

Rainer Polak

Ein Musikinstrument geht um die Welt

Zur Verflechtung lokaler, nationaler und internationaler Kontexte im Bamakoer Jenbe-Spiel

Erschienen (2000) in:

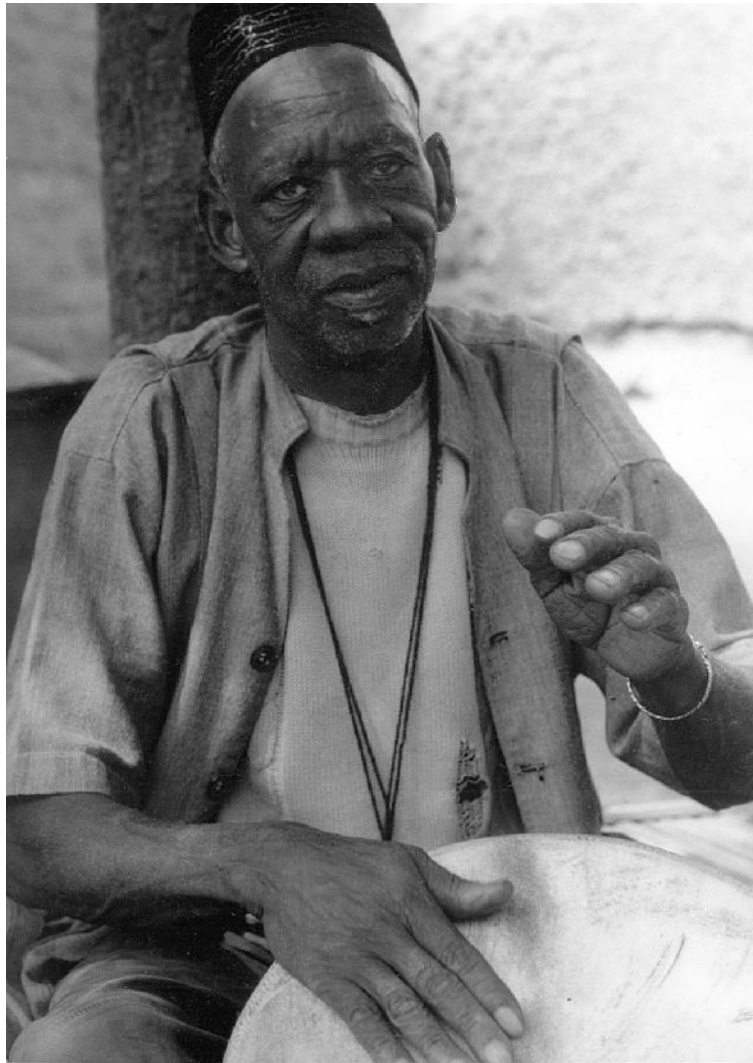
Bauer, Ulrich, Henrik Egbert und Frauke Jäger (Hrsg.)
Interkulturelle Beziehungen und Kulturwandel in Afrika.

Beiträge zur Globalisierungsdebatte

Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, S. 291–312

Abriss

Lokale Tanzfeste sowie nationale Staatsballette in Westafrika und das Jenbe-Spiel in Industrieländern gingen zwar chronologisch auseinander hervor, sie lösten einander jedoch weder ab, noch existieren sie unabhängig voneinander. Vielmehr bedingen und beeinflussen sie sich gegenseitig. Dieser Artikel beschreibt den Wandel des Bamakoer Instrumentenbaus als Beispiel für Rückwirkungen der nationalen Inanspruchnahme und der internationalen Vermarktung auf die lokale Praxis traditioneller Festmusik in einer westafrikanischen Großstadt (Bamako). Die Einsicht in diesen Prozess der Globalisierung hilft die weltweite Popularität der Jenbe verstehen.



Namori Keita (ca. 1927–1999) war einer derer, die in den 1960er und 70er Jahren den Bamakoer Jenbe-Stil prägten. Ich widme diesen Artikel seinem Gedenken.

Einleitung

Die Jenbe ist eine becherförmige Trommel.¹ Ländliche Traditionen des Jenbe-Spiels existieren vor allem im Nordosten Guineas und dem Südwesten Malis, rund um den Nigerabschnitt zwischen den Städten Bamako und Farannah (vergleiche hierzu auch Charry im Druck²). Im 20. Jahrhundert hat die Jenbe im Zuge der Urbanisierung der Kolonie *Afrique Occidentale Française* und später der Staaten Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Guinea, Mali und Senegal weitere Verbreitung gefunden. Aktuelle Zentren von Jenbe-Traditionen wie Abidjan, Bamako, Bobo Dioulassou, Conakry und Dakar liegen auffälligerweise nicht im Gebiet der ländlichen Verbreitung, sondern rund um dieses herum.

Wie kein zweites Musikinstrument aus Afrika hat die Jenbe in den vergangenen zwei Jahrzehnten auch in Europa und Nordamerika Verbreitung gefunden. Seit den 1950er Jahren integrierte man sie in die Musik- und Tanztheaterprogramme privater und staatlicher (kommunaler, regionaler und nationaler) Folkloreensembles in Westafrika. Die Auslandstourneen der Nationalballette brachten Jenbe-Musik in alle Welt. Seit Ende der 1980er Jahre haben Konzertveranstaltungen und CD-Verkauf, aber insbesondere auch Instrumentenexport, Unterricht und Laienspielpraxis in Europa und dann in Nordamerika einen unerhörten Aufschwung erlebt.

Dieser Artikel beschreibt den rezenten instrumentenbaulichen und klanglichen Wandel der Jenbe in Bamako, der Hauptstadt der Republik Mali. Er untersucht an diesem Beispiel die Zusammenhänge der lokalen Praxis, der nationalen Inanspruchnahme und der internationalen Vermarktung einer Musikform und liefert einen Beitrag zum Verständnis ihrer Vitalität im urbanen Kontext.

1 Ich folge der konventionellen Schreibweise des Bamana in der Republik Mali: (bam.) *jenbe* statt (franz.) *djembé*, (engl.) *jembe* und anderen Schreibweisen.

2 Ich danke Eric Charry für die Kenntnissgabe seiner noch im Erscheinen begriffenen Publikationen.

1. Drei Kontexte von Jenbe-Musik

Das Spiel der Jenbe wird in Bamako von Spezialisten ausgeübt. Sie bringen ihre tradierten Kenntnisse und persönlichen Fertigkeiten, ihre Arbeitskraft und Instrumente in individuellen Engagements zum Einsatz und leben im Haupt- oder Nebenerwerb von dieser Tätigkeit.³ Ich unterscheide im ersten Abschnitt drei Traditionen von Jenbe-Musik, in deren Rahmen Trommler in Bamako Arbeit finden, nämlich lokale Feste, Staatsballette und Trommelmusik in Europa und den USA.

1.1. Lokale Trommel-/Tanzfeste

Trommel-/Tanzfeste sind in Bamako überwiegend familiär organisiert: im Zusammenhang mit einem Passageritus (Namensgebung, Beschneidung, Verlobung oder Hochzeit) veranstalten Familienmitglieder auf der Straße vor der Pforte ihres Gehöftes ein Fest für die weitere Familie, die Nachbarschaft und alle, die kommen und teilnehmen möchten.

Feste mit Jenbe-Musik stellten in Bamako bis in die 1960er Jahre hinein städtische Extensionen oder Transformationen verschiedener ethnischer bzw. regionaler Traditionen dar.⁴ Heutzutage werden Jenbe-Feste von Menschen breit gestreuter ethnischer Herkunft veranstaltet: es sind dies Maninka und Bamana, dann Wasulunka und Khasonka und schließlich Angehörige von gut einem Dutzend weiterer ethnischer Gruppen aus den Landesteilen nördlich von Bamako und den Nachbarstaaten. Maninka und Wasulunka, die die Jenbe schon von ihren ländlichen Musiktraditionen her kennen, machten 1997/98 nur ca. ein Drittel der Nachfrage nach der Arbeit meiner Untersuchungsgruppe aus.⁵ Manche in Bamako ansässige Familien veranstalten Tanzabende zu Popmusik oder wählen die

3 Dabei gehört die Jenbe nicht zu den bevorzugten Instrumenten der berühmten Griots (bam. *jeli*), denen ein Exklusivanspruch auf berufliche Musikpraxis in Westafrika oft zugesprochen wird. Die Unterscheidung von Griot- und Trommlertum hat Knight (1984) herausgearbeitet. Duran (1995) und Modic (1996) beschreiben Stile und Institutionen beruflicher Musikpraxis von Frauen, die der permanenten Auseinandersetzung mit und Abgrenzung vom Griottum ebenso bedürfen, wie die männlichen Jenbe-Spieler.

4 Vergleiche hierzu auch Meillassoux 1968, 86-112.

Festmusik gemäß ihrer ethnischen oder regionalen Herkunft. Viele bevorzugen jedoch unabhängig von ihrer Herkunft ein Jenbe-Ensemble. Manche ziehen auch parallel zu einer anderen Festmusik ein Jenbe-Ensemble hinzu.⁶ Es vertritt dann insbesondere die lokale Orientierung der Frauen und Mädchen, die mit ihren Nachbarinnen, Freundinnen und Kolleginnen zur Jenbe tanzen wollen (vergleiche hierzu auch Modic 1996, 82-114). Im Verlauf der 1960er und 1970er Jahre wurde das Jenbe-Spiel zum überethnischen Bestandteil der Lokalkultur von Bamako.

Der Stil und das Repertoire des Jenbe-Spiels in Bamako ist verschiedenen von den ländlichen Jenbe-Traditionen; die Kompetenz selbst eines Maninka-Meistertrommlers vom Land reicht in Bamako nur zum Spiel von Begleitstimmen. Die Jenbe-Spieler der malischen Metropole sprechen demgemäß auch von *bamakò-fòli*, 'Musik von Bamako', im Unterschied z.B. zu *maninka-fòli*, dem Stil der Maninka. Der Bamakoer Stil stellt eine eigene Tradition dar.

1.2. Staatsballette

Unter Staatsballetten verstehe ich staatlich subventionierte Balletttheatertruppen. Diese rekrutieren Künstler, damit sie den Staat seinen Bürgern und dem Ausland gegenüber repräsentieren. Staatsballette bringen die Folklore der Nation (bzw. der Regionen und weiterer administrativer Untereinheiten) auf die Bühne und verfolgen dabei das Ziel, Identitäten von Verwaltungseinheiten zu konstruieren und öffentlich darzustellen.

Sowohl auf Trommelfesten als auch im Ballett gestalten Instrumentalmusiker, Tänzerinnen und Sängerinnen eine gemeinsame Aufführung. Die Ballette verlangen von den Jenbe-Spielern aber eine andere Art der Inter-

5 Mein Forschungsassistent Madu Jakite konnte im Zeitraum von März 1997 bis März 1998 insgesamt 359 Auftritte der ca. 15 Berufstrommler im Stadtviertel Badialan 1 quantitativ erfassen. An 90 davon nahm ich als Spieler und Beobachter teil. Ich danke meinen Forschungspartnern (den Trommlern von Badialan 1) und der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die dies ermöglichten.

6 Beide Ensembles spielen dann abwechselnd oder gleichzeitig, aber räumlich getrennt (z.B. im Gehöft und auf der Straße davor) oder zusammen, was manchmal gelingt und manchmal in skurrilen Mißstimmungen endet; jedenfalls sind Rivalitäten und Streitigkeiten zwischen den Ensembles in solchen Situationen vorprogrammiert.

aktion als Familienfeste. Das Charakteristikum von Festmusik liegt im Angebot an alle Anwesenden, jederzeit an der gemeinsamen Aufführung mit dem je eigenen Tanz, Lied oder anderen Beitrag gestaltend teilnehmen zu können.⁷ Die Trennung der Rollen von Aufführenden und Zuschauern ist gering ausgeprägt und personell nicht festgelegt. Der zeitliche Ablauf muß im Zusammenspiel der Beteiligten immer erst hergestellt werden. Spontanes Eingreifen kann in jedem Moment entscheidend auf die Handlungsabfolge einwirken. Im Ballett hingegen fällt die Rollentrennung zwischen Aufführenden und Publikum rigider aus. Das Programm wird inhaltlich verdichtet und das Repertoire formal zu Stücken bearbeitet. Alles ist choreographisch wie musikalisch arrangiert,⁸ wozu man eigens proben muß.

Staatsballette gab und gibt es in Bamako u.a. als feste Truppen, z.B. das *Ballet National du Mali* am *Palais de la Culture*. Dieses Ensemble arbeitet seit seiner Gründung in den frühen 1960er Jahren mit JenbeGruppen. Es hat einen hohen Bekanntheitsgrad und dient seinen Mitgliedern damit auch als Chance auf einen Absprung in den internationalen Markt. Es stellt jedoch nur eine geringe Anzahl der Beamtenposten für Nationalkünstler zur Verfügung. Diese sind schlecht bezahlt, aber trotzdem hochbegehrt: Ein Mitglied meiner Untersuchungsgruppe nahm in der trügerischen Hoffnung auf eine Staatsanstellung als auszubildender Gehilfe vier Jahre lang täglich an den Proben teil und wirkte unbezahlt bei Auftritten mit. Schließlich gab er auf, um in eine private Pop-Band einzusteigen.

1991 brach der malische Einparteienstaat samt seiner Kulturpolitik zusammen. Das Nationalballett hat dadurch gelitten. Noch viel einschneidender fielen die Etatkürzungen der demokratischen Regierung jedoch an anderer Stelle ins Gewicht: Das System von Kulturfestspielen, die zwischen 1962 und 1990 in lokalen, regionalen und nationalen Wettbewerbsrunden das Konzept des Ballettes als Repräsentation einer Verwaltungseinheit an

7 Vergleiche hierzu auch Knight (1984, 83) und Charry (im Druck).

8 Vergleiche zuerst Keita (1957, 207f.). Ballettdirektoren lösten das Problem eines nicht-partizipierenden Publikums, das sich beim Anschauen langer Strecken desselben Tanzes zum gleichen Trommelrhythmus langweilt, "(...) *by choreographing works in which rhythms and dances come one after another in rapid-fire succession*" (Charry 1996, 68).

breite Bevölkerungsschichten herangebracht hatten,⁹ wurde ersatzlos gestrichen. Ballettprojekte von NGOs können diesen Verlust bei weitem nicht wettmachen. Urbane Jenbe-Spieler bedauern dies insbesondere, weil die vielen rivalisierenden Ballette der Einheitspartei-Gruppierungen und höheren Bildungsinstitutionen eine umfangreiche Nachfrage nach befristet angestellten und bezahlten Trommlern erzeugt hatten.

1.3. Der internationale Markt

In Westeuropa und Nordamerika existieren Märkte für Konzerte und Tonträger mit Jenbe-Musik. Erstaunlich ist aber insbesondere der Umfang, in dem Instrumente verkauft und Workshops und Kurse gegeben werden. Die Jenbe ist im Begriff, der afro-kubanischen *conga* in den Industrieländern den Rang als weitestverbreitete mit bloßen Händen (ohne Stöcke) gespielte Trommel abzulaufen; sie hat ghanaische Trommel-/Tanz-Stile in der Szene von Afro- und Perkussionsenthusiasten überholt. Schon sind Tendenzen ihrer Veralltäglichsung erkenntlich: Industrielle Schlagwerkhersteller haben die Produktion von Jenbe aufgenommen, und breitenwirksame Bildungsinstitutionen beginnen, ihr Spiel zu vermitteln. Die Jenbe-Praxis in Tonstudios, Konzerten und Trommel- und Tanzkursen besteht nicht allein aus den Repertoires der in Afrika anzutreffenden lokalen Festmusiken. Die Bearbeitungen und Arrangementstechniken der Ballettmusik bilden einen grundlegenden Bestandteil bei der Vermittlung von Jenbe-Musik in den Ländern des Nordens.

Es erscheinen bereits Lehrbücher in englischer Übersetzung,¹⁰ und CDs werden international produziert und vertrieben. Viele afrikanische Jenbe-Spieler und -Gruppen haben ihre Geschäftsbeziehungen vorwiegend in nur einem westlichen Land. Es besteht jedoch auch eine Tendenz zur Globalisierung des internationalen Jenbe-Marktes. Mamady Keita personifiziert diese Tendenz: Er gründete Trommel-Schulen u.a. in Brüssel, Paris, München, Washington und Tokio, die durch akkreditierte Sub-Unter-

9 Vergleiche hierzu auch Hopkins (1965), Cutter (1967 und 1971) und Meillassoux (1968).

10 Blanc (1993) und Ott (Konaté und Ott 1997) schrieben auf Französisch bzw. Deutsch und wurden dann ins Englische übersetzt.

nehmer geführt werden, aber im Internet von einem zentralen Server aus beworben werden. Das Internet transportiert neben Werbung und PR-Seiten von Jenbe-Spielern, -Lehrern und -Händlern auch Informationsangebote, Diskussionsforen, Notationssammlungen u.a.



Abb. 1: Herstellung von Jenbe-Resonanzkörpern durch spezialisierte Holzhandwerker in Bamako. Der Schnitzer Isu Kumare und seine Gehilfen produzieren arbeitsteilig und überwiegend für den Export. (Photo: Polak 1998)

Der internationale Markt macht sich in Bamako auf vielfältige Weise bemerkbar. Es werden dort Jenbe in einer Anzahl produziert, die jene der lokalen Nachfrage um ein Vielfaches übersteigt. Nicht wenige lokale

Trommler verschaffen sich als Akkordarbeiter oder Sub-Auftragsnehmer mit dem Bespannen von Exportinstrumenten einen Nebenverdienst. Viele der international tätigen Trommler, die über direkte Absatzwege verfügen, treten selbst als Exporteure auf. Auf dem Musikkassettenmarkt in Bamako, der u.a. ein sehr reiches und diverses Angebot von Aufnahmen malischer Musikstile führt, fehlt Jenbe-Musik fast völlig (vergleiche auch Charry 1996, Online-Version). Doch wird Trommelmusik von Tonträgern immerhin gehört, nämlich von den Trommlern selbst. Eine zwar geringe Stückzahl von Kassetten, die in der Regel von Akteuren der internationalen Jenbe-Szene als Mitbringsel nach Mali eingeführt wurden, ermöglicht es den meisten lokalen Trommlern, Repertoires und Stile der internationalen Jenbe-Musik aus persönlicher Anhörung kennenlernen. In Bamako verkehren außerdem europäische und amerikanische Trommler/innen zum Zwecke ihrer Ausbildung, wobei von Anfängern bis Professionellen alle Niveaus vertreten sind. Schließlich arbeiten in Bamako Rückkehrer aus dem Ausland, die es in den Augen der Hiergebliebenen 'geschafft haben'. Für manche davon ist die Rückkehr befristet: Sie haben den nächsten Auslandsauftrag schon in der Tasche. Die meisten Jenbe-Spieler Bamakos hegen Pläne oder Träume von punktuellen, befristeten oder dauerhaften Arbeitsmöglichkeiten im Ausland: Tourneen, Unterrichtssaisonen, Emigration.

2. Eine chronologische Perspektive

Lokale Trommel-/Tanzfeste, Staatsballette und das Spiel der Jenbe in Industrieländern hängen chronologisch zusammen. Die drei Traditionen entstanden in der genannten Reihenfolge und gingen z.T. auseinander hervor: Repertoires, die zuvor im Rahmen von Trommel-/Tanzfesten gespielt worden waren, wurden in den 1960er Jahren in die Programme der Staatsballette um- und eingearbeitet. Diese wiederum brachten im Rahmen ihrer Auslandstourneen Jenbe-Musik und -Musiker in die weite Welt.¹¹

¹¹ Schon ihre erste große Gastspielreise (1962 bis 1964) führte die *Ballets Africains de la République de Guinée* (vergleiche Tonträger [LP] 1964) in über 50 Großstädte auf fünf Kontinenten.

Die Lebensgeschichten fast aller Bamakoer Berufstrommler, die vor ca. 1970 geboren sind, folgen teilweise dieser Chronologie. Sie hatten ihre Jugend als Bauern und Trommel-/Tanzfestmusiker auf dem Lande verbracht. In die Stadt sind sie ursprünglich nicht um der Musik willen, sondern auf der Suche nach einer 'richtigen' Arbeit mit monatlich festem Gehalt gekommen. Die Kombination aus urbaner Festmusik und Staatsballettaufträgen ergab jedoch die Möglichkeit eines passablen Einkommens, das man dann dem Eiscremeverkauf, Lastkarrenschieben, Wäschewaschen, Geschirrspülen oder ähnlichem vorzog. Seit dem Niedergang des Staatsballettes verlagert sich die Suche nach Nebenerwerben auf die Nachfrage des internationalen Marktes.

Ab Mitte der 1980er Jahre haben gebürtige Bamakoer (damals ca. 15-jährig) begonnen, in die Lehrlingspositionen für Jenbe-Spieler zu drängen. Ein beträchtlicher Teil von ihnen sieht nicht mehr, wie die Generationen zuvor, in der lokalen Festmusikpraxis die grundlegende Sozialisation ins Trommlertum und im Staatsballett die höhere Schule musikalischer Bildung, sondern strebt möglichst rasch und direkt auf den internationalen Markt zu.

Noch ausgeprägter findet man die Chronologie der Entwicklung vom lokalen Fest zur nationalen Kulturpolitik und zum internationalen Markt in den Lebensgeschichten von vielen der frühen Protagonisten und heutigen Stars der europäischen und amerikanischen Jenbe-Szene wieder. Sie begannen in ihrer Jugend als lokale Festmusiker, bevor sie von den Direktoren regionaler und dann nationaler Ballette rekrutiert wurden. Lange Jahre der Arbeit in diesen Balletten machte sie in vielen industrialisierten Ländern bekannt, bevor sie dort feste Geschäftskontakte etablierten bzw. ganz immigrierten.¹²

Ich werfe nun zwei Seitenblicke auf andere Musikformen, um durch Vergleich den Punkt zu betonen, daß die Verstaatlichung lokaler Kulturfor-

12 Zum Beispiel Famoudou Konaté (ehemals *Ballets Africains de la République de Guinée*), Mamady Keita (ehemals *Ballet Djoliba*, ein zweites guineisches Nationalballett), Maré Sanogo und François Dembele (ehemals *Troupe Folklorique Nationale de Mali*). Ich danke Andreas Meyer, der mir die Kassettenkopie eines lebensgeschichtlichen Interviews mit Famoudou Konaté und anregende Kommentare zur Verfügung stellte.

men auf lange Sicht ihre internationale Vermarktung bedingen und vorantreiben kann. Zuerst zu populären Musikstilen aus Mali. Die Autobiographie des Allround-Musikers Sorry Bamba (1996) läßt deutlich die Abfolge von Arbeit in den Bereichen lokaler Tanzmusik (1950er Jahre), staatlicher Orchestermusik (1960er und 1970er Jahre) und internationaler Popmusik (1980er und 1990er Jahre) erkennen. Die nationalen und internationalen Karrieren malischer Gitarristen, *kora*-Spieler, Pop-Sänger und Sängerinnen wären ohne die Kultur der staatlichen Orchester der 1960er und 70er Jahre in Mali nicht möglich geworden.¹³

Für einen zweiten Seitenblick wende ich mich kurz einem anderen Kontinent zu. Es gibt neben der Jenbe ein zweites Instrument der ehemals 'außereuropäischen' Musik, das innerhalb des letzten Jahrzehntes in industrialisierten Ländern unerhörte Verbreitung fand, nämlich die australische Trompete *didjeridu*. Auch diese durchlief eine Entwicklung vom Instrument einer bestimmten Gruppe (in Nordaustralien) zum Emblem einer (Aboriginal-) Ethnizität und zum Nationalsymbol (Australiens), bevor sie um die Welt ging.¹⁴

Spittler (im Druck) stellt zur Debatte, daß Kultur heute zwar global verbreitet werden kann, aber immer noch in lokalen Kontexten entsteht; und daß der Kapitalismus eine ständige Nachfrage nach neuen lokalen Kulturformen zur Vermarktung erzeugt. Der Kontakt zwischen Weltmarkt und lokalen Kulturen verläuft über Vermittlungsinstanzen.¹⁵ Die genannten Beispiele (die internationale Verbreitung der Jenbe, malischer Pop-Musiken und der australischen *didjeridu*) lassen allesamt den Nationalstaat als eine solche Instanz erkennen. Insbesondere die staatliche malische (und guineische) Kulturpolitik im Jahrzehnt des afrikanischen Aufbruchs erweist sich im Nachhinein, obwohl sie das Gegenteil intendierte, als Bindeglied zwischen lokalen Kulturformen und kapitalistischer Welt-

13 Vergleiche z.B. Charry (1994), Duran (1995), Diawara (1996) und Schulz (1996).

14 Ich beziehe mich hier auf Nettle (1996), der die Fachliteratur auswertet.

15 Die wichtige Rolle z.B. elektronischer Medien bei der Globalisierung von Musik ist bekannt (vergleiche u.a. Diawara 1996). Youssou N'Dour, Ladysmith Black Mambazo und Oumou Sangare beherrschten regionale Kassettenmärkte, bevor sie 1984, 1986 und 1989 von der globalen Kulturindustrie für CDs und Weltmusik-Festivals 'entdeckt' wurden.

wirtschaft, ja, mehr als das: In ihrem Rahmen wurden eben jene lokalen Musikformen selektiert, bearbeitet und auf höherer Ebene etabliert, die heute, inzwischen wiederum weiterentwickelt, mit Erfolg international vermarktet werden. Die Nationalisierung lokaler malischer Kulturformen ging ihrer Kommerzialisierung voraus und bedingte sie mit. In diesem Zusammenhang erscheint es nur folgerichtig, daß der Markt für afrikanische Jenbe-Spieler in den Industrieländern in der Mehrzahl von ehemaligen Ballettspielern bedient wird, also vor allem von ehemaligen Repräsentanten des Staatsapparates. Diese haben jene strukturellen, stilistischen und repertoriellen Standards selbst mitgeprägt, die sie heute in ihren Karrieren und Spielweisen am besten verkörpern. Im Gegensatz dazu wird es für die Mehrheit der lokalen Jenbe-Spieler in Bamako (und gar für deren ländliche Kollegen) eine Utopie bleiben, im Land der Weißen Ruhm und Reichtum zu erwerben.

3. Offene Fragen

Warum entwickelte sich in Europa und Nordamerika ausgerechnet mit der Jenbe eine ausgedehnte Praxis von Unterricht und Laienspiel? Mit dem Verweis auf den sicherlich wirksamen allgemeinen Exotismus ist diese Frage nicht beantwortet. Denn warum geschah gleiches nicht z.B. mit der Stegharfe *kora*, die ebenfalls seit Jahrzehnten in Balletten und Ensembles der Manding ein weltweites Publikum begeistert? Möglicherweise herrschte und herrscht (was empirisch erst noch untersucht werden mußte) in industrialisierten, hochtechnisierten Gesellschaften ein besonderes Bedürfnis nach dem körperlich reizvollen Spiel eines Instrumentes mit den bloßen Händen, das sich durch tonal sehr eingeschränkte und klangfarblich umso reichere Möglichkeiten auszeichnet.

Wie die ehemaligen Mitglieder der Nationalballette aus Guinea und Mali, haben auch einige Jenbe-Spieler, die vorher nicht viel Zeit in staatlichen Balletten verbracht hatten, in Europa Fuß fassen können: allen voran Adama Dramé (vgl. Dramé und Senn-Borloz 1992) und Soungalo Coulibaly, die seit den frühen 1980er Jahren besonders in Frankreich und der Schweiz reüssieren. Beide sind in Bouaké/Côte d'Ivoire ansässig, in einem

Land, dessen nicht-sozialistische Kulturpolitik die Bedeutung nationaler Folklore und die Rolle staatlicher Ballette nie in gleichem Maße forciert hatte wie Guinea und Mali. Beide hatten in erster Linie als Trommelfestmusiker in verschiedenen Städten Burkina Fasons, Malis und der Côte d'Ivoire gearbeitet, bevor sie befristet nach Europa verpflichtet wurden. Beide haben sowohl als Festmusiker weiterpraktiziert als auch ihre privaten Musikgruppen für kommende Auslandstourneen gegründet. Ich erwähnte eingangs die Tatsache, daß in Bamako, Abidjan, Conakry, Dakar und auch in vielen weiteren Städten Guineas, Malis, der Côte d'Ivoire, Burkina Fasons und Senegals ein berufliches Jenbe-Spielertum existiert. Warum hielt die Jenbe Einzug in die Festmusiken so vieler Städte Westafrikas? Die chronologische Perspektive allein wird bei dieser Frage nicht weiterführen, so grundlegend die durch sie vermittelten Einsichten auch sind.

4. Verzwicktes

Im folgenden stelle ich das Beispiel des Instrumentenbaus vor, um zu zeigen, daß Rückwirkungen der internationalen und nationalen Musikpraxis auf die lokale Trommelfestmusik innerhalb nur weniger Jahre erfolgen können. Die Weiterverarbeitung von lokaler Festmusik in nationale Ballette und internationale Perkussionsmusik gehen jedoch währenddessen weiter: Die Ballette und die Perkussionsgruppen entwickeln neue Programme, Stilrichtungen und Ideen und verbreiten sie. So können vom Nationalen und Internationalen in die lokale Trommel-/Tanzfestmusik entlehnte Elemente zu einem späteren Zeitpunkt durchaus als 'traditionelle' Basis zur Weiterverarbeitung auf nationaler und internationaler Ebene wiederverwendet werden. Ein komplexer Prozeß von Wechselwirkungen entsteht. Auch dies wird am Beispiel des Instrumentenbaus ersichtlich.

Das Modell der typischen Bamakoer Jenbe unterlag im Lauf der letzten fünfzehn Jahre einem erheblichen Wandel. Die Resonanzkörper wurden kleiner, die Fellspannung höher, und die Tonhöhe stieg an. Die hellste und schärfste Klangfarbe, der *slap*, gewinnt durch die hellere Obertöne beson-

ders an Stärke und Deutlichkeit im Gesamtklang des Trommelensembles.¹⁶ Die Schwingung der durch einen Trommelschlag angeregten Membran klingt dadurch schneller ab. Die einzelnen Töne sind von kürzerer Dauer und prägnanter. Der untere Teil des Korpus¹⁷ wurde schmaler und zum oberen Teil hin konisch verjüngt. Dadurch nahm die Differenziertheit der drei funktionalen Klangfarben (im internationalen Musikerjargon: *bass*, *tone* und *slap*) nochmals zu. Der Gesamtklang der Bamakoer Jenbe ist heute klarer, schärfer, trockener und dünner als früher.

Eine Schlüsselrolle im baulichen und klanglichen Wandel der Jenbe spielte die Art und Weise die Membranbefestigung. In Bamako war es, wie in ganz Westafrika, bis in die 1980er Jahre hinein üblich, die Membran mit einem knapp unter der Oberkante um den Korpus laufenden, ledernen Gurt zu vernähen.¹⁸ Abgesehen vom hölzernen Korpus wurden alle Bauteile¹⁹ aus verschiedenen Tierhäuten gefertigt.

Eine solche Jenbe kann die nötige Spannung ohne zusätzliche Behandlung nur erreichen und stabil halten, wenn sie mit äußerster Sorgfalt und genügend hochwertigem Material montiert ist. In den allermeisten Fällen muß jedoch ihre Membran vor dem Spielen über einem Feuer erhitzt werden. Die so erzielte Spielspannung gibt schon nach 15–30 Minuten wieder nach, so daß der Vorgang nach 30–60 Minuten wiederholt werden muß.

16 Ein ähnlicher Wandel des Instrumentenbaus und Klangbildes hatte schon Jahre zuvor in Guinea stattgefunden. Ein Beobachter und Akteur der französisch-guineischen Jenbe-Szene vermutet hier eine notwendige Folge der Staatsballettpraxis: *„Le son guinéen s'est épuré par les années de travail au sein des ballets qui pouvaient regrouper une dizaine de percussionnistes. Par nécessité, le son devait être clair, sec et précis, parfaitement défini“* (Kokelaere und Saïdani 1995, o.S.).

17 Der in der Instrumentenbaukunde sogenannte Ansatz, der bei einer becherförmigen Trommel vom oberen Teil, der sogenannten Schale, zu unterscheiden ist.

18 Vgl. Schaeffner (1990, 85f.) und Zemp (1971, 41). Zur Organologie westafrikanischer Trommeln vgl. Meyer (1997).

19 Membran, Nähseil, der erwähnte Gurt, ein weiterer, in den umgeschlagenen Fellrand zur Verstärkung eingenähter Gurt, die Spannschnur und ein dritter Gurt, um den gelegt die Spannschnur nach unten Halt findet.



Abb. 2: Jenbe mit vernähter Membran. (Photo: Ponsard 1984, Coll. Musée de l'Homme, Paris, D.84.1026.493. Guinée, Région de Nzerekore: Konon. [die Trommel wurde 1938 inventarisiert])

4.1. Neue Materialien im Instrumentenbau

Die Technik der Membranbefestigung wurde zunächst durch die Einführung neuer Materialien bereichert. Seit den 1950er Jahren wickelte man z.B. dünnen Eisendraht (1–2 mm stark) mehrfach um den Korpus, um die quer umlaufenden Gurte herzustellen. In den 1970er Jahren setzte

sich in Bamako dicke Nylonschnur (4–6 mm stark) zum Spannen durch und dünnere zum Nähen.²⁰

Das folgende Zitat stammt vom Afro-Amerikaner Abdulai Aziz Ahmed aus New York City, der in den frühen 1970er Jahren zu den ersten Schülern Ladji Camaras²¹ zählte:

‘When I first saw Ladji’s drum, it was tied with a couple of different kinds of cord, telephone wire, and lacing went all directions. That was the way it was. He did not care about what it looked like. Over there (Africa) they used whatever was available.’ (zitiert nach Sunkett 1996, 145)

Aber selbst jene urbanen Trommler in Westafrika, die ihre Instrumente mit viel teurem Material, Geduld und geometrischem Gleichmaß bespannen, benutzten in den 1970er Jahren noch die Nähetechnik zur Membranbefestigung.²² Die neuen industriellen Materialien wurden von den lokalen Trommlern wegen gradueller Vorzüge gegenüber den zuvor verwendeten übernommen. Nylonschnur hält enormem Zug stand und reißt nur nach starkem Abrieb, der erst im Verlauf mehrmaliger Neubespannung des Instrumentes anfällt. Die Spannschnur aus eingedrehten Tierhautstreifen reißt dagegen wesentlich leichter und manchmal auch schon beim Vorgang des ersten Spannens. Das macht die lästige Arbeit des nachträglichen Anknötens nötig, was zusätzlich beim Weiterfädeln der Spannschnur erheblich stört. Anders als die organischen Materialien können Eisendraht und Nylon wiederverwendet werden. Außerdem sind Eisendraht

20 Nylon wurde 1938 in amerikanischen Industrielabors als erste vollsynthetische Faser entwickelt.

21 Der legendäre Papa Ladji Camara war seit 1953 erster Jenbe-Spieler der *Ballets Africains* von Fodeba Keita. Mit diesem 1947/48 gegründeten Ensemble, das 1958 zum *Ensemble National de la République de Guinée* ernannt wurde, gastierte er in Paris, New York und anderen Großstädten. Camara, der seit 1970 in New York City lebt, war der erste freischaffend tätige Jenbe-Spieler und -Lehrer außerhalb Afrikas.

22 Zum Beispiel ist auf der 1978 in Bouaké/Côte d’Ivoire aufgenommenen LP von Adama Dramé (Tonträger [LP] 1984a) das merkliche Sinken der Tonhöhe im Verlauf der einzelnen Stücke zu vernehmen, wie es für das Nachlassen der Spannung von Membranen typisch ist, die über einem Feuer erhitzt wurden. Auf den in Frankreich aufgenommenen Platten Dramés (ab Tonträger [LP] 1984b) kann man den stabil hohen Ton einer Jenbe mit Klemmspannung (siehe unten) hören.

und Nylonschnur im Gegensatz zu den früher verwendeten Tierhäuten in Bamako relativ leicht erhältlich. Die technische Praxis veränderte sich durch den Materialwechsel jedoch nicht wesentlich. Die Bauteile übten weiter die gleichen Funktionen aus.



Abb. 3: Jenbe mit vernähter Membran und industriellen Materialien. Sein Besitzer Namori Keita aus Kati galt in Bamako als der letzte urbane Berufstrommler, der die Eisen-Jenbe ablehnte. (Photo: Polak 1998)

4.2. Eine neue Technik

Wenn man die Membran einer Trommel zwischen zwei festen Ringen einklemmt, ist das Vernähen des Felles mit den Spanngurten überflüssig. Die Klemmspannung ist im europäischen Trommelbau seit Jahrhunderten bekannt. Heutzutage ist diese Technik auch im Jenbe-Bau gebräuchlich, wobei man Rundeisen von fünf bis sieben Millimetern Stärke verwendet, das um den Korpus gebogen und verschweißt wird.²³

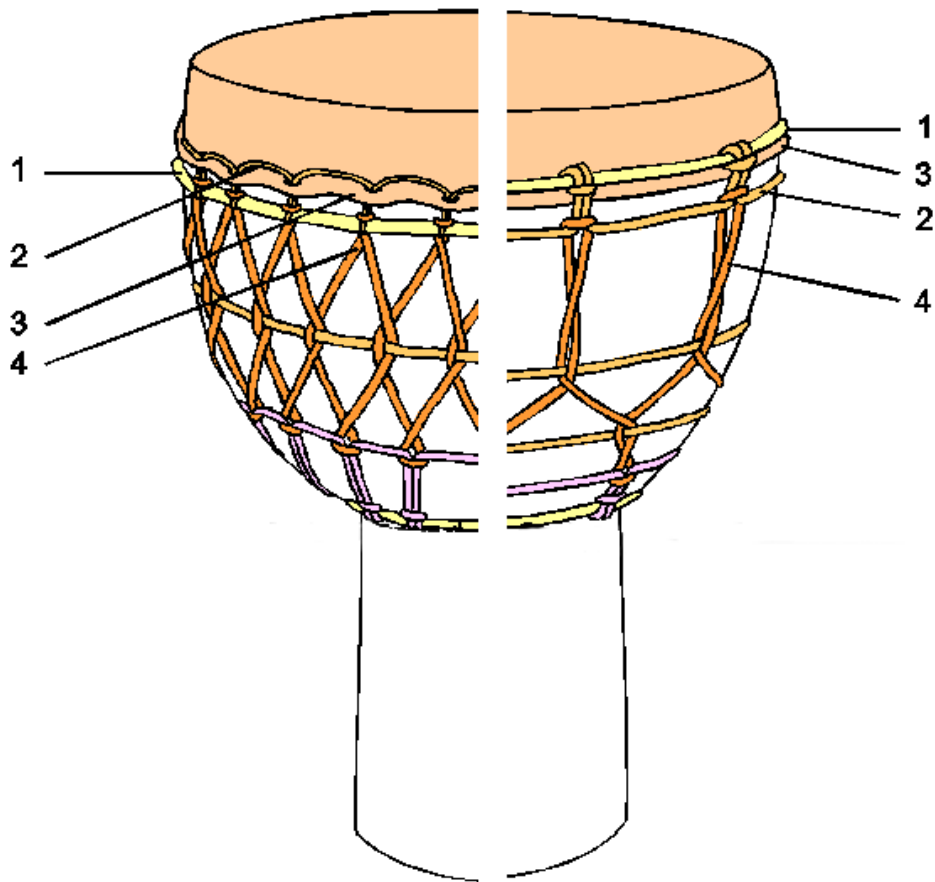
Die Klemmspannung mit Eisenringen und Nylonschnur wurde in den 1970er Jahren von Perkussionisten in den USA und in Europa in die Jenbe-Montage eingeführt. Ahmed gibt sogar eine genaue Genealogie ihres Ursprungs an:

It was Chief Bey [ein führender afro-amerikanischer Perkussionist in New York] who developed that technique. He taught his godson Richard Byrd who taught me. Richard fixed Ladji [Camará's] first drum with iron rings. I taught brothers in Chicago, principally Moshe Milon and the brothers who were in the Sun Drummers. Moshe shared this with Famoudou [Konaté] and now it is everywhere. (Ahmed 1998, o.S.)

Die neue Technik könnte als Anforderung von Importeuren in jene westafrikanischen Hauptstädte gelangt sein, deren Häfen dem Instrumenten-Export dienten, also nach Dakar und Abidjan (vergleiche Sunkett 1996, 146). Es ist aber auch möglich, daß sie in Abidjan oder Dakar von dort ansässigen Handwerkern und Trommlern unabhängig entwickelt wurde. In Abidjan war die Umstellung auf die Eisen-Jenbe in den frühen 1980er Jahren jedenfalls schon weitgehend abgeschlossen, während sie zu dieser Zeit in Dakar noch im Gange war und im westafrikanischen Binnenland gerade erst begann.²⁴

²³ Vergleiche auch Blanc (1993, 66-72) und Meyer (1997, 29-32).

²⁴ Persönliche Mitteilungen (1999) der Jenbe-Spieler Joachim Uhuru Uhl, Reinstetten, und Stefan Rigert, Bern.



Schematische Darstellung zweier Techniken zur Fellbefestigung
(Grafik: Ulrich Bauer)

Links im Bild: Die Membran ist am querlaufenden Spanngurt (1), der den Zug der Spannschnur an die Membran überträgt, mit einer dünnen Schnur aus Kunstfaser (2) angenäht. Der Spanngurt und ein in die Membran eingeschlagener, als Wulst erkennbarer Verstärkungsgurt (3) bestehen aus mehreren Litzen eingedrehter Ziegenhautstreifen, wozu abgenutzte Jenbe-Membranen dienen. Die Spannschnur (4) ist aus Nylon.

Rechts im Bild: An einem eisernen Spannring (1) ist ein Querband (2) aus Nylonschnur angebracht. Ein zweiter, ebenfalls eisener Verstärkungsring (3) ist in die Membran eingeschlagen. Durch die Schlaufen des Querbandes läuft die Spannschnur (4). Der Zug der Spannschnur überträgt sich auf das Querband und den Spannring. Erst indem der nach unten gezogene Spannring auf den eingeschlagenen Verstärkungsring drückt, wird die Membran fest zwischen beiden eingeklemmt, so daß der Zug letztlich auf sie übertragen wird.

Jenbe-Spieler, die in Abidjan gearbeitet hatten, brachten die ersten Eisen-Jenbe mit nach Bamako. Kasim Kuyate, ein handwerklich interessier-

ter Berufstrommler, war 1983 gerade damit befaßt, seine erste Jenbe zu erwerben. Dann sah er eine Abidjaner Eisen-Jenbe und beschloß spontan, sein eigenes Instrument nach diesem Vorbild zu bauen.



Abb. 5: Aktuell in Bamako gespielte Jenbe aus Abidjan, die im Gegensatz zu den oben abgebildeten Instrumenten (Abb. 2 bis 5) auch internationale Standards erfüllt. Ringe aus Baustahl (6 mm), Spannschnur und eng angelegtes Querband aus Reepschnur (5 mm). (Photo: Polak 1998)

Kuyate wußte jedoch die Feinheiten der Fellmontage vom bloßen Anschauen eines fertigen Instrumentes nicht genau abzuleiten:

Sie wurde nichts Gescheites. Die anderen [Trommler der westlichen Viertel von Bamako] haben sie alle gesehen, aber niemand hat es mir gleichgetan. Nach ein, zwei Jahren hab ich es wieder seinlassen. (Gesprächsprotokoll, Januar 1998)

Erst 1986 oder 87 kam Kuyate darauf zurück. Er erzählt:

Die richtige Weise hab ich von François [Dembele] gelernt. (...) Und auch Weiße kamen mit ihren Jenbe dort [von Abidjan] her zu ihm, einige hatten ihre Eisen-Jenbe dabei. Nur kurz vor uns hatten sie sie in Medina Kura, François selbst war aus Daressalam [zwei innenstadtnahe Viertel Bamakos]. (ebd.)

François Dembele war in den frühen 1980er Jahren Jenbe-Spieler am malischen Nationalballett. Auch Trommler anderer Stadtviertel Bamakos nennen ihn, bzw. das Milieu des *Ballet National* samt den dort verkehrenden europäischen Musikern, als Vorreiter der Eisen-Jenbe in der Stadt.²⁵ Dembele selbst erzählt, er habe die Technik der Eisen-Jenbe zuerst während einer Tournee des Nationalballettes in Amerika gesehen (Gesprächsprotokoll, März 1998).

„Die Eisen-Jenbe hat mir gefallen. Ihre Arbeit ist leicht und sie verletzt das Fell nicht“ (Kasim Kuyate, Gesprächsprotokoll). Wenn Bamakoer Trommler sich über die Eisen-Jenbe unterhalten, wird die Zeit vor der Einführung dieser Technik nur in einer Hinsicht gepriesen: In den kurzen Pausen im Verlaufe eines Auftrittes, während derer man das Fell erhitzte, konnte man sich immer auch ein wenig erholen. Für die Minuten, in denen man ein kleines Feuer aus Stroh oder Kartonage anmachte und die Trommel darüberhielt, ruhte das Spiel, ohne daß Tänzerinnen oder Sängerinnen sich gut beschweren konnten. Heute ist es dagegen keine Seltenheit, daß die Trommler zwei bis drei Stunden lang pausenlos durchspielen müssen. Das entscheidende Argument für die Klemmspannung mit Eisenringen ist, daß sie die Arbeit des Fellwechsels erleichtert.²⁶ Das Vernähen des Felles ist eine sehr mühselige und tückenreiche Arbeit, die viel Zeit fordert und

25 Zum Beispiel berichtet Moussa Traore aus Fadjigila im äußersten Osten Bamakos (heute in den USA), er habe eine Eisen-Jenbe zum ersten Male im Jahre 1984 bei François während einer Probe am Nationalballett gesehen (Interview, Mai 1999).

26 Bamakoer Jenbe-Spieler wechseln das Fell wegen Abnutzung ca. alle ein bis drei Monate, wenn es nicht schon vorher zu Schaden kommt oder schlecht klingt.

mit jedem Fellwechsel neu getan werden muß. Die Eisenringe und die Nylonschnur kosten zwar Geld, sind aber einfach zu handhaben und können z.T. als ganze Komponenten aus mehreren Elementen (z.B. der Spannring samt den daran geknüpften Schlaufen, durch die dann die Spanschnur gefädelt wird) wiederverwendet werden.

Im Unterschied zur zuerst beschriebenen Anwendung industrieller Materialien hatte die neue Befestigungstechnik weiterreichende Folgen. Die wichtigste ist, daß die Klemmspannung das Fell nicht verletzt (also nicht fürs Einreißen anfällig macht). Das erlaubt es, den enormen Zug an die Spanschnüre zu legen, der die heute übliche Fellspannung erzeugt. Man könnte auch eine Eisen-Jenbe mäßig spannen und tief gestimmt lassen. Aber außer einigen älteren Trommlern tut dies niemand.

4.3. Gebrauch

Der scheinbar äußerlich-technologische Aspekt des Instrumentenbaus führt bei genauerer Betrachtung mitten in die Musikpraxis, wo er mit vielen anderen Faktoren zusammenhängt. Große Jenbe werden heutzutage als unpraktisch empfunden, schließlich muß man sie oft stundenlang am Körper tragen, und sie werden mit dem gesetzten, aus der Mode gekommenen Stil der Alten identifiziert. Umgekehrt verachten viele ältere Trommler die kleinen und sehr hoch gespannten Jenbe der jüngeren und bringen sie mit deren, aus ihrer Sicht verdorbenem, Stil in Verbindung, der sich von dem ihren u.a. durch größere Ensemblebesetzung, höhere Tempi und freiere Ornamentik unterscheidet. Bani Dunbia und Kasim Kuyate, die seit Jahrzehnten als Festtrommler in Bamako spielen, sind sich einig, daß nur mit großen, tief gestimmten Jenbe ein 'normaler' Stil gepflegt werden könne. Tatsächlich konnte ich nur bei älteren Trommlern beobachten, daß sie zu hoch gespannte Instrumente mit einer handvoll Wasser, die ins Fell eingerieben wird, wieder tiefer stimmten. Eine zu hoch gestimmte Trommel scheint es für die Jüngeren gar nicht zu geben. Der alte Dunbia (geboren ca. 1917), spielt seit Jahrzehnten vor allem in kleinen Ensembles (aus einer Jenbe und einer Begleittrommel bestehend), wofür sich große Jenbe mit ihrem vollen Klang hervorragend eignen; und

tatsächlich besitzt er zwei sehr große Jenbe. Kuyate, ein Trommler der mittleren Generation (geboren ca. 1954), der den Trend der letzten fünfzehn Jahre zu immer größeren Ensembles im Gegensatz zu Dunbia noch mitvollzieht, spielt selber eine kleinere. Bezüglich der Auftritte, die Dunbia, Kuyate und ich selbst 1997 und 98 zu spielen hatten, waren jedoch immer beide froh, wenn meine kleine Jenbe (35 Zentimeter im Felldurchmesser) zur Verfügung stand. Ergonomie und Klangbild stellen, je nach Situation, verschieden gewichtete Kriterien bei der Bewertung eines Instrumentes dar. Eindeutig ist jedoch der Wandel zwischen den Generationen. Für die jungen Trommler sind extrem hohe Fellspannungen selbstverständlich. Die vom Spiel so straffer Felle herrührende, starke Hornhautbildung an den Händen gilt ihnen gar als Zeichen ihres Berufes. Sie sind stolz darauf. Im Notfall, d.h. bei schmerzhaften Verletzungen, spielen sie mit pflasterumwickelten Fingern. Die Alten, welche ihre Instrumente schwächer spannen, kennen diese Probleme weniger ausgeprägt. In der Hornhaut sehen sie zwar Schutz, aber keinen positiven Wert an sich. Aus ihrer Sicht machen die heute üblichen Fellspannungen ebenso die Hände kaputt wie den Klang.

Die Technik der Klemmspannung mittels Eisenringen stellt eine Rückwirkung der Nationalisierung und Internationalisierung des Jenbe-Spiels auf die lokale Festmusik dar. Das Klangideal der möglichst hohen Stimmung ist nicht neu.²⁷ Aber die Eisen-Jenbe war eine neue und notwendige Voraussetzung dafür, daß sich der alte Traum der dauerhaft hoch gestimmten Jenbe verwirklichen ließ. Diese Möglichkeit wird nun in einem Maße genutzt, daß andere Aspekte als die hohe Stimmung, z.B. die Wärme und die Fülle des Klanges, darunter leiden.

Die Fellbefestigungstechnik der Eisen-Jenbe hat sich in Bamako innerhalb nur weniger Jahre (ca. zwischen 1983 und 1990) so umfassend durchgesetzt, daß ich schon 1991 ausschließlich Eisen-Jenbe zu Gesicht bekom-

27 Auch schon zu Zeiten der Leder-Jenbe experimentierte man bei der Montage mit dem Ziel einer hohen Grundspannung. Zum Beispiel wurden die neuen Materialien (siehe oben) evtl. selektiv eingesetzt und gewisse Bauteile aus Tierhaut belassen, um deren Vorteil zu nutzen, daß sie sich, naß verarbeitet, beim Trocknen zusammenziehen.

men habe.²⁸ Damals, als die Eisenringe erst seit kurzem in Gebrauch waren, konnte ich noch häufig beobachten, daß Eisen-Jenbe über einem aus Pappkarton entfachten Feuerchen erhitzt wurden. Heute nutzt man die Möglichkeiten der neuen Technik voll aus und erledigt das manchmal nötige Nachspannen während eines Auftrittes mit einigen kräftigen Schlägen rundum auf den oberen Eisenring. Dazu wird eigens ein schweres Eisen mitgeführt, wie man es auch bei der Fellmontage benutzt, oder man greift zum Schlegel des nächsten Getreidemörsers.

5. Verflechtung der Märkte und Divergenz der Bewertungen

Von den derzeit ca. fünfzehn hauptberuflichen Jenbe-Spielern in Badi-alan 1 (Bamako) arbeiten alle auf Trommel-/Tanzfesten; 13 von ihnen waren oder sind daneben in einer Ballettruppe. Die Mehrzahl hat schon Weiße unterrichtet: Franzosen, Österreicher, Deutsche, Holländer, Amerikaner, Kanadier u.a., darunter Berufsmusiker, Entwicklungshelfer, Touristen und Forscher. Viele haben für den Instrumentenexport gearbeitet, einige handeln selbst. Umgekehrt hat keiner (auch nicht der verbeamtete Jenbe-Spieler am Nationalballett oder der mehrere Monate pro Jahr in Österreich tätige Trommler) seine Tätigkeit als Festmusiker eingestellt. Die Nachfrage nach Arbeit von Jenbe-Spielern ist differenziert und in aufeinanderfolgenden Phasen entstanden. Den Akteuren erscheinen jedoch die lokalen, nationalen und internationalen Ebenen der Nachfrage als gleichzeitige Sektoren des Arbeits- und Chancenmarktes in Bamako. Nahezu jeder bedient mehrere Märkte, um seine Einkommensquellen zu streuen und zu addieren und lernt die Anforderungen der verschiedenen Märkte kennen und (mehr oder weniger) auch erfüllen. So ernähren die drei Arbeitsbereiche für Jenbe-Spieler in Bamako dieselben Akteure.

In meiner Untersuchungsgruppe sind Spieler im Alter zwischen ca. 14 und 80 Jahren vertreten. Ihr Stadtviertel Badi-alan 1 entstand im Zuge der stadtplanerischen Ausbreitung Bamakos nach Westen in den 1950er Jah-

²⁸ 1989 waren noch Leder-Jenbe in Gebrauch gewesen (persönliche Mitteilung der Jenbe-Spielerin Uli Sanou, Wien).

ren.²⁹ Die Trommler aus Stadtvierteln, die noch näher an der Innenstadt liegen, stehen auch dem internationalen Markt näher,³⁰ die Jenbe-Spieler von weiter außerhalb stehen ihm umso weniger nah. Die Untersuchungsgruppe ist also nicht repräsentativ für ganz Bamako, aber typisch für das urbane Berufstrommlertum, wie es sich seit der Unabhängigkeit entwickelt hat.

Die Verbreitung der Eisen-Jenbe in Bamako ist ein Resultat der Verflechtung lokaler Festmusik, nationaler Staatsballette und des internationalen Jenbe-Spiels in den 1970er und 1980er Jahren. Sie ist gleichzeitig eine Voraussetzung für die Intensivierung dieser Verflechtung in den 1990er Jahren. Erst die relativ leicht zu handhabende und stabile Technik der Fellbefestigung mit Eisenringen machte die massenhafte Verbreitung der Jenbe in Industrieländern praktikabel. Und erst seitdem auch die Bamakoer Trommler die Technik der Eisen-Jenbe gebrauchen und beherrschen, können sie den Anforderungen des internationalen Marktes genügen.

Die Bamakoer und die europäischen und amerikanischen Jenbe-Spieler haben sich im Lauf der letzten fünfzehn Jahre derselben Technik der Fellmontage verschrieben. Diese Homogenisierung im Instrumentenbau erstreckt sich jedoch tatsächlich nur auf seinen technischen Aspekt, nicht aber auf seine Bedeutung. Die Bamakoer sehen die Eisen-Jenbe als die 'moderne' Jenbe, ein Ergebnis des Fortschritts gegenüber der Leder-Jenbe; unter Europäern und Amerikanern ist dagegen das Bild von der Eisen-Jenbe als der 'traditionellen', ja, 'afrikanischen' Jenbe verbreitet, im Gegensatz zu industriell und ganz aus Kunststoff hergestellten Trommeln mit Schraubgewinden als Spannmechanik. Diese widersprüchlichen Interpretationen und die dahinterstehenden Werte können zu Reibungen und Mißverständnissen führen, hindern aber beide Seiten keineswegs daran, auf der Grundlage der gemeinsam praktizierten Technik auf dem internationalen Markt zusammenarbeiten.

²⁹ Vgl. hierzu auch Villien-Rossi 1966 und van Westen 1982.

³⁰ In der Innenstadt liegen z.B. das *Carrefour des Jeunes* und das *Institut National des Arts*, zwei Einrichtungen staatlicher Kulturpolitik, die als Treffpunkt von Bamakoer Trommlern und dem internationalen Markt eine große Rolle spielen.

Zanetti (1996, 174) berichtet von den Ballettspielern aus Conakry/Guinea:

Rapidement, leur musique devient modèle pour tous les jeunes jembefola; le vocabulaire rythmique du ballet, assimilé et rejoué dans les fêtes traditionnelles, entre alors dans le bagage indispensable à l'apprentissage de l'instrument, et se répand rapidement dans toute la zone d'influence mandingue.

Nicht nur in Bamako lassen sich neben der Entwicklung vom lokalen Fest zum Staatsballett zum internationalen Markt auch Rück- und Wechselwirkungen feststellen. Zanetti (1996) tendiert dazu, die Kunst der guineischen Balletttrommler zu bewundern, die Rückwirkung ihrer Vermarktung auf die urbane Festmusik in der Breite hingegen zu verurteilen. Beispiele und Belege bleibt er allerdings schuldig. Das Beispiel des Instrumentenbaus zeigt jedoch, wie nützlich gerade der Wandel, der durch die Verflechtung der Märkte entstand und entsteht, für die urbane Tradition der Jenbe-Festmusik sein kann: Bamakoer Trommler machten sich eine 'moderne' Technik zu eigen und profitieren von internationalen Kontakten nicht zuletzt auch finanziell. Die Umarbeitung und Aufwertung einer vormals ländlichen Musik zur nationalen Folklore und zur international bewunderten Kunst hat insgesamt dazu beigetragen, sie im Urteil der Bamakoer aufzuwerten und in die Lokalkultur der Hauptstadt der jungen Republik Mali zu integrieren. Das Lokale und seine nationalpolitische Inanspruchnahme und internationale Vermarktung liegen in der Bamakoer Jenbe-Praxis nahe beieinander.

Jenbe-Spieler der mittleren und älteren Generation beklagen oft und heftig den Verlust kultureller Wahrhaftigkeit oder ästhetischer Qualität im Zuge der jüngeren Kommerzialisierung des Jenbe-Spiels.³¹ Es reicht nicht aus, solche Urteile einfach zu übernehmen oder auch zu verwerfen. Im Interesse der Musikethnologie liegt es vielmehr, zu erfassen und zu verstehen, wie es zu Wandel und seiner emischen Beurteilung kommt. Die Erklä-

³¹ Ich beziehe mich dabei in erster Linie auf meine Forschung in Bamako. Vergleiche hierzu auch den Grundton der Ausführungen Adama Dramés (Dramé und Senn-Borloz 1992). Ich habe darüber hinaus den Eindruck, daß auch viele andere internationale (europäischer und afrikanischer Herkunft) Jenbe-Spieler 'der ersten Stunde' ebenso denken.

zung der gegenwärtigen Tendenzen des Jenbe-Spiels wird also nicht erst bei den jungen Trommlern der 1990er Jahre ansetzen können. Sie wird die Zusammenhänge von Professionalisierung, Folklorisierung und Vermarktung des Jenbe-Spiels schon in der Jugend derer untersuchen müssen, die heute klagen.

Literaturverzeichnis:

- Ahmed, Abdulai Aziz 1998: *Re: How to build a relationship of trust*. In: djembe-l, <djembe-l@u.washington.edu>, 07 July 1998.
- Bamba, Sorry 1996: *De la tradition à la World Music*, Paris: Harmattan.
- Blanc, Serge 1993: *Le tambour Djembé*, Lyon: Editions Maurice Sonjon.
- Charry, Eric 1994: *The grand Mande guitar tradition*. In: *The World of Music* 36, 2, 21-61.
- Charry, Eric 1996: *A guide to the jembe*. In: *Percussive Notes* 34, 2, 66-72. Erweiterte Fassung in: <<http://www.wesleyan.edu/~echarry/jembe-article/article.html>>, Mai 1996.
- Charry, Eric im Druck: *Mande Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Cutter, Charles Hickman 1967: *The politics of music in Mali*. In: *African Arts* 1, 3, 38-39, 74-77.
- Cutter, Charles Hickman 1971: *Nation-Building in Mali*, University of California, Los Angeles: Ph.D. Dissertation.
- Diawara, Mamadou 1996: *Le griot mande à l'heure de la globalisation*. In: *Cahiers d'Etudes Africaines* 144, 591-612.
- Dramé, Adama; Senn-Borloz, Arlette 1992: *Jeliya – être griot et musicien aujourd'hui*, Paris: Harmattan.
- Duran, Lucy 1995: *Birds of Wasulu: Freedom of expression and expression of freedom in popular music of southern Mali*. In: *British Journal of Ethnomusicology* 2, 117-42.
- Hopkins, Nicholas S. 1965: *Le théâtre moderne au Mali*. In: *Présence Africaine* 53, 162-193.
- Keita, Fodeba 1957: *La danse africaine et la scène*. In: *Présence Africaine* 14/15: 202-209.
- Knight, Roderic C. 1974: *Mandinka drumming*. In: *African Arts* 7, 4, 24-35.
- Knight, Roderic 1984: *Music in Africa: The Manding contexts*. In: Gerard Béhague (ed.): *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*, Westport/CT: Greenwood Press, 53-90.

- Kokelaere, François; Saïdani, Nasser 1995: 90: *Les années "Djembe"*. In: <www.pragmasoft.be/djembe/articles/Annees90/index.html>, Mai 1999.
- Konaté, Famoudou; Ott, Thomas 1997: *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Musik.
- Meillassoux, Claude 1968: *Urbanization of an African Community. Voluntary Associations in Bamako*, Seattle: University of Washington Press.
- Meyer, Andreas 1997: *Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika*, Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz).
- Modic, Kate 1996: *Song, Performance and Power: The Bèn Ka Di Women's Association in Bamako, Mali*, Bloomington, Indiana University: Ph.D. Dissertation.
- Nettl, Bruno 1996: *Relating the present to the past. Thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology*. In: *Music and Anthropology* 1, <<http://gotan.cirfid.unibo.it/m&a/index/number1/nettl1/ne1.htm>>, Mai 1999.
- Schaeffner, André 1990: *Le sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*, Paris: Hermann.
- Schulz, Dorothea Elisabeth 1996: *Praise in Times of Disenchantment: Griots, Radios, and the Politics of Communication in Mali*. New Haven/CT, Yale University: Ph.D. Dissertation.
- Spittler (im Druck): *Lokale Vielfalt oder globale Uniformität?* Dieser Band.
- Sunkett, Mark 1995: *Mandiani Drum and Dance. Djimbe Performance and Black Aesthetics from Africa to the New World*, Tempe, AZ: White Cliffs Media.
- Villien-Rossi, Marie-Louise 1966: *Bamako, capitale du Mali*. In: *Bulletin de l'IFAN, Serie B*, 1, 2, 249-380.
- Westen, A.C.M. van 1995: *Unsettled: Low-income Housing and Mobility in Bamako, Mali*, Utrecht: Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap u.a. (Dissertation, Universität Utrecht).
- Zanetti, Vincent 1996: *De la place du village aux scènes internationales: l'évolution du jembe et de son repertoire*. In: *Cahier de Musiques Traditionnelles* 9, 167-188.
- Zemp, Hugo 1971: *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris: Mouton.

Tonträgerverzeichnis:

- Ballets Africains de Papa Ladj Camara, Les 1994/95: (*ohne Titel*). Lyri-chord, LYRCD 7419.

- Ballets Africains, Les – Ensemble National de la République de Guinée 1964: (o.T.). Bel Air, 411043.
- Ballets Africains de la République de Guinée 1967: ... *orgie de rythme ... orgie de couleurs*. Syliphone, SLP 14.
- Ballets Africains, Les 1991: (o.T.). Buda, 82513-2.
- Ballets Africains, Les 1994: *Silo*. Buda, 92579-2.
- ‘Bamako’ et alii (ohne Datum): *Les meilleurs souvenirs de la première Biennale artistique et culturelle de la Jeunesse (1970)*. Bärenreiter Musicaphon, BM 30 L 2651.
- Camara, Ladji 1979: *Africa, New York*. Lyrichord, LYRCD 7345.
- Coulibaly, Soungalo 1992: *Percussion and Songs from Mali*. Arion, ARN-64192.
- Dramé, Adama 1984a: *Rhythms of the Manding*. Grem, DSM 042 (erstveröffentlicht 1979 bei Phillips, UNESCO Collection 6586 042).
- Dramé, Adama 1984b: *Traditions*. Auvidis, AV 4510.
- Dramé, Adama 1986: *Djeli*. Auvidis, B5519.
- Dramé, Adama 1987: *Grands maitres de la percussion: tambour djembe*. Auvidis, B6126.
- Dramé, Adama 1992: *Percussions Mandingues/Mandingo Drums*. Playa Sound, PS 65085.
- Dramé, Adama 1996: *30 ans de jembé/30 years of jembé*. Playa Sound, PS 65177.
- Dunbia, Yamadu et alii 1996: *The Mali Tradition: The Art of Jenbe Drumming*. Bandaloop, BLP 001.
- Dunbia, Yamadu et alii 1997: *Dònkili – Call to Dance: Festival Music from Mali*. Pan Records, PAN CD 2060.
- Kante, Mamadou 1994: *Les Tambours du Mali/Drums from Mali*. Playa Sound, PLS 65132.
- Keita, Mamady 1992: *Nankama*. Fonti Musicali, FMD 195.
- Keita, Mamady 1995: *Mogobalu*. Fonti Musicali, FMD 205.
- Keita, Mamady 1996: *Hamanah*. Fonti Musicali, FMD 211.
- Konaté, Famoudou 1991: *Rhythmen der Malinké*. Museum für Völkerkunde Berlin, Museums-collection CD 18.
- Troupe Folklorique Malienne et alii (o.D.): *African Rhythms and Instruments, Vol. 1*. (Aufnahmen vom *Première Festival Panafricaine*, Algiers, 1969). Lyrichord, LYRCD 7328.