Zwar wirft der Besitz Profit ab, indem man die Trommeln gegen einen Mietzins von etwa zehn Prozent der erzielbaren Vergütung pro Tag verleiht, aber dadurch erhalten auch kapitalschwache, jüngere Marktteilnehmer die Möglichkeit zu selbständiger Arbeit. Schon ein bis zwei durchschnittliche Wochenlöhne eines Begleitmusikers entsprechen den Anschaffungskosten einer Trommel, die bei etwa 10 000–12 000 F CFA

liegen. Der Kapitalbedarf ist zwar gestiegen[57] und keineswegs unerheblich für die einzelnen Musiker, aber doch relativ gering, gemessen etwa am Equipment eines Popmusikers, von industrieller Tonträgerproduktion ganz zu schweigen. Kein Auftragnehmer lebt überwiegend vom Profit, den er aus dem Besitz von Arbeitsgeräten und der Organisation von Aufträgen schlägt, jeder ist darauf angewiesen, durch eigener Hände Arbeit seinen Anteil zu verdienen. Somit spielen die privaten Eigentumsrechte an den Produktionsmitteln zwar eine gewisse Rolle als Erwerbskapital, von kapitalistischer Produktionsweise kann aber nur bedingt gesprochen werden, da die Kapitaleigner aufgrund geringer Kapitalintensität und schwach ausgeprägter Trennung von Arbeit und Kapital weder den Auftragsmarkt noch die Arbeitsorganisation zu kontrollieren vermögen.

4.4 Der Prozess der Kommerzialisierung

Im Rahmen der Urbanisierung der Festkultur in Bamako seit etwa 1960 sind einige Dienstleistungsgewerbe neu entstanden, so etwa ambulante Küchen, Stuhl- und Sonnensegelverleih, Tonanlagenverleih, Videofilmproduktion und eben Trommel-Festmusik; bereits bestehende, traditionelle Berufe, wie jener der Griots, wurden kommerzialisiert.[58] Andererseits wird nach wie vor viel unbezahlte Arbeit zur Vorbereitung eines Familienfestes im veranstaltenden Haushalt verrichtet. Einen Teil der notwendigen finanziellen Ausgaben erhalten die Veranstalterinnen auch von Verwandten, Freundinnen und Nachbarinnen wieder.[59] Schließlich existieren Frauenvereinigungen, welche die Familienfeste ihrer Mitglieder mit ausrichten.[60] Die Festkultur wurde also keineswegs vollständig kommerzialisiert, sondern nur in Teilaspekten. Ihre Einbettung in Subsistenz-, Reziprozitäts- und Redistributionsbeziehungen ist nach wie vor grundlegend, gerade auch für die Finanzierung der kommerziellen Erwerbsberufe.

Im Gegensatz dazu ist in Bezug auf das Festmusik-Gewerbe eine einseitige Entwicklung zu konstatieren: Arbeitskraft, Aufträge und Instrumente sind Waren, die auf einem Markt angeboten und gegen Geld getauscht werden. Nicht alle, aber doch wesentliche Aspekte der Distribution und Produktion von Festmusik in Bamako sind warenförmig. Die Einbettung des vor etwa 30 Jahren entstandenen Auftrags- und Arbeitsmarktes in dauerhafte soziale Beziehungen und Institutionen

57 Auf dem Land ist die Herstellung von Instrumenten u. a. durch unmittelbare Verfügbarkeit von Holz und Tierhäuten sowie billige Arbeit der Schnitzer kostengünstiger. Auch werden Instrumente teils im Rahmen von Lineage- oder Jugendverbänden gestellt, sodass die Verfügungsrechte, aber eben auch die Kapitalbelastung verteilt werden.

58 Schulz (2001: 89, 151–59).

59 Siehe Vaa et al. (1989) zur Bedeutung der Gabenwirtschaft für Frauen in Bamako.

60 Siehe Modic (1996).

nahm ab und erfährt kaum neue Anregungen. Die Suche nach sozialer Sicherheit gilt als das Grundprinzip des Wirtschaftens im informellen Sektor schlechthin.[61] Die sozioökonomische Organisation der Jenbe-Festmusik ist aber, im Gegenteil, geprägt von Individualisierung, kurzfristigem Erwerbsstreben und Liberalisierung. Kooperative Strukturen werden in ihrer Dauerhaftigkeit und Verbindlichkeit so weit als möglich reduziert. Versuche zur Schaffung korporativer Strukturen bleiben schon in Ansätzen aus. Wie ist es zu dieser Einseitigkeit gekommen?

In diesem Abschnitt wird dem Prozess der Kommerzialisierung aus institutionsgeschichtlicher Perspektive nachgegangen; der Rationalisierung des individuellen Handelns wird der nachfolgende Abschnitt gewidmet sein. Zunächst war mit dem Austausch der musikalischen Leistung gegen Honorar nur das Verhältnis zwischen Veranstalterinnen und Musikern bzw. Auftraggebern und Auftragnehmern, ergo die Tauschbeziehung oder Distribution der Festmusik, betroffen. Erst daraufhin durchdrang die Warenform die Produktionsbeziehungen, sodass ein Arbeitsmarkt entstand. Die Kommerzialisierung erfolgte aus Sicht der entstehenden Berufsgruppe von außen nach innen, von den Tauschbeziehungen her in die Organisation der Arbeit hinein. Dies entspricht, auf eine soziale Gruppe bezogen, der These, dass Marktwirtschaft im Rahmen von Außenkontakten entsteht, an den Grenzen von Gemeinschaften oder Gesellschaften, wo Restriktionen des Warentauschs schwächer sind, um sich dann von dort nach innen auszuweiten.[62]

4.4.1 Der Wandel der Tauschbeziehungen

In dörflichen Geheim- oder Jugendbünden sowie Verwandtschaftsverbänden und auch in städtischen Assoziationen und Geistbesessenheitskulten wird seit jeher die Arbeit der Jenbe-Festmusik im Rahmen dauerhafter sozialer Beziehungen und Zuständigkeiten organisiert, teilweise gar im Sinne eines offiziellen Amtes. Jedenfalls können sie nicht einfach ablehnen, wenn sie aufgefordert werden, bei einer Hochzeit im Dorf aufzutreten. Umgekehrt gilt es als schwerwiegender Affront, wenn ein Festveranstalter im Dorf einen auswärtigen Musiker bestellt und dabei den einheimischen Trommler übergeht. Auch führt es zu Spannungen zwischen Musikergruppen, wenn im dörflichen Kontext zusätzlich zu den eigenen Musikern kommerzielle Berufstrommler aus der Stadt engagiert werden.

In Bamako wird die musikalische Arbeit kaum mehr im Rahmen verwandtschaftlicher, kommunaler, religiöser oder ethnischer Institutionen geleistet. Das Jenbe-Spiel hat sich in Bamako zu einer kommerziellen Dienstleistung entwickelt,

61 Nach Elwert et al. (1983) ist die Suche nach sozialer Sicherheit das Grundprinzip des Wirtschaftens im informellen Sektor schlechthin.

62 Marx (1961: 35), Weber (1980: 383), Polanyi (1978: 91), Meillassoux (1971: 82f).

die per Markttausch – Musikdarbietung gegen Gage – zwischen relativ unabhängigen Partnern in einzelnen Transaktionen organisiert wird. Die Trommler sind freiberufliche Anbieter ihrer Leistung auf einem Auftragsmarkt für Festmusik. Die Beziehungen zwischen Musikern, Veranstalterinnen und Festteilnehmerinnen, in denen in Bamako noch bis in die 60er Jahre hinein ethnisch-regionale, kommunale und familiäre Gemeinschaften eine bedeutende Rolle spielten, wurden durch unpersönlichere und weniger vielschichtige Marktbeziehungen ersetzt.

Tendenzen zur Kommerzialisierung und Professionalisierung der Festmusik ergaben sich schon in den 50er Jahren: Mit den Mitgliedsbeiträgen mancher freiwilligen Assoziation wurden Musiker und Instrumente bezahlt. Junge Männer aus der Unterschicht begannen regelmäßig als Jenbe-Spieler Geld zu verdienen, während andere, wohlhabende Mitglieder zu zahlenden Zuschauern wurden, indem sie die Vereinstruppe für ihre eigenen Familienfeste engagierten.[63]

Weitere Teilschritte ergaben sich im Zuge des Booms privat veranstalteter Hochzeitsfeste und der Nationalisierung des afrikanischen Balletts in den 60er Jahren. Beide Institutionen entwickelten einen Bedarf an Jenbe-Spielern, der schließlich die Grundlage für deren Erwerbsberuf schuf. Seit den frühen 60er Jahren konkurrierten die Ortsvereine der Frauen- und Jugendverbände der Einheitspartei sowie die höheren Schulen in Bamako um renommierte Jenbe-Spieler. Man versuchte, sie mit Geld, Kost und Logis oder auch mit der Vergabe von Land und der Unterstützung beim Hausbau möglichst fest an die jeweiligen Ballett-Truppen zu binden. Gerade die unteren, lokalen Ebenen der kulturpolitischen Institutionen erwiesen sich in ihrer Dichte als eine der ökonomischen Grundlagen des entstehenden Trommlerberufes:

> Jede Schule ab der 6. Klasse und jedes Gymnasium hatten ein Theater. Und dann gab es die *inter-quartiers*,[64] und dann kamen die privaten [Ballette]. Ich habe mit Jeli Madi [Kuyate] für ein Gymnasium gespielt, als dieser schon im Nationalballett war, das ging, die probten vormittags und das Gymnasium nachmittags. Mit Drisa [Kone] hab ich für die Truppe von *ENDA–Tiers Monde* [eine Organisation der Entwicklungszusammenarbeit] gespielt und mit Jaraba [Jakite] viele *inter-quartiers*, für verschiedene Viertel, bis nach Kati hinaus. Jedes Theater musste Jenbe-Spieler nehmen, das war zwangsläufig so. (Madu Jakite, 2. 1. 1998)

Zeitzeugen zufolge unterlag zu jener Zeit das Verhältnis von Festveranstalterinnen und Jenbe-Spielern allerdings noch anderen, stärkeren sozialen Bindungen als heute. Für jeden Trommler waren einzelne Familien, insbesondere diejenigen der

63 Villien-Rossi (1966: 355), Meillassoux (1968a: 90–112); vgl. Little (1965: 60).

64 Es gab drei Hauptebenen der Ausscheidung im Rahmen der nationalen Kulturwettbewerbe in Mali (1962-1990): zwischen den Dörfern (bzw. Bamakoer *quartiers*), zwischen den *cercles* (bzw. Bamakoer *communes*) und schließlich zwischen den neun *régions* (inkl. d*istrict* Bamako) des Landes. Die erste Ausscheidungsrunde hieß im Bamakoer Künstler-Jargon ›*inter-quartier*‹.

Funktionärselite, von größter Bedeutung als Auftraggeber. Diese bedachten die Trommler in unregelmäßigen Abständen mit Leistungen, die keinesfalls dem Gegenwert einer musikalischen Arbeitseinheit entsprach. Dabei handelte es sich um einzelne, aus marktpreislicher Sicht überdimensionierte Summen Geldes, Naturalien oder Immobilien.[65] Diese nicht marktliche Form der Vergütung während der 60er Jahre ist als Versuch der neuen Elite zu deuten, Jenbe-Spieler nach dem traditionellen Vorbild von Freien und Griots klientelhaft, also in Form einer dauerhaften gesellschaftlichen Beziehung, an sich zu binden.

Das Marktprinzip bei der Organisation und Bewertung musikalischer Arbeit setzte sich spätestens Anfang der 70er Jahre durch. Die bekannteren Trommler begannen, vorab bestimmte Geldsummen zu verlangen, statt abzuwarten, was ihnen gegeben wurde. Die Preise orientierten sich nach Angebot und Nachfrage. Stadtweit bildeten sich in etwa einheitliche Grundpreise heraus, die von einzelnen, besonders begehrten Trommlern übertroffen, aber in der Regel nicht unterboten werden konnten. Einer der Pioniere des beruflichen Jenbe-Spiels, Yamadu Dunbia, erinnert sich an diesen Wandel:

> Modibo [Keita, Präsident Malis von 1960 bis 1968] meinte, wir sollten kein Geld verlangen. Es wurde kein Preis genannt. Jetzt konnte ich meinen Preis sagen, zu Moussas Zeiten [1968–1991], wenn die Frau zustimmte, dann hast du ihn bekommen. (8. 1. 1998)

Dunbias Verweis auf die anti-kommerzielle Richtlinie, die in der Regierungszeit Präsident Keitas galt, deutet darauf hin, dass die Ablösung der sozialistisch orientierten kulturpolitischen Ideologie jener Jahre eine Rolle gespielt hat. Ein weiterer Faktor könnte die Schrumpfung der staatlichen Kulturförderung gewesen sein.[66] Beide Erklärungen schließen sich keineswegs aus. Ein weiteres, gleichzeitig wirksames Moment bestand in der gestiegenen Nachfrage: In den 70er Jahren wuchs nach Aussage der damals aktiven Musiker der Bedarf an Jenbe-Festmusik in Bamako nochmals erheblich an. Zum einen nahmen die Engagements für Hochzeiten zu, was wohl auf die Erweiterung der Kundschaft bezüglich ihrer ethnischen Herkunft zurückzuführen ist, zum anderen kamen neue Anlässe für Jenbe-Feste hinzu, zum Beispiel die Händeklatschfeste von Kindern und Jugendlichen. Letzteres könnte seine Ursache darin haben, dass in selbiger Zeit die Bewegung spezifischer Kinder- und Jugend-Vereinigungen, die mit *gunbe*- und *sabar*-Trommeln eigene Festmusikstile gepflegt hatten, zurückging.

Der neu entstandene Markt für Festmusikaufträge wurde zunächst von etwa ein bis zwei Dutzend Musikern kontrolliert. Bis in die 70er Jahre hinein haben die Marktführer einander verhext bzw. sich gegenseitig der Hexerei bezichtigt, wie es

65 Interviews mit Yamadu Dunbia, Namori Keita und Fasiriman Keita, Bamako 1997/98.
66 Vgl. Schulz (2001: 195).

auf dem Land noch heute üblich ist. Eine Wirkung der Hexerei bzw. der Furcht davor war, dass diejenigen Musiker, deren hexerische Mittel und Stärke anerkannt waren, über andere Musiker Macht ausüben konnten. Einzelne, mächtige Auftragnehmer nutzten diese Macht zuungunsten des Marktzugangs von Konkurrenten. Sie vermochten in einem lokalen Umfeld sowohl den eigenen Nachwuchs als auch fremde Trommler von einer selbständigen Auftragsannahme und -durchführung abzuschrecken: Sie verteidigten ihr Revier und beschränkten damit den Zugang zum Auftragsmarkt. ›Revierdenken‹ ist auch heute noch festzustellen, wie das folgende Beispiel zeigt:

> Zwei Straßenkreuzungen vom Zentrum des Musikerverbundes in Badialan I entfernt findet eine Hochzeit statt, ohne dass ein hiesiger Trommler angefragt worden wäre. Mehrere Mitglieder sitzen zusammen auf der Straße vor Dunbias Gehöft und unterhalten sich. Die Festmusik aus nur 100 Metern Entfernung ist laut und unüberhörbar. Ich schlage vor, mit jemandem kurzerhand auf einen Sprung hinüberzuschauen. Da fährt einer auf: »Da rufen sie Trommler aus Médina Koura. Das nächste Mal verlangen sie dann von uns, den Preis zu senken.« Im Verlauf der nächsten Stunden tut nicht einer der heute unbeschäftigten Trommler aus Badialan die 150 Schritte und sucht das Fest auf, um genauer nachzusehen, wer da überhaupt spielt, um die Kollegen zu begrüßen oder ihnen gar auszuhelfen. (12. 12. 1997)

Heute kann kein Trommler mehr ein Revier verteidigen. Die im obigen Beispiel deutlich gewordene Frustration rührt eben daher, dass die räumliche Nähe von Wohnsitz und Auftrittsort, die statistisch immer noch sehr relevant ist,[67] für den Ausschluss von ›fremden‹ Konkurrenten vom ›eigenen‹ Markt unwirksam geworden ist. Mit der Marginalisierung der Hexerei in der öffentlichen Sphäre ist die wichtigste Drohung und instrumentalisierbare Furcht entfallen. Auch gewährt der Markt in einer Stadt der Größe Bamakos den Anbietern ein Maß an Anonymität, das die Wirksamkeit einer persönlichen und ortsabhängigen Marktkontrolle, wie sie die Hexerei darstellte, nur allzu leicht aufzuheben vermag.

Mit der Auflösung der Reviere ist in den 80er Jahren eine wichtige Schranke des Zugangs zu selbständiger Arbeit gefallen. Der Prozess der Liberalisierung des Auftragsmarktes setzte sich auch in den 90ern noch fort, als der Handel mit Aufträgen eingeführt wurde: Man bekommt einen Auftrag, handelt eine Gage aus und gibt ihn abzüglich einer Provision an einen anderen Trommler weiter. Die Preise pendeln sich bei 10–20 Prozent der Gage ein. Allerdings handeln nur Trommler mit Aufträgen, nicht freie Agenten. Auch werden vereinzelt noch Vorbehalte gegen den Auftragshandel laut:

67 Siehe Kap. 4.1.3 (ab S. 196).

> Das ist schlecht. Das macht man nicht. Wenn ich jemandem eine Hochzeit gebe, dann einfach so. Selbst wenn ich zehn Aufträge habe, das gibt niemandem das Recht, was abzuzweigen. (Madu Jakite, 2. 3. 1998)

Die Meinung, dass profitabler Handel mit Aufträgen verwerflich sei, ist allerdings zur Minderheitenposition geworden. Sie wird vor allem von Musikern vertreten, die kaum eigene Aufträgen bekommen, mithin auch keine weiterzugeben haben.

> Der junge Vieux Kamara beschwerte sich darüber, dass er von den 7 500 FCFA Gage, die ihm ein von einem anderen Trommler übernommener Auftrag einbrachte, überzogene 2 500 als Provision beim Erstnehmer lassen musste. Da er weitere 1 000 für zwei gemietete Trommeln ausgab, blieben ihm und seinem Mitspieler nur 4 000 FCFA übrig – wahrlich ein schlechter Verdienst, schlechter als sie ihn akzeptiert hätten, wenn sie, statt selbständig, in jemandes anderen Auftrag gespielt hätten.
>
> Einige Wochen später gab Kamara selbst einen Auftrag an andere weiter. Er hatte zwei Abende und einen Hochzeitstag auf 22 500 FCFA verhandelt. Zwei Musiker, die ihre eigenen Instrumente mitbrachten, bekamen 12 500, ein weiterer, den Kamara mit seiner eigenen Jenbe ausstattete, 5 000 – die übrigen 5 000 behielt er für sich. Er selbst spielte auf einer anderen Hochzeit, für einen anderen Auftragnehmer, auf dessen Trommel. In einem Gespräch am darauf folgenden Vormittag kritisierte ein älteres Verbundsmitglied die Höhe der Provision: »5 000, das ist zu viel, 2 500 wären gut gewesen.« »Das verstehst du nicht«, antwortete Kamara knapp. (18. 12. 1997)

4.4.2 Generationenkonflikte und Produktionsbeziehungen

Eine Verfolgung gemeinschaftlicher Interessen gegenüber benachbarten Berufen, den Festveranstalterinnen oder der Gesamtgesellschaft wird von den Jenbe-Spielern kaum versucht. Interne Abgrenzungsstrategien kennzeichnen die Berufsgruppe, zwischen individuellen Jenbe-Spielern, zwischen den Spezialisten der verschiedenen Genres (Fest-, Ballett- und Perkussionsmusik) und schließlich, mit besonders weitreichenden Folgen, zwischen den Musiker-Generationen: Im Zuge von zwei Generationswechseln wurden seit den 80er Jahren grundlegende Aspekte der Berufspraxis durch den Nachwuchs in Frage gestellt und neu gestaltet, der Habitus der Musiker, ihre Musik- und Berufsauffassung und schließlich die Ausbildung und Arbeitsorganisation. Im Rahmen der kulturell wie ökonomisch motivierten Emanzipationsbestrebungen des Nachwuchses wurde die zunächst relativ geschlossene, von den Meistern bestimmte Produktionsweise des Bamakoer Berufstrommlertums radikal in Richtung freier Märkte umgestaltet. Das Streben der Begleitmusiker und Lehrlinge nach schnellerem, leichterem Marktzugang, nach besseren Erwerbschancen und mehr Selbständigkeit führte dazu, dass immer weitere Bereiche des Arbeitshandelns kommerzialisiert wurden.

Drei Musikergenerationen

Nach Maßgabe des Berufseintritts lassen sich drei Generationen professioneller Jenbe-Spieler in Bamako idealtypisch unterscheiden: Eintritt vor 1960, zwischen 1960 und 1985, nach 1985. Die erste Generation konnte sich um 1960 etablieren, als Mali unabhängig wurde und die Nationalisierung der Kulturpolitik sowie die Urbanisierung der lokalen Hochzeitsfestkultur einsetzten. Dabei hat es sich um gerade mal ein, zwei Dutzend Trommler gehandelt. Die meisten dieser Pioniere waren damals schon zwischen 35 und 50 Jahre alt und verheiratet. Etliche von ihnen waren weit gereist und kannten neben Bamako auch Dakar, Conakry oder gar Paris. Viele hatten außer als Festmusiker auch schon beim Ballett, beim Militär oder beim Radio gearbeitet, bevor sie die Jenbe-Musik in Bamako als Berufszweig etablieren konnten. Sie waren kreative Musiker und Individualisten, gesegnet mit Charisma und geübt in der Inszenierung ihrer selbst.[68]

In den 70er Jahren stieg nicht nur die Einwohnerzahl Bamakos, sondern auch der Anteil derjenigen, die Jenbe-Spieler für ihre Feste engagierten. Die Nachfrage nach Jenbe-Festmusikern stieg enorm. Die Mitglieder der ersten Generation hatten damals so viele Aufträge, dass sie damit jeweils eine Anzahl weiterer Musiker versorgen konnten. In dieser Situation wurde eine zweite Generation von Berufstrommlern herangebildet, jugendliche Zuwanderer vom Land, die ihren Dörfern den Rücken kehrten und zuerst saisonal migrierten, also während der Trockenzeit auf Plantagen oder in diversen urbanen Metiers arbeiteten und in der Anbauperiode aufs Land zurückkehrten, bevor sie schließlich zur Berufsmusik fanden. Sie kamen als junge Lehrlinge zu Mitgliedern der ersten Generation, begleiteten sie bei ihren Auftritten, bekamen wenig Geld, aber Essen und Unterkunft, und arbeiteten auch im Alltag für ihre Lehrherren.

Mitte der 80er Jahre ging der Anteil junger Migranten am Trommlernachwuchs drastisch zurück, dagegen wuchs der Anteil in Bamako geborener Jugendlicher sprunghaft an. Unter den Mitgliedern dieser dritten Generation sind Schulabgänger ebenso wie Schulabbrecher und andere, die nie zur Schule gingen. Nur wenige genossen eine formale berufliche Ausbildung. Die Mehrzahl hat vor ihrem Einstieg als Trommler keine anderen Berufswege ernsthaft in Erwägung gezogen und sieht auch weiterhin keine Chancen dazu.

Die verschiedenen Generationen unterscheiden sich in Kleidung, Konsumgewohnheiten, Musikgeschmack, Auftreten und Umgangsformen. Die Musikergenerationen sind allerdings keine ausreichend großen und produktiven Gruppen, um

68 Interviews mit Yamadu Dunbia, Namori Keita, Fasiriman Keita, Jeli Madi Kuyate, Madu Faraba Sylla u. a., Bamako 1994–2000.

Foto 27: Yamadu Dunbia mit einigen seiner Musiker (Bamako 1973). Der damals etwa 55-Jährige posiert im Habitus des städtischen Patrons, auf einem Stuhl sitzend, mit knöchellangem Rock und Mütze. Seine Gefolgsleute weisen sich mit Trommel, nacktem Oberkörper und teils mit Trommlerhut als traditionelle Jenbe-Spieler aus. V. l. n. r., stehend: Cèkura, Tanba Dunbia, Madu Keita, Musaba, Jeli Madi Kuyate, Adama Jakite; sitzend: Madu Keita, Yamadu Dunbia, Lion Traore. Foto: N. N.; Quelle: Privatsammlung J. M. Kuyate.

genuine Merkmale kultureller Distinktion zu entwickeln. Stattdessen nehmen sie jeweils auf den Habitus verschiedener gesamtgesellschaftlicher Milieus Bezug.

Die meisten Mitglieder der ersten Generation taten sich nicht nur musikalisch, sondern auch theatralisch hervor, als Tänzer, Komödianten, Gaukler oder Geisterbeschwörer. Ein Grundzug ihres Auftretens betraf die Äußerung von individueller und sozialer Besonderheit. Zu ihren gängigen Requisiten zählten bis in die 70er Jahre hinein spezielle Kopfbedeckungen (Foto 27), deren textiler Hauptbestandteil um Tierhaar, Kaurimuscheln, Spiegelstückchen und Amulette bereichert wurde.[69] Diese Mützen stellten, ähnlich wie die Jägerhemden der Manding,[70] okkulte Machtmittel offen zur Schau. Die Trommler brachten zur Begeisterung des Publikums auch spektakuläre Schaustücke wie das Durchstoßen der Wangen mit Eisenspießen oder Feuerspucken zur Aufführung, die sie mit den *jinèmori*, einem Typ von Magier, der öffentlich als Gaukler auftritt, teilten.[71] Ganz früher, so erzählt man sich, hätten Jenbe-Spieler wild wirkende Zöpfchen-Frisuren getragen, mit de-

69 Vgl. CD-Rom *West African Postcards* 0020, 0038, 1015, 1026, 1027, 1283 und 2630 sowie Pâques (1954: Pl. III B) und Imperato (1983: Fig. 14).

70 McNaughton (1982b: 54–58).

Foto 28: Jaraba Jakite und Madu Jakite, im Habitus typische Vertreter der zweiten Generation von Berufstrommlern, folgen mit größter Aufmerksamkeit den Bewegungen einer Tänzerin (Bamako 1995).

nen sie sich in die Nähe von Verrückten und Hexern rückten. Die erste Generation professioneller Jenbe-Spieler überlappte also hinsichtlich Habitus, Praxis und Status mit traditionellen Gruppen von Spezialisten für okkulte Praktiken, wie z. B. den Jägern, Schmieden oder verschiedenen Typen von Heilern bzw. Hexern und Magiern (u. a. *doma, soma, jinèmori*).

Ganz im Gegensatz dazu ist das wesentliche Merkmal der zweiten Generation ihre Unauffälligkeit. Sie treten in Alltagskleidung auf, nicht mal in der besten, eher der abgetragenen: einfache Hosen und Hemden oder T-Shirts aus billigen Stoffen bzw. Altkleiderimporten, dazu Gummisandalen, seltener auch Jeans, Turnschuhe und Baseballmütze (Foto 28).[72] Auch tragen sie keine auffälligen Objekte, vor allem keine, die auf geheimes Wissen oder Macht hinweisen. Trommlerhüte und Kostüme benutzen sie nur im Rahmen des Balletts und auf Konzerttourneen im

71 *Jinèmori* bedeutet wörtlich ›Geister-Marabout‹. Dramé / Senn-Borloz (1992: 34) berichten aus dem westlichen Ober-Volta (Burkina Faso) der 60er Jahre, malische *jinèmori* seien in der Trockenzeit in Begleitung von Jenbe-Spielern als Wander-Schausteller aufgetreten. McNaughton (1982a: 496) beschreibt einen Jenbe-Trommler, der auf einem Fest in Bamako Koordinationstricks aufführte, seine Zähne zum Glühen brachte und schließlich Feuer spuckte.

72 Vgl. Fotos 13, 14, 18, 20 und 23 (S. 159–170).

Ausland.[73] Die Solisten der zweiten Generation bedienen sich freilich, wie ihre Vorgänger auch, performativer Praktiken zur Begeisterung des Publikums und zur Erzielung von Höhepunkten während der Feste. Dabei beschränken sie sich jedoch meist auf akrobatische Tricks und Gesten, vielleicht einmal ein aufgesetztes Frauenkopftuch: vergleichsweise biedere Mittel also, die eher komödiantisch als hexerisch anmuten und den Akteur nur kurzfristig kennzeichnen; nie geben sie sich im Alltag als Jenbe-Spieler zu erkennen. Sie pflegen freundliche Beziehungen zu ihren Nachbarn, gehen freitags in die Moschee und schicken ihre Kinder zur Schule. Selbst sehen sie sich als ›normale‹, anständige Leute, die ein ›normales Metier‹ ausüben. Dies bringen sie in Habitus und Lebensstil zum Ausdruck.

Viele Mitglieder der dritten Generation zählen zum Kern einer neuen, urbanen Subkultur. Sie hören Reggae und Rap, tragen Jeans, Basketballschuhe, Walkman mit Kopfhörer, Dreadlocks und rot-gelb-grüne Mützen, Schmuckstücke mit Tierzähnen und Kaurimuscheln. Sie nehmen nicht nur jene Stimulanzien, die schon zu Vorgängerzeiten üblich waren, nämlich Kolanüsse, Zigaretten, Tee und, weniger öffentlich, Alkohol, sie nehmen auch Drogen, nämlich Marihuana, Amphetamine und weitere Psychopharmaka, selbst Dämpfe von Klebstoff.[74] Sie vollziehen die Abgrenzung von den vorangehenden Generationen nicht nur, bis sie deren soziale und berufliche Positionen selbst einnehmen, sondern im Rahmen eines scharf ausgeprägten, sich allgemein verfestigenden Generationenkonflikts. Sie verstehen sich als apolitische Rebellen und Mitglieder einer *Lost-Generation*, die von der vorgefundenen Gesellschaft keine akzeptable berufliche und soziale Perspektive angeboten bekommt und deren Autoritäten – legitimerweise, wie sie überzeugt ist – zurückweist. Die älteren Trommler stigmatisieren die dritte Musikergeneration in erster Linie aufgrund des Drogenkonsums und der Kriminalität einiger Mitglieder pauschal als beruflich unmündig und sozial untragbar.

Für mindestens fünfzehn der etwa zwanzig Jugendlichen, die in den 90er Jahren im Verbund von Badialan I als Lehrlinge arbeiteten, gehörte der Drogenkonsum zum Alltag. Einige verbüßten Haftstrafen wegen Diebstahls oder Handels mit illegalen Drogen. Drei von ihnen kamen unter unglücklichen Umständen, wobei Krankheit oder Gewalt, Sucht, Mittellosigkeit und soziale Ausgegrenztheit unheilvoll ineinander griffen, ums Leben.

Die verschiedenen Habitusformen der Musikergenerationen stehen in engem Zusammenhang mit ihren Berufsauffassungen und zwei typischen Strategien, mit dem niedrigen Status des Trommlerberufs umzugehen: zum einen die Stilisierung der eigenen Position zu einer Außenseiterrolle, zum anderen die konformistische

73 Vgl. die Fotos 10 und 11 (S. 70 und 87), auf denen die jeweils verschiedenen Kleidungsstile desselben Trommlers bei Ballett- und Festmusikauftritten zu sehen sind.

74 Diese werden auch im Bamana als illegale Drogen (*dòròg u*) von anderen Drogen unterschieden.

Anpassung. Die erste und die dritte Generation betrieben bzw. betreiben Strategien des Außenseitertums. Sie provozieren, überhöhen und kultivieren mittels ihres Habitus die ihnen entgegengebrachte Geringschätzung und Ausgrenzung, richten sich ein im Außenseitertum.[75] So schaffen sie sich Freiräume und nutzen die Auffälligkeit ihrer Position zu beruflichen Vorteilen. Ganz anders die Mitglieder der zweiten Generation: Sie streben die Neutralisierung des niedrigen Status ihres Berufes und dessen Anerkennung als ›normales‹ Gewerbe innerhalb der städtischen Lebenswelt an. Es ist geradezu Teil ihrer Strategie, keine Drogen zu nehmen, keine auffällige Kleidung zu tragen, keine abweichenden Verhaltensweisen an den Tag zu legen und regelmäßig in die Moschee zu gehen. Umso mehr sind sie darüber erbost, dass die Bamakoer Jugend wieder den umgekehrten Weg einschlägt und das Ansinnen der Trommler der zweiten Generation, ihren Beruf vollends zu normalisieren und dessen niedrigen Status anzuheben, torpedieren.

Die Strategien der Selbststilisierung und der Anpassung schließen sich gegenseitig aus, dienen aber demselben Ziel: Ihre Akteure wollen ihre Musik spielen und davon leben, ohne dies ständig rechtfertigen zu müssen. Die Außenseiter erreichen dies, indem sie sich außerhalb der Reichweite des gesellschaftlichen Rechtfertigungsdrucks stellen. Die Angepassten werden selbst zu ›normalen Leuten‹ oder versuchen es wenigstens. Sie spekulieren darauf, nicht mehr aufzufallen. Beide Strategien ermöglichen immerhin, dem niedrigen sozialen Status des Berufes positiv umgewertete oder neutralisierende Entwürfe entgegenzusetzen und im jeweiligen sozialen Umfeld vertretbare Positionen zu beziehen.

Auch über die Bedeutung der Festmusik für den Trommlerberuf hegen die verschiedenen Generationen unterschiedliche Auffassungen. Die ersten beiden messen der Festkultur grundlegende Bedeutung bei und erachten die langjährige Praxis als Festmusiker als schlechterdings unerlässliche Sozialisation eines Jenbe-Spielers. Viele Mitglieder der dritten Generation orientieren sich dagegen direkt am internationalen Markt als deren Hauptarbeitsfeld. Für sie hat die Festmusik als Arbeit einen geringeren Wert als die Kunst der Perkussion. Sie konzentrieren sich auf Konzerte als künstlerische Plattform und auf das Bild des Künstlers. Ab und zu lassen sie eine gewisse Launenhaftigkeit gegenüber dem Festmusikbetrieb, die bei älteren Musikern nicht zu beobachten ist, erkennen, dann, wenn sie übersteigerte Akzente während eines Liedteils spielen oder völlig unmotiviert den Rhythmus wechseln. Das folgende Beispiel zeigt allerdings auch ernst gemeinte Tendenzen, konzertante Elemente, die den sozialen Funktionen der Festmusik widersprechen, im Rahmen von Festen aufzuführen. Es geht um eine Hochzeit unter der Leitung des 25-jährigen Jenbe-Spielers Usman Keita, der sich nach einer Ausbildung bei seinem älteren Bruder Draman Keita in Badialan I früh selbständig machte:

75 Vgl. Beckers (1973) Studie Marihuana rauchender Jazzmusiker in Chicago.

> Noch ist keine Reihe von Sitzgelegenheiten aufgestellt, die dem Festplatz einen Umriss gäbe. Die Trommler beginnen zu spielen, ohne auch nur die eigenen Sitzgelegenheiten, die kreuz und quer, ohne sichtbare Ordnung, herum stehen, aufeinander auszurichten. Erst nach mehreren Stücken stellt sich eine räumliche Ordnung ein: Die jungen Trommler bilden einen nach innen gerichteten Kreis. (26. 6. 1997)

Mitglieder der zweiten Generation hätten dagegen zuerst überlegt, wo der Festkreis am Besten verläuft, hätten dies mit der Aufstellung ihrer eigenen und einiger weiterer Sitzgelegenheiten festgelegt und dann erst zu spielen begonnen. Sie hätten von Anfang an in einer nur leicht gekrümmten Linie, die die Stirnseite des zukünftigen Festplatzes bildet und dessen Rundung vorwegnehmen würde, Aufstellung genommen. Die zum Fest hin offene Aufstellung und Haltung verkörpert die prinzipielle Orientierung in Richtung auf die Interaktion mit der Festgemeinschaft. Wenn Trommler der zweiten Generation am Anfang eines Festes die Leute herbeitrommeln, so sind sie von ihrer Aufstellung und Einstellung her bereit, umstandslos auf alle Aktionen einzugehen, warten geradezu darauf. Vorläufiges Trommeln als Aufruf zum Tanz bedeutet für sie eine einseitige, unangenehm anstrengende Vorleistung. Sie sind froh, wenn endlich Tänzerinnen kommen.

Im Vergleich dazu wirkt die kreisförmige Aufstellung der jungen Musiker geschlossen. Sie scheinen sich demonstrativ selbst zu genügen, wären jedoch nicht in der Lage, spontan auf eine heranpreschende Tänzerin einzugehen. Das wirkt abweisend. Diesen Eindruck verstärkt noch die musikalische Form ihres Auftritts: Sie spielen komplexe, arrangierte Passagen aus der Ballett- bzw. Perkussionsmusik und schließen damit durchschnittliche Festteilnehmerinnen aus bzw. verweisen sie in die eher passive Rolle eines Publikums, statt sie in eine gemeinsame Performance zu integrieren. So weichen die jungen Trommler radikal von den Interaktionsformen und Normen der Festmusik, wie ihre Vorgänger sie sehen, ab, noch bevor das Fest überhaupt begonnen hat.

> »Es gefällt mir nicht mehr, Jenbe zu spielen«, erzählt mir tags darauf Usman Keita. »Überhaupt nicht mehr. Ich erhalte Aufträge und verdiene Geld, nur das ist es. Ansonsten würde ich nicht mehr Jenbe spielen.« Auf meine Frage, was er denn machen wolle, antwortet er: »Ich möchte Künstler werden, ich lerne *nkòni* spielen, um Musik damit zu machen.« Tatsächlich wird Keita das eben aufgenommene Spiel der *nkòni*, einer Laute, weiterverfolgen und in den darauffolgenden Jahren mit einer Weltmusik-Band als Sänger, Lauten- und Jenbe-Spieler während mehrerer Tourneen Europa bereisen. (27. 6. 1997)

Ein weiteres Beispiel mag den Einschnitt verdeutlichen, den diese Berufsauffassung für die Festmusikpraxis darstellen kann:

> Der etwa zwanzigjährige Nachwuchssolist Isa Keita, der schon bei international tätigen Perkussionisten in der Elfenbeinküste und Frankreich lernte und arbeitete, spielt wiederholt über eine zuvor korrekt beschleunigte, abgeschnittene und abgehende

> Tänzerin mit einem ausgedehnten Wirbel hinaus. Die dadurch demonstrierte Überlegenheit und Unabhängigkeit unterstreicht er in ostentativer Pose, kehrt einfach dem Festplatz den Rücken zu. (21. 2. 1998)

Auch andere, ältere Trommler demonstrieren Kraft und Überlegenheit gegenüber Tänzerinnen, aber eher als Herausforderung. Ihr Handeln bleibt stets dem unmittelbaren Interaktionszusammenhang und damit den Bedürfnissen der Gebrauchsseite verpflichtet, den Festteilnehmerinnen. Das beschriebene Hinausspielen über das Ende eines Tanzes behält dagegen dem Instrumentalisten das letzte Wort vor. Der junge Jenbe-Spieler stellt damit in Frage, dass Festmusik wirklich nur für das Fest da ist. Noch ist er weit davon entfernt, im Alleingang die Festgemeinde in ein Publikum seiner musikalischen Darbietung verwandeln zu können. Doch ist sein Handeln Teil eines Wandels, in dessen Verlauf die Differenzierung von Musikern und Festgästen wohl graduell zunehmen wird.

Von der Hegemonie zum freien Markt

Im vorigen Abschnitt wurden die Musikergenerationen anhand typischer Werdegänge unterschieden und durch ihre verschiedenen habituellen Äußerungen und Auffassungen von Status und Rolle der Festmusik bestimmt. Im Weiteren wird die Entstehung dieser scharf voneinander abgegrenzten Generationen innerhalb des Berufsmusikertums als sozioökonomisch motivierter Prozess interpretiert. Die Konflikte, die sich zwischen jüngeren und älteren Musikern an ihren konträren Habitusformen und Berufsauffassungen entzündeten, waren auch Konflikte um die soziale Organisation und letztlich um den Lohn der musikalischen Arbeit.

Die erste Generation war an der Kommerzialisierung des Festmusikgewerbes führend beteiligt, trachtete aber Auftrags- und Arbeitsmärkte zu regulieren und monopolisieren. Diese Regulierung wurde zwar keineswegs auf breiter Front und in institutionalisierter Form erreicht, wie dies etwa den städtischen Handwerksmeistern und Fernhändlern im Europa des Hochmittelalters bis ins 19. Jahrhundert hinein mit den Zünften und Gilden gelungen war. Weder städtische oder staatliche noch berufsständische Initiativen wiesen in eine solche Richtung. Doch erlangten einzelne renommierte Auftragnehmer und Solisten im Rahmen lokaler Kontexte hegemoniale Markt- und Machtpositionen. Sie profitierten dabei von ihrer Berühmtheit, von Strategien hexerischen Terrors und der autoritären Ausbildungs- und Arbeitsorganisation. Yamadu Dunbia etwa kontrollierte 25 Jahre lang fast allein Aufträge, Instrumente, Arbeit und Verdienst von jeweils zehn bis fünfzehn Musikern im Verbund von Badialan I. Wenn ihn auch immer wieder einzelne eigensinnige Mitarbeiter im Streit verließen, so blieb er doch stets unangefochten in seiner Position: in seinem Revier.

Mitte der 80er Jahre befreite sich eine größere Anzahl von Mitgliedern der zweiten Generation aus der Abhängigkeit Dunbias und machte sich selbständig. Neu daran war zum einen, dass sich eine Generation von Musikern mehr oder weniger geschlossen von der vorhergehenden abwandte. Zum anderen war neu, dass die jungen Selbständigen in der räumlicher Nähe und im arbeitsorganisatorischen Verbund ihres vormaligen Patrons verbleiben wollten und konnten. In früheren Zeiten war die Loslösung vom Meister gleichbedeutend mit dem Wegzug aus dessen Einflussbereich und dem Zwang zum selbständigen Neuanfang an einem anderen Ort.

Dunbia, damals bereits 60 Jahre alt, erlitt einen einschneidenden Machtverlust. Das um ihn zentrierte System zerfiel und verwandelte sich in jenen dezentralen Pool von selbständigen Musikern, wie er auch im Untersuchungszeitraum noch existierte, mit vielen freien Mitarbeitern, die in fluktuierenden, einander überlappenden Ensembles für etwa zehn verschiedene Auftragnehmer arbeiten. Der Erfolg der zweiten Generation bestand darin, ihre Selbständigkeit in die eigenen Hände zu nehmen und die unfreundlichen Reaktionen des Meisters auszuhalten. Allerdings versäumten sie, den durch ihre eigene Emanzipation liberalisierten Auftragsmarkt durch neue Zugangsbeschränkungen zu schützen und eine neue Art der sozialen Beziehung zur nachfolgenden Generation aufzubauen.

Die dritte Generation führte die Bestrebungen der zweiten entschieden weiter: Sie versuchte noch früher und offensiver, sich der Hegemonie der Älteren zu entziehen. Ihre begabteren Exponenten erhielten schon mit zwanzig Jahren eigene Aufträge und führten sie selbständig mit gleichaltrigen und jüngeren Begleitmusikern aus. Vertreter der dritten Generation machten ihren älteren Berufsgenossen aber auch mit unzureichend kompetent besetzten Ensembles und Preisdumping Konkurrenz. Ihre große Zahl hat bei stagnierender Nachfrage die Marktlage für die Anbieter nachhaltig verschlechtert. Da die dritte Generation ihre Positionen mit radikalem Gestus vertritt, erscheint ihr Bruch mit den Vorläufern als spektakulär und besonders einschneidend. Das soll aber nicht davon ablenken, dass der grundlegende sozioökonomische Prozess, nämlich das Streben der Jüngeren nach finanzieller und beruflicher Selbständigkeit, im Wesentlichen schon auf die zweite Generation zurückgeht.

Die Generationswechsel hatten einschneidende Veränderungen der sozialen und ökonomischen Organisation des Trommlerberufs zur Folge: Zunehmend jüngere Schichten der Berufsgruppe erreichten die Emanzipation ihrer Beiträge zur musikalischen Arbeit aus der Hegemonie älterer, etablierter Auftragnehmer. Sie nahmen damit aber nicht einfach die Position des selbständigen Musikers und Auftragnehmers in früherem Lebens- und Ausbildungsalter ein, sondern veränderten diese Positionen auch: Kontrollmittel, die zur Regulierung der entstehenden Auftrags- und Arbeitsmärkte dienten, so etwa die Ausbildung im Rahmen der Lehre

und die Monopolisierung der Arbeitsgeräte, wurden zunehmend unterlaufen bzw. aus der Hand gegeben. Der Verlust von Regulierungsinstrumenten, mit denen die Älteren ihre Hegemonie ausgeübt hatten, brachte eine generelle Liberalisierung der Arbeits- und Auftragsmärkte für Jenbe-Festmusik mit sich. Nachdem die erste Generation ihren Beruf als relativ geschlossene Wirtschafts- und Sozialform etablieren und zwei Jahrzehnte lang hegemonial bestimmen konnte, transformierte ihn der eigene Nachwuchs im Verlauf von zwei weiteren Jahrzehnten in Richtung warenförmiger Arbeit und freier Märkte – eine enorme Umwälzung.

Die Emanzipation der Auszubildenden

Die Ausbildung zum Festmusiker ist kaum formalisiert und institutionalisiert. Anfang, Inhalt und Ende sind weder zeitlich noch inhaltlich festgelegt, noch werden sie rituell artikuliert. Status und Rolle von Meister und Lehrling sind nicht festgeschrieben. Jedoch ist ihr Verhältnis in der Regel durchaus von Dauer und eindeutig hierarchisch geprägt, was auch im Gebrauch der Begriffe *karamògò* (›Lehrer‹) bzw. *patron* für Meister und *kalanden* (›Schüler‹) bzw. *parantikè* (von frz. *apprenti*) für Lehrling Ausdruck findet.

Die Lehre dient selbstverständlich der Ausbildung im Sinne einer Vermittlung von Fähigkeiten und Fertigkeiten, also individuellen Lernprozessen, und der Tradierung von Handwerk und Dienstleitung. Das sollte aber keinesfalls den Blick dafür verstellen, dass sie auch organisatorischen und schließlich ökonomischen Interessen dient. Sie stellt eine soziale Beziehung dar, in der die Verpflichtung des Lehrlings, sich dem Meister zu fügen und für ihn zu arbeiten, nicht unbedingt weniger bedeutsam ist als die Verpflichtung des Meisters, den Lehrling auszubilden bzw. an die Arbeit heranzuführen. Ausbildung liegt in erster Linie im Interesse der Auszubildenden, die spezielle Fähigkeiten und Fertigkeiten erwerben wollen. Die organisatorischen und ökonomischen Funktionen liegen dagegen, zumindest im Fall der Jenbe-Festmusik, überwiegend im Interesse der Meister. Für sie stellen Lehrlinge zum einen leicht und kostengünstig verfügbare Arbeitskräfte dar; das Rollenpaar Meister–Lehrling impliziert also immer auch die Beziehung von Auftragnehmer und Begleitmusiker. Dann bedeutet die Lehre für die Meister auch Schutz vor Konkurrenz, da sie den Zugang zum Arbeitsmarkt beschränkt. Der hier thematisierte Prozess bezieht sich vornehmlich auf den sozioökonomischen Aspekt der Lehre: Die etablierten Auftragnehmer können die Lehre heute nicht mehr so sehr für ihre Eigeninteressen als Arbeitgeber und Marktführer instrumentalisieren, wie es früher der Fall war.

Die Lehre zum Jenbe-Spieler beginnt in der Regel im Alter von zwölf bis sechzehn Jahren. In diesem Alter verfügen die Jugendlichen über Voraussetzungen, die

Foto 29: Ein Junge trommelt auf einem Schemel (Sagele 1997).

sie sich bereits als Kinder angeeignet haben. Dazu zählen körperliche Fertigkeiten und kulturelle Wissensbestände, z. B. Körperhaltung (Foto 29) und Kenntnis von Liedern. Viele Kinder beherrschen auch komplexe Kombinationen beider Bereiche, etwa die Fertigkeit, den Liedern und Tänzen Trommelpatterns zuzuordnen und sie sowohl zu trommeln als auch lautmalerisch zu realisieren.

Kleinkinder werden oftmals zum Trommeln stimuliert, was den Erziehenden offenkundig auch zum eigenen Vergnügen gereicht. Viele Jungen zwischen vier und zehn Jahren verfügen über kleine Kindertrommeln, was bei der ausgesprochen kleinen Palette und Menge von Spielzeugen, die von Erwachsenen für Kinder hergestellt oder gekauft werden, eine echte Rarität darstellt. Den spielenden Kindern wird in diesem Alter jedoch keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt, sie erhalten weder Anregung noch Lob oder Kritik. Bei vielen Festen kann man etwas abseits des Festgeschehens Jungen beobachten, wie sie auf ihren Spielzeugtrommeln parallel zum Jenbe-Ensemble spielen. Auch Mädchen beherrschen die grundlegenden trommlerischen Formen und Gestalten so weit, dass sie sich beim Tanzen selbst begleiten können, indem sie die Patterns singend, auf Kalebassen oder anderen Gebrauchsgegenständen wiedergeben. Trotz dieser Voraussetzungen gibt es allerdings noch viel zu lernen, wenn Jugendliche mit der Lehre bei einem Jenbe-Spieler beginnen: Es fehlen ihnen körperliche Fertigkeiten und Fähigkeiten wie Anschlagtechnik, Schnelligkeit und Ausdauer; es fehlt an der umfassenden Kenntnis jedes Liedes, Tanzes, Rhythmus und ihrer Zuordnungen, schließlich an komplexen musi-

kalischen Fähigkeiten, etwa dem improvisierten, variationsreichen Solospiel bei gleichzeitiger Beibehaltung des Rhythmus und der Erfüllung funktionaler Anforderungen.

Die Lehre besteht nur zu einem äußerst geringen Teil aus didaktischer Anleitung im Sinne einer Hinführung des Lehrlings zum Kompetenzerwerb. Ihm werden kaum praktische und keinerlei verbale Unterweisungen zuteil. Manchmal haben die Trommler vor Beginn eines Festes etwas Zeit und beginnen, auf ihren Instrumenten herumzuspielen, und locken damit eine Kinderschar an, deren Gehüpfe und Getanze später mit dem Erscheinen der Erwachsenen nahtlos ins eigentliche Fest übergeht. Diese Situationen, deren Publikum noch nicht allzu ernst zu nehmen ist, nutzen die Trommler unter anderem, um Kollegen etwas vorzuspielen: etwa eine längere Unisono-Passage aus einem arrangierten Perkussions- oder Ballettstück, einen Rhythmus aus einer entfernten ländlichen Gegend oder einen alten, außer Gebrauch gekommenen Rhythmus. Selten wiederholt der Vorspielende mehr als zwei-, dreimal, auch wenn der Zuhörende nicht gleich versteht und in der Lage ist, es nachzuspielen. Solche Situationen können den Charakter einer Demonstration oder Anmaßung von Kompetenz haben. Der Vorführende glänzt mit seinen Fähigkeiten. Die anderen trachten danach, möglichst schnell nachspielen zu können, ohne sich mit fehlerhaften Versuchen zu blamieren, oder sitzen – ebenfalls demonstrativ – unbeteiligt daneben, um sich irgendeinen Druck gar nicht erst anmerken zu lassen. Solche Situationen können aber auch Züge einer Unterweisung von Nachwuchsmusikern haben. Nur äußerst selten wird dabei auch mal ein formaler Ablauf wie das Beschleunigen und Schneiden eines Tanzsolos eingeübt. Während der rund 70 Auftritte, an denen ich 1997/98 durchgehend teilnahm, ergaben sich nur drei, vier Situationen von jeweils wenigen Minuten, die in diesem Sinne als Unterricht aufgefasst werden konnten. Andere Situationen, die vornehmlich der Unterweisung dienen, gibt es nicht. Auch haben die Lehrlinge keine Gelegenheit, für sich allein zu üben. Die Ausbildung findet vollständig im Rahmen der Auftritte selbst statt. Meister, die ihre Lehrlinge als Begleitmusiker für sich arbeiten lassen, haben auch kein Interesse daran, diese möglichst schnell auszubilden, sondern daran, ihre Beziehung möglichst lange aufrechtzuerhalten und zu dominieren.

> Wir machen hier keinen Unterricht, auch früher nicht. Sich hinzusetzen, um zu unterrichten, das gibt es nicht. Sich hinzusetzen, um zu üben, das gibt es auch nicht. Man geht zum Auftrittsort und gibt das Spiel in seinen Kopf hinein. Dann muss man es tun. (Jaraba Jakite, 5. 4. 1997)

Eine Ausbildung ist die Trommlerlehre demnach überhaupt nur insofern, als der Lehrling die Chance erhält, vorbildhaftes Handeln mitzuverfolgen und die bereits erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten anzuwenden. Die erste, grundlegende Aufgabe des Lehrlings ist also, anwesend und aufmerksam zu sein. Man muss den

Meister so oft als möglich bei dessen Auftritten begleiten, seine Trommeln tragen, Tee kochen und viele Male und immer wieder mitverfolgen, was man später selber tun und beherrschen will.

> Ein junger Mann aus Bamako, der in Europa studieren wird, will zuvor noch Jenbe spielen lernen. Schon während seiner Zeit auf einer Oberschule in Frankreich hat er die Erfahrung gemacht hat, dass seine Mitschüler das von ihm als Malier erwarten und er damit positiven Eindruck machen könnte. »Sie wissen nicht, sie glauben es nicht, selbst wenn ich ihnen sage, dass nicht alle Afrikaner Jenbe spielen können. […] Dann sagen sie, ich bin kein richtiger Afrikaner.« Er leiht sich ein Instrument bei Jaraba Jakite, einem entfernten Verwandten, nimmt bei ihm Unterricht wie ein ausländischer Trommelschüler und übt einige Wochen lang fast täglich. Im Unterricht spielt Jakite seinem afrikanischen Elite-Schüler komplexe Folgen von Soli vor, Improvisationen, ganze Stücke. Unmöglich nachzuspielen, wozu der Lehrer meint: »Hör erst mal zu«, und mit Geduld und Hingabe noch Komplizierteres zum Besten gibt. Der Schüler folgt ihm jedoch nicht auf seine Festmusikauftritte. »Das kann nichts werden«, so kommentieren die Berufstrommler in Badialan, »der geht ja gar nicht hin.« (14.11.97)

Schon die ersten Auftritte setzen beim Auszubildenden die Fertigkeit voraus, jedes Begleitpattern, das man ihm vorgibt, aufzunehmen und unter allen Umständen beizubehalten. Schafft er dies nicht, wird ihm umgehend und kommentarlos oder mit einem kurz angebundenen »Du kannst es nicht!« das Instrument entzogen. Ich habe nie verbale Kritik erfahren oder bei anderen Lehrlingen beobachtet, die ausführlicher und konstruktiver war als »Beeil dich!«, »Spiel zu!«, »Beruhig dich!«, »Schläfst du?«, »Träumst du?« oder »Bist du müde?«. Aus Sicht des Meisters arbeitet der Lehrling, aus Sicht der Festteilnehmerinnen tritt er auf und spielt für sie. Keiner zeigt Interesse für Ursachen und Lösungen eventueller Schwächen. Wenn der Lehrling Schwierigkeiten, denen er sich ausgesetzt sieht, als Blöße offen legt statt sie zu überspielen, wird er keinen Erfolg haben. Folglich ist die Lehre von Anfang an auch ein rigides Auftrittstraining: Man steht in der Öffentlichkeit, zeigt, was man kann, und nicht etwa, was man nicht kann. Dazu gehört von Anfang an auch eine Portion Mut und Unverfrorenheit.

Diese Form der Ausbildung ist nur insofern praktikabel, als die unterschiedlich schwierigen musikalischen Rollen nach und nach angegangen werden. Idealerweise geht der Lehrling ein halbes oder ganzes Jahr lang immer nur mit zu den Auftritten, ohne selbst zu spielen. Dann hat er ein Jahr lang Dunun-Begleitung zu spielen, ein weiteres Jahr die erste Dunun und das Jahr darauf die Jenbe-Begleitung. Diesem Ideal gemäß beginnt man nach etwa vier Jahren, sich an der ersten Jenbe zu versuchen. Tatsächlich weichen viele individuelle Ausbildungswege davon ab. Manche spezialisieren sich auf die Dunun und kommen erst gar nicht zur Jenbe. Andere überspringen das Dunun-Spiel fast komplett und beginnen sogleich

mit der Begleit-Jenbe. Wieder andere, wie z. B. Vieux Kamara, überspringen die zweite Jenbe. Kamara begann mit vierzehn, Dunun zu spielen und war alsbald so sehr auf diese Trommel spezialisiert, dass sich sein sporadisches Jenbe-Spiel kaum weiterentwickelte. Erst mit etwa 23 Jahren verlegte er seinen Ehrgeiz auf die erste Jenbe. Dabei tat er sich schlagtechnisch und klanglich schwer, da er die Phase des intensiven Spiels der Begleit-Jenbe ausgelassen hatte. Mit 27 Jahren beherrschte er dann die erste Jenbe-Stimme so weit, dass ihm die eigenverantwortliche Leitung eines Ensembles ohne weiteres zugetraut wurde. Aber es gibt auch Lehrlinge und Meister, die dem Ideal entsprechend handeln. Während des gesamten Untersuchungszeitraums 1997/98 war bei fast allen Auftritten Draman Keitas ein etwa achtzehn Jahre alter Lehrling dabei, der nur in wenigen Notsituationen, etwa wenn ein Ensemblemitglied sich den Finger verpflastern musste, versucht hat, mitzuspielen. Meist kam er nicht mal für die einfachste Dunun-Stimme dran, selbst wenn eine Trommel unbesetzt war. Zwei Jahre später spielte er noch immer Dunun-Begleitung. Der begabtere, ehrgeizigere Anton Traore, der mit etwa fünfzehn Jahren eine Lehre begann, erzählt:

> Seit zwei Jahren bin ich dabei. Ein Jahr lang habe ich nur Dunun-Begleitung gespielt, ein Jahr lang Dunun-Solo. Jetzt versuche ich, mit der Jenbe-Begleitung zurechtzukommen. Nur mitzugehen und zuhören, das hat nicht lange gedauert. Da war Hochsaison und ich habe dann gleich mitgespielt. (Anton Traore, 5. 3. 1998)

Im Bereich der ersten Jenbe geht die Ausbildung ohne definierte Lernstufen und, je nach Begabung und Ehrgeiz des Lehrlings, unterschiedlich schnell voran. Die Lehre hat keinen formellen Abschluss, auch existiert kein mittlerer Status eines Gesellen. Vielmehr geht die abhängige Lehrlingsarbeit fließend in die freiberufliche Berufspraxis als Begleitmusiker über. Madu Jakite beispielsweise begann erst mit 33, nach über fünfzehn Jahren als Jenbe-Begleitspieler und Dunun-Spezialist, die erste Jenbe zu spielen; langsam und mühsam kam er dabei voran. Einige Jahre später konnte sich sein Solospiel schon hören lassen, sodass er, im Gegensatz zu früher, auch eine bescheidene Anzahl eigener Aufträge erhielt und selbständig durchführen konnte. »Ich bin ein Schüler, ich schlage mich durch«, meinte er dazu.[76] Die Schnelleren streben bereits nach zwei, drei Jahren intensiven Übens an der ersten Jenbe nach Selbständigkeit. In dieser Phase ist es wichtig, Motivation und Protektion gleichermaßen vom Meister zu erhalten. Ein guter Meister bringt seine Leute zum Zuge, ›nach vorne‹, wie man sagt, setzt sie also in die jeweils für sie interessante, herausfordernde musikalische Rolle ein, etwa die erste Dunun oder Jenbe. Er weist ihnen die Solistenrolle auch auf die Gefahr hin zu, dass Tänzerinnen sich beschweren, weil sie lieber vom Meister bedient werden möchten. Er verlangt aber nicht nur Mut, sondern gibt auch Rückendeckung. Schrecklich waren

76 Madu Jakite, 24. 11. 1997.

für mich als Begleitmusiker immer jene Auftritte, deren Ensembles ohne die musikalische Autorität eines guten Ensembleleiters auskommen mussten. Es gibt enervierend zähe Feste, die einfach nicht in Schwung kommen wollen. Vermag dies ein Ensembleleiter nicht herumzureißen, kommt es zwangsläufig dazu, dass er seine Begleitspieler Anforderungen aussetzt, die deren Schwächen eher zum Vorschein bringen statt sie auszugleichen – qualvolle Stunden für einen Lehrling.

Noch heute weist die Lehre bei einem etablierten Auftragnehmer den Weg in die Berufswelt; daran ist schwerlich vorbeizukommen. Allerdings hat die Lehre erheblich an Verbindlichkeit und die Autorität der Meister an Reichweite verloren. Die musikalische Ausbildung, und damit das Interesse der Auszubildenden, hat sich aus dem Rahmen der Lehre gewissermaßen emanzipiert. Die Mitglieder der zweiten Generation, die in den 70er Jahren bei Dunbia lernten, charakterisieren ihre Lehrzeit im Rückblick vor allem durch zwei gravierende Unterschiede zur heutigen Situation. Einmal die große Autorität der Meister. Sie betraf die Rollenverteilung und das Handeln bei den Auftritten.

> Wenn du auf einem Fest zu einem älteren Trommler gestoßen bist, dann hast du dich hinter ihn gestellt und ihm die Begleitung gespielt. Du hast ihm die Ehre erwiesen, hättest dich aber nicht getraut, auch selbst nach vorne zu gehen. (Madu Jakite, 12. 1. 1998)

Die damaligen Lehrlinge unterstanden der Autorität des Meisters auch im Alltag. Sie wohnten bei ihm und erledigten viele berufsfremde Arbeiten in seinem Haushalt: Sie wurden auf Botengänge geschickt, gingen einkaufen, hackten Holz, machten sauber usw. Das zweite Merkmal, das aus Sicht der zweiten Generation ihre Lehre kennzeichnete, war die Art der Vergütung: Sie wurden nicht für jeden Auftritt mit einem bestimmten Anteil der Gage entlohnt. Die Auftragnehmer reichten nach eigenem Gutdünken einen Teil der Gage weiter oder auch nicht. Allerdings hatten sie gegenüber den Lehrlingen auch gewisse Fürsorgepflichten:

> Die jungen Trommler, wenn sie nun vom Auftritt kamen, lieferten sie das Geld ab. Bekamen sie 1 500 von 3 000 [F CFA], machten sie keinen Ärger, bekamen sie 1 000, hielten sie still, selbst wenn sie gar nichts bekamen, stellten sie keine Fragen. Sie bekamen […] Essen, gutes Essen. Kleidung und Wohnung mussten sie selbst bezahlen. Man musste sparen. Wir teilten uns ein Zimmer zu zweit und zu dritt, beispielsweise ich und Jaraba. (Madu Jakite, 17. 3. 1997)

Kurzum: die Lehrlinge gehörten zum Haushalt des Meisters, seine Rolle kam der eines Erziehungsberechtigten gleich. Die Vorstellung eines Mitglieds der zweiten Generation vom Ende seiner Lehre sah so aus:

> Wenn du mit deiner Ausbildung fertig bist, gehst du zu deinem Meister und sagst ihm, dass du eine eigene Jenbe kaufen willst, und gibst ihm Kolanüsse. Er stimmt zu und gibt seine Segenswünsche dazu. Manche Meister stimmen nicht zu und verhexen

> den Schüler. Doch das ist nicht gut. Wenn der Schüler den Meister respektiert und Kolanüsse gibt, dann ist er im Recht. (Jaraba Jakite, 22. 2. 1998)

Doch dachte ein Auftragnehmer wie Yamadu Dunbia nicht daran, diesem Ideal zu entsprechen und seinen Lehrlingen irgendein Recht zuzugestehen. Er zog es vor, sie so lange wie möglich als billige, leicht verfügbare Arbeitskräfte für die eigenen Aufträge einzusetzen. Mitte der 80er Jahre nahm eine ganze Reihe damals etwa 30- bis 35-jähriger Trommler nach zehn und mehr Lehrjahren ihre Selbständigkeit selbst in die Hand: Sie kauften sich ihre eigenen Trommeln. Der Besitz von Instrumenten war bis dahin noch ein Machtfaktor: Nur etablierte Auftragnehmer verfügten über Instrumente, nicht aber jüngere Begleitmusiker und Lehrlinge. Man konnte sich wohl gelegentlich einmal eine Trommel leihen, aber dies unter den Augen seines Meisters regelmäßig zu tun, wäre ein Affront gewesen, den man besser mied. Viele Trommler spielten so zehn Jahre lang unter einem Meister, ohne sich ein eigenes Instrument zuzulegen. Dies stellte eine entscheidende Zugangsbeschränkung zur Selbständigkeit dar.

Für die Mitglieder der zweiten Generation stellte die Anschaffung eigener Instrumente am Ende ihrer Lehre in den 80er Jahren noch einen wagemutigen, der Autorität des Meisters trotzenden Schritt dar. Im Folgenden wird aus einer Schilderung dieses Prozesses durch Drisa Kone zitiert. Kone war ein besonders loyaler Schüler Yamadu Dunbias, sein Selbständigwerden umso zäher, schmerzhafter und, wie die Erzählung zeigt, rechtfertigungsbedürftiger. Noch nach über zwölf Jahren Lehrzeit besaß Kone keine eigene Trommel und folgte Dunbias Anweisungen gehorsam. Dabei war der damals etwa 27-Jährige bereits ein erfolgreicher Solist und stand kurz vor dem Beginn seiner internationalen Karriere:

> Schau dir Bani an. Er hatte viele Schüler. Einige gingen, sie stritten sich in Geldfragen. Viele. Viele spalteten sich über die Geldfrage ab. Weil früher, wenn du wegen der Meisterschaft zum Meister gegangen bist, und du hast sie erreicht, dann entlässt dich dein Meister. Er nimmt ein Instrument und gibt es dir. Oder nimmt gar eine Frau und gibt sie dir zur Heirat, um dich zu entlassen. Dann kannst du dich selbständig machen. Aber heute, aber seit es einmal zur Geldfrage wurde, viele brechen jetzt wegen der Geldfrage mit ihrem Meister und spalten sich ab. […] Allen pressiert es mit dem Geld. Das geht schon lange so, aber erst kürzlich hat es alles zerstört. Es begann zu meiner Zeit. Ansonsten, wir gingen für ihn spielen und gaben die Gelder ab. Bani hatte die Trommeln bei sich gehortet. […]. Aber jetzt, da mit der Festmusik Geld verdient wurde, da wollte man sich selber eine anschaffen […]. Jedoch, wenn du zu jemandem in die Lehre gegangen bist und willst jetzt aussteigen, dann kannst du sagen: Gut, ich bin soweit, ich möchte gehen. Das ist besser als Streit. Ich selber habe mich nie gestritten. Ich habe meine Jenbe gekauft und habe sie ihm gezeigt, bin nicht von ihm weg. Ansonsten, distanziert hatten wir uns schon voneinander. Eines Tages […] hieß es, er sei weg und wer seine Jenbe nehmen würde: 10 000! [Diese Summe entspricht dem 20–40-Fachen der heute üblichen Leihgebühr für einen Tag.]

> Wir alle, ich, Madu Keita, Musa und die anderen. Ich konnte das nicht unterstützen. Wir spielten eh schon und gaben seiner Frau Reis- und Soßengeld. Aber drei Monate und jeder, der seine Jenbe nahm, sollte 10 000 zahlen! Ich habe von meiner Mutter und einer Freundin Geld ausgeliehen und eine Jenbe gekauft. Wir haben uns darüber auseinandergesetzt, danach, gut, in diesem Jahr haben alle seine Jenben abgelegt, viele sind ihm damals davon. […] Es wurde alles zu Geld. Wir alle haben ihn verlassen. Weil hier in der Großstadt, sich hier niederzulassen geht nicht, wenn kein Geld da ist. Ansonsten, ich habe fünf Jahre Jenbe gespielt und keinen Pfennig gesehen in meiner Lehrzeit [Mitte der 70 er Jahre]. Geld war dabei oder nicht, das interessierte mich nicht. Ich liebte die Jenbe und spielte sie. Die Zeit, als man sagte, Geld wäre beim Jenbe-Spielen zu verdienen, das war erst, nachdem ich schon hier in Bamako war. […] Ich habe noch ein Jahr lang gespielt und ihm das Geld gegeben, weil er mein Meister ist. Er hat schon viele ausgebeutet. Wenn ich es nicht täte [hätte ihm keiner mehr etwas gegeben]. […] Bani hat mich wirklich ausgebildet. Das werde ich nie vergessen. Ich bin gegangen, ich könnte mich aber niemals gegen ihn stellen. (Drisa Kone, 14. 3. 1998)

Neuen Schwung erhielt die Emanzipation der Ausbildung dadurch, dass die jungen Lehrlinge der dritten Generation in Bamako aufgewachsen waren und während der Ausbildung weiter bei ihren Familien lebten oder in eigene Wohngemeinschaften zogen. Da sie nicht bei ihnen lebten, waren sie den Meistern im Alltag nicht länger unterworfen. Sie kamen nur noch der Musik wegen. Die Bedeutung der Lehre reduzierte sich von einem autoritär geprägten, weite Bereiche der Lebenswelt betreffenden Zusammenhang auf die musikalische Ausbildung und Rekrutierung von Begleitmusikern. Die Fürsorgepflicht der Meister entfiel, andererseits wurde die Lehrlingsarbeit zum Teil des Marktgeschehens und wollte nach Wert bezahlt werden:[77] Lehrlinge haben heute ebenso Vorstellungen über die Höhe ihres Gagenanteils als Begleitmusiker wie der Auftragnehmer von der Höhe der Gesamtgage. Schließlich verlor die Lehre an Wirksamkeit als Zugangsbeschränkung zum Arbeitsmarkt: Nachwuchsmusiker treten heute oft schon im Alter von zwanzig Jahren eigenverantwortlich auf, engagieren dazu ihre Altersgenossen und bilden sich gegenseitig aus. Vieux Kamara, keine 25 Jahre alt, beschreibt diesen Prozess:

> Die jugendlichen Jenbe-Spieler sind jetzt auch so viele geworden. Aber richtige sind nicht viele dabei. Schau mich an, als Beispiel: Ich bin engagiert und da ist mein Freund, der hat keine Arbeit. Ich sag, lass uns zusammen aufs Fest gehen. Wenn wir dann gehen und kommen dort an, dann wird er sich an der Dunun versuchen. Dabei bleibt er und wird Trommler. Der kommt dann auch noch dazu. (2. 3. 1998)

Auch weniger kompetente Musiker bzw. Ensembles haben heute gute Aussichten, durch niedrige Preise an Aufträge zu kommen. Die durchschnittlichen Preise werden dabei um bis zu 50 Prozent unterlaufen. Auch Qualitätsstandards litten:

77 Zur Rolle des Marktes hinsichtlich der Frage, ob Lehrlinge Meistern Lehrgeld zahlen oder umgekehrt Meister Lehrlingen Arbeitslohn, siehe Coy (1989: 5ff).

> Jeli Madi Kuyate hat wegen allzu geringen Gagenangebots einen Auftrag abgelehnt, der jetzt von fünf Jugendlichen ausgeführt wird. Ihr Auftritt leidet unter erheblichen Qualitätsmängeln, wenn man die Standards der ersten und zweiten Generation des Bamakoer Berufstrommlertums zum Maßstab nimmt. Nicht nur, dass ihre ausnahmslos geliehenen Instrumente in bedenklich schlechtem Zustand sind. Der Aufbau von Liedern und Kreistänzen wurde in keiner Weise unterstützt, dagegen Tempo und Dichte ständig forciert. Dazu werden auch Repertoireteile willkürlich vermengt. Ein Ensemblemitglied spielt die einfachsten Begleitstimmen falsch, ohne ausgewechselt oder auch nur zurechtgewiesen zu werden. (31. 3. und 3. 4. 1997)

Die marktbeherrschende Stellung der ersten Generation wurde durch die Auflösung der Reviere und durch den Wandel der Lehre unterlaufen.[78] Schließlich wurden auch seitens der Alten selbst Machtvorteile zugunsten des kurzfristigen Gelderwerbs aus der Hand gegeben. Beispielsweise dient der Besitz von Instrumenten, der auch heute noch überwiegend in den Händen älterer Musiker liegt, nicht mehr, wie früher, dem monopolistischen Interesse des Ausschlusses von Konkurrenten, sondern dazu, die Trommeln tageweise zu vermieten. Wenn ein junger Trommler einen Auftrag, aber keine Instrumente hat, dann mietet er sich welche, das ist seit den 90er Jahren gang und gäbe. Auch in diesem Bereich hat sich ein Preisstandard herausgebildet: um die 500 F CFA pro Instrument und Tag.

Mit dem Machtschwund der Meister und zunehmend freien Auftrags- und Arbeitsmärkten wandelte sich auch die Betriebsstruktur. In der Praxis der ersten Generation waren Ansätze zu firmenähnlicher Organisation zu erkennen, d. h. zu festen Wirtschaftsbetrieben, die den Wettbewerbsdruck nach außen verlagern. Die Verbünde von heute, mit ihren stark fluktuierenden, breit und offen angelegten Netzwerkstrukturen, sind dagegen zum einen von harter Konkurrenz zwischen allen Individuen – sowie generell von Individualisierung – und zum anderen von scharfen Generationskonflikten geprägt.

4.5 Kommerzielle Rationalität

Am Beispiel von Zigarettenpreis und Festplatzgeld wurde bereits angedeutet,[79] dass selbst nicht-warenförmige Aspekte der musikalischen Praxis von einer kommerziellen Rationalität geprägt sind. Diesem Aspekt gilt es nun systematisch nachzugehen: Im Zentrum stehen die Interessen der Musiker und insbesondere die Relation von Mittel und Zweck in ihrem Arbeitshandeln. Die im vorigen Abschnitt

78 Vgl. Brand (2001: 93, 158, 302ff) zur Verschärfung des Konflikts zwischen Haushaltsvorständen und deren männlichem Nachwuchs, und zur Schwächung der traditionellen Gerontokratie in Bamako aufgrund sozioökonomischen Wandels und des neueren Trends zu neo-lokaler Residenz.

79 Siehe S. 226ff.

institutionengeschichtlich beschriebene Kommerzialisierung der Festmusik ist mit der Rationalität der individuellen Musiker in Zusammenhang zu setzen.

4.5.1 Respekt und Erwerbsstreben

Städtische Berufstrommler verfolgen mit ihrer Arbeit mehr als nur das primäre Ziel des Gelderwerbs. Sie spielen Jenbe auch, weil sie Lust dazu haben, weil sie sich Respekt verdienen und womöglich zu Berühmtheit gelangen. Mit dem Wandel von der gemeinschaftlichen (z. B. kommunalen oder bündischen) zur privatwirtschaftlichen Organisation der musikalischen Arbeit verschob sich allerdings die Gewichtung dieser Interessen, steht doch der Gelderwerb für die heutigen Berufstrommler weit und allein im Vordergrund. Die Tendenz zur unpersönlichen Marktbeziehung im urbanen Kontext kontrastiert mit der nach wie vor großen Bedeutung, die der Erwerb von Respekt im dörflichen Kontext hat.

Ein Aspekt, in dem sich Dorfmusiker und urbane Berufstrommler nicht unterscheiden, ist die Lust am Trommeln. Alle Trommler verspüren eine unbändige Lust am Spiel. Selbst Berufstrommler leiden unter längeren Spielpausen nicht nur wegen des Einkommensverlustes, sondern auch, weil ihnen das Spiel an sich fehlt. Hierzu folgendes Beispiel:

> Eine Woche währt nun schon die Auftrittspause, im Fastenmonat Ramadan. Vieux Kamara und ich kommen fast allabendlich zu Madu Jakite. Nach dem Essen, einer Runde Tee und einigen Zigaretten trommelt Kamara minutenlang voller Hingabe auf seine Schenkel ein. Wie andere jüngere Trommler auch, betreibt Kamara solch spielerisches Trommeln von Zeit zu Zeit, um sich Bewegungsabläufe zu vergegenwärtigen. Doch heute drängt ihn nicht das Training, sondern ein anderes Bedürfnis: »Mann, habe ich vielleicht Lust, Jenbe zu spielen!« Ernsthaft schlägt er vor, einem demnächst aus Europa anreisenden Gast einen Empfang mit Jenbe-Musik zu bereiten. Die Leute dort, am Flughafen, würden das, im Gegensatz zu den Bewohnern unseres Stadtviertels hier, sicherlich gestatten! Schließlich wird es für Politiker auch immer gestattet. Ich frage Madu Jakite, der uns scheinbar teilnahmslos gegenübersitzt, ob nicht auch er Sehnsucht nach dem Trommeln hat. Leicht trotzig entgegnet er: »Schon. Aber, was soll die Frage, was ist denn dabei?« (Bamako, 6. 1. 1998)

Städtische Berufsmusiker spielen demnach nicht ausschließlich des Geldes wegen. Noch weniger aber spielen sie aus purer Lust, vielmehr stets und primär um des erhofften Erfolgs willen. Worin der Erfolg zu sehen ist, hat sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte allerdings einschneidend gewandelt.

Zum Respekt (*bonya*), der Trommlern erwiesen wird, zählen Begrüßung, Bewirtung und die Gabe von Gütern. Im Rahmen von Dorffesten begrüßt man die Trommler äußerst förmlich und umständlich, man bietet ihnen einen separaten Ruheraum an, lädt sie zur Übernachtung ein und reicht ihnen warmes Wasser zum

Waschen. Der Auftritt wird mindestens einmal unterbrochen, damit sich die Veranstalterinnen in förmlicher Rede bei den Musikern für die geleistete Arbeit bedanken und ihnen die wenigen Güter, mit denen sie entlohnt werden, in aller Öffentlichkeit überreichen. Die Trommler antworten dann ebenso förmlich, dass man doch »eins sei« und also die Dienstleistung eine Selbstverständlichkeit usw. Wenn einer dieser Punkte nicht erfüllt wird – nicht jeder Gastgeber entspricht dem Ideal –, so gibt dies Anlass zu Verstimmung, Geschimpfe und eventuell auch geringerem Einsatz der Trommler, was von Hinhalte- über Verweigerungstaktiken bis zu vorzeitiger Abreise reichen kann.

Der Respekt gebietet, dass Jenbe-Spieler während ihrer Auftritte zu keiner Geldausgabe genötigt sind. Die meisten Auftraggeberinnen strecken den Musikern das Fahrgeld für das kostengünstigste öffentliche Verkehrsmittel vor oder erstatten es im Nachhinein. Vor allem für Essen sollten die Trommler unter keinen Umständen zahlen müssen, so die Veranstalterinnen etwas auf sich halten:

> Madu Jakite lässt vor Beginn eines Auftritts in einem entfernten Stadtviertel gegenüber einer Frau aus dem ausrichtenden Gehöft die Bemerkung fallen, wir Trommler hätten noch nicht gefrühstückt. Sie gibt ihm umgehend 500 F CFA und entschuldigt sich noch dafür: Die verantwortliche Ehrenmutter sei nicht aus diesem Gehöft und könne sich also nicht selbst ums Kochen kümmern. (Bamako, 30. 11. 1997)

Für das leibliche Wohl der Musiker ist während der Feste stets zu sorgen – die Gültigkeit dieses Ideals auch im urbanen Kontext zeigt, wie zuvor die Einrichtung des Zigarettenpreises, dass Warenform und Markt nicht alle Bereiche des Arbeitslebens gleichermaßen und gleich schnell durchdringen. Ebenso offenkundig ist aber, dass in der Stadt die traditionellen, respektsbezogenen Vergütungsformen recht unbedeutend geworden sind. Noch heute ist den Berufstrommlern das Essen am Festplatz recht und billig. Dass man aber den Auftritt nach der Qualität der gebotenen Speisung bewertet, sich etwa beschwert, wenn kein Fleisch im Reis ist, und dass man vom Festessen mit nach Hause bringt, soviel man kann, das alles ist passé; man sieht es alten Männern nach und schmunzelt. Die Gabe von Naturalien ist ganz verschwunden, das Ausrufen ebenso: Die Namen, Genealogien und Leistungen der Veranstalterinnen und ihrer Verwandten und Unterstützer werden ausgerufen, sie werden von den Griot-Sängerinnen lobgepriesen und von den Trommlern angespielt. Name und Herkunft der Trommler selbst aber, die auf Dorffesten ebenfalls ausgerufen und gepriesen werden, bleiben in Bamako unerwähnt. Ihr Honorar wird in aller Privatheit verhandelt und überreicht: Leistung und Lohn sind im Warentauschverhältnis bereits geregelt und abgegolten, bedürfen deshalb keiner besonderen Veröffentlichung und Anerkennung mehr. Selbst die Begrüßung der Musiker bei ihrer Ankunft wird nicht mehr formal ausgestaltet. Die Trommler kommen unauffällig an, lassen lediglich bei der verantwortlichen Veranstalterin

vermelden, dass sie da sind. Sie kümmern sich in Eigenregie um Sitzgelegenheiten, schon gar nicht wird ihnen ein eigener Raum zur Ruhe angeboten. Sie sitzen und essen abseits, unbeachtet von den Familienmitgliedern, meist auf der Straße vor dem Eingang, außerhalb des Gehöfts. Niemand kümmert sich um sie, wenn sie nicht gerade spielen. Die städtischen Berufstrommler ficht das alles aber nicht an. Sie beschweren sich nicht, betrachten diese Art relativ unpersönlicher Beziehung zu ihren Auftraggeberinnen vielmehr als normal. Sie sind zufrieden, wenn sie ihr Essen bekommen, den allgemeinen Höflichkeitsstandards gemäß behandelt und nicht um ihre Gage geprellt werden.

Auch der Stellenwert und die Qualität des Ruhms im Interessenbündel der Berufstrommler hat sich verändert. Noch in den 60er Jahren setzten die Solisten, bis hin zu Hexerei, alles daran, ihren Namen bekannt zu machen, vor allem aber bekannter als den anderer Solisten. Yamadu Dunbia lobt beispielsweise die Wirkkraft eines Machtobjekts, das ihm nach eigener Überzeugung zu seinen größten Erfolgen verholfen hat, wie folgt:

> Weißt du, mein Ruhm hat ganz Bamako begraben, das war [das Machtobjekt]. Wenn du gesehen hast, dass niemand in Bamako mich übertroffen hat, das war [das Machtobjekt]. Wenn die Männer vor mir zitterten, […] wenn die Frauen vor mir zitterten, das war [das Machtobjekt]. So war das. (28. 6. 1997)

Das Streben nach Ruhm war sehr ausgeprägt und eng mit Neid und Hexerei verbunden. Man schreckte nicht davor zurück, Rivalen durch böswilligen Einsatz von Mitteln der Hexerei auszuschalten.

> Die Arbeit anderer zu vernichten, das haben wir zu Modibos Zeiten [1960–1968] gemacht, eh!, wir alle. […] Wir waren alle Jenbe-Spiel-Hexer (*jenbefòsoma*). [Zählt ein Dutzend Bamakoer Jenbe-Spieler auf] Damals waren wir so. Die Konkurrenz, eh! […] Nur der Popularität wegen. Wegen der Popularität, wegen des Ruhms. (Yamadu Dunbia, 28. 6. 1997)

Die Bedeutung des Ruhms ist merklich kleiner geworden. Zwar gibt es durchaus noch renommierte Festmusiker in Bamako, doch ihre Bekanntheit stellt für sie kein Ziel mehr dar, sondern ein Mittel zum Zweck: einen Vorteil für die Auftragsakquisition. Die Jenbe-Spieler der zweiten und dritten Generation reden, im Gegensatz zu den alten Trommlern der ersten Generation, nicht viel über Ruhm. Sie schmücken ihre Biographien nicht zu Legenden aus und vergleichen sich selten persönlich mit ihren Konkurrenten. In diesem Zusammenhang ging auch die Rolle der Hexerei zurück. Es sind durchaus noch viele magische Mittel zur Förderung der eigenen Erfolgsaussichten in Gebrauch. Doch die aggressive Hexerei, d. h. die meist mit Blutopfern verbundene Manipulation von Machtobjekten zuungunsten von Rivalen, und ebenso die Hexereivorwürfe sind fast zur Gänze verschwunden. Dafür geben die Trommler verschiedene Gründe an, z. B. dass der Umgang mit

Machtobjekten auch eine Eigengefährdung darstelle oder dass Gott solche Sachen nicht liebe, was heißen soll, dass damit ein Widerspruch zur islamischen Religion impliziert wird. Manche meinen allerdings auch dezidiert, das kommerzielle Interesse sei der Grund: Die stereotype, allfällige Aussage, dass die Leute heutzutage nur noch Geld suchen, wird auch auf diesen Zusammenhang bezogen.

Das Großstadtleben, so die Berufstrommler, ist im Unterschied zum Landleben davon geprägt, dass alles Lebensnotwendige Geld kostet: Grundnahrungsmittel, Wohnung und Brennstoffe. Dazu kommen höhere Ausgaben für Kleidung, Gesundheit, Schulbildung der Kinder u. a. Der Gelderwerb stellt so für die meisten Städter ein dringliches, oft erdrückendes und manchmal gar unlösbares Problem dar. Bei vielen Gelegenheiten tritt der Geldverdienst als entscheidendes Kriterium hervor, nach dem die Trommler ihre Arbeit bewerten. Dazu ein Beispiel:

> An einem freien Tag bekunde ich in der Runde einiger Verbundsmitglieder, dass ich den reduzierten Duo-Stil der Festmusik auf Morgenfesten interessant und schön finde. Mein Hintergedanke ist, Aussagen über die Ähnlichkeit der aktuellen Morgenfestmusik mit der Festmusik von früher zu provozieren. Weist doch die Morgenfestmusik Stilmerkmale auf, die nach Aussagen der Musiker der heutigen Festmusik generell fehlen. Das Gespräch nimmt jedoch eine andere Wendung. Drisa Kone fragt mich: »Dir gefällt also die Morgenfestmusik?« Ich frage zurück: »Dir nicht?« Darauf Kone: »Wenn ordentlich Geld drin ist, dann schon. Sonst nicht.« (2. 12. 1997)

Trommler, die für denselben Tag das Gesuch eines Geistbesessenheitskults und einer Hochzeitsgesellschaft vorliegen haben, ziehen den besser bezahlten Hochzeitsauftritt entschieden vor, selbst wenn sie die kultische Festmusik in kultureller und musikalischer Hinsicht mehr wertschätzen als die Familienfestmusik. Sie lassen Auftritte ihrer Ballett-Truppen ungerührt verstreichen, wenn sie am selben Tag Gelegenheit zur kommerziellen festmusikalischen Arbeit haben.

> Vieux Kamara hat in den kommenden Tagen Gelegenheit zu einer Gastspielreise mit der Ballett-Truppe der staatlichen Eisenbahngesellschaft nach Kayes und Dakar. Doch er wird nicht mitfahren, denn er erhielt einen Auftrag für eine Hochzeit, den er nicht abgeben möchte. Ich frage ihn, ob denn nicht eine so außergewöhnliche Reise einer Hochzeit, wie sie alle Wochen stattfindet, vorzuziehen sei. »Nein«, antwortet er, »keineswegs. Ich habe die Sache im Überblick. Seit Jahren das Gleiche: 1 500 [F CFA] pro Reise. [Gleich, ob] ein Abend, zwei Abende, drei Abende, immer bekommst du 1 500. Bamako, Sikasso, Kayes, Dakar: immer nur 1 500. Ein Tag Anreise, ein Tag Spielen, ein Tag Rückreise, für 1 500, was ist das? Gar nichts. Nein.« (2. 3. 1998)

Das Arbeitshandeln der Musiker ist auf den unmittelbaren Geldverdienst ausgerichtet. Ihre kommerzielle Rationalität ist von sehr kurzfristigem Gewinnstreben gekennzeichnet. Sie halten dies für selbstverständlich und ihren Zielen angemessen. Dabei geht es nicht zuletzt um den Lebensunterhalt, der finanziell oft nur

kurzfristig, d. h. auf Tage und Wochen hinaus, gesichert ist. Aber es scheint auch ein generelles Merkmal des ökonomischen Handelns der Trommler zu sein, sich ihren Zielen, auch langfristigen, etwa der Heirat, einer Familiengründung, dem Kauf eines Grundstücks oder dem Bau eines Gehöfts, eher mit einer Strategie alltäglicher, kleiner Schritte anzunähern als mit langfristigen Handlungsentwürfen.

4.5.2 Dienstbeflissenheit und Vorleistungsbereitschaft

»Was die Leute auch immer erfreut und zufrieden macht, das alles mache ich«, so beschrieb Madu Jakite einmal seine Einstellung. Mit der kommerziellen Orientierung der urbanen Berufstrommler erhöht und erweitert sich auch ihre Einsatzbereitschaft. Auch Dorftrommler zeigen sich dienstfertig, doch unterscheiden sich städtische Berufstrommler von ihnen durch zwei typische Kennzeichen ihrer Arbeitsweise: Zum einen ist ihre individuelle Einsatzbereitschaft unter allen Umständen sehr hoch, sodass von einer generellen Dienstbeflissenheit zu reden ist. Zum andern sind sie zunehmend bereit, im Bedarfsfall, unabhängig vom Feedback der Sängerinnen, Tänzerinnen und Zuschauerinnen, aufzutreten und die musikalische Dienstleistung im Sinne einer Darbietung als Vorleistung zu erbringen.

Auf dem Land bittet man die Jenbe-Spieler um ihren Arbeitseinsatz. Sie werden teilweise schon einen Monat vorab mit zehn Kolanüssen verpflichtet und oftmals erinnert, gemahnt oder beschenkt, um zu gewährleisten, dass sie auch wirklich ihr Versprechen wahr machen und spielen werden. Manchmal verweigern sie sich der Arbeit durch verdeckte Taktiken: Sie kommen zu spät, vergessen einen Trommelschlägel oder konnten angeblich ein Trommelfell, das kürzlich gerissen ist, nicht mehr rechtzeitig ersetzen. Auch kommt es vor, dass sie im Verlauf eines Festes darauf drängen, baldmöglichst ein Ende zu finden: Sie sprechen von müden Muskeln, verletzten Händen und anderweitigen Verpflichtungen. Man überredet sie zu einem Stück und sie wiegeln von Neuem ab. Es ist möglich, dass die Anwendung solcher Verweigerungstaktiken im Zusammenhang der Kommodifizierung auch der dörflichen Arbeit zu sehen ist bzw. eine enttäuschte Reaktion der Trommler darauf darstellt, dass sich mit ihrer Spezialisierung nicht ebenso Geld verdienen lässt wie etwa im Bereich der bäuerlichen Arbeit durch den Anbau von Erdnüssen als Cash Crops. Im Gegensatz dazu sind städtischen Berufstrommlern solche Verweigerungstaktiken fremd. Die Aussicht auf Geldverdienst ist ihnen Anreiz genug, stets zu kommen, um den Auftrag auszuführen. Es genügt vollkommen, einmal kurz vorzusprechen, um den Auftrag verbindlich zu vereinbaren. Es ist nicht üblich und auch nicht nötig, ihre Verpflichtung darüber hinaus mit besonderen Maßnahmen zu unterstreichen. In der Regel führen sie ihre Aufträge möglichst zufriedenstellend aus, um sich so für Folgeaufträge zu empfehlen. Oberstes Gebot ist, die

zahlenden Veranstalterinnen so wenig wie möglich zu enttäuschen oder gar zu provozieren. Selten gestehen sie Erschöpfung oder Verletzungen ein, ebenso selten äußern sie Beschwerden jedwelcher Art. Nie würden sie die Anreise bewusst verzögern oder von sich aus dazu auffordern, ein Fest abzubrechen: Dies können und wollen sie sich gegenüber dem Publikum und den Auftraggeberinnen nicht leisten.

Nun zum zweiten Punkt, bei dem eine erweiterte Einsatzbereitschaft zu sehen ist: Sind Dorftrommler in hohem Maße abhängig vom Feedback der Festgemeinde, machen sich die städtischen Berufstrommler bei Bedarf auch davon unabhängig. Auf vielen Festen in Stadt und Land kann man beobachten, dass die Einsatzbereitschaft von Festmusikern mit der Größe und Begeisterung der versammelten Menschenmenge steigt und fällt. Gerade zu Anfang der Feste wird deutlich, dass es sich dabei um eine wechselseitige Abhängigkeit und Rückkopplung handelt: Die Trommler beginnen von alleine, d. h. ohne dezidierte Aufforderung seitens der Veranstalterin, die Menschen herbeizutrommeln. Sie ziehen einige Menschen an, deren Menge und Anwesenheit sie wiederum beflügelt, ihren Einsatz noch zu erhöhen. Manchmal spürt man nach einigen Stücken richtiggehend einen Ruck, wenn die Menschenansammlung eine gewisse Größe erreicht hat, die Trommler aufstehen und richtig loslegen: Die Einsatzfreude der Trommler und Festfreude der Menschenmenge verstärken sich dann wechselseitig und erreichen einen sprunghaften Anstieg der Stimmung. Spätestens jetzt erzeugt die Interaktion von Musik und Tanz eine Begeisterung, dass es kein Halten mehr gibt, kein Zaudern – als ginge der Ablauf nun von alleine vonstatten. Dazu ein Beispiel:

> Nach einer Aufnahme-Session an einem akustisch geeigneten Ort außerhalb des Dorfes Sagele mussten die Trommler, Sängerinnen und ich samt Ausrüstung wegen Regens ins Dorf zurückflüchten. Wir kamen auf das am Ortseingang gelegene Schulgelände, wo die Musiker vorschlugen, mit den Aufnahmen fortzufahren, bis das begonnene Tonband voll wäre. Binnen Minuten waren sämtliche Schulklassen im Regen vor der überdachten Veranda versammelt, auf der wir Platz genommen hatten. Deren Reaktionen, ihr Tanzen, Klatschen, Johlen und Singen versetzte die Trommler in eine Stimmung, die sie dynamischer spielen ließ als zuvor. Dies begründete Namakan Keita, der Solotrommler, später im Gespräch damit, dass die Menschenmenge sein Spiel erhitzt hätte. (Sagele, 10. 6. 1997)

Festmusiker brauchen die Begeisterung der Menge, die ihr Spiel beflügelt. Der enge Interaktionszusammenhang verleiht Festen im Unterschied zu anderen sozialen Kontexten, und seien es Konzerte mit ebenfalls begeistertem Publikum, etwas Besonderes. Doch wie geht man als Trommler mit einem Fest um, auf dem der Kreis zu klein, die Teilnehmer inkompetent oder lustlos sind? Was, wenn der Ablauf stockt? Auf Dorffesten und Geisterfesten reagieren die Trommler darauf offensiv, explizit weisen sie der Festgemeinde selbst die Verantwortlichkeit für das Problem zu: »Singt ein Lied!«, so lautet dann der stereotype Ausruf und Vorwurf. »So singt

doch ein Lied! Schließlich habt ihr uns gerufen, damit wir trommeln, jetzt singt auch ein Lied!«, so ihre Argumentationsweise, nicht selten in polemischem Ton: »Seid ihr etwa schon erschöpft?«, oder »Ihr seid wohl hungrig, sollten wir nicht unterbrechen und erst einmal etwas essen?«

Auf Familienfesten sind die Berufstrommler mit derartigen Äußerungen wesentlich zurückhaltender. Anders als die Dorftrommler, übernehmen sie selbst die Verantwortung, wenn keine Sängerin zum Tanz aufruft, und legen von sich aus Trommelrhythmen vor. Das kann Minuten dauern, bis eine Sängerin sich aufrafft, auch eine Stunde, bis die Anwesenden in Schwung kommen oder Sängerinnen auftauchen, oder, im schlimmsten der Fälle, gar das ganze Fest über. Ein solches, ohne Lieder und Kreistänze, wird zwar oftmals stocken, doch werden urbane Berufstrommler ihr Äußerstes geben, um es so gut es geht über die Runden zu bringen, statt es ganz scheitern zu lassen. Im dörflichen oder Geistbesessenheitskontext wäre ein Fest ohne Lieder dagegen vollkommen undenkbar.

Die Bamakoer Berufstrommler sind also im Bedarfsfall auch dafür zuständig, das Fest in Schwung zu bringen. Die angestammte Rolle des Zusammentrommelns der Menschenmenge und das Verhältnis der wechselseitigen Begeisterung von Trommlern und Festgemeinde wurde um die Aufgabe der Darbietung und damit der Vorleistung von Begeisterung seitens der Trommler erweitert. Diese neue Aufgabe verlangt Selbstdisziplin, da die Interaktion mit den Tänzerinnen für die eigene Einsatzfreude durchaus fehlt. Dennoch akzeptieren die Trommler die neue Rolle. Ihre erweiterte Verantwortlichkeit bedeutet auch, ihren Auftraggeberinnen und der Festgemeinde zu Diensten zu sein und, mehr noch: sich unentbehrlich zu machen. Damit verfolgen und legitimieren sie auch ihr kommerzielles Interesse, das zur grundlegenden Orientierung ihres Arbeitshandelns geworden ist.

4.5.3 Widersprüche

In den vorigen Abschnitten wurde die kommerzielle Rationalität der Arbeit von Jenbe-Spielern in Bamako dargestellt. Dies aus zwei Gründen: Zum einen ist sie typisch für die Arbeit der urbanen Berufstrommler, im Unterschied zu der von Dorftrommlern, zum anderen ist ein möglichst klares Verständnis der kommerziellen Praxis geboten, da in Kapitel 5 deren Rolle im Prozess des Stilwandels zu untersuchen ist. Allerdings fällt auf, dass die Rationalität und Organisation der Arbeit der Musiker nicht immer mit gängigen Vorstellungen rationalen, marktwirtschaftlichen Handelns übereinstimmt. Hier eine Zusammenfassung der widersprüchlichen Aspekte:

Erstens spielen bei der Organisation der urbanen Berufsmusik Formen sozialer Beziehung eine Rolle, die nicht ausschließlich warenförmig sind. Dies betrifft so-

wohl die Beziehung zwischen Musikern und Veranstalterinnen, etwa bezüglich des Zigarettenpreises und der Essensversorgung,[80] als auch diejenige der Musiker untereinander, wie oben bezüglich freiwilliger Mithilfe und teilweise solidarischer Verteilung der Vergütung gezeigt wurde.[81]

Zweitens erscheint die generelle Kurzfristigkeit des Planens und Handelns oft unverständlich, z. B. wenn selbst in jenen Bereichen große Skepsis und Zurückhaltung gegenüber langfristigen Planungen und Investitionen herrscht, in denen nicht Kapital aufs Spiel gesetzt werden müsste, das tatsächlich niemand hat, sondern eher Arbeitskraft, über die man in Form von freier Zeit potenziell verfügt. So gründen etwa die wenigsten Festmusiker auch Perkussionsensembles, die mit einstudierten Arrangements auf Festen glänzen könnten, auch eine gute Vorbereitung auf eventuelle Engagements im Ausland darstellen würden – und das mit dem ewig gleichen Argument, man wisse ja nie, was daraus werde, und auf die Kollegen sei kein Verlass. Ebenso wird am Aufbau privater Ballettensembles deshalb ungern teilgenommen, weil, im Unterschied zur einstigen Situation im Bereich des staatlichen Balletts, die Probenarbeit nicht bezahlt wird. Dagegen sind die Musiker zur Probenarbeit bereit, wenn z. B. eine Gastspieltournee, deren Finanzierung durch externe Organisatoren gesichert scheint, bevorsteht. Das deutet auf eine Einstellung hin, die nicht die von Unternehmern oder Händlern der eigenen Arbeitskraft auf dem Arbeits- bzw. Auftragsmarkt ist, sondern vielmehr eine von Angestellten, die die meisten Trommler laut ihren eigenen Aussagen auch gerne wären. Die zuweilen mangelhafte Übernahme von Verantwortung durch Ensembleleiter, die einen Auftrag im Namen bzw. als Subunternehmer eines anderen ausführen, weist ebenfalls in diese Richtung.[82] Diese Züge einer Angestelltenmentalität widersprechen jedoch der Tatsache, dass es kaum Angestelltenverhältnisse für Trommler gibt, nie gegeben hat. In der Festmusik handelt es sich stets um punktuelle Aufträge und Einsätze; die Auftragnehmer sind Selbständige, die ausführenden Ensemblemitglieder freiberufliche Mitarbeiter, die jeweils auf eigene Rechnung handeln. Selbst im Bereich der Ballette und des internationalen Marktes ist die Lage, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht viel anders.

Drittens werden beim Streben nach Erfolg auch magische Praktiken angewandt, wie oben im Zusammenhang des Schutzes der Hände vor Verletzungen und bei der Auftragssuche dargestellt wurde.[83] Weitere magische Mittel dienen z. B. der Stärkung des musikalischen Erinnerungsvermögens. Die magischen Praktiken stehen aus Sicht der Musiker scheinbar widerspruchsfrei neben den Arbeitsanstrengungen

80 Siehe S. 226f, 272.
81 Siehe S. 228ff.
82 Siehe das Beispiel auf S. 221.
83 Siehe S. 189 und 220.

und beruflichen Strategien. Sie werden in Bereichen angewendet, die rational schwer beherrschbar sind: Es gibt keine westliche Medizin, die die Hand eines Trommlers vor Verletzungen schützen könnte, und der Auftragserhalt lässt sich nicht planen. Die Frage, ob die Magie nicht doch den Erfolg der Musiker eher mindert als fördert, ist damit aber nicht beantwortet. Beim Handschutz schadet die Magie gewiss nicht: Kein Trommler käme auf die Idee, dass die Räucherung der Hand die Schutzwirkung von Schwielen und eine perfekte Anschlagtechnik ersetzen kann. Bei der Suche nach Engagements scheint jedoch nicht sicher, ob die Magie nicht doch dazu beiträgt, dass die Musiker in anderen Bereichen nicht alle Mittel einsetzen, die sie haben. Möglich wäre, dass das Vertrauen der Musiker in magische – und vielleicht auch religiöse – Praktiken zwar ihre Fähigkeit unterstützt, ruhig und zuversichtlich abzuwarten, aber auch das kurzfristige Planen und Handeln, das in manchen Fällen Erwerbschancen mindert, stabilisiert.[84]

Jedoch bleibt die kommerzielle Rationalität, also das marktorientierte Gewinnstreben, trotz dieser teilweise widersprüchlichen Elemente, das typische und prägende Charakteristikum des urbanen Berufstrommlertums und seiner Arbeitsorganisation. Die Aussicht auf Gelderwerb ist für die Musiker das wesentliche Motiv ihrer Berufswahl und der Bewertung und Orientierung ihrer Arbeit im Allgemeinen und jedes Auftritts im Einzelnen. Im Folgenden wird argumentiert, dass die sozioökonomische Schwäche der Berufsgruppe nicht etwa auf einen Mangel an Rationalität der Musiker zurückzuführen ist, sondern, im Gegenteil, auf die Konkurrenz und das Primat der individuellen über die Gruppeninteressen, also auf eine besonders radikale Verwirklichung kommerzieller Rationalität.

4.6 Eigeninteresse und Berufsgemeinschaft

Im letzten Teil dieses Kapitels über die berufliche Organisation der musikalischen Arbeit soll anhand dreier rhetorischer Fragen das Verhältnis individueller, kommerzieller Rationalität und beruflicher Gemeinschaft analysiert werden. Die erste Frage lautet: Ist der Trommlerberuf in Bamako auf dem Weg zur Modernisierung?

Für die Jenbe-Festmusik trifft vieles zu, was als Implikation der Warenökonomie für Arbeit und Beruf in modernen Industriegesellschaften gilt. Einige Schlagworte seien in diesem Zusammenhang genannt: die relative Entpersönlichung der Marktbeziehung zwischen Anbietern (Musiker) und Nachfragern (Festveranstalterinnen); die Konkurrenz als primäre Beziehung zwischen den Anbietern; die Individualisierung der Akteure; das Risiko der Anbieter, aus der eigenen Marktstellung verdrängt zu werden; ihre Tendenz zur Intensivierung und Rationalisierung der Ar-

84 Vgl. Spittler (1997) zum Problem der Beziehung von Rationalität und Arbeitskultur.

beit; schließlich die Tendenz der Ökonomie, in andere gesellschaftliche Bereiche hineinzuwirken.[85] Diese Kennzeichen industrialisierter Marktwirtschaft charakterisieren auch das scheinbar so exotische Gewerbe der Bamakoer Festtrommler. Frappant ist allerdings auch das fast vollständige Fehlen des zweiten und – laut moderner Arbeitssoziologie – ebenso notwendigen Prinzips der Berufe: des Selbstschutzes der Berufsgruppe vor den Folgen des marktlichen Wettbewerbs.[86] Zu den Strategien, mit denen Berufsgruppen dieses Ziel anstreben, zählen u. a. Absprachen der Anbieter, Zugangsbeschränkungen und Abschottung gegen Konkurrenz; begleitet wird dies in der Regel durch Prozesse der Spezialisierung, Differenzierung und Institutionalisierung. All das ›fehlt‹ dem Berufstrommlertum aus modernisierungstheoretischer Sicht. Bamakoer Berufstrommler spezialisieren sich zwar auch, z. B. auf Fest-, Ballett- oder Perkussionsmusik, trennen diese Bereiche aber nicht als Teilarbeitsmärkte voneinander ab, sondern arbeiten parallel in allen Bereichen, wann immer sie Gelegenheit haben. Von einem gemeinsamen Vorgehen gegen Auszuschließende ist man weit entfernt.[87] Absprachen, zum Beispiel Preis- oder Revierabsprachen, die potenziell auch als Kristallisationspunkte etwaiger berufsständischer Organisationen dienen könnten, sind den Jenbe-Spielern völlig fremd. Und mit der privaten Monopolisierung der Instrumente, der hegemonialen Definitionsmacht legitimer Tradition und der autoritären Kontrolle der Ausbildung im Rahmen der Lehre haben die etablierten älteren Auftragnehmer genau diejenigen Machtmittel verloren bzw. aus der Hand gegeben, mit denen sich notfalls Protektion von eigenen Erwerbschancen durchsetzen ließe.

Das Interesse an Konkurrenzvermeidung und sozialer Sicherung von Erwerbsgelegenheiten findet in der Berufsform der Jenbe-Festmusik erstaunlich wenig Niederschlag. Dies ist umso auffälliger, als der Trommlerberuf mehr als andere dazu prädestiniert wäre: Durch die Spezialisierung und Komplexität der notwendigen Fähigkeiten und Fertigkeiten wäre die Ausbildung wichtig genug, um sie als Zugangsvoraussetzung zu instrumentalisieren. Und die prinzipielle Öffentlichkeit der Arbeit erlaubte eine Kontrolle, etwa dergestalt, dass die Ausübenden verpflichtet wären, eine Musikerkarte mitzuführen. Einen solchen Berufsausweis gibt es staat-

85 Beck et al. (1980: 28–35). Zwar sind auch Marktbeziehungen nicht völlig unpersönlich (Carrier 1990, 1995), doch erscheint z. B. die marktwirtschaftliche Kundschaftsbeziehung als relativ wenig persönlich, eng und verbindlich, wenn man sie etwa mit den Organisationsformen der dörflichen Jenbe-Festmusik vergleicht: Dort sind die Trommler in der Regel Mitglieder der veranstaltenden Institutionen (Lineages, Bünde, Altersklassen), sind dauerhaft zuständig und können nicht ohne weiteres durch andere Trommler ersetzt werden, wie es in Bamako selbst bei Stammkunden jederzeit der Fall ist.

86 Weber (1980: 201ff) sieht in der »Schließung der sozialen und ökonomischen Chancen gegen Außenstehende« den rationalen Kern der Berufe und ihrer Institutionalisierung in Form von Zünften, Berufsgenossenschaften usw. Vgl. Beck et al. (1980: 35–41, 75–87).

87 Siehe Kap. 5.2.2 (ab S. 294).

licherseits schon lange, nur kümmert sich kaum ein Trommler darum und keine Stelle der Exekutive kontrolliert oder interessiert sich auch nur dafür, wer einen hat und wer nicht.

Das Bamakoer Berufstrommlertum bildet keine Gemeinschaft, die gemeinsame Interessen wie etwa Markt- oder Qualitätskontrolle verfolgen würde. Die Musiker handeln eher als individuelle Konkurrenten, die nur unverbindliche, zwar flexible, aber auch instabile arbeitsorganisatorische Allianzen von sehr begrenztem Umfang eingehen. Die Kommerzialisierung führte zur weitgehenden Auflösung der sozialen Schutzfunktion des kurz zuvor entstandenen Berufs. Die radikale Orientierung der Trommler am Wettbewerb und an kurzfristiger Verdienstmaximierung wird verständlich erst vor dem Hintergrund, dass die prekäre Stellung jedes einzelnen Trommlers in einer sozioökonomisch dauerhaft unsicheren Lage Investitionen in die Zukunft, in eine Gemeinschaft, als hoch riskant erscheinen lässt.

Die Diskussion der modernisierungstheoretischen Position zeigt ein wichtiges Problem auf: Wie, wenn nicht durch Prozesse, die analog der modernen, staatlich sanktionierten Institutionalisierung und Rationalisierung von Berufen verlaufen und wirken, geht die Berufsgruppe der Trommler mit den sozioökonomischen Risiken und Härten der marktwirtschaftlichen Transformation um?

Reguliert der Arbeitsmarkt für Jenbe-Festmusik sich selbst? Dieser Arbeitsmarkt ist so wettbewerbsintensiv und frei von Zutrittsbarrieren, wie es sich etwa ein neoliberaler Entwicklungspolitiker der 80er Jahre nur wünschen konnte. Doch die »fiktive Ware« Arbeit ist besonders schutzbedürftig, da sie sich unter den Bedingungen des freien Marktes selbst gefährdet:[88] Das Überangebot an Arbeitskraft und deren tendenziell vollkommene Konkurrenz hat die Preise und Erwerbschancen der Musiker gemindert. Die ökonomische Basis des Berufstrommlertums ist in dieser Hinsicht bereits erheblich beeinträchtigt. Die Annahme, durch den Ruin und Abgang der entsprechenden Menge unzureichend wirtschaftlich arbeitender Anbieter werde der Markt sich selbst bereinigen, trifft hier nicht zu: Die meisten Bamakoer Jenbe-Spieler sind angesichts ihrer existenziellen Nöte und fehlender Alternativen in dieser Hinsicht sehr flexibel, zäh und bereit zur Selbstausbeutung. Sie bleiben verständlicherweise selbst unter widrigsten Umständen lieber am Markt, statt auszuscheiden und ihren eigenen Ruin zu akzeptieren. Eine wichtige Rolle spielt dabei für die meisten Marktteilnehmer die Quersubvention des Festmusikberufs durch zusätzliche Einkünfte aus anderen Quellen, seien es solche aus dem Ballettbereich, der internationalen Perkussionsmusik oder aus ganz anderen Tätigkeiten, die im Nebenberuf ausgeübt werden.

88 Polanyi (1978: 102–112).

Das Modell des freien Marktes erklärt die Entwicklung des Trommlerberufs also nicht bzw. nur unzureichend. Das führt zur dritten Frage: Hält die Berufsgruppe sich selbst zusammen? Und wiederum heißt die Antwort: Nein.

Aus ethnologischer und entwicklungssoziologischer Perspektive wurde betont, dass im informellen Sektor der allgemeine Mangel an Sicherheit die Suche nach eben dieser zum prägenden Merkmal mache, wodurch marktwirtschaftliche Tätigkeiten tendenziell in neue oder bestehende Institutionen, z. B. Familien, Freundschaften, Netzwerke, Klientelbeziehungen oder Assoziationen, eingebettet würden.[89] Ein typisches Beispiel ist die unbezahlte Lehrlingsarbeit, die nur durch Verpflegung im Haushalt des Lehrherrn vergolten wird.[90] Im Bamakoer Berufstrommlertum existieren zwar Formen der sozialen Einbettung und Absicherung der Arbeit, so z. B. die sporadische freiwillige Mithilfe bei Auftritten von Kollegen, die Vergabe privater Kredite unter Mitgliedern eines Musikerverbundes oder die häufige Rekrutierung von Lehrlingen im weiteren Familien- und Bekanntenkreis. Meine Untersuchung der beruflichen Arbeit von Jenbe-Spielern in Bamako hat jedoch gezeigt, dass ihre soziale Einbettung nicht stabil ist, durch die kommerzielle Rationalität des Handelns immer weiter geschwächt und gar verdrängt zu werden droht. Die Entwicklung der vergangenen drei Jahrzehnte verlief gerade n i c h t in Richtung auf eine informelle soziale Stabilisierung der Berufsgruppe, sondern in Richtung auf die Ausbettung, d. h. Herauslösung der Arbeit aus sozialen Beziehungen zugunsten einer reineren Waren- und Marktförmigkeit. Um auf das Merkmal der unbezahlten Lehrlingsarbeit Bezug zu nehmen: Die Arbeit von Trommlerlehrlingen und Begleitmusikern ist aus der quasi-verwandtschaftlichen Einbettung und Autorität von etablierten, auftragsstarken Jenbe-Spielern gerade in der Absicht herausgelöst worden, freien Marktzugang und den jeweiligen Arbeitsleistungen äquivalente Tauschwerte in Geld zu erhalten. Der Trommlernachwuchs ist eben überwiegend n i c h t mehr zufrieden damit, für die unverbindliche Mitarbeit am Nachmittag abends ein Essen oder einige Zigaretten zu erhalten und auf eine unbestimmte Aussicht auf bessere Erwerbsgelegenheiten in der Zukunft zu setzen. Im Rahmen eines Gespräch über die ehemalige Praxis der Patrons, ihre Lehrlinge und Begleitmusiker nur minimal und nach eigenem Gutdünken mit Geld zu entlohnen, formulierte ein Trommler: »Das ist eine Idee von früher, das kann heute nicht mehr akzeptiert werden. Damals erhielt man schließlich auch sein Essen beim Patron. Das ist vorbei.«[91]

Keine Gesellschaft, keine Wirtschaftsform, kein Beruf ist r e i n warenförmig verfasst und kommerziell orientiert. Jedoch stellt der Prozess z u n e h m e n d e r

89 Elwert et al. (1983); vgl. auch den Überblicksartikel von Komlosy et al. (1997).
90 Siehe etwa Repetti (1999) zur Lehrlingsarbeit im informellen Sektor in Dakar.
91 Musa Kamara, 1. 2. 1998.

Kommerzialisierung das zentrale Element der Professionalisierung der Jenbe-Festmusik in Bamako dar. In dessen Verlauf spielte der Nachwuchs eine besonders aktive Rolle: Die Bemühungen jüngerer Musiker um bessere sozioökonomische Positionen führten wiederholt dazu, dass weitere Bereiche des Arbeitshandelns für eine Vermarktung erschlossen wurden. Der harte Wettbewerb aller Musiker um Marktchancen bewirkte die Ökonomisierung, Individualisierung und generationsspezifische Differenzierung der Berufspraxis. In den 60er und 70er Jahren, den ersten beiden Jahrzehnten nach seiner Entstehung, war das Berufstrommlertum ökonomisch sehr erfolgreich. Es ist typisch für den freien Markt, dass die Pioniere, d. h. die erste Generation von Berufstrommlern nahezu monopolistische Gewinne erzielten. Das regt allerdings typischerweise auch potenzielle Konkurrenten dazu an, an diesem neuen Markt teilzunehmen, was zu drastisch verschärfter Konkurrenz führen kann, wie es im Bamakoer Berufstrommlertum in der Tat der Fall war. Seit den 80er Jahren führt der Berufseinstieg einer großen Anzahl aus Bamako gebürtiger Jugendlicher zu einem Überangebot an Arbeitskraft. Gleichzeitig setzte aufgrund der allgemein schlechten Wirtschaftslage und der verordneten Strukturanpassungsprogramme eine Schwächung der Nachfrage ein. Beide Prozesse zusammen haben eine bis heute andauernde verschlechterte Marktlage bedingt. Dem ist das Berufstrommlertum nahezu schutzlos ausgeliefert, was zu ökonomischen Krisen vieler Individuen und Haushalte und insgesamt zu einer sozialen Krise der Berufsgruppe geführt hat. Wohl kann die Flexibilität der Individuen, z. B. durch Erwerbsbündelungsstrategien, fatale Marktkonsequenzen abfedern.[92] Dies und eine Mischung aus Schicksalsergebenheit und Zweckoptimismus hilft den Musikern, den Alltag zu bestehen:

> As it is, people have learned to live with disaster and with the feeling that there are many situations they cannot control. The ultimate solution for many is therefore to accept things as they come. (Brand 2001: 175)

Das ändert aber nichts an den widrig gewordenen Rahmenbedingungen. Ansätze und Tendenzen einer möglichen ›Entwicklung‹ des Berufes sind nicht zu erkennen. Derzeit ist weder auf einen allgemeinen Aufschwung der Volkswirtschaft oder eine staatliche Kulturpolitik zu hoffen, die die Nachfrage anregen könnten, noch auf staatliche Ordnungspolitik zur Berufs- und Marktregelung. Es besteht aber ein Bedarf der Berufsgruppe nach Formulierung und Vertretung gemeinsamer Interessen, die ohne irgendeine Art von berufsständischer Organisation nicht zu verwirklichen sein werden. Diese Organisation scheint aber unter den Bedingungen eines voll ausgeprägten marktlichen Wettbewerbs, ohne staatlichen oder kommunalen Zwang, aus der Berufsgruppe selbst heraus nicht zu entstehen. Bestimmte Voraus-

92 Vgl. Müllers (1990) Studie über flexible Strategien wirtschaftlichen und sozialen Handelns in der Region Ségou, in der Erwerbsbündelungsstrategien eine zentrale Rolle spielen.

setzungen, wie z. B. die kommunikative Vernetzung der über die Stadt verstreut lebenden und arbeitenden Musiker, wären technisch und organisatorisch lösbar: Die Bevölkerung Bamakos hat Erfahrung mit Versammlungen, Assoziationen und zunehmend auch mit elektronischen Kommunikationsmitteln. Die Trommler erkennen auch den potenziellen Sinn von Zweckvereinen oder berufsständischen Organisationen an. Der Vergleich lehrt, dass sich andere junge Dienstleistungsberufe in Bamako durchaus zu organisieren wissen. Zum Beispiel versucht der Verband der Sammeltaxi-Chauffeure, Angebot, Konkurrenz und Zugang zum Arbeitsmarkt zu regulieren.[93] Das Problem ist ein anderes: Die Trommler unterstellen ihren jeweiligen Kollegen, dass sie als Konkurrenten das jeweilige Eigeninteresse höher bewerten und also vorrangig verfolgen. Sie sind deshalb der Meinung, dass es schlichtweg aussichtslos sei, ein Gemeinschaftsinteresse zu verfolgen.[94] Anders gesagt: Sie sind aufgrund ihres ausgeprägten Eigeninteresses und fehlenden Vertrauens nicht geneigt, Autorität und Ressourcen an eine zu gründende Organisation abzugeben.[95] Hinzu kommt, dass zunächst eher die schwächeren Mitglieder vom Zusammenschluss profitieren würden,[96] zur Gründung eines Berufsverbands aber gerade die Beteiligung der stärkeren gefragt wäre.

Die Opposition von Einzel- und Gruppeninteressen kann tragikomische Züge annehmen, etwa wenn sich eine Assoziation auf ihren Sitzungen ausschließlich und letztlich ergebnislos mit ausstehenden Beiträgen einzelner Mitglieder befasst – so geschehen Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre, als zwei Assoziationsversuche der Untersuchungsgruppe scheiterten. Den Vorsitz der kurzlebigen Einrichtungen hatte der auftragsstärkste Festmusiker, Jaraba Jakite, inne. Sämtliche Verbundsmitglieder schrieben sich ein, außer die beiden ältesten, Yamadu Dunbia und Jeli Madi Kuyate – schließlich ging es um einen modernen Ersatz für deren überholtes Modell der autoritären und gerontokratisch legitimierten, hegemonialen Berufsform. Die Assoziationsversuche währten einmal knapp zwei Jahre, einmal nur wenige Monate, bevor sie eingestellt wurden.[97]

Dahinter steckt jedoch ein ernstes Dilemma: Wie sollen sich individuelles, wettbewerbliches Gewinnstreben und Vergemeinschaftung von Erwerbschancen vertragen? Dieser Widerspruch mag nicht mehr auffallen, wenn die entsprechende Institution, z. B. ein Berufsverband, einmal existiert. Aber wie kann eine derartige Einrichtung entstehen, wenn ein Großteil der Berufstätigen kurz- und mittelfristig keine Reserven an Erwerbschancen und finanzieller Sicherheit hat, über die man

93 Pradeilles et al. (1991).
94 Vgl. Olsons (1968) allgemeine These, laut der die Mitglieder einer Gruppe nicht unbedingt irrational handeln, wenn sie sich n i c h t am Gruppeninteresse orientieren.
95 Granovetter (1990: 102ff) diskutiert dieses Problem als Hemmnis für die Gründung von Firmen.
96 Vgl. Olson (1968: 8–15, 32–35).
97 Interviews und eigene Beobachtungen (Bamako 1991).

zugunsten einer zu schaffenden Gemeinschaft disponieren könnte? Wie, wenn im Wettbewerb persönliche Rivalitätsgefühle vorherrschen? Auf diese Fragen gibt die vorliegende Untersuchung keine Antwort. Ein Wandel der derzeitigen Situation ist nicht in Sicht: Die Jenbe-Festmusiker werden wohl weiterhin marktwirtschaftlich-kommerziell handeln, die ökonomische und soziale Krise des Berufs in Kauf nehmen, deren unangenehmsten Aspekten im Alltag auszuweichen versuchen, heftig auf den Verfall und die heutige Jugend schimpfen und den Weltmarkt für afrikanische Perkussionsmusik als Hoffnungsschimmer am Horizont wahrnehmen.

Die Individualisierung und das kurzfristige Erwerbsstreben der Musiker mag angesichts der resultierenden ökonomischen Risiken und sozialen Härten irrational anmuten.[98] Aus Sicht der Musiker ist ihr Handeln insofern rational, als sie keine besseren Strategien für ihren Lebensunterhalt vor Augen sehen und auch in absehbarer Zukunft keine Besserung erwarten können.

98 Zum Beispiel ist für Max Weber (1980: 378f, 1986a: 4f) das schrankenlose Streben nach maximalem Geldgewinn ein irrationaler Trieb. Dagegen bestehe der Geist des modernen Kapitalismus, in Form des Dauerbetriebs, der kontinuierlich nach immer neuem Gewinn (Rentabilität) strebt, gerade in dessen Bändigung.

5 Wettbewerb und Wandel

In den Kapiteln 3 und 4 standen der Stil und die sozioökonomische Organisation der urbanen Familienfestmusik im Blickfeld. In diesem Kapitel werden beide Perspektiven verbunden: Auf welche Weise haben Professionalisierung und Kommerzialisierung der musikalischen Arbeit auch den Stilwandel geprägt?

Die Bewertung der Kommerzialisierung durch die Trommler selbst ist überaus negativ. Dabei existieren jedoch eklatante Widersprüche von Diskurs und Handeln (5.1). Ein Schwerpunkt des Kapitels ist, empirisch darzustellen, wie die Marktbeziehungen zwischen Trommlern, Auftraggebern und Publikum deren Interaktion, und im Weiteren auch die Gestaltung und den Wandel des Musikstils, beeinflussen, wie also die Wirkung von Kommerzialität als Vermittlungsmodus gesellschaftlicher Bedingungen und kultureller Ausdrucksform in der Praxis zustande kommt (5.2). Am empirischen Zusammenhang zwischen Alter der Musiker und Ensemblegröße als stilistischem Schlüsselfaktor wird insbesondere die Rolle des Wettbewerbs als Katalysator stilistischen Wandels expliziert (5.3). Abschließend gilt es, die Ergebnisse in die Ethnologie der Warenform und des Marktes einzuordnen (5.4)

5.1 Kommerzielle Praxis und antikommerzieller Diskurs

Die Kommerzialisierung der urbanen Festmusik ließe sich in zweierlei Hinsicht als relativ erfolgreicher Prozess betrachten: In ihrem Zusammenhang etablierte sich ein Dienstleistungsberuf, der die Lebensgrundlage mehrerer hundert Haushalte darstellt, und eine lokale Musikform, die Teilen der Bevölkerung Gelegenheit zu Geselligkeit, Unterhaltung, Identitätsbildung und Repräsentation verschafft.

Dagegen sieht sich die Kommerzialisierung der musikalischen Arbeit einer äußerst negativen Beurteilung seitens der musikalischen Akteure ausgesetzt: In den alltäglichen, spontanen Gesprächen unter Berufstrommlern wird der musikalische Wandel der letzten zwanzig Jahre ausschließlich als Verfall bewertet. Sie meinen, die Kommerzialisierung habe eine starke Abhängigkeit vom Geschmack des Publikums und generell einen Verfall der Musikform mit sich gebracht. Die Festmusik habe, so die Trommler, ihre Gesetztheit verloren, und die Trommelrhythmen ihre unverwechselbare Identität eingebüßt. Drastische Ansichten wie »die Festmusik ist kaputt«, »es gibt keine Festmusik mehr« oder »es wurde zur Irrenmusik« sind weit verbreitete Gemeinplätze.

Diese Bewertung entbehrt nicht einer objektiven Grundlage. Tatsächlich sind die Musiker von den Erwartungen der Veranstalter und des Publikums abhängig.[1] Auch ist der Musikstil in der Tat in eine Krise geraten: Die seit mehr als zwei Jahrzehnten und bis heute wirksame Tendenz zu größeren Ensembles, höheren Tempi und dichterer Verzierung steht im Widerspruch zur funktionalen Orientierung und zum ästhetischen Ideal des Bamakoer Festmusikstils.[2] Die überaus negative Sicht des musikalischen Wandels und seiner kommerziellen Bedingtheit ist jedoch auch von sozioökonomischen Motiven bedingt. Zunächst werden die konfligierenden Interessen verschiedener Teilgruppen innerhalb der Berufsgruppe erörtert, dann die langfristige Abhängigkeit des gesamten Berufsstandes von der Marktlage.

5.1.1 Teilgruppen und Interessenkonflikte

Ausnahmslos wird die Kritik am Stilverfall mit Schuldzuweisungen an bestimmte Handlungsgruppen verbunden. Aus Sicht der älteren Jenbe-Spieler sind die jungen an allem Schuld, aus Sicht der Festmusikspezialisten die Ballettspezialisten usw. Der Tenor der Vorwürfe ist das Gewinnstreben der jeweils anderen. Stets und ausschließlich wird der Kommerzialisierungsvorwurf den Konkurrenten angelastet. Er zielt u. a. auf die Marginalisierung und Delegitimierung der Arbeit anderer Teilgruppen. Es wird davon abgelenkt, dass alle Musiker, einschließlich derer, die darüber klagen, ihren Beitrag zur Kommerzialisierung leisteten und leisten. Als Beispiel dient folgender Auszug aus einem Interview-Gespräch mit Kasim Kuyate, der auf typische Weise als Festmusikspezialist die Ballettspezialisten, die sog. Theatertrommler, anklagt:

> Dass das Trommeln wirklich schnell wurde, das geschah erst in jüngerer Zeit. Alles kam zusammen: Das Trommelspiel zum Verrücktengetrommel zu machen, kam durch das Theater. Und die Eisen-Jenbe. Obwohl, Theater haben wir auch schon viel auf der Leder-Jenbe gespielt. Die Sache mit dem Theater ist älter. Ich habe auch Theater gespielt. […] Dass man mit zwei Jenben spielt, das kam gleichzeitig mit der Eisen-Jenbe [ca. 1983], als ich schon in Badialan war. […] Die Rhythmen zu vermischen, um es ›brrawbrrraaaawbrrrrrrr‹ zu machen, das ist auch nicht länger her. Andererseits, wir haben das Theaterspiel praktiziert, das war auch schon schnell, aber das Irrengetrommel gab es nicht. Das schnelle Tempo gab es, aber es hatte Maß und Ziel. Die Tanzschritte waren geregelt, die Tänzerinnen wussten, was sie tanzten, wenn sie tanzten. Jetzt gibt es keine Tänzerinnen mehr, heutzutage. Auch als das Tempo kam, war es zuerst maßvoll. Aber alles zu verrühren und zu vermischen, als hätte es keinerlei Abstammung, das geschah erst kürzlich. Das Trommeln ging komplett kaputt. (Kasim Kuyate, 2. 1. 1998)

1 Siehe Kap. 5.2 (ab S. 293).
2 Siehe Kap. 3.6 (besonders S. 182f).

Solche Schuldzuweisungen innerhalb der Berufsgruppe fallen immer auch auf die Anklagenden zurück: Seit 30 Jahren haben alle Trommler in Badialan außer in der Festmusik auch in staatlichen und privaten Balletten gearbeitet, wie auch aus Kuyates obiger Äußerung zu entnehmen ist. Umgekehrt arbeiten Jenbe-Spieler, die sich auf nationale Ballett- oder internationale Perkussionsmusik spezialisiert haben, als Festmusiker weiter. Durch das genreübergreifende Arbeiten der meisten Musiker konnten die beklagten Einflüsse überhaupt erst wirksam werden. Ein Beispiel soll andeuten, zu welch starken Verwicklungen dies führen kann:

> Freitagabends nach 20.30 Uhr taucht Jeli Madi Kuyate in aller Hektik in der Straße auf, in der der Trommlerverbund von Badialan I seinen Treffpunkt hat. Kuyate braucht dringend Musiker und Instrumente für ein Abendfest, es hätte eigentlich schon um 20 Uhr beginnen sollen. Ein Kleinbus steht bei laufendem Motor draußen auf der Straße, mit fünf oder sechs Griot-Sängerinnen darin, die Kuyate in letzter Minute den Auftrag verschafft hatten. Je vier Trommler und Trommeln sind binnen Minuten beisammen, und schon geht es los nach Magnambougou, auf die andere Nigerseite. Eine Weile brausen wir schweigend durch die Nacht, dann kommt ein Gespräch auf. Schnell ist man beim Thema: ›Die Bamakoer Festmusik ist so schnell geworden, die Theatermusik hat alles kaputtgemacht‹. Ein Gegenbild wird entworfen: ›Die ländliche Festmusik ist so ruhig, so gesetzt.‹ Eine Griot-Sängerin widerspricht mit der Behauptung, dass auch in ländlichen Regionen, beispielsweise der Region Kita, der – angeblich verderbliche – Einfluss des Theaters bzw. Balletts schon wirksam geworden sei.
>
> Alle, die sich so empören, haben selbst schon am Theater gearbeitet, sprechen aber vom Genre der Festmusik als dem ihren und dem der Theaterleute als dem der anderen. Kuyate ist seit über 30 Jahren Trommler am Nationalballett. Er versteht sich als einer der prominentesten Ballettspezialisten unter den Bamakoer Jenbe-Spielern. Heute Abend ist er jedoch Leiter eines Festmusikensembles. Während des Gesprächs, in dem sein Ballettberuf zur Disposition steht, schaut er schweigend aus dem Fenster, hinaus in die finstere Nacht, wo man zwar nichts sieht, aber auch durch nichts belangt wird.
>
> Zwanzig Minuten später beginnt das Fest. Den ganzen Abend über greift Kuyate nicht selbst zur Trommel, sondern überlässt die Arbeit seinen Leuten, die er kurz zuvor engagiert hat. Wir spielen im großen Ensemble aus zwei Jenben, je einer Khasonka- und einer kleinen Dunun, schnell und reich verziert. Der Stil ist sehr ›theatermäßig‹. Dazu hat uns aber nicht der ›Theatertrommler‹ Kuyate gebracht, sondern der ausführende Solist, Jaraba Jakite, der als ausgesprochener ›Festmusiker‹ gilt. (Bamako, 14. 7. 1997)

Die Jenbe-Spieler sind zwar auf verschiedene Genres spezialisiert, doch bilden diese keine getrennten Arbeitsbereiche, sondern überlappen sich. Die meisten Musiker arbeiten mit dem Ziel der Erwerbsbündelung in mehreren Genres und tragen so zum stilistischen Austausch bei, der eben auch die beklagten Stilelemente einschließt.

Ein zweiter, ebenso auffälliger Widerspruch zwischen Diskurs und Handeln der Berufstrommler besteht darin, dass die Mitglieder der jetzt mittleren Generation in ihrer eigenen Jugend an entscheidender Stelle genau das taten, was sie der heutigen Jugend vorwerfen: der Autorität der Älteren zu trotzen und, früher als diesen lieb war, eigene berufliche Wege zu gehen. Auch der Stilwandel wird vor allem durch Nachwuchssolisten vorangetrieben, die sich damit von den Älteren abgrenzen.[3] Dies war jedoch auch früher schon der Fall.

Wenn erfahrene Jenbe-Festmusiker ›die‹ Ballettmusiker oder ›den‹ Nachwuchs anklagen, so klagen sie ungewollt auch ihre eigene Praxis an. Widerspruchsfreie Selbstbilder, Diskurse und Handlungsweisen sind wahrscheinlich für keine Berufsgruppe die Regel. Aber die Art, wie konsequent Bamakoer Jenbe-Spieler Schuldzuweisungen aussprechen, die immer auch auf sie selbst zurückfallen, ist erklärungsbedürftig. Die Ursache liegt in ihrer sozioökonomischen Schwäche.

Alle Beteiligten konkurrieren um dieselben Chancen auf dem Arbeits- bzw. Dienstleistungsmarkt. Ihre diskursiven Abgrenzungsstrategien haben vordergründig zum Ziel, bestimmte Teile der Berufsgruppe für die negativ bewertete stilistische Entwicklung verantwortlich zu machen. Das unterschwellige Ziel besonders der älteren, etablierten Musiker, die Delegitimierung der Arbeit anderer Teilgruppen, um sie vom Markt auszuschließen, wird allerdings weit verfehlt. Denn wider dieses Ziel wirkt das existenzielle Interesse a l l e r Beteiligten, sich den Zugang zu s ä m t l i c h e n Marktchancen offen zu halten und ergo unabhängig von diskursiven oder praktischen Genre- und Stilgrenzen zu bleiben: Die Strategie der flexiblen, multisektoriellen Erwerbsbündelung, die für die meisten städtischen Berufstrommler zur Existenzsicherung unabdingbar ist, widerspricht dem Prinzip der weiteren Spezialisierung und Abschottung von Teilarbeitsmärkten sowie generell der Institutionalisierung des Berufes. So ist es kaum möglich, Gruppen, denen man Schuld zuweisen könnte, abzugrenzen und eigene Positionen zu sichern bzw. überhaupt erst zu definieren. Der Diskurs unter den Bamakoer Jenbe-Spielern ist unwirksam hinsichtlich einer stärkeren, eventuell gar stärkenden Abgrenzung der Berufsgruppe. Eher reflektiert er ihre sozioökonomische Schwäche und berufspolitische Ohnmacht.

5.1.2 Kulturelle Bewertung und Marktlage

Nicht erst der Stilwandel der 90er, vielmehr schon jener der 70er und auch 80er Jahre fand unter kommerziellen Bedingungen statt. Somit waren vermutlich auch damals schon die stilistischen Neuerungen durch sozioökonomische Interessen der

3 Siehe Kap. 5.3 (ab S. 301).

Musiker motiviert und durch Erwartungen der Festveranstalterinnen und des Publikums beeinflusst worden. Wie kommt es zu ästhetisch so unterschiedlichen Folgen bzw. Bewertungen des sozialen Prozesses der Kommerzialisierung? Es besteht ein Zusammenhang zwischen für die Musiker mehr oder weniger günstiger Marktlage einerseits und Bewertung des Stilwandels andererseits. Um dies zu verdeutlichen, gilt es, zunächst die Entwicklung der Marktlage zu rekapitulieren:

Ältere Informanten versichern, dass es um 1960 in ganz Bamako gerade mal ein Dutzend beruflicher Jenbe-Spieler gab. Damals hatte die Stadt schätzungsweise 120 000 Einwohner. In den 70er Jahren explodierte die Einwohnerzahl Bamakos geradezu und stieg von etwa 200 000 auf 500 000, und parallel die Zahl derer, die Jenbe-Spieler als Festmusiker engagierten. Der Nachfrageboom war derart exorbitant, dass die Auftragslage trotz der stetig steigenden Zahl von Berufstrommlern überaus zufriedenstellend war und die Jenbe-Spieler bestens verdienten. Die 70er Jahre werden rückblickend als geradezu ›Goldene Zeit‹ der Festkultur gesehen:

> [In den 60er Jahren] haben wir 300 [malische Francs] bekommen für eine Hochzeit, es war kein Geld in der Stadt zu Modibos Zeiten. Dann wurden es 1 500 oder 2 000 für eine Hochzeit. Unter Moussa [Traoré; ab 1968], da haben wir dann verdient. Da ergab sich, dass eine Hochzeit 15 000 oder 20 000 brachte, später 20 000 oder 25 000. Als die Zeit Moussas [70er Jahre] noch nicht an die heutige grenzte, da haben wir verdient. Da habe ich nur Jenbe gespielt und richtig verdient. (Yamadu Dunbia, 28. 6. 1997)

Die 80er Jahre dann brachten eine dramatische Wende: Die Bevölkerung wuchs zwar weiter, aber die Jenbe-Musik war bereits als urbane Lokalkultur etabliert, sodass der relative Anteil derer, die Jenbe-Spieler engagierten, nur unwesentlich anstieg; die kulturell bedingte Steigerung der Nachfrage stagnierte. Gleichzeitig verschlechterte sich die gesamtökonomische Situation in Mali, was sich besonders drastisch auf Bamako auswirkte. Das politisch-wirtschaftliche Ereignis, das den Bamakoer Musikern hierbei im Gedächtnis bleibt, ist der Wiedereintritt in die an den französischen Franc gekoppelte westafrikanische Währungsunion F CFA im Jahr 1983. In selbiges Jahr fielen auch die ersten Strukturanpassungsprogramme des IWF, deren Sparpolitik bewirkte, dass die städtische Bevölkerung zusehends weniger Geld zur Verfügung hatte. Die Kaufkraft der Bevölkerung und infolgedessen auch die Nachfrage nach Festmusik sanken. Während die Preise für Festmusik stagnierten, stiegen die allgemeinen Lebenshaltungskosten drastisch an. In diesem Zusammenhang bleibt den Bamakoer Trommlern die Abwertung des Franc CFA um 50 Prozent zu Beginn des Jahres 1994 in unvergesslicher Erinnerung. Die Misere des urbanen Berufstrommlertums in den letzten beiden Jahrzehnten liegt nun darin, dass in dieser konjunkturell schwierigen Zeit die Zahl der Trommler weiter anstieg. Dies erklärt sich nicht zuletzt dadurch, dass in den 80er Jahren nicht mehr

nur Zuwanderer, sondern zusätzlich auch in Bamako geborene Jugendliche in großer Zahl begannen, diesen Beruf zu ergreifen. Ihnen erschien dessen niedriger Status erträglich angesichts der geringen Aussichten auf formelle Ausbildung oder statushöhere, besser bezahlte Arbeit. Alles was nun zählte, war, überhaupt ein Einkommen zu haben. Diese Krisensituation, die aus der angespannten Auftragslage, der zunehmenden Konkurrenz, den stagnierenden Preisen und steigenden Lebenshaltungskosten resultierte, hält bis heute an.

Zu Zeiten, als die Marktlage günstig für die Produzenten war, also von der Entstehung des Marktes in den 60ern bis Anfang der 80er Jahre, wurde der Stilwandel von den Musikern selbst positiv beurteilt. Die Kommerzialisierung von künstlerischen Ausdrucksformen bedeutet also nicht zwangsläufig nur Verlust soziokultureller Werte. Auch ästhetisch und gesellschaftlich überzeugende Innovationen sind von den Berufsmusikern im Hinblick auf Verkäuflichkeit erbracht worden, so beispielsweise die Integration eines überethnischen, urbanen Repertoires und die Differenzierung der Form im Hinblick auf die Interaktion mit den individuellen Solotänzerinnen. Die aus Sicht der Musiker dekadente Zeit setzte erst mit der anhaltenden Verschlechterung der Marktlage, die auf ein Überangebot an Arbeitskraft bei stagnierender Nachfrage zurückgeht, in den 80er Jahren ein.

Für eine kausale Interpretation dieses Zusammenhangs bestehen zwei Möglichkeiten: Die Marktlage der Produzenten kann die Qualität des Produkts bzw. dessen Bewertung durch die Produzenten bedingt haben. Zweitens, der stilistische Verfall kann umgekehrt die Marktlage verschlechtert haben. Letztere Sichtweise ist allerdings kaum plausibel, denn die Verschlechterung der Marktlage ist auf starke außermusikalische, nämlich wirtschaftliche, politische und soziale Faktoren zurückzuführen. Auch ist zu bedenken, dass ein Verfall bzw. eine Krise des Stils vor allem in der Bewertung der Musiker (und entsprechend in meiner Analyse) existiert, nicht aber auch in der Bewertung durch das Publikum, bei dem die Jenbe-Festmusik bis heute populär ist. Demnach wirkte die zunächst günstige Marktlage auch günstig auf die Qualität und Bewertung des Musikstils durch die Musiker, später dann die ungünstige Marktlage in umgekehrter Richtung.

Die Hauptthese dieses Kapitels, im Rahmen der Kommerzialisierung würden die Reaktionen und Erwartungen seitens der Konsumenten bzw. Rezipienten von den Musikern verinnerlicht, wodurch der Musikstil mit geprägt würde, ist somit zu differenzieren: Die Musiker konnten die Wünsche der Festveranstalterinnen und Teilnehmerinnen in ihre eigenen stilistischen Maßstäbe besser integrieren, als es ihnen wirtschaftlich besser ging. Umgekehrt scheint die Marktlage der jüngeren Zeit, die sich zugunsten der Veranstalterinnen und zuungunsten der Musiker verändert hat, dazu beizutragen, dass die Anpassung der Musikform an die Nachfrage als ein Zwang empfunden wird, der die formale Qualität des Produkts mindert.

Die Berufstrommler akzeptieren die urbane Privatwirtschaft generell als eine Gegebenheit und Grundbedingung ihres Berufs, kritisieren sie aber dort, wo sie ihnen als Nachteil erscheint. Dies führt zu Widersprüchen, von denen auch meine Position nicht frei ist: Ich habe im Verlauf der Forschung und der Abfassung dieser Arbeit versucht, die Marktwirtschaft zu akzeptieren, um das berufliche Handeln der Musiker verstehen zu können, habe die Folgen der Marktwirtschaft an verschiedener Stelle aber auch bewertet und kritisiert. So habe ich, was den Musikstil betrifft, teilweise das Werturteil der Festmusikspezialisten der zweiten Generation übernommen, zu der meine engsten Freunde und Forschungspartner in Bamako gehören. Ich halte mit ihnen den Bamakoer Stil der 70er und 80er Jahre für ästhetisch und kulturell besonders wertvoll, da er mit einfachen musikalischen Mitteln den sozialen Sinn der Festmusik im urbanen Kontext erneuerte und effektiv verkörperte. Dagegen halte ich die Tendenz des Stilwandels der 90er Jahre, hin zu größeren Ensembles, höheren Tempi und mehr Ornamentik, für eine problematische Entwicklung, unter der die Qualität des Bamakoer Stils zu leiden droht. Das Besondere an der emischen Position der Musiker ist jedoch, dass die positiv bewerteten Prozesse musikalischen Wandels nicht, wie die negativen, mit Kommerzialisierung in Zusammenhang gebracht werden. Der kommerzielle Rahmen der Musikform wird nur dann thematisiert, wenn er als eng und zwanghaft empfunden wird. Die Erfahrung des Verlustes kultureller und kommunaler Werte stellte sich erst im Zusammenhang des Verlustes eigener sozioökonomischer Vorteile ein.

5.2 Stil und Beruf im Kontext von Marktbeziehungen

In diesem Abschnitt wird noch einmal die von der Professionalisierung und Kommerzialisierung geprägte Beziehung zwischen Trommlern und Veranstalterinnen, Trommlern untereinander sowie Trommlern und Publikum thematisiert. Es soll dargelegt werden, wie im Rahmen dieser Beziehungen die Orientierungen und das Handeln der Musiker in stilistisch relevanten Fragen beeinflusst werden.

5.2.1 Sanktionen gegen Trommler

Die Berufstrommler der ersten und zweiten Generation führen ihre Klagen über den angeblichen Verfall des Stils, etwa über die großen Ensembles und hohen Tempi, in einer Weise, als trügen sie selbst keine Verantwortung. Stets betonen sie, dass sie im Arbeitsalltag darauf angewiesen seien, genau so zu spielen, wie man es von ihnen verlangt. So berichten sie von Sanktionen ihrer Auftraggeberinnen, z. B. in Form von Gagenabzug bei zu geringer Ensemblegröße:

> Die Frauen haben sich daran gewöhnt. Wenn sie kommen und sagen: »Ihr sollt meine Festmusik spielen«, so sagen sie, »aber mit zwei Jenbe und einer Dunun.« Daran haben sie sich gewöhnt. Und wenn du mit einer Jenbe und einer Dunun gekommen bist, dann haben sie gefragt, wo denn die zweite Jenbe sei. Und wenn dann die zweite Jenbe nicht kam, dann wurdet ihr nicht mit der vereinbarten Gage bezahlt. (Fasiriman Keita, 10. 1. 1998)

Darüber hinaus thematisieren die Trommler auch den Druck seitens der Festteilnehmerinnen, wenn diese den Musikstil, z. B. bezüglich des Tempos, kritisierten, falls dieser nicht ihren Vorstellungen entsprach: »Die Festmusik wurde zerstört. […] Aber wenn du es nicht machst, dann sagen sie, du verweigerst dich.«[4] Andere Trommler wiederum berichten, sie hätten in dieser Situation zu hören bekommen: »Du kannst es nicht.« Tatsächlich bringen die Festteilnehmerinnen ihre Bewertungen des gespielten Musikstils unmittelbar zum Ausdruck: Sie reagieren begeistert, wenn ihnen die Musik gefällt, bringen aber umgehend ihr Missfallen zum Ausdruck, wenn sie ihnen nicht gefällt: Die Trommler werden während der Auftritte offen kritisiert. Als z. B. Solo Konate und ich einmal die erste halbe Stunde einer Hochzeit zu zweit bestreiten mussten, bevor unser Ensembleleiter dazustieß, beschwerten sich die enttäuschten Festgäste darüber, dass wir zu wenig ›Hitze‹ entfachten, sprich, zu wenig Dynamik erzeugten. Konate verteidigte uns defensiv: »Es kann nicht gelingen, es ist doch nur eine Jenbe allein hier.«[5] Nicht selten fordern Tänzerinnen das Trommelensemble explizit zu Temposteigerungen auf: »*a teliya*!« rufen sie, »mach es schneller!« Die Gebrauchsseite äußert ihre Wünsche gegenüber den Produzenten. Und zu denen gehören eben auch jene nach größeren Ensembles und höheren Tempi, die von den Musikern als Ursache des stilistischen Verfalls angesehen werden. Die Trommler sind sehr empfänglich für mögliche Konsequenzen, die daraus gezogen werden können: Spielt man nicht das Gewünschte, verliert man Kunden, so ihre Befürchtung. Sie haben Sanktionen gegen sich verinnerlicht und handeln entsprechend. Demnach brachte den Jenbe-Spielern die Professionalisierung und Vermarktung ihrer Arbeit tatsächlich eine starke Bindung an die Wünsche der Festteilnehmerinnen und Veranstalterinnen ein.[6]

5.2.2 Die Trommler und ihr Nachwuchs: Laisser-faire

Haben und nutzen die Trommler trotz des Anpassungsdrucks Möglichkeiten, im Arbeitsalltag dem beklagten Stilverfall entgegenzusteuern? Tun sie etwas gegen je-

4 Jaraba Jakite, 22. 2. 1998.
5 Solo Konate, 25. 12. 1997.
6 Auch die im Vergleich zum dörflichen Kontext generell größere Dienstbeflissenheit urbaner Trommler unterstreicht diese Feststellung; siehe Kap. 4.5.2 (ab S. 275).

ne Handlungen und Personen, die dem Ideal einer bedächtigen, gesetzten Spielweise zuwiderlaufen? Zwar lassen sich einzelne solcher gegensteuernden Handlungen und Unterlassungen seitens der Trommler beobachten,[7] doch weit üblicher ist, dass erfahrene, etablierte Musiker n i c h t s gegen solche Handlungen und Personen unternehmen, die den von ihnen beklagten Verfall herbeiführen. Situationen und Handlungsweisen der Nichteinmischung, des Gewährenlassens und Mitmachens – des Fehlens negativer Sanktionen seitens älterer gegenüber jüngeren Trommlern – sind allenthalben zu konstatieren. Dazu ein kurzes Beispiel:

> Auf einem Fest wechseln die Trommler während eines Kreistanzes unvermittelt in den zweiten, schnellen Teil des Rhythmus. Sie verhelfen damit einer einzelnen jungen Tänzerin zu dem Solotanz, den sie einforderte, indem sie vor die Trommler sprang und einfach loslegt. Eine ältere Frau, die eben noch im Rhythmus war, steht plötzlich abseits und ist verärgert: »Lasst das bleiben!«, schreit sie. Die Sängerin, selbst über 50, lacht und sagt: »Ach, lass' doch den Jungen ihren Spaß.« Das Trommelensemble bleibt im schnellen Teil. (5. 3. 1998)

Diese Bevorzugung einer jungen Tänzerin gegenüber einer alten sollte Anlass zu Empörung geben, wenn man dem Diskurs folgt, in der Praxis ging man jedoch einfach darüber hinweg. Dieses Laisser-faire kennzeichnet insbesondere das Verhältnis erfahrener Trommler zu ihrem Nachwuchs. Allzu selten gehen ältere Trommler gegen die aus ihrer Sicht unzulässigen Praktiken der Jüngeren vor. Streng sind sie am ehesten noch mit ganz jungen oder unerfahrenen Lehrlingen. Diese sind aber als reine Begleitmusiker von ungleich geringerer Bedeutung für den Wandel der Musikform. Dagegen nutzen die etablierten Meistertrommler und Auftragnehmer ihre Möglichkeiten n i c h t, gerade gegen den musikalisch fortgeschrittenen Nachwuchs vorzugehen, der bereits in Eigenregie Aufträge wahrnimmt und ihnen ökonomisch wie stilistisch Konkurrenz macht. Dazu ein bezeichnendes Beispiel:

> Ein Hochzeitstag in Badialan, ganz in der Nähe des Wohnorts der Untersuchungsgruppe: Es ist die letzte konjunkturschwache Woche, bevor die Zahl der Aufträge zur Hochsaison hin ansteigt.[8] So kommt es, dass über das engagierte Ensemble hinaus mehrere Nachwuchsmusiker anwesend sind und freiwillige Mithilfe anbieten. Mittags verlässt Ensembleleiter Jaraba Jakite den Auftrittsort, ohne mitzuteilen, wohin er geht und wie lang er wegbleibt (erst später erfahre ich, dass er ganz in der Nähe einen zweiten Auftrag durch andere Musiker ausführen lässt, bei denen er sich wohl sehen lassen will). Der zweite erfahrene Musiker des Ensembles, Kasim Kuyate, verschwindet ebenfalls. Als Ausführende bleiben fünf Nachwuchsmusiker: Ein junger, nicht besonders erfahrener Jenbe-Solist, zwei blutige Anfänger und zwei ordentliche Begleitstimmenspieler, darunter Fakaba Haidara, der als Einziger der fünf zu Jakites Gefolgschaft zählt.

7 Siehe die Beispiele auf S. 129 und in Kap. 5.2.3 (ab S. 299).
8 Vgl. Diagramm 3: Woche 37 (S. 193).

Der Auftritt verläuft zäh, das Spiel ist zerfahren, ständig reißen die Stücke ab. Die Musiker sind gereizt und streiten, schreien sich an. Gegen 15 Uhr tauchen sowohl Jakite als auch Kuyate wieder auf, halten sich aber aus der Aufführung und den Querelen heraus.

Um 15.50 Uhr unterbricht eine Festpause die musikalische Darbietung. Kaum haben sich die Musiker ihre Stühle im Schatten zurechtgerückt, fährt der etwa 30-jährige Spezialist für Jenbe-Begleitung, Ibrahim Maiga, einen der beiden Anfänger in aggressivem Ton an. Bei diesem handelt es sich um einen Abiturienten, der bald studieren wird, sich aber heute ausnahmsweise einmal als Trommler-Lehrling versucht.[9] »Stubenhocker[10] verstehen überhaupt nichts. Er kann es nicht. Wenn du es nicht kannst, lässt du dann nicht besser davon ab?« Nach einigem Geschimpfe verteidigt sich der Angegriffene: »Ja, ja, ist schon recht, aber musst du denn mit solchem Geschrei auf mich losgehen?« Maiga fährt polternd fort: »Er stellt sich hin und hat die Hand hier [weist mit der Linken nach links] und spielt dort [zeigt mit der Rechten nach rechts; meint: ist nicht bei der Sache]. Wenn du zum Festplatz gehst, dann ist das ernst.« Nun schaltet sich Kasim Kuyate vermittelnd und beschwichtigend ein: »Die Hochzeitsfestmusik ist keine Festmusik.« Mit dieser scheinbar widersprüchlichen, ja, absurden Aussage möchte er zum Ausdruck bringen, dass die Hochzeit kein allzu bedeutendes, kein ›richtiges‹ Fest sei und also eine Unernsthaftigkeit eines Musikers, der nicht ganz bei der Sache ist, mit der ebenfalls mangelnden Ernsthaftigkeit einer Hochzeit nicht sonderlich kontrastieren würde. Eine bedenkliche Aussage, die vom schwelenden Konflikt ablenken soll, dabei aber das Gros seiner eigenen Arbeit und der des gesamten Berufsstandes – eben die Hochzeitsfestmusik – in Frage stellt. Auftragnehmer und Ensembleleiter Jaraba Jakite sagt zu all dem gar nichts. Maiga dagegen ist nicht zu bremsen: »Zuerst musst du zuhören. Aber jetzt ist alles zur Geldsache geworden. Wenn du Einsicht suchst und gleichzeitig Geld suchst, das geht nicht zusammen. Lass erst das Geld sein und … [hält kurz inne], aber die Jungen heute, die wollen es gleich. Schau dir den Mechaniker an oder den Schmied, gibt der seinem Lehrling vielleicht Geld? Oder kann ich etwa dort hingehen und Geld wollen? Das ist Betrug.«

Ibrahim Maiga ist aufgebracht. Er bemerkt gar nicht, dass der Angegriffene den Festplatz schon verlassen hat. Außerdem liegt er insofern vollkommen falsch, als der Angegriffene eben kein kommerzielles Interesse verfolgt, sondern lediglich in Frankreich seinen künftigen Kommilitonen imponieren will. Offenbar ist Maiga von einem Bedürfnis getrieben, sich über irgend jemanden aufzuregen. Dabei kann der attackierte, unerfahrene Lehrling für den missglückten Auftritt ebenso wenig wie für die Kommodifizierung der Lehrlingsarbeit im urbanen Berufstrommlertum.

Eine gute Stunde später findet die Waschung der Braut statt. Mehrere Dutzend Leute des Bräutigams stoßen in einer Prozession zu unserem Fest. Die Trommler der anderen Partie wirbeln wild um sich. Sie spielen einstudierte Unisono- und Frage-Antwort-Phrasen, abgehoben, ohne sich dabei um die Tänzerinnen zu kümmern. Sie sind alle um die zwanzig Jahre alt und ziemlich aufgekratzt. Diesen Jugendlichen

9 Dieselbe Person wie im Beispiel auf S. 265.

10 (Bam.) *Sokònòmògò*, ›sich im Haus aufhaltende Person‹, hier: abschätzig für Menschen, etwa Lehrer oder Büroangestellte, die nicht im Freien arbeiten.

> gegenüber lässt Maiga keinerlei Kritik, Distanzierung oder auch nur Kühle erkennen. Vielmehr reiht er sich grinsend ein, obwohl ihm das Geschehen nach seiner zuvor vertretenen Position höchst dekadent erscheinen müsste. Der Jenbe-Solist und verantwortliche Ensembleleiter, Jaraba Jakite, sitzt immer noch daneben und sieht zu. Er sagt nichts und tut nichts, woraus sich eine Meinung zum Geschehen ableiten ließe. (16. 11. 1997)

Viele ältere, etablierte Trommler nutzen als Auftragnehmer und Ensembleleiter die Arbeitskraft ihrer jungen Konkurrenten. Indem sie sie unter ihrer Verantwortung spielen lassen, legitimieren sie auch deren teils stark abweichende Stile. Wieso tun sie das? Sind sie auf deren Arbeitskraft so sehr angewiesen? Es gibt zumindest zwei Zusammenhänge, die erklären, warum sie diese lieber einsetzen als auf ältere Verbundsmitglieder zurückzugreifen:

Erstens neigen etablierte Trommler dazu, keine anderen etablierten Trommler derselben Generation zu engagieren, da sie diese als persönliche Rivalen wahrnehmen. Hinzu kommt, dass deren Gagenanteile kaum so niedrig zu halten sind wie jene jüngerer Musiker. Da man aber nicht ausschließlich mit Lehrlingen spielen kann, gerade wenn mehrere Aufträge gleichzeitig abzuwickeln sind, ist man auf die besagten, fortgeschritteneren Verbundsmitglieder der dritten Generation angewiesen. So nehmen Mitglieder der ersten und zweiten Generation wegen arbeitsorganisatorischer Interessen in Kauf, mit Musikern zusammenzuarbeiten, denen sie angeblich am stärksten entfremdet sind und denen sie die größte Schuld an der beklagten Misere zuschreiben. Diese Praxis treibt merkwürdige Blüten: Zum Beispiel griff Jaraba Jakite im Untersuchungszeitraum 1997/98 immer wieder auf einen jungen Trommler zurück, der bei ihm gelernt hat, aber als mehrfach verurteilter Dieb und Dealer mehr geächtet war als jeder andere Trommler in Badialan. Diese Beziehung überdauerte gar, an lokalen Maßstäben gemessen, unverzeihliche Vergehen, nämlich einen tätlichen Angriff auf Jakite, als der junge Mann einen höheren Gagenanteil erzwingen wollte, und einen Diebstahl an einem Verbundskollegen. Beide Taten des jungen Mannes blieben unentschuldigt und doch ohne Folgen. Nach jedem Zerwürfnis vergingen einige Wochen, in denen der junge Mann sich nicht mehr blicken ließ. Zur jeweils nächsten auftragsreichen Saison war er dann wieder zur Stelle, und Jakite nahm ihn erneut in seine Gefolgschaft auf. Hätte Jakite den jungen Mann ausgegrenzt, wäre dieser in seiner Berufspraxis entscheidend eingeschränkt gewesen.

Ein zweiter Zusammenhang, im Rahmen dessen etablierte Trommler auf ihren ungeliebten Nachwuchs zurückgreifen, statt ihn auszugrenzen, besteht in der Praxis freiwilliger kollegialer Aushilfe.[11] Die etablierten Auftragnehmer und Ensembleleiter halten sich selbst oftmals weitgehend aus der Durchführung ihrer

11 Siehe Kap. 4.3.3 (ab S. 230).

Auftritte heraus, sitzen hinter den spielenden Musikern oder gar abseits, beobachten das Geschehen, kochen Tee und lassen den Dingen ihren Lauf. Zur stilistischen Prägung des Auftritts wäre es taktisch klug, wenn sie erstens möglichst oft und lange selbst spielten und zweitens darauf achteten, dass permanent Leute ihres Vertrauens im ausführenden Ensemble präsent sind. Sie lassen sich aber von Freiwilligen mehr aushelfen als erforderlich, selbst bei Einhaltung nötiger Ruhepausen. Eine Aufsichtspflicht und -macht über das ausführende Ensemble nehmen sie nur dann wahr, wenn sie gerade selber spielen:

> Bei einem Überangebot an potenziellen Mitspielern wechselt die Zusammensetzung des Ensembles binnen eines Festtages mehrmals. Phasenweise unterliegt sie sogar einer recht raschen Fluktuation. Einsatzwillige dienen sich den gerade Auftretenden als Auswechselspieler mit einem kurzen Satz an, wie: »Gib sie her, die Jenbe!« Oder sie tippen ihnen einfach nur auf die Schulter, zupfen am Haltegurt der Trommel oder deuten auf das Instrument. Ein auf diese Weise zum Abgang Aufgeforderter bzw. zur Ruhepause Genötigter schnürt die Trommel entweder los und reicht sie weiter, oder er verweigert die Auswechslung, indem er ungerührt weiterspielt, den Kopf schüttelt oder etwas ruft wie: »Mann! Ich kann schon noch, ich bin in Form! «
>
> Auf einem Abendfest sind mit Drisa Kone und Sedu Balo zwei erfahrene Solisten im Ensemble. Ein fremder Nachwuchsspieler will für einen Begleitspieler einwechseln, der sich jedoch weigert. Kurz darauf schafft er es, für Kone zu kommen, so dass mit Balo nur noch ein kompetenter Solist im Ensemble verbleibt. Auf dessen Auswechslung wartet jedoch ein anderer Begleitstimmenspezialist schon geraume Zeit. Nachdem Balo von diesem abgelöst wurde, sind nur noch Nachwuchsleute an den Trommeln. Die beiden Solisten, der eine Ende 30, der andere über 40 Jahre alt, machen sich in aufgedrehten Scherzen über das angeblich inkompetente ›Kinderspiel‹ lustig, während sie zusehen. Sie distanzieren sich auf diese Weise persönlich davon. Doch lassen sie es zu und damit öffentlich gelten. Sie unternehmen nichts, um ihren Ruf oder Stil vor der Identifikation mit dem Auftritt des Nachwuchses zu schützen. Ihre Feixereien werden nur von einigen Umstehenden wahrgenommen. (25. 11. 1997)

Solche Situation werden weder von den Jungen gemieden, dergestalt, dass sie sich nicht etwa gegen ungleich kompetentere Solisten einzuwechseln versuchen, noch beugen die Ensembleleiter vor, indem sie beispielsweise nur unter ihresgleichen ein- und auswechseln und damit die Fluktuation des Ensembles entscheidend zu regulieren versuchen. Vielmehr lassen die Altmeister die Jungen für sich arbeiten und halten sich selbst zurück. Mit dieser typisch urbanen Art des Arbeitgebertums demonstrieren sie zwar den Status des Patrons und genießen angenehme Spielpausen, geben aber Anteile jener Macht aus den Händen, die die Handelnden innehaben. So gelingt es Nachwuchssolisten öfter, als für das reguläre Ensemble geboten, zum Zuge zu kommen und ihren Stil zur Aufführung zu bringen. Auch dazu ein Beispiel:

Auf einer Hochzeit unter der Ensembleleitung von Drisa Kone übernimmt der etwa zwanzigjährige Isa Keita als nicht engagierter Musiker ausgerechnet während des festlichen Höhepunktes die Rolle des ersten Jenbe-Spielers. Er handelt äußerst eigenwillig:[12] So spielt er über Solotänze hinweg und hinaus, wendet sich von der Tanzfläche ab und flicht ständig sehr eigenwillige, den jeweiligen Rhythmus unspezifisch überlagernde Solophrasen ein. Weder Kone noch sonst jemand vor Ort wandte etwas gegen Keitas provokante Darbietung ein oder versuchte, ihn aus dem Ensemble zu drängen. Man war begeistert, dass der Auftritt insgesamt so gut gelang, und ließ Keitas Beitrag, der beim Publikum ebenfalls gut ankam, bereitwillig geschehen. »Was ist schon dabei, so ist das Jenbe-Spiel eben«, kommentierte ein Ensemblemitglied. Erst auf dem Heimweg und zu Hause begann man Keitas Auftreten und ›unverständliches‹ Spiel zu kritisieren. (21. 2. 1998)

5.2.3 Die Trommler und ihr Publikum: Vorauseilender Gehorsam

Im vorigen Abschnitt wurde beschrieben, wie erfahrene und etablierte Musiker Personen bei Arbeitshandlungen gewähren lassen, die den von ihnen beklagten Stilwandel verursachen. Auch das Publikum verurteilt keineswegs die betreffenden Handlungen, begrüßt sie vielmehr oder fordert sie gar ein. Darüber hinaus sind die älteren Trommler oftmals vorauseilend gehorsam gegenüber den Erwartungen des Publikums. Dazu gehören gerade auch die beklagten Stilelemente, nämlich große Ensembles, hohe Tempi und dichte Ornamentik.

Die Sängerinnen beginnen das Abendfest mit einem Lied für die Ehrenmütter. Die Trommler nehmen zwar den passenden Rhythmus *maraka* auf, doch nicht sogleich formiert sich ein Kreistanz. Zwei junge Frauen springen in die Bresche und stürmen vor das Trommelensemble. Der erste Jenbe-Spieler Jaraba Jakite ignoriert die beiden: Er spielt unbeirrt weiter, so, als wäre da ein Tanzkreis würdiger älterer Frauen und nicht zwei ungestüme, athletische Tänzerinnen, die ein Solo darbieten wollen. Dem Handeln der beiden ist dadurch der Sinn geraubt, ohne Unterstützung und Fokussierung durch das Trommelensemble können sie ihr Vorhaben keinesfalls durchführen: Ihre Bewegungen erstarren. Sekundenlang stehen sie da, im Stich gelassen, peinlich isoliert, hilflos und deplatziert. Eine kichert verlegen und stürzt davon. Die andere beginnt, den Jenbe-Spieler zu beschimpfen. Wütend fährt sie ihn an: »Mach, dass du spielst!« Jakite reagiert zuerst nicht, dann schüttelt er stumm den Kopf. Er nickt in Richtung der Sängerinnen, die zum Tanz, und zwar zum Kreistanz aufrufen. Das soll offenbar seine Handlungsweise erklären oder legitimieren. »Es ist doch überhaupt niemand da!« keift die Zornige. Doch Jakite schüttelt abermals den Kopf und hält an seinem Spiel fest. Erst nachdem die beiden jungen Tänzerinnen vor den Kopf gestoßen sind und sich entfernen, lassen sich die Alten endlich zum Kreistanz bitten.

12 Vgl. die Beschreibung desselben Auftritts vom 21. 2. 1998 (S. 259).

Jakite hat den Interaktionsablauf aktiv und vorausblickend gestaltet. Er ist über spontan geäußerte Wünsche einzelner Festteilnehmerinnen hinweggegangen. Diesen offenbar vorhandenen Handlungsspielraum nutzt er jedoch nicht nur selten, sondern auch ungern: Ernst und starr blickte er geradeaus, an den jungen Tänzerinnen vorbei. Er wirkte ungewöhnlich steif und gehemmt. Augenscheinlich war ihm nicht wohl bei diesem Affront.

Den Rest des Abends scheint sich Jakite unter Druck zu fühlen. Ständig zieht er das Tempo an. Er nutzt jede sich bietende Chance, um in diejenigen Rhythmen zu wechseln, welche die schnellsten Solotänze ermöglichen. Manche Beschleunigungsperiode dehnt er extrem in die Länge und treibt damit die jeweilige Solotänzerin zur Ekstase und das Fest zu Begeisterungsstürmen. Auf die besten Solotänzerinnen geht er mit seiner Trommel zu, umkreist und bekniet sie. Seine Hingabe hat aber einen Beigeschmack: Es wirkt rücksichtslos, beinahe aggressiv, wie er unaufhörlich beschleunigt und jede Aktion aufs Äußerste zu steigern versucht.

Auf dem Fest befinden sich nur wenige Sängerinnen und ältere Frauen. Als eine athletische Ballett-Tänzerin gegen 22 Uhr die Stimmung hochschaukelt, ist es mit dem ruhigen Aufbau von Stücken endgültig vorbei: Von nun an hebt kein Lied mehr an. Man überlässt jetzt der Sechzehnjährigen und einigen Altersgenossinnen den Tanzboden fast ausschließlich. Ensembleleiter Jakite an der ersten Jenbe treibt die Tempi, in welchem Rhythmus auch immer, höher und höher. Er schafft es, das Fest fast eine Stunde lang ausschließlich mit Solotänzen spannend und in Fluss zu halten. Seine drei Begleittrommler kommen trotz der späten Stunde, in der die Luft des heißen Tages langsam abkühlt, bedenklich ins Schwitzen.

Als nach 23 Uhr immer noch Musik verlangt wird, spielt Jakite *maraka*, den Ehrenmutterrhythmus, an, obwohl den ganzen Abend kaum ein Ehrenmutterlied zu hören und keine Ehrenmutter zu sehen war. Jakite ist auch längst nicht mehr ernsthaft daran interessiert, einen Kreistanz zu initiieren. Er spielt zwar einen entsprechenden Rhythmus, konterkariert aber dessen Intention, indem er jede Regung einer Tänzerin mit langgestreckten Wirbelfolgen gleich hinwegfegt. Als dann immer noch zwei junge Frauen Musik verlangen, bedient er sie nacheinander mit je einem individuellen Solo zum *sabar*-Rhythmus und bringt sie so zur Ruhe – oder soll man sagen: würgt sie ab? Ein Schluss, so hektisch und ruppig wie das ganze Fest. (20. 3. 1998)

Jaraba Jakite, erfolgreichster Auftragnehmer der Untersuchungsgruppe, erfahrener Solist und alles andere als eine schwache Persönlichkeit, brachte sich mit einer Handlung der Verweigerung und des Protests unter Rechtfertigungsdruck. Für den Rest des Abends war er offenbar darum bemüht, die Erwartungen der Festteilnehmerinnen nicht nur ein weiteres Mal nicht zu enttäuschen, sondern geradezu übereifrig zu erfüllen. In der Tat, Jakite wartete nicht darauf, sich Vorwürfen auszusetzen. Vorauseilend gehorsam erfüllt er die vermeintlichen Wünsche und praktiziert dabei jene Stilelemente, die er an anderer Stelle beklagt. Während er dann unvergleichlich energetische, allseits bewunderte Vorstellungen gibt, wirkt er gleichzeitig wütend und verzweifelt. Sein Auftreten ist zwar nie regelrecht ausfällig, aber sein ›Euch zeige ich es‹-Habitus im Spiel bringt unmissverständlich zum

Ausdruck, dass die Tänzerinnen nicht mehr imstande wären, mitzuhalten, legte er erst einmal richtig los. Er zeigt ihnen, was deren Bedürfnis nach Solotanz und Tempo erst bedeutet, wenn man es nur konsequent verwirklicht. ›Seht ihr, das ist es, was ihr haben wollt‹, sagt er trotzig-bitter mit Trommel und Körpersprache. Und nicht zuletzt will er gegenüber den anderen Trommlern keinen Zweifel aufkommen lassen darüber, wer noch immer der fraglos stärkste von allen ist: ›Seht nur, ich bin euch allen überlegen.‹ Nach diesem Handlungsmuster spielt der erfahrene und erfolgreiche Musiker immer wieder schneller, lauter und mehr Wirbel, als dem Spiel gut tut. Er weiß aber, dass ihm die Jungen darin bald ebenbürtig und in einigen Jahren, mit dem Nachlassen seiner Kräfte, überlegen sein werden. Indem er den Wünschen des Publikums nachkommt und vor allem mit den jungen, athletischen Tänzerinnen so intensiv als möglich interagiert, hebt er zwar seine Kunstfertigkeit und Dienstbeflissenheit hervor und kommt meistens auch sehr gut an, schwächt aber langfristig seine eigene Position, indem er den musikalischen Stil seiner jüngeren Konkurrenten übernimmt.

Die Beobachtung der Interaktionen zwischen Berufstrommlern und ihrem Nachwuchs, ihren Auftraggeberinnen und ihrem Publikum ergibt folgendes Bild: Die etablierten Musiker der Untersuchungsgruppe arbeiten selten, wenig intensiv und nie konsequent gegen die stilistischen Tendenzen an, die sie in Gesprächen und Interviews als Verfall beklagen. Offenbar haben sie zwar gewisse Handlungsspielräume zur stilistischen Gestaltung, nutzen diese aber selten. Die Trommler wähnen sich im Rahmen ihrer ökonomischen und sozialen Lage sowie beruflichen Situation in Abhängigkeit von den Erwartungen der Konsumenten ihrer musikalischen Dienstleistung.

5.3 Wettbewerb als Katalysator von Stilwandel

In diesem Abschnitt wird eine These zur Erklärung des Stilwandels ausgearbeitet: Im Rahmen der Beziehungen und Interaktionen zwischen Produzenten und Konsumenten werden die durch Wettbewerb um Prestige stimulierten Erwartungen der Nachfrageseite in die musikalische Praxis vermittelt. Dabei spielt wiederum Wettbewerb, diesmal zwischen den Musikern, nämlich um Erwerbsquellen, eine entscheidende Rolle.

5.3.1 Stilistische Abgrenzung und Konformität

Festmusik ist eine Dienstleistung, die käuflich ist und im Hinblick auf ihre Verkäuflichkeit am Markt ausgeübt wird. Die Musiker haben ein existenzielles Inter-

esse daran, dass ihr Stil bei den Konsumenten gut ankommt. Sie müssen stets befürchten, nicht mehr engagiert zu werden, wenn ihr Stil nicht mehr gefällt oder sich andere Trommler billiger anbieten. Sie fürchten die Sanktionen der Festveranstalterinnen und verinnerlichen die Erwartungen der Festteilnehmerinnen.

In diesem Zusammenhang steht eine Dialektik von stilistischen Abgrenzungs- und Homogenisierungsbestrebungen: Zum einen haben die verschiedenen Generationen, die Spezialisten verschiedener Genres, aber auch jeder einzelne Verbund und individuelle Trommler ein Interesse, sich stilistisch abzuheben, damit die eigene Leistung als etwas Besonderes erscheint. Andererseits sind am Markt für Festmusik vor allem diejenigen erfolgreich, deren Stil allgemeine Anerkennung und Verbreitung findet. Der Abgrenzung des eigenen Stils mit abweichenden, neuen oder neu kombinierten Stilelementen sind Grenzen gesetzt: Nur wenn sie in der Breite akzeptiert werden, lassen sie sich erfolgreich praktizieren.[13]

Tatsächlich blieb der Stil der Bamakoer Familienfestmusik bislang erstaunlich homogen und verbindlich, obwohl er sich im Lauf der Jahre einschneidend veränderte. Die Gewerblichkeit der musikalischen Arbeit fördert nicht nur die Bereitschaft zu stilistischer Abgrenzung und Innovation, sondern auch die Notwendigkeit, sich andeutenden stilistischen Wandel mitzuvollziehen. Kommerzialität wirkt hier nicht n u r, wie es die Kritik des westlichen Marktmodells und der Konsumgesellschaft will, doch immerhin a u c h als Anreiz zu Konformität. Jeder Trommler möchte bei seinen Auftraggeberinnen und den Festteilnehmerinnen mit seiner Praxis als Vertreter des jeweils zeitgenössischen Stils *up to date* erscheinen. Der freie Markt bedeutet für die Produzenten keineswegs Befreiung von traditionellen Zwängen, vielmehr eine neue soziale Institution, in deren Rahmen neue Möglichkeiten, aber eben auch neue Normen formuliert, sanktioniert und in die Praxis vermittelt werden. Die Waren- und Berufsform der Arbeit führt somit nicht nur zu rasch wechselnden Moden, sondern auch zu langfristigem Stilwandel.

5.3.2 Stilistische Innovation als Strategie des Nachwuchses

Im Folgenden wird obige These am Beispiel des Zusammenhangs von Ensemblegröße und sozioökonomischer Position des Nachwuchses veranschaulicht. Die Ensemblegröße ist eine Schlüsselvariable, die den Musikstil prägt und von den älteren Musikern als Kernpunkt des stilistischen Verfalls ausgemacht wird: Sie korreliert mit dem Tempo[14] und zieht weitere Änderungen nach sich, nicht zuletzt

13 Darin unterscheidet sich die handwerkliche Dienstleistung der Jenbe-Festmusik z. B. vom lokalen Markt für Musikkassetten, auf dem Nischen für speziellere Stile mehr Raum haben.

14 Siehe Kap. 3.5 (ab S. 172) und besonders Tab. 13 (S. 173).

im Repertoire, das zwecks besserer Spielbarkeit angepasst wird.[15] Der stilistisch einflussreiche Faktor Ensemblegröße hängt wiederum von kulturellen, ökonomischen und sozialen Faktoren ab: vom Anlass bzw. der Funktion des Festes, von der saisonal schwankenden Nachfrage und Arbeitsauslastung der Musiker und vom Alter der Auftragnehmer.[16]

Besonders eng ist die Korrelation zwischen Ensemblegröße und Festanlass.[17] Im Laufe der letzten drei Jahrzehnte stieg die Ensemblegröße beständig an, jedoch nicht gleichmäßig bei allen Festveranstaltungen. Nach wie vor klein sind die Ensembles auf kleinen, zeitlich kurzen, auf die Verwandtschaft beschränkten Nebenschauplätzen, z. B. den Morgenfesten, bei denen eine Delegation der Brautleute nach der Hochzeitsnacht das Gehöft des Bräutigams aufsucht. Die Morgenfeste dauern nur 30–60 Minuten und setzen sich in der Regel aus maximal 50 Teilnehmerinnen aus dem engeren Familienkreis sowie einigen Griot-Sängerinnen zusammen. Die Veranstaltungen finden im Inneren der betreffenden Gehöfte statt und locken kein größeres Publikum an. Sie sind zwar für die Trommler durch die komplizierte Anreise – erst zu den Brautleuten, von da als Prozession zum Bräutigam, das kurze Fest dort, dann wieder zurück – mit einigem Zeitaufwand verbunden, verlangen ihnen ansonsten jedoch wenig Anstrengung ab, da sie aufgrund der überschaubaren Größe, der eingeschränkten Dauer und Intensität nur mindere Anforderungen an die Dynamik stellen. So werden sie generell im Duo ausgerichtet. Dagegen wurden die Feste zum Hochzeitstag und mehr noch die Abendfeste größer und geschlossener. Diese, und nicht etwa die kleineren, stärker an Rituale gebundenen Festteile, wurden entsprechend ihrer räumlichen Größe, Teilnehmerzahl und öffentlichen Bedeutung technisch aufgerüstet, nämlich mit Equipment wie Mikrofonanlagen für die Sängerinnen oder Videokameras samt Strahlern zur Dokumentierung und Fokussierung des Geschehens. Nicht zuletzt werden die Abendfeste mit den größten Trommelensembles bestritten. Die gesellschaftliche Repräsentationswirkung und die musikalische Unterstützungsfunktion hängen von der Größe des Trommelensembles ab: Je mehr Trommeln gleichzeitig gespielt werden, desto dynamischer werden Lieder, Tänze und Stimmung der Festgäste unterstützt und desto größer ist der Eindruck auf die Öffentlichkeit. Nicht nur die Qualität, auch die Quantität des Trommelensembles und der geleisteten Arbeit dient als wichtiges Kriterium bei der emischen Bewertung von Festmusik. Die Festveranstalterinnen haben aufgrund dieses Musikverständnisses ein Interesse an möglichst großen Ensembles. Oder genauer: Die Konzentration des Trends zur Ensemblevergrößerung auf große, zentrale Festveranstaltungen liegt in ihrem Interes-

15 Siehe z. B. die Beschreibung des Wandels des Rhythmus *maraka* (Kap. 3.2.1, S. 122ff).
16 Siehe Kap. 3.5.3 (ab S. 179).
17 Siehe Tab. 17 (S. 179).

se, denn dort kann die von ihnen organisierte, finanzierte und bereitgestellte Musikdienstleistung am effektivsten zur Geltung kommen und zu maximalem Prestigegewinn führen.[18]

Auch die beruflichen Dienstleister haben ein Interesse an dieser Entwicklung. Je größer und repräsentativer die Feste, desto stärker differenziert sind Publikum und Performer, also Griot-Sängerinnen, Ballett-Tänzerinnen und Trommler. Die Darbietungen der Spezialisten bescheren oft Höhepunkte der festlichen Stimmung, wovon ganz direkt auch die Aufführenden selbst profitieren: Das spontane Festplatzgeld,[19] mit dem die Gage aufgebessert werden kann, fällt dann in der Regel weit besser aus.

Allerdings haben die Trommler ein wohl noch stärkeres Interesse an kleinen Ensembles. Einmal werden größere Ensembles nicht mit proportional höheren Gagen bezahlt, sodass kleine Ensembles höhere Pro-Kopf-Verdienste erbringen. Dann haben sich mit der Etablierung des Duos als Standardensemble in den 60er und 70er Jahren Spielweisen und ein entsprechendes ästhetisches Ideal herausgebildet, die auf Zurückhaltung, Sparsamkeit und Maßhalten ausgerichtet sind.[20] Diese Stilistik lässt sich nur schwer auf größere Ensembles übertragen.[21]

Seit den 70er Jahren kamen erst die Begleitung durch eine zweite Jenbe und dann immer größere Ensembles in Mode und wurden schließlich Standard. Dies lässt den Schluss zu, dass sich Festveranstalterinnen und Teilnehmerinnen mit ihren Bedürfnissen nach musikalischer Unterstützung und sozialer Repräsentation durchgesetzt haben. Aber wie setzte sich der Wandel der Ensemblegröße in der praktischen Arbeit der Berufsgruppe durch, obwohl dieser Trend ihren Interessen größtenteils widerspricht? Die oben diskutierten Sanktionen seitens der Festveranstalterinnen und Teilnehmerinnen allein können dies nicht erklären.[22] Eine gewisse Rolle spielte vermutlich der Brauch der Trommler, in Zeiten niedriger Arbeitsauslastung die Ensembles freiwillig überzubesetzen,[23] was den einen die Arbeit erleichterte und den anderen die Teilnahme, ergo den Zugang zu einer Einnahmequelle ermöglichte. Ein weiterer, im Folgenden als zentral interpretierter Faktor ist indes in der Rolle des Nachwuchses zu sehen. Ausgangspunkt ist hierbei die Feststellung, dass jüngere Auftragnehmer zu größeren Besetzungen neigen als ältere.[24] Daraus ergibt sich die These, dass der betreffende Wandel aus einem Han-

18 Zur repräsentiven Funktion der Trommel- und Tanzperformance auf Festen und dem Ziel des Erwerbs von Prestige als sozialem Kapital, siehe S. 98ff und Brand (2001: 75, 91).
19 Zum Festplatzgeld, siehe S. 226f; zur Verteilung der Vergütung, siehe S. 228ff.
20 Zum Duo als ehemaligem Standardensemble, siehe Kap. 3.5.2 (ab S. 175).
21 Zu Stilkrise, ästhetischem Ideal und musikalischer Praxis, siehe Kap. 3.6 (besonders S. 182f).
22 Siehe Kap. 5.2.1 (ab S. 293).
23 Siehe Kap. 4.3.3 (ab S. 230).
24 Zur Ensemblevergrößerung, siehe Kap. 3.5.2 (ab S. 177); zur Varianz der Ensemblegröße, siehe Kap. 3.5.3, besonders Tab. 19 (S. 180) zur Korrelation mit dem Alter der Auftragnehmer.

deln der Jugend resultiert, das von der unter älteren, etablierten Musikern üblichen Norm in einer bestimmten Richtung abweicht. Die Frage ist: Warum tun die Nachwuchssolisten das? Warum besetzen sie ihre Auftritte mit größeren Ensembles als ältere? Es hängt mit ihrer spezifischen Marktlage und beruflichen Situation zusammen:

Ältere, etablierte Solisten und Ensembleleiter absolvieren nur selten Auftritte im Auftrag anderer Musiker, sondern leben hauptsächlich von den Aufträgen, die sie selbst erhalten.[25] Als Auftragnehmer sind sie für die Verteilung der Gage zuständig und gewähren sich selbst davon einen Teil, der den Verdienst der ausführenden Musiker übersteigt. Im Fall von kleineren Ensembles ist der Spielraum, Teile der Gage als Auftragnehmerprofit einzubehalten, größer als bei größeren Ensembles, in denen mehr Musiker auf einen gewissen Mindestverdienst pochen. Der unter älteren, erfolgreichen Auftragnehmern verbreitete Hang zu sparsam besetzten Ensembles entspricht dem ökonomischen Interesse, das sich aus ihrer organisatorischen Rolle ergibt.

Jüngere Solisten und Ensembleleiter spielen häufiger als ihre älteren Kollegen zusätzlich auch im Auftrag anderer Musiker, und häufiger auch Begleitstimmen. Ihr Organisations- und Besetzungsstil basiert in höherem Maße als der von älteren Auftragnehmern auf der eigenen Flexibilität und einer breiter angelegten Kooperationsbereitschaft.[26] Jüngere Auftragnehmer legen sich also hinsichtlich organisatorischer und musikalischer Rollen nur in geringem Maße fest, spezialisieren sich dagegen umso stärker in stilistischer Hinsicht.

Besonders deutlich ist die stilistische Spezialisierung der jüngeren Solisten bei der Aneignung von Stilelementen aus anderen Genres. So darf beispielsweise als Grundlage des großen Erfolges von Jeli Madi Kuyate in den 70er und 80er Jahren dessen führende Rolle an der Einführung von Stilelementen aus dem Ballett, etwa der zweiten Jenbe-Stimme, in die Festmusik gelten.[27] In den 80er Jahren war der Solist Jaraba Jakite sehr erfolgreich darin, die Möglichkeiten des Triospiels bezüglich Temposteigerung und Ornamentik auszureizen, was ihn vor allem beim jugendlichen Publikum äußerst populär machte. In den 90er Jahren konnten sich Draman Keita und Sedu Keita besonders durch die Aneignung von Formteilen aus der konzertanten Perkussionsmusik und die Einführung der großen, solistisch gehandhabten zweiten Dunun ins Jenbe-Ensemble profilieren.

25 Siehe Kap. 4.3.3 (ab S. 236).

26 Auch die etablierten Auftragnehmer sind selbstverständlich auf Kooperation angewiesen: Auch sie müssen Ensembles zusammenstellen, um ihre Aufträge ausführen zu können. Allerdings setzen sie dabei eher auf die vergleichsweise enge Gefolgschaft von reinen Begleitmusikern als auf breit angelegte Kooperation, die ihre unmittelbaren Konkurrenten, nämlich andere Solisten und Auftragnehmer, einbeziehen würde. Siehe dazu Kap. 4.3.3 (ab S. 240).

27 Zum Einfluss des Balletts bei der Einführung der zweiten Jenbe, siehe S. 177f.

Diesen Prozessen ist gemein, dass die betreffenden Musiker zur Zeit ihrer stilistischen Neuerungen zwischen 25 und 35 Jahre alt waren. Sie standen jeweils am Anfang ihrer Karriere als selbständige Solisten, mussten also erst noch eine eigene Kundschaft erspielen. Sie erreichten dieses Ziel, indem sie stilistische Trends setzten, die ihnen zu Popularität verhalfen. Es war und ist Anstoß zu musikalischem Wandel, dass aufstrebende Nachwuchssolisten sich im Hinblick auf ihre berufliche Etablierung zuerst abzugrenzen versuchen, um einen Trend zu setzen, der dann, falls er tatsächlich trendy und von anderen übernommen wird, die eigene Bekannt- und Beliebtheit steigert. Die jeweils Älteren arbeiten dagegen weniger kreativ an den betreffenden Trends mit, verlassen sich eher auf die Richtigkeit und Etabliertheit ihres Stils und neigen zur Strategie, aus ihrem Renommee und einem festen Kundenstamm möglichst hohe Gewinne zu erzielen. Doch just darin liegt deren Crux begründet: Ihr Festhalten an einem vermeintlich zeitlosen, von Moden unabhängigen Stil birgt das Risiko, nach und nach Kunden und Aufträge zu verlieren. Das zwingt oftmals dazu, doch nachzuziehen, wenn ein neuer Trend, der von den Jüngeren seinen Ausgang nimmt, populär zu werden scheint. Die entscheidenden Anstöße zum Stilwandel aber gehen seit Jahrzehnten von der Jugend aus.

In den Manding-Gesellschaften spielt die Jugend generell eine kreative Rolle: Mehrere Studien der Performance-Genres traditioneller Jugendbünde und urbaner Jugendassoziationen zeigen deren Offenheit für Innovation und die Tendenz zu Aneignung und Popularisierung von stilistischen Elementen, die zuvor im Rahmen geschlossener Körperschaften, z. B. den sog. Geheimbünden, tradiert worden sind.[28] Dabei wird das emische Konzept der *fadenya* zur Erklärung herangezogen, das die Rivalität zwischen Brüdern desselben Vaters bezeichnet, und allgemein zwischen Individuen verschiedenen Alters, die zur selben Verwandtschaftsgruppe gehören. *Fadenya* wird mit individueller Abgrenzung, Zerstörung und Kreativität assoziiert und verhält sich komplementär zum Konzept der Kindschaft derselben Mutter (*badenya*), das integrative, kohäsive Kräfte und Verpflichtung des Individuums der Familie und der Gemeinschaft gegenüber symbolisiert. Das Konzept der *fadenya* dient in Manding-Gesellschaften nicht zuletzt zur Begründung des Individualismus von kriegerisch-politischen Helden und kreativen Meistern künstlerischer Ausdrucksformen.[29]

Für junge Männer in patrilinearen, gerontokratischen Gesellschaften ist es nicht außergewöhnlich, die eigene sozioökonomische Position durch Abgrenzung und Innovationen wider die eigenen Haushaltsvorstände bzw. beruflichen Vorgesetzten erkämpfen zu müssen. Auch dafür steht das kulturelle Konzept der *fadenya.* Im Kontext der Kommerzialisierung der Jenbe-Festmusik in Bamako wurde dieser

28 Meillassoux (1968a), Imperato (1980, 1981), Arnoldi (1995), Durán (1995).
29 Arnoldi (1995: 163ff), Jansen / Zobel (1996), Charry (2000: 54–61).

Prozess noch radikalisiert. Auf dem freien Markt äußert sich die traditionelle Rivalität zwischen Meistertrommlern und Lehrlingen nicht allein in einer besonderen Schärfe: Die Basis der gerontokratischen Autorität schwand, der zunächst geschlossene, von den Meistern beherrschte Beruf und Markt wurde auf Betreiben und zum Vorteil des Nachwuchses liberalisiert. Darüber hinaus wird die Rivalität mit immer weniger Gegengewicht durch die gemeinschaftliche, Individualismus und Generationenkonflikte transzendierende Zugehörigkeit zu einem Musikerverbund ausgetragen.

Fazit

Die These, der zufolge Professionalisierung und Kommerzialisierung der Arbeit Katalysator des musikalischen Stilwandels sei, wurde empirisch erhärtet und expliziert: In erster Linie waren und sind es die Nachwuchssolisten und jungen selbständigen Ensembleleiter, mithin Neulinge auf dem Arbeits- und Auftragsmarkt, die ein dringendes, wettbewerblich motiviertes Interesse an stilistischer Abgrenzung haben, den Stilwandel prägen und von ihm profitieren. Welche Reichweite und welchen theoretischen Stellenwert hat dieses Ergebnis?

Erstens ist zu sagen, dass nicht alle drei Haupttendenzen erklärt werden, die als Charakteristika des Stilwandels der Bamakoer Jenbe-Festmusik zusammengefasst wurden,[30] sondern nur die Ensemblegröße und das Tempo, also grundlegende Aspekte der Spielweise. Der Wandel des Repertoires, der Form und der Körpertechnik blieben ausgespart. Das Augenmerk lag auf dem Schlüsselfaktor der Ensemblegröße, weil dieser anschaulich beschreibbar und sogar quantifizierbar ist, und weil in diesem Bereich der Wandel auch in jüngerer Zeit gut zu beobachten war. In den Bereichen des Repertoires und der Form gingen entscheidende Prozesse des Wandels bereits vor Jahrzehnten vonstatten. Die ursächlichen Faktoren, d. h. die Konkurrenz der Veranstalterinnen um Prestige (soziales Kapital) und der Musiker um Aufträge und Arbeit (ökonomisches Kapital) sowie das marktorientierte Abgrenzungsbedürfnis jüngerer Auftragnehmer, sind aber zumindest seit den 70er Jahren wirksam. Die These zur Erklärung des Ensemble- und Tempowandels scheint demnach für den Stilwandel insgesamt als plausibel.

Zweitens beansprucht die These auch im Bereich von Ensemblegröße und Tempo nicht, den Wandel der Praxis vollständig zu erklären. Das Abgrenzungsbedürfnis der Jüngeren war nicht der einzige Faktor, der in Richtung größerer Ensembles gewirkt hat; auch die freiwillige Überbesetzung zum Zwecke kollegialer Aushilfe während auftragsarmer Zeiten hat eine Rolle gespielt.[31] Diese Praxis aber ist eben

30 Siehe Kap. 3.6 (ab S. 181).
31 S. 304; siehe dazu auch Fasiriman Keitas Erläuterung (S. 177) und Kap. 4.3.3 (ab S. 230).

nicht eindeutig von marktwirtschaftlicher Konkurrenz gekennzeichnet, sondern auch von kollegialer Solidarität.

Die Diskussion ihrer begrenzten Reichweite soll aber nicht die Bedeutung der vorgelegten These zum Stilwandel schmälern; sie stellt mehr dar als die Analyse eines beliebigen Faktors: Erstens stellen Marktprinzip und Gewinnstreben typische Kennzeichen des urbanen Berufstrommlertums dar, die sie von ihren Kollegen auf dem Lande deutlich unterscheiden. Insofern zeigt die Analyse dieses Komplexes einen spezifisch urbanen Aspekt des musikalischen Wandels auf. Zweitens prägen diese Elemente die Arbeitskultur und berufliche Praxis der Musiker in zunehmendem Maße, während andere, etwa die unbezahlte Arbeit im Rahmen freiwilliger Kollegenhilfe oder autoritärer Lehrverhältnisse, zunehmend ambivalent gesehen, dem Gewinnstreben des Einzelnen unterworfen oder gar zurückgedrängt werden. Einem möglichen Einwand, die sozioökonomische Ausrichtung der These sei einseitig oder ihre Tragweite gering, wäre also entgegenzuhalten, dass sie zum einen typische, zum anderen zunehmend relevante Aspekte des Jenbe-Spiels in Bamako erfasst und erklärt.

5.4 Kommerzialität und Dienstleistung

Die Ethnologie der Warenform und des Markts ist in den 80er und 90er Jahren einen großen Schritt vorangekommen: Die Konzeption von Ware und Gabe bzw. Markt und Moral als distinkte, konträr verfasste Prinzipien des Wirtschaftens, die jeweils ganze Gesellschaften prägen, wurde revidiert. Es wurde hervorgehoben, dass beide Aspekte bei aller Polarität auch strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen und wohl in nahezu allen Gesellschaften gleichzeitig auftreten.[32] Allerdings weisen auch die neueren wirtschaftsethnologischen und -soziologischen Perspektiven noch tote Winkel auf. Zum einen ist die Untersuchung von Dienstleistungen, im Unterschied zu der von Sachgütern, zurückgeblieben. Lediglich in Bezug auf (post-)industrielle Gesellschaften wird ersteren zentrale Bedeutung beigemessen.[33] Kommerzielle Dienstleistungen sind jedoch auch in anderen Gesellschaften von großer Bedeutung, ob in Bamako oder in anderen urbanen Zentren Afrikas.[34] Zum anderen wurde mit der Widerlegung der Vorstellung eines unversöhnlichen Gegensatzes – hie traditionale Kultur und Gemeinschaft, da expansive, vereinnahmende Waren- und Marktwirtschaft – die Tradition einseitig negativer Bewertungen von

32 Appadurai (1986), Parry / Bloch (1989), Gudeman (2001: 1–20), Slater / Tonkiss (2001: 174–196). Siehe auch Kap. 4.3.1 (insbesondere die Diskussion ab S. 218).

33 Appadurai (1986: 55), Marcus (1990: 341ff).

34 Vgl. Schulz' (1998) Untersuchung der Kommerzialisierung der Dienstleistung des Preisens durch Griots in Bamako.

Kommerzialisierung lediglich seitens der Konsumforschung grundlegend hinterfragt. Kreativität und Identitätsbildung im Kontext des Konsums kommerziell hergestellter und vertriebener Güter wird nicht mehr als Widerspruch gesehen.[35] Aber wie steht es im Bereich der Arbeit und Produktion um die Herstellung der konsumierten Güter, das Erbringen der rezipierten Leistungen bzw. das Erwirtschaften der entsprechenden Tauschwerte? Gilt die Revision der romantisch und marxistisch inspirierten, kultur- bzw. gesellschaftskritischen Bewertung von Kommerzialisierung auch für dieses Feld?

Die Untersuchung hat gezeigt, dass Kommerzialisierung ein zentraler Aspekt der Urbanisierung der Jenbe-Festmusik in Bamako ist. Im urbanen Kontext – und nur dort – wurde die Arbeit der Jenbe-Festmusik professionalisiert, kommodifiziert und vermarktet. Dadurch wurde auch der Wandel des urbanen Stils stimuliert und insofern geprägt, als andere Faktoren, wie die Erwartungen des urbanen Publikums, in die musikalische Praxis vermittelt wurden. Die Festmusik ist aber eine nicht-industrialisierte und nur gering kapitalisierte, handwerkliche Dienstleistung. Ihr Sinn liegt in erster Linie in der unmittelbaren Wahrnehmung durch die Anwesenden. Ihre Produktion und Konsumtion sind zeitlich, räumlich und sozial unmittelbar verbunden, d. h. sie bilden Aspekte einer persönlichen Interaktion und nicht, wie bei industriellen Waren, relativ getrennte Handlungsbereiche, die erst über einen komplexen wirtschaftlichen Kreislauf zusammenhängen. Kommerzialisierung wird also auf dem Gebiet der Musikethnologie zu Unrecht mit Musikindustrie assoziiert. Sie ist nicht auf die Massenkultur in (post-)modernen Industriegesellschaften beschränkt. Der Markt und die Warenform breiten sich als Organisationsform und Bewertungsmaßstab von Kulturgütern auch hinsichtlich handwerklicher Arbeit und Dienstleistungen, und auch in nicht-industrialisierten Gesellschaften zunehmend aus. Wohl sind die Prozesse der Ausbettung, Rationalisierung und Entfremdung, die die Kommerzialisierung der Jenbe-Festmusik mit sich brachte, relativ begrenzt, wenn man sie z. B. mit der Herstellung, dem Handel und der Rezeption industrieller Tonträger vergleicht. Gleichwohl prägen sie das berufliche Handeln der Musiker auf typische Weise. Die Musiker interagieren zwar nach wie vor persönlich miteinander, mit den Veranstalterinnen und Teilnehmerinnen, aber die Bedeutung dauerhafter sozialer Beziehungen und Institutionen tritt hinter dem individuellen Interesse am Gelderwerb doch deutlich zurück. Zwischen den Musikern herrschen nicht nur Rivalität und Wettbewerb, sondern auch Vereinzelung und verschärfte Generationenkonflikte, Strukturen mithin, die einer ökonomischen, sozialen und kulturellen Autonomie und langfristigen Reproduktion der Berufsgruppe nicht zuträglich sind.[36] Sie bewirken, dass die Musiker wirtschaftlichen Risiken relativ ungeschützt ausgesetzt sind und ihrer Abhängigkeit von der Nachfra-

35 Featherstone (1991), Friedman (1994).

ge wenig entgegenzusetzen haben. Letztlich tragen sie auch zur Entfremdung der Musiker bei: Die Berufstrommler mittleren und fortgeschrittenen Alters erkennen sich in ihrem Beruf und ihrer Musik nicht wieder. Die Prozesse der Entfremdung und Aneignung erscheinen dabei in einem engen, antagonistischen Zusammenhang: Die Vermittlung der Musik über den Markt verschafft zwar den Konsumenten Gelegenheit zur Aneignung, bringt aber im Gegensatz dazu für die produzierenden Musiker auch Entäußerung und Entfremdung mit sich. Das bekannte Phänomen, dass Kommerzialisierung den betroffenen Kulturgütern aus Sicht der Konsumenten die Authentizität nimmt und den Wert mindert,[37] spielt hier keine große Rolle. Die Entfremdung gerade der Produzenten aber äußert sich u. a. darin, dass kommerzialisierungskritische Diskurse zwar nicht ausschließlich, aber doch besonders ausgeprägt auf ihrer Seite vorherrschen.

Die klassischen Thesen von Max Weber, Karl Marx und Karl Polanyi wurden zwar im Kontext der liberalen industriekapitalistischen Marktwirtschaft des 19. Jahrhunderts entwickelt, haben sich jedoch für die Untersuchung der Jenbe-Festmusik in Bamako, weitab der Kerndomänen des (post-)industriellen Kapitalismus und neoliberaler Politik, als erstaunlich passend und fruchtbar erwiesen. Von der herkömmlichen Kommerzialisierungskritik weicht die vorliegende Analyse aber in zwei Punkten stark ab: Erstens wurde deutlich, dass die Kommerzialisierung die Qualität der kulturellen Produktion nicht immer nur mindert, vielmehr auch kreative, ästhetisch und gesellschaftlich überzeugende Leistungen von kommerziell orientierten Musikern unter Marktbedingungen im Hinblick auf ihre Verkäuflichkeit erbracht werden können. Zweitens waren an der Professionalisierung und Kommerzialisierung der musikalischen Arbeit alle Individuen, Verbünde und Generationen aktiv beteiligt. Sie lag und liegt im Interesse und Handeln aller betroffenen Musiker begründet, die mittels ihrer Dienstleistung stets um die Gunst des Publikums buhlten und Gelderwerb anstrebten. Darin liegt ein forcierendes Moment für musikalischen Wandel und gleichzeitig ein grundlegender Widerspruch des urbanen Berufstrommlertums, der sich nicht zuletzt in äußerst diskrepanten Diskursen und Praktiken äußert.

36 Vgl. dagegen Colloredo-Mansfeld (2002: 113f, 123), der im kommerziellen Wettbewerb ein Prinzip sozialer Beziehungen und Organisation sieht, das z. B. dem Markt und Beruf von Kunsthandwerkern in Mexiko langfristig gut tut.

37 Siehe Schulz (1998: 128) zur Kommodifizierung des traditionellen öffentlichen Preisens durch die Griots in Mali; vgl. Taylor (1997: 1–37) zum Markt für Weltmusik.

6 Rhythmen der Großstadt

Die Ethnologie der 50er Jahre interpretierte Urbanisierungsprozesse in Afrika als Anpassungsleistung von Migranten an neue Lebensumstände. Kulturelle Praktiken, wie etwa die Musik- und Tanzperformances der damals intensiv untersuchten freiwilligen Assoziationen im urbanen Westafrika, interessierten vor allem als Indizes sozialer Organisation: Formen moderner populärer Kultur wurden allgemein als Indiz sozialer Urbanisierung verstanden, die Praxis traditionaler Kulturformen in Städten hingegen als Indiz fortbestehender Beziehungen zur ländlichen Herkunftsgesellschaft und mithin fehlender Urbanisierung. Das Attribut des Ländlichen wurde explizit oder implizit mit Traditionalität, das Urbane mit Modernität gleichgesetzt.[1] Im Zusammenhang dieser Auffassung von Urbanisierung stehen verzerrte Interpretationen des Genres Jenbe-Festmusik, die teils bis heute vorherrschen.

In den 50er und 60er Jahren war es Common Sense unter europäischen Geographen und Ethnologen, dass Bamako (noch) keine Stadt sei; die Wohnviertel wurden aufgrund angeblich ländlicher bzw. traditionaler kultureller Merkmale als große Dörfer missinterpretiert,[2] obwohl sie keineswegs die homogenen Enklaven waren, für die der Begriff des *urban village* geprägt wurde.[3] Landwirtschaftliche Aktivitäten sowie insbesondere Trommel- und Tanzperformances wurden a priori als Indizien des Vormodernen, Rückständigen verstanden, als Sinnbild gewordene Negation von Urbanität. In Bamako, wo einerseits Technik und Moderne Einzug hielten, schiebt sich andererseits »Afrika« dazwischen, so eine Studie aus jenen Jahren,[4] »mit seinen bunten Festen und nervtötenden Trommelrhythmen«: dörflichen, bäuerlichen Rhythmen. Das Klischee vom Trommeln als Ausdruck des ländlich-traditionalen Afrika wurde übernommen, ohne es zu hinterfragen oder gar empirisch zu prüfen.

Seit den 80er Jahren werden urbane Musikformen in Afrika unter dem Gesichtspunkt der populären Kultur auch als eigenes Studienobjekt behandelt. Karin Barber umriss dieses neue Forschungsfeld:

1 Siehe u. a. Mitchell (1966), Little (1965, 1980), Mayer (1980) und Meillassoux (1968a).

2 »Les quartiers sont des vrais villages.« (Villien-Rossi 1966: 255) Vgl. Gosselin (1953: 153) und Meillassoux (1968a: 145–47).

3 Die relativ geschlossenen Wohnviertel ethnischer Minderheiten gehörten zu den zentralen Forschungsstätten und -themen der Chicagoer Stadtsoziologie. Ihre Ethnographien zeigten entgegen ihren eigenen theoretischen Annahmen (Wirth 1938), dass soziale Organisation und Gemeinschaft auch in modernen Großstädten existiert (Hannerz 1980: Kap. 2 und 3).

4 Villien-Rossi (1966: 252); vgl. Little (1965: 7) und Meillassoux (1968a: 93, 145).

> Popular art can be taken to mean the large class of new unofficial art forms which are syncretic, concerned with social change, and associated with the masses. The centers of activity in this field are the cities, in their pivotal positions between the rural hinterland on the one hand and the metropolitan countries on the other. (Barber 1987: 23)

Das Konzept der populären Kultur brachte die Afrika-Studien voran, rückte Vielfalt und Bedeutung kreativer kultureller Umgangsweisen mit der Erfahrung des Kolonialismus im 20. Jahrhundert ins Blickfeld der (Musik-)Ethnologie.[5] Doch wurden urbane Formen populärer Künste nach wie vor als »essentially modern« beschrieben und den ländlichen, traditionalen kategoriell gegenübergestellt.[6] Wie gehabt wurde ›ländlich‹ mit ›traditional‹, ›urban‹ mit ›populär‹ gleichgesetzt.[7]

In seiner *Mande Music* betitelten Ethnographie verzichtet Eric Charry auf das Konzept der populären Kultur, beschränkt sich auf die Konzepte des Traditionalen und Modernen, um alte Musikinstrumente, Genres, Stile und Musikauffassungen von neueren zu unterscheiden.[8] Dabei platzierte er die Jenbe entschieden auf der traditionalen Seite, im Gegensatz zu Gitarren sowie lokalen Harfen, Lauten und Xylophonen, die jeweils mit traditionalen wie auch modernen Kontexten assoziiert werden. In der Tat würden wohl nur wenige Bamakoer die Jenbe-Festmusik als eine moderne Angelegenheit auffassen. Anders als moderne Popmusik wird Jenbe-Musik (*fòli*)[9] nicht als *musique* bezeichnet, nicht im Rahmen von Konzerten präsentiert, findet wenig Beachtung in Radio und TV und ist auch auf dem Kassettenmarkt, ansonsten mit lokalen Musikgenres gut bestückt, nicht präsent. Insofern hat Charry Recht, wenn er Jenbe-Festmusik der Kategorie des Traditionalen, Nicht-Modernen zuordnet. Irreführend ist jedoch, dass er damit auch die Qualität des Ländlichen impliziert: Er fasst die Jenbe-Festmusik als eine »village tradition« auf. Zwar gesteht er dieser »dörflichen Tradition« zu, dass sie in Städten fortgeführt werden könne,[10] der Transformation des Genres in jene ausgesprochen urbane Kulturform, die es zumindest in Bamako darstellt, kann er mit dieser Interpretation jedoch nicht gerecht werden. Dem toten Winkel zwischen den überkommenen Perspektiven »ländlich / traditional« versus »urban / modern« entgeht auch er nicht.

Die Jenbe-Festmusik in Bamako erweist sich dem Feld der urbanen populären Kultur, wie Barber es für Afrika umriss, in verschiedener Hinsicht als zugehörig: Einmal stellt sie einen Rahmen öffentlicher Interaktion und Kommunikation dar, der nicht durch offizielle Institutionen und Kanäle gefördert und verbreitet wird.

5 Fabian (1978, 1998: 3), Waterman (1990: 4–6).
6 So etwa durch Barber (1987) und Coplan (1980: xiii–xiv).
7 Coplan (1980: 9, 1982: 114, 1985: 232), Waterman (1986: 10–12, 25).
8 Charry (2000: 24, Fußnote 12).
9 Siehe Tab. 4 (S. 80).
10 Charry (2000: 194).

Dann setzt sie kulturelle Elemente aus verschiedenen Kontexten in eins und verschmilzt diese zu einer neuen Ausdrucksform. Auch ist sie offen für tief greifenden formalen Wandel, der wiederum von sozialem Wandel bedingt ist und auf diesen rückwirkt. Sie ist in der Großstadt lebendig und bei breiten Schichten der urbanen Bevölkerung, über soziale, ethnische, religiöse und sonstige Grenzen hinweg beliebt, sprich, populär im landläufigen Sinne. Schließlich ist sie in einem spezifischen sozioökonomischen Kontext verankert: Die Produktion zählt zum informellen Sektor der urbanen Privatwirtschaft, ist dabei stark von Wettbewerb und einer arbeitsmäßigen, kommerziellen Rationalität des Handelns geprägt. Dies bedingt Anreize zu individueller sowie generationenspezifischer Differenzierung und Innovation. Vermittelt durch den Prozess der Kommerzialisierung, hat das Publikum großen Einfluss auf die musikalische Produktion, damit auch auf die Gestaltung und den Wandel des musikalischen Stils: All diese bisher wenig untersuchten Zusammenhänge sozioökonomischer und kultureller Aspekte gelten als typischer Kontext populärer künstlerischer Ausdrucksformen in Afrika.[11]

Andererseits unterscheidet sich die Jenbe-Festmusik in Bamako in wenigstens drei wichtigen Aspekten von dem, was als merkmalhaft für populäre Kulturformen betrachtet wird. Zunächst zur synkretistischen Identifikation und Verschmelzung lokaler und fremder kultureller Elemente, die als entscheidende Qualität populärer Musikformen in Afrika gilt.[12] Dieses Fremde wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen, stets mit euro-amerikanischen bzw. allgemein westlich-kosmopolitischen kulturellen Elementen gleichgesetzt. So werden vor allem jene Gattungen und Stile als populäre Musikformen verstanden und untersucht, die auf der Aneignung von elektrischen Gitarren, Kirchenmusikharmonien, Konzertbühnen, Massenmedien, von Starkult und anderer, mehr oder weniger eindeutig aus dem Westen entlehnter Materialien und Strukturen beruhen. Im urbanen Jenbe-Spiel werden zwar durchaus aktiv und selektiv Elemente diverser kultureller Herkunft identifiziert und verschmolzen, aber radikal synkretistisch im Sinne Barbers ist diese Praxis keineswegs: Weder gilt den Handelnden das Kriterium der Neuheit mehr als das der Kontinuität, noch stellt die Aneignung westlicher Elemente den entscheidenden Prozess des Wandels dar.[13]

Als zweites Kennzeichen populärer Musik gilt, in Afrika wie anderswo auch, deren kommerzielle, industriell betriebene Produktion und Verbreitung über elektronische Massenmedien. Nun sind Arbeit und Beruf der Jenbe-Festmusik zwar durchaus, ja sogar erstaunlich direkt kommerziell geprägt, doch spielen dabei industrielle Tonträgerproduktion und Massenmedien kaum eine Rolle.

11 Barber (1987: 24, 39).
12 Coplan (1985: vii), Waterman (1986: 4f, 1990: 4).
13 Barber (1987: 10–14).

Ein drittes Kennzeichen populärer Kunstgattungen und -stile ist ihre relative Freiheit von normativen Zwängen, im Kontrast zu jenen Ausdrucksformen, die durch offiziell anerkannte Autoritäten und Institutionen unterstützt werden.[14] Besonders nachdrücklich hat Johannes Fabian das Widersprüchliche, Abweichende und Subversive als Kennzeichen populärer Kultur hervorgehoben. Für ihn ist das Konzept populärer Kultur ein anti-normativer, anti-integrationistischer Gegenentwurf zum traditionellen ethnologischen Kultur-Konzept.[15] Im Fall der Jenbe-Festmusik von Bamako erscheint jedoch eine gewisse musikalische und soziale Verbindlichkeit (einschließlich der Konflikte um die Bestimmung derselben) nicht als erstickender Gegenpol, sondern als positives Korrelat, als Bedingung und Folge von kultureller Popularität. Kreative Innovationen werden in diesem Kontext u. a. durch Kommerzialisierungsprozesse gefiltert und verbreitet. Die kommerzielle Rationalität und sozioökonomische Bedingtheit der kulturellen Produktion erweist sich dabei als ein Faktor, der stilistische Normen sanktioniert, wie es aus Sicht der Studien populärer Kultur eher »offiziellen«, beispielsweise rituellen oder politischen Institutionen und Autoritäten nachgesagt wird.

Wohl kann die urbane Familienfestmusik als relativ offen für Idiosynkrasie, Kreativität und Wandel gelten, wenn man sie etwa mit bündisch organisierter Festmusik im ländlichen Raum vergleicht, aber unübersehbar ist auch, dass die Jenbe-Festmusik in Bamako zu einer neuen Normativität tendiert, zur Kreation einer lokalitäts- und gemeinschaftsstiftenden urbanen Tradition. Dieser Trend bezieht sich sowohl auf die seit Jahrzehnten stabile Fähigkeit und Funktion der Bamakoer Jenbe-Musik, ein breites, heterogenes, sich wandelndes Publikum anzusprechen und zu integrieren, als auch auf das Selbstbild der Musiker. Diese fühlen sich zwar keiner Berufsgemeinschaft verpflichtet, aber als Vertreter eines lokalen, urbanen Stils, eben des B a m a k o e r S t i l s der Jenbe-Festmusik.

Populäre Musik in Afrika ist bekannt für die oftmals spektakulär anmutende Verschmelzung von Kulturformen höchst disparater Herkunft. Prozesse überwiegend regionaler, innerafrikanisch geprägter musikalischer Mischung und Urbanisierung erregten dagegen wenig Aufsehen und wurden in das Konzept des Populären bislang kaum einbezogen.[16] Die Geschichte der Jenbe-Festmusik in Bamako ist ein Beispiel für einen solchen Prozess. Es entstand eine künstlerische Ausdrucksform, die gleichzeitig traditionale und urbane Züge trägt. Sie entspricht weder den wissenschaftlichen noch den landläufigen Vorstellungen von moderner populärer Musik, bildet aber nichtsdestotrotz einen prominenten Aspekt der zeitgenössischen populären Kultur Bamakos.

14 Fabian (1978), Barber (1987: 35f).
15 Fabian (1998: 2).
16 Diese Kritik äußerte Hampton (1979/80) bereits vor mehr als zwei Jahrzehnten.

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.[1]

> 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 Bafoulabe 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, Bèlèdugu, 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 Neuankömmling 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.[2] 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.[3] 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.[4] 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 Gehöft, 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 vereinzelten, 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 monatelangem 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,[5] *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 nichtstaatliche Ballett Malis.[6] 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 Altergruppe 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 Geistertänze [in Bamako] gespielt. Ich hatte die Chance, von allen Mitgliedern von Theatertruppen 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[7] 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 Badialan 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 Junggesellentum, 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.[8] 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 40 000 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 großenteils 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 ›erdreistete‹ 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 hochtalentierte 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 ernsten 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.[9] 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 Junggesellenzimmer, 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 Tourneen 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 gemaßregelt, 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,[17] 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 (*senufofòli*), Wolof (*wolofofòli*), 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 *furasifòli* (›Beschneidungsfestrhythmus‹). 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			10.15 Uhr: Mit den Standardrhythmen werden die Frauen herbeigetrommelt. *Maraka* 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.
	dansa			
	maraka			
	maraka			
	maraka			
	suku			
	maraka			
		kirin		Nach 20 Minuten (ab *kirin*) 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.
		fula		
	suku			
	farabaka			
	suku		tasaba	
			sabari	
			sabari	
dununba				
dununba				
	dansa			
	maraka			
menjani				
madan				
	suku			
	farabaka			
	suku			
	maraka			
maninka				
	maraka			
			sabari	
			sabari	
	dansa			
madan				
	maraka			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.
garanke				
garanke				
sanja				
garanke				
sanja				
sanja				
sanja				
	dansa			

baya tasaba pès	14.30 Uhr: Es ist sehr heiß, alle sind müde. Zuerst wollen nur die Kinder weitermachen.
madan dansa bolon maraka	14.45 Uhr: Verschiedene Sängerinnen bemühen sich darum, die Erwachsenen wieder zu aktivieren.
tisanba bònjalan sabari sabari kirin tisanba sumalen sunun	15 Uhr: Eine Sängerin, die auf die Animation von Kinderrhythmen und Bamana-Lieder spezialisiert ist, vermag die Programmgestaltung eine halbe Stunde lang an sich zu ziehen.
suku bolon dansa didadi madan maninkamori suku farabaka baya bolon dansa garanke dununba maninkamori sanja baya pès kirin	15.30 Uhr: Sängerinnen unterschiedlicher Stilrichtungen ergreifen das Mikrofon, ohne dass sich eine von ihnen, und damit ein Genre, durchsetzen kann. So verläuft der Rest des Nachmittags in rascher, teilweise hektisch-zerfahrener Abwechslung von Maninka- Griot-, Kinder- und anderen Liedern samt entsprechenden Rhythmen. 16.15 Uhr: Der öffentliche Teil des Festes vor dem Gehöft des Bräutigams ist zu Ende.
maraka maraka numu numu	16.40 – 17.10 Uhr: Tänze von *woloso* und *numu*, die ihre Bindung an die Veranstalterinnen bezeugen, konstituieren eine geschlossene Festphase im Inneren des Gehöfts.
sènsèn sènsèn	17.30 Uhr: Umzug zum Wohnort der Braut.
maraka dansa suku suku maraka dansa suku	17.55 Uhr: Fusion beider Festgemeinden und Ensembles. 20 Minuten währt der rasend schnelle, laute und stilistisch einheitliche Höhepunkt des Festtages. 18.15 Uhr: Ende

Quelle: Eigene Teilnahme, Beobachtung und Nachbesprechung mit Ensemblemitgliedern (Bamako 1997). Auftragnehmer und Ensembleleiter: Jaraba Jakite.

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 Kernrepertoire ist vor allem *suku–farabaka* 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			21.30 Uhr: Seinen frühen Höhepunkt erreicht das Fest mit einem nur von den anwesenden Bamana getanzten Rhythmus, *kòmòfòli*.
tisanba				
tisanba				
	suku			
	farabaka			
kòmò				
		sogolo		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.
	dansa			
		fula		
sunun				
		kirin		
tansole				
	suku			
	farabaka			
	suku			
	farabaka			
			sabari	22.00 Uhr: Nach einer Folge von *sabari*-Tänzen für die jungen Mädchen spielt der erste Jenbe-Spieler Jaraba Jakite den Rhythmus *tasaba* an und leitet damit das Ende ein.
			sabari	
			sabari	
			sabari	
			sabari	
			tasaba	
				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	*nyagwan*	3:07	Yamadu Dunbia: Jenbe	»Studio«	20. 3. 1998
2	*dansa*	1:35	Namori Keita: Jenbe Fasiriman Keita: Dunun	»Studio«	25. 2. 1998
3	*suku*	3:03			
4	*maraka*	3:22			
5	*dansa*	2:42	Drisa Kone: Jenbe Madu Jakite: Dunun	»Studio«	6. 3. 1998
6	*suku*	4:06			
7	*maraka*	3:02			
8	*maraka*	3:27	Jaraba Jakite: Jenbe; Madu Jakite: Dunun	»Studio«	12. 8. 1995
9	*dansa*	1:41	Madu Jakite: Jenbe Fakaba Haidara: Dunun	Morgenfest	8.12.1997
10	*suku*	0:34			
11	*maraka*	0:38			
12	*dansa*	4:14	Jaraba Jakite, Madu Jakite: Jenbe Fakaba Haidara: Dunun	Hochzeitstag	30.3.1997
13	*suku*	1:56			
14	*dansa*	3:14	Jaraba Jakite, Madunin Kante: Jenbe Solo Konate, Fakaba Haidara: Dunun	Abendfest	20.3.1998
15	*suku*	4:19			
16	*maraka*	4:00			
17	*maraka*	2:26	Madunin Kante, Drisaba Keita: Jenbe Yaya Jalo, Boa Keita: Dunun	Beschneidung	15.3.1997
18	*furasifòli*	2:27			
19	*furasifòli*	2:49	Namakan Keita, Bon Traore: Jenbe Moriba Traore: Dunun	islam. Feiertag *selinin*	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 (*sògòmafòli*), das Trio bei Festen zum Hochzeitstag (*kònyòtile*) 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 *furasifòli* bekannte Rhythmus (Nr. 19) entspricht musikalisch nicht dem Bamakoer *furasifòli*, 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
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.

Bohannan, Paul / George Dalton 1962: »Introduction«, in: Bohannan, 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 kabylischen 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 Ligers 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, Lieutnant-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 nuptualité: 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 kamablõ 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 rhythmes 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: Apsel, R. (Hrsg.), *Arbeit, Alltag, Feste.* Frankfurt a.M.: Brandes und Apsel, 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 Wetenschapen, 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 Vermittung 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 rhythme … 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, Museumscollection CD 18.

Koné, Aicha (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. [Neuaufl. 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 C 558679.
Youtou, Les (o. J., MC): *Evolution.* Showbiz 2A 0001. [ca. 1995]
Zemp, Hugo (coll., ed.) (o. J., LP): *The music of the Dan.* Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2301.

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: Feldaufnahme 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 *Festanlässe*
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
Auswechselspieler, 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-Sequenzer, 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 Tänzen, 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
Fokusperiode, 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 (*hòòròn*), 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 *Jenbe Schreibweise*
Jenbe: 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 (Spießlaute), 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
Vorauseilender 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 *tansole*)
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

quatrevingtsix, 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
sènsènfòli, 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, Lieutnant-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