

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 48

Evelyn Bott

**Salif Keita:
„Les belles choses derrière le mur“
—
von Marginalisierung zu Weltruhm**



The Working Papers are edited by

Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.

Tel. +49-6131-392.3720, Email: ifeas@mail.uni-mainz.de;

<http://www.uni-mainz.de/~ifeas>

Geschäftsführender Herausgeber/ Managing Editor:
Thomas Bierschenk (biersche@mail.uni-mainz.de)

**Salif Keita:
„Les belles choses derrière le mur“
–
von Marginalisierung zu Weltruhm**

**Hausarbeit zur Erlangung des
Akademischen Grades
eines Magister Artium**

**vorgelegt dem Fachbereich Sozialwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz**

von

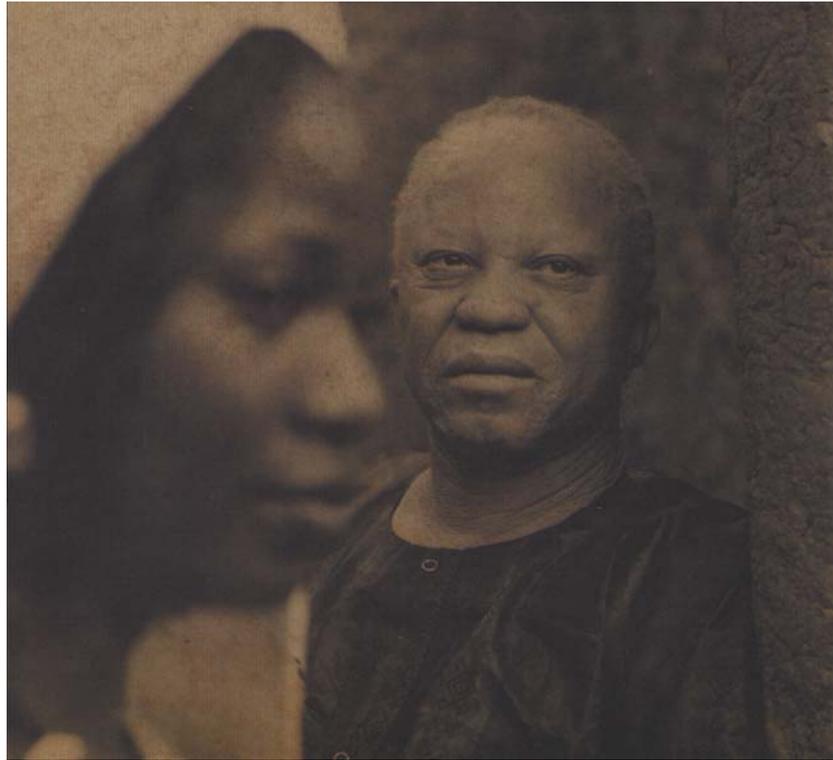
Evelyn Bott

aus Hofheim am Taunus

2004

Erstgutachter: Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender

Zweitgutachterin: Dr. Katja Werthmann



Quelle: CD *Moffon* (Keita 2002); privat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I Albinismus	4
I.1 Literaturlage	4
I.2 Medizinische Definition und Symptome	5
I.3 Soziale Stigmatisierung, Diskriminierung und Isolation	7
I.4 Die „Tradition“ und der Umgang mit Albinismus in Afrika: der Menschenopfer-Mythos	14
II Kindheit und Jugend	24
II.1 Örtliche Umgebung: das Heimatdorf Djoliba	24
II.2 Die Geburt Salifs und die Reaktionen seines Umfelds	25
II.3 Junge Jahre eines „Albino“: die persönlichen Erfahrungen Keitas	26
II.3.1 Schule	27
II.3.2 Freizeit	29
II.3.3 Ländlicher contra städtischer Kontext	29
II.3.4 Ausblick: der Albinismus in Keitas Werk	30
II.4 Musikalische Umgebung	32
II.5 Mehr als nur ein Hobby: Salif Keita und die Musik	34
III Die Mande-Welt	37
III.1 Der Begriff „Mande“	37
III.2 Die Mande-Gesellschaft	38
III.3 Soziale Kategorien	40
III.3.1 <i>Horonno</i>	40
III.3.2 <i>Jonn</i>	42
III.3.3 <i>Nyamakalaw</i>	43
III.3.3.1 <i>Jelin</i>	46

III.4	Heiratsverbindungen und Tätigkeitsfelder in der Gegenwart	48
III.5	Das <i>jamu</i> Keita	50
III.5.1	Definition und allgemeine Bedeutung des Patronyms	50
III.5.2	Die <i>masaren</i> und das <i>jamu</i> Keita	52
III.6	Salif Keitas Position in der Mande-Gesellschaft	53
III.7	Bamako: Jahre der Entscheidungsfindung	57
IV	Musik und Politik in Mali	63
IV.1	Musik im anglophonen und frankophonen Westafrika während der Kolonialzeit	63
IV.2	Guinea und die Kulturpolitik Sékou Tourés	66
IV.3	Musik in Mali unter dem sozialistischen Regime Modibo Keitas (1960-1968)	72
IV.4	Veränderungen nach dem Putsch durch Moussa Traoré (1968)	79
V	<i>Le Rail Band du Buffet Hôtel de la Gare de Bamako</i>	84
V.1	Afrikanische Bands zwischen europäischer, lateinamerikanischer und lokaler Musik	86
V.2	Die Musik der <i>Rail Band</i>	88
V.3	Salif Keita und die <i>Rail Band</i>	90
VI	<i>Les Ambassadeurs du Motel de Bamako</i>	94
VI.1	Die ersten Jahre bei <i>Les Ambassadeurs</i> (1973-1977)	94
VI.2	Die Konkurrenz zwischen <i>Rail Band</i> und <i>Les Ambassadeurs</i>	97
VI.3	1978: Abreise nach Abidjan	99
VI.4	<i>Mandjou</i> und Sékou Touré	104
VI.4.1	Die Beziehung Salif Keita – Sékou Touré: Keitas Verteidigung gegenüber kritischen Stimmen	106
VI.4.2	<i>Mandjou</i> als Klassiker der modernen afrikanischen Musik	109
VI.5	Die <i>Ambassadeurs Internationaux</i> in den USA	110
VI.6	Rückkehr und Zerfall der Band	112
	Zusammenfassung	115

Anhänge	
Anhang I: Karten	120
Anhang II: Photographien und Abbildungen	123
Anhang III: Transkription des Filmtextes <i>Destiny of a Nobel Outcast</i>	131
Anhang IV: Songtexte	158
Literaturverzeichnis	165
Verzeichnis der Websites	172
Diskographie	173
Videographie	176

Einleitung

Im Jahr 1984 verließ Salif Keita – ein damals in ganz Westafrika berühmter Musiker – sein Heimatland Mali und zog nach Paris, um dort seine Karriere als Musiker weiter zu verfolgen. Mit Erfolg – seine erste Soloschallplatte *Soro* aus dem Jahr 1987 verschaffte ihm, wie man so schön sagt, den „Durchbruch“ auf dem globalen Markt der Weltmusik-Szene. Seitdem ist er neben Youssou N’Dour und einigen anderen einer der großen Weltmusik-Künstler aus Afrika.

Die vorliegende Arbeit zeichnet einen Teil des Lebensweges Keitas nach, ist allerdings keine vollständige Biographie. Es handelt sich um eine Teilbiographie, die die Zeit von seiner Geburt (1949) bis zu seinem 35. Lebensjahr, dem Zeitpunkt seiner Emigration nach Frankreich, behandelt.

Dabei geht es mir jedoch um mehr als um die bloße Nacherzählung dieses Lebensabschnittes. Ziel der Arbeit ist es, das Leben und die Musik Salif Keitas im Kontext ihres kulturellen und historischen Hintergrundes darzustellen und verständlich zu machen. Dies macht die ethnologische Perspektive der Arbeit aus. Es werden Themen herausgegriffen, die für Salif Keita bedeutsam waren: der Albinismus, die Mande-Welt und der Zusammenhang zwischen Musik und Politik in Mali. Es handelt sich hier also um eine themenfokussierte Biographie.

Der Grund für die Beschränkung der Biographie auf die ersten 35 Jahre seines Lebens ergibt sich zum einen aus den Zeit- und Umfangsbeschränkungen einer Magisterarbeit. Zum anderen sind für die Behandlung der erwähnten Themenbereiche vor allem diese Jahre seines Lebens von Bedeutung. Die Emigration nach Paris stellt einen wesentlichen Wendepunkt im Leben Salif Keitas dar, einen Einschnitt, mit dem die Arbeit schließt.

Die Arbeit nimmt insofern eine musik-ethnologische Perspektive ein, als das Thema Musik natürlich einen zentralen Platz einnimmt. Allerdings handelt es sich nicht um eine musikwissenschaftliche oder ethnomusikologische Arbeit.¹

Sehr interessant und sicher auch sehr fruchtbar wäre eine genauere Betrachtung und Interpretation der Songtexte Keitas, die zum großen Teil eng mit seiner Biographie verknüpft sind. An manchen Stellen der Arbeit habe ich Anmerkungen zu diesen Texten

¹ Elizabeth Jane Miles hat bereits eine ethnomusikologische Arbeit zu Salif Keita verfasst (Miles 1992), die allerdings nicht veröffentlicht ist.

einfließen lassen, die aber keine tiefergehende Analyse darstellen, da dies den zulässigen Umfang der Arbeit deutlich überschritten hätte. Eine genauere Beschäftigung mit seinen Songtexten konnte ich vor allem deshalb nicht leisten, da ich der Sprache Bambara nicht mächtig bin. Es existieren zwar Übersetzungen, die jedoch in der Regel keine verlässlichen Quellen für eine wissenschaftliche Bearbeitung darstellen – zumal die Transkription des Originaltextes in Bambara nicht vorliegt.²

Aus der Zielsetzung der Arbeit ergibt sich folgende Gliederung: Kapitel I setzt sich mit dem ersten großen Themenbereich, dem Albinismus, auseinander: Salif Keita ist mit dieser Krankheit auf die Welt gekommen. Nachdem im ersten Abschnitt die Literaturlage zur Thematik dargestellt wird, liefert Abschnitt I.2 zunächst eine medizinische Definition des Krankheitsbildes und beschreibt die mit ihr verbundenen Symptome. Von großer Bedeutung ist, dass die (körperlichen) Symptome des Albinismus oft negative soziale bzw. psychologische Auswirkungen wie soziale Stigmatisierung, Diskriminierung und Ausgrenzung mit sich bringen – besonders im afrikanischen Kontext (I.3). Das Verhalten der Mitmenschen gegenüber Personen mit Albinismus beruht zum Teil auf traditionellen Vorstellungen, denen im letzten Abschnitt des Kapitels nachgegangen wird.

Kapitel II zeichnet Kindheit und Jugend Salif Keitas nach: sein Heimatdorf Djoliba, die Reaktionen auf seine Geburt, seine Erfahrungen als „Albino“, die Schul- und Freizeit, musikalische Einflüsse und erste musikalische „Schritte“.

Kapitel III geht auf den zweiten großen thematischen Schwerpunkt ein: die Mande-Welt – die kulturelle Umgebung, in der Keita aufgewachsen ist. Der Klärung des Begriffs „Mande“ (III.1) folgt eine Beschreibung der Mande-Gesellschaft im allgemeinen und der ihr inhärenten sozialen Kategorien im einzelnen (III.2 und III.3). Abschnitt III.4 thematisiert die gegenwärtigen Beziehungen zwischen den sozialen Gruppierungen, vor allem in Bezug auf Heiratsverbindungen und Tätigkeitsfelder. *Jamu*, der Familien- bzw. Clan-Name, der eine große Rolle für die Mande spielt, steht im Mittelpunkt des folgenden Abschnitts (III.5). Nachdem dem Leser auf diese Weise bedeutende Elemente der Mande-Welt näher gebracht worden sind, wird im sich anschließenden Abschnitt die widersprüchliche Position Salif Keitas in dieser Gesellschaft erläutert. Angesprochen wird nicht nur der gesellschaftliche Konflikt, in dem Salif Keita sich befindet, sondern auch seine Versuche der Rechtfertigung und Lösungsfindung (III.6). Das Kapitel schließt mit

² Ich habe eine Sammlung aller Übersetzungen von Songtexten Salif Keitas, die ich ausfindig machen konnte, im Archiv für die Musik Afrikas (AMA) deponiert. Sie dienen als Basis für eventuelle weitere Forschungen.

einer Schilderung seiner ersten Jahren in Bamako, wo er zunächst die pädagogische Hochschule besucht, dort aber wegen seiner durch den Albinismus bedingten Sehschwäche keinen Abschluss machen kann und daraufhin damit beginnt, mit seiner Gitarre auf dem Markt und schließlich in Bars und Clubs zu spielen und zu singen.

Kapitel IV beschäftigt sich mit dem dritten großen Themenbereich: dem Zusammenhang zwischen Musik und Politik im Mali der 1960er bis 1980er Jahre. Zunächst wird auf die unterschiedliche musikalische Situation im anglophonen und frankophonen Westafrika während der Kolonialzeit eingegangen (IV.1), die eine Voraussetzung für das Verständnis der weiteren Entwicklung der Musik in Mali nach der Unabhängigkeit darstellt. Anschließend wird die Kulturpolitik des guineischen Präsidenten Sékou Touré dargestellt (IV.2), der die malische Politik des ersten Präsidenten Modibo Keita (1960-1968) stark beeinflusste (IV.3). Im letzten Abschnitt werden die Veränderungen beschrieben, die der Militärputsch und die anschließende Diktatur Moussa Traorés (1968-1991) im Kulturbetrieb Malis mit sich brachte.

Die letzten beiden Kapitel der Arbeit (V und VI) sind der Karriere Salif Keitas als Musiker in Westafrika gewidmet – von seinen Anfängen bei der *Rail Band* im Restaurant des Bahnhofshotels von Bamako (1970-1973; Kapitel V) über den Wechsel zu den *Ambassadeurs* (1973) bis hin zur Abreise der *Ambassadeurs* nach Abidjan, ihren Aufnahmen in den USA und schließlich dem Zerfall der Band und der Entscheidung Keitas, nach Paris zu emigrieren (Kapitel VI).

Die Quellen, auf die ich mich in den biographisch geprägten Abschnitten der Arbeit stütze, sind zum einen von Musikethnologen und Musikjournalisten verfasste Überblicksdarstellungen zur modernen afrikanischen Musik und Artikel in (meist populärwissenschaftlichen) Musikzeitschriften. Eine Quelle anderer Natur stellt das Buch *Salif Keita: L'oiseau sur le fromager* des Sozialwissenschaftlers Cheick M. Chérif Keita (2001) dar, eines Jugendfreundes Salif Keitas, der biographische Elemente mit Aspekten der Mande-Gesellschaft und Inhalten der Songtexte verknüpft. Darüber hinaus stütze ich mich auf den Film *Salif Keita: Destiny of a Noble Outcast* von Chris Austin aus dem Jahr 1991 – einen Dokumentarfilm über Salif Keita, der Keita sehr viel Raum zur Selbstdarstellung bietet. Eine vollständige Transkription des Filmtextes befindet sich im Anhang. Zu einem geringeren Teil zitiere ich auch Aussagen Keitas aus dem Film *Salif Keita: Citoyen Ambassadeur* (1996) von Jean Pierre Limosin.

I. Albinismus

Salif Keita ist mit Albinismus zur Welt gekommen – eine Tatsache, die ihn seit dem Moment seiner Geburt an prägen und sein gesamtes Leben beeinflussen wird. Aus diesem Grunde ist es wichtig, zu klären, was sich hinter dem Begriff Albinismus verbirgt und welche Konsequenzen dieser Zustand für die Betroffenen, insbesondere die in Afrika lebenden, hat.³

I.1 Literaturlage

Es stellte sich als relativ schwierig heraus, zu dem Thema Albinismus wissenschaftliche Literatur zu finden, die für diese Arbeit relevant ist. Der überwiegende Anteil der Veröffentlichungen über Albinismus sind (rein) medizinischer Natur, d. h. sie informieren über das Krankheitsbild und die vorhandenen diagnostischen und therapeutischen Möglichkeiten.

Kaum ertragreich war die Suche nach der Behandlung der Thematik aus sozialwissenschaftlicher Perspektive – besonders, wenn man die Suche dadurch einschränkt, dass man Informationen zum Umgang mit Albinismus in Afrika (in Gegenwart und Vergangenheit) sucht. Abhandlungen zu Albinismus in Afrika sind meist älteren Datums und gehen zum großen Teil über schlichte anthropologische oder medizinische Kategorisierungen bzw. Statistiken nicht hinaus (wie z. B. Aquaron 1980; Brygoo & Brygoo 1951; Stannus 1913; Vallois 1950).

Abgesehen von der medizinischen Literatur, die ich zur Vorstellung des Krankheitsbildes herangezogen habe, werde ich mich folglich in den nächsten Abschnitten zum einen auf „Betroffenenliteratur“, so zum Beispiel auf die auf den Websites der Albinismus-Selbsthilfegruppen *NOAH* und *ZIMAS* zur Verfügung stehenden Informationen, zum anderen auf Zeitungsartikel über das Thema stützen.⁴

³ Auch wenn die Betroffenen – so auch Salif Keita – sich zum Teil selbst als „Albino“ bezeichnen, habe ich mich dafür entschieden, im Folgenden von „Menschen/Personen mit Albinismus“ oder „an Albinismus leidenden Menschen“ zu sprechen, da der Begriff „Albino“ mitunter in abwertender Weise gebraucht wird (siehe auch Blankenberg 2000: 11; Waugh o.J.: 2). Ich lasse den Begriff in Anführungszeichen stehen, wenn er so in der erwähnten Literatur gebraucht wird.

⁴ *NOAH* ist die Abkürzung für die in den USA ansässige „National Organization for Albinism and Hypopigmentation“; als *ZIMAS* wird die „Zimbabwe Albino Association“ bezeichnet.

Hilfreich sind die Ausführungen C. M. C. Keitas⁵ (2001), der zum Teil versucht, die Thematik aus sozialwissenschaftlicher Sicht anzugehen, und ein Aufsatz über die psychologischen Aspekte des Albinismus von Bernice N. Ezeilo (1989), der sich auf Nigeria bezieht (obwohl letzterer Artikel auch weitgehend zur „Betroffenenliteratur“ gehört).

Einen – wenn auch begrenzten – Blick in die Vergangenheit erlauben Berichte zeitgenössischer Reisenden und Ethnologen (Cole 1862; Malinowski 1929; Rattray 1929). Ethnographische Arbeiten zu verschiedenen afrikanischen Ethnien beleuchten den Umgang mit Menschen mit Albinismus sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart und geben zum Teil Aufschluss über bestimmte in diesem Zusammenhang existierende Mythen, so beispielsweise dem Mythos der bevorzugten Opferung von Menschen mit Albinismus. Besonders relevant sind hier die Arbeiten über die „Bambara“ von Diakité (1992); Dieterlen (1988) und Paques (1954).⁶

I.2 Medizinische Definition und Symptome

Albinismus (lateinisch *albus* = weiß) ist der Oberbegriff für alle Formen einer autosomal-rezessiv erblichen Störung der Melaninbildung (Pschyrembel 1990: 42). Ein autosomal-rezessiver Erbgang bedeutet, dass beide Eltern das entsprechende Gen in sich tragen müssen, um ein Kind mit Albinismus zur Welt zu bringen – ohne jedoch selbst daran erkrankt sein zu müssen.

Beim Albinismus handelt sich um eine heterogene Gruppe von Erkrankungen, deren wesentliche Gemeinsamkeit der Mangel an Melaninpigment ist. Daher wird der Zustand auch als Hypopigmentation bezeichnet. Bei Melaninen handelt es sich um Pigmente, auf die die Färbung der Haut, der Haare, der Iris und der Choroidea (Regenbogen- und Aderhaut des Auges) zurückzuführen ist und die für die Absorption von Licht und UV-

⁵ Cheick M. Chérif Keita ist zusammen mit Salif Keita in Djoliba aufgewachsen und war einer seiner Kindheits- und Jugendfreunde. Heute ist er Professor für Afrikanische und Karibische Literaturen am Carleton College in Minnesota, USA.

⁶ Zum Begriff „Bambara“ findet sich in der Literatur die Ansicht, dass dies korrekterweise nur die Bezeichnung der Sprache, nicht aber die einer Ethnie sein kann (vgl. z.B. Bazin 1985). Dennoch findet man fast überall in der (sowohl älteren als auch jüngeren) ethnologischen Literatur die Verwendung des Begriffes zur Bezeichnung einer Volksgruppe. Als Beispiel für die Ambivalenz im Umgang mit dem Begriff dient das „Afrika-Lexikon“, in dem man unter dem Eintrag „Bambara/Dyula“ lernt, dass es sich hierbei um „Sprachvarietäten“ handelt, während man unter dem Eintrag „Mali (République Mali)“ im Abschnitt III („Bevölkerung und ethnische Gruppierungen“) erklärt bekommt, dass das politisch dominierende Volk im Süden die Bambara sind (Kastenholz 2001a: 69; Krings 2001: 374). Der Einfachheit halber werde ich den Begriff „Bambara“ im Folgenden zur Bezeichnung der Bambara-Sprecher benutzen.

Strahlen verantwortlich sind. An dem Entwicklungsprozess der Pigmentierung sind unter anderem eine große Anzahl von Genen beteiligt. Mutationen vieler dieser Gene sind die Ursache für den Zustand der Hypopigmentation, wie er sich zum Beispiel im Albinismus zeigt (King et al. 2001: 5587; Opitz & Zühlke 2002: 672; Pschyrembel 1990: 1040).

Grundsätzlich unterscheidet man zwei Hauptformen voneinander: den okulokutanen Albinismus, der sich in Haut, Haaren und Augen manifestiert, und den sich auf die Augensymptomatik beschränkenden okulären Albinismus.⁷ Im Folgenden wird ausschließlich auf die erste Form eingegangen werden.

Symptomatisch für den okulokutanen Albinismus sind laut Pschyrembel (1990: 43) eine weiß-blonde bzw. sehr helle Kopf- und Körperbehaarung, eine hellblaue oder rötliche Iris und eine hellrosafarbige Haut. Diese Definition aus dem Klinischen Wörterbuch bezieht sich offensichtlich auf Menschen mit weißer Hautfarbe. Bei Afroamerikanern oder Afrikanern können sich die Symptome in etwas anderen Farbschattierungen zeigen. So ist dem *NOAH*-Informationsblatt "African Americans with Albinism" zu entnehmen: „Whereas the majority of whites with albinism have pale blond or white hair, pink white skin, and blue eyes, black persons with albinism tend to have hair of a deeper, brighter yellow, cream-colored skin, and green or hazel eyes“ (Small o.J.: 1).⁸

Infolge des Pigmentmangels der Retina (Netzhaut des Auges), der Iris und des Sehapparates kommt es zu einer gesteigerten Blendungsempfindlichkeit („Photophobie“ bzw. „Lichtscheu“) und zu einer fehlerhaften Entwicklung des optischen Systems. Neben dem gehäuften Vorkommen von Kurz- oder Weitsichtigkeit tritt eine meist deutliche Einschränkung der Sehschärfe auf, die in der Regel nicht mit üblichen Sehhilfen zu beheben ist. Atypische Verschaltungen der Sehnervenfasern sind möglicherweise die Ursache für Nystagmen („Augenzittern“, unwillkürliche ruckartige (horizontale, vertikale oder rotatorische) Augenbewegungen), die bei vielen Patienten beobachtet werden können (King et al. 2001: 5601; Opitz & Zühlke 2002: 672; Pschyrembel 1990: 43).⁹ Die

⁷ Die oben bereits angesprochene Heterogenität des Albinismus spiegelt sich darin wider, dass einige Patienten überhaupt keine Melaninbildung zeigen, wohingegen andere durchaus eine Pigmentbildung in den Haaren, zum Teil auch in der Haut aufweisen. Bei anderen Patienten wiederum ist die Erkrankung lediglich auf das optische System beschränkt; relativ selten sind die Betroffenheit des Hörapparates und damit verbundene auditive Symptome (King et al. 2001: 5603; Opitz & Zühlke 2002: 672f).

⁸ Eine Tabelle mit den klinischen Charakteristika verschiedener Albinismusformen (also auch mit allen möglichen Variationen der Haut-, Haar- und Augenfarbe) findet man bei King et al. (2001: 5604).

⁹ „The retina, the surface inside the eye that receives light, does not develop normally before birth and in infancy. The nerve signals from the retina to the brain do not follow the usual nerve routes. The iris, the colored area in the center of the eye, does not have enough pigment to screen out stray light coming into the

Organisation *NOAH* schreibt in einem ihrer Informationsblätter: „People with albinism always have problems with vision, and many have low vision. Many are “legally blind”, but most use their vision for reading, and do not use braille. Some have vision good enough to drive a car” (Haefemeyer o.J.a: 1).

Häufig sind Hauterkrankungen und -veränderungen aufgrund der erhöhten Empfindlichkeit gegenüber starker UV-Strahlung, so zum Beispiel Hautreizungen, Verhornungen bzw. lederartige Verdickung, bakterielle Infektionen, feine Fältchenbildung oder erweiterte Hautkapillare (sichtbar werdende rote Äderchen) (Aquaron 1980: 82; Haefemeyer o.J.b: 4).

Die durchschnittliche Lebenserwartung ist nicht niedriger als bei Menschen ohne Albinismus. Das Risiko von an Albinismus leidenden Menschen, an Hautkrebs zu erkranken, ist durch den fehlenden natürlichen Schutz gegen UV-Strahlen (die Hautpigmente) jedoch größer – besonders bei Menschen, die in Ländern mit starker Sonnenstrahlung leben und keinen Hautschutz vornehmen (Haefemeyer o.J.a: 3f; Opitz & Zühlke 2002: 672). *ZIMAS* trägt dieser Tatsache allerdings tatsächlich mittels der durchschnittlichen Lebenserwartung Rechnung, die bei „Albinos“ angeblich 43 Jahre – im Unterschied zu 57 Jahren bei gesunden Zimbabwern – betragen soll (Machipisa 2003: 2). In einem anderen Artikel in der Zeitung „New African“ ist davon die Rede, dass in Zimbabwe und Malawi viele der „Albinos“ an Hautkrebs sterben und wenige das Alter von 60 Jahren erreichen (Kuster 2000: 40), in der *New York Times* ist sogar zu lesen, dass „Albinos“ in Teilen Afrikas selten über 40 Jahre alt werden (McNeil 1997: 1.1).

I.3 Soziale Stigmatisierung, Diskriminierung und Isolation

Das ungewohnte äußerliche Erscheinungsbild von Menschen mit Albinismus führt meist zu einer zunächst negativen Reaktion der Mitmenschen in Bezug auf die Einschätzung ihrer körperlichen Attribute. Ein Paradebeispiel aus der ethnologischen Literatur liefert Bronislaw Malinowski, in dessen Werk „Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien“ (1929) man Textpassagen finden kann, in denen er die Abscheu beschreibt, die die Trobriander Neu-Guineas „Albinos“ entgegenbrachten – ein Gefühl, das vom Autor ganz offen und unverhüllt geteilt wird:

eye. (Light normally enters the eye only through the pupil, the dark opening in the center of the iris, but in albinism light can pass through the iris as well.)“ (Haefemeyer o.J.a: 3).

„Es besteht nicht der geringste Zweifel, dass alle Eingeborenen wirklichen Abscheu und Widerwillen gegen diese unseligen Wesen empfinden, einen Abscheu, der durchaus verständlich wird, wenn man Exemplare solch unpigmentierter Eingeborener mit eigenen Augen gesehen hat“ (Malinowski 1929: 127).

An anderer Stelle übertrifft der Autor diese Form der Negativäußerung noch, indem er unter anderem die „riesigen Sommersprossen“ erwähnt, mit denen sie „aussehen, als wäre etwas Schmutziggelbes über sie ausgegossen“. Ihre körperliche Erscheinung trüge dazu bei, dass sie „auf Europäer und Eingeborene den gleichen unangenehmen Eindruck“ machten (Malinowski 1929: 206). An dieser Stelle wird auf eine Abbildung eines „Albino“ verwiesen, die sich an einer anderen Stelle des Werkes befindet.

Ihr als ganz und gar negativ empfundenen Äußeres habe zur Konsequenz, dass die Betroffenen aus der Gemeinschaft ausgeschlossen würden: so würde ihnen nicht gestattet, an gemeinschaftlichen Freizeitbeschäftigungen teilzunehmen, und für eine geschlechtliche Beziehung würden sie ohnehin als „ungeeignet“ gelten (Malinowski 1929: 127; 199).¹⁰

Die Organisation *NOAH*, die Albinismuspatienten in den USA unterstützt, sieht die Ursache für deren soziale Stigmatisierung – insbesondere innerhalb afroamerikanischer Gemeinschaften – darin, dass ihr Zustand oft missverstanden wird. Zum einen wird nicht verstanden, wie ein hellhäutiges Kind ein Nachkomme schwarzer Eltern sein kann: „Social stigmatization can occur, especially within communities of color, where the race or paternity of a person with albinism may be questioned“ (Haefemeyer o.J.a: 4). In diesem Zusammenhang steht auch die Vorstellung, dass ein Kind mit Albinismus nur das Ergebnis einer „Mischehe“ sein kann:

“The most common myth of today is that the non-Caucasian person with albinism must be the result of mixed marriage. Those who hold this view are unaware that people with albinism existed in societies of color before those societies had any contact with Caucasians” (Small o.J.: 1).

Zum anderen ist anscheinend der Glaube weit verbreitet, dass Gott eine Familie mit Albinismus bestrafen wolle und dass das an Albinismus leidende Individuum verflucht sei oder eine Verkörperung der Sünde darstelle (Blankenberg 2000: 14; Small o.J.: 1). Auch in Teilen Afrikas ist diese Vorstellung verbreitet, so zum Beispiel in Zimbabwe: „In the worst

¹⁰ Ähnliches schreibt Vallois in seinem anthropologisch-medizinischen „Rundumschlag“ über einige Bevölkerungsgruppen Südkameruns (Überschrift: „Sur quelques points de l'anthropologie des noirs“): „Albinos“ hätten dort nicht das Recht, zu heiraten. Die Existenz eines von ihm beobachteten Ausnahmefalls, eines verheirateten männlichen „Albino“, erklärt er damit, dass dieser ein „Zauberer“ sei und deshalb das Heiratsrecht erhalten habe (1950: 281).

cases, people with albinism are regarded as a curse from God or a sign that ancestors are unhappy“ (Machipisa 2003: 1). Das Shona-Wort *sope* wird sowohl für etwas Magisches, von mächtigen, bösen Geistern Bewohntes, als auch für die Bezeichnung von „Albinos“ gebraucht (Kuster 2000: 40). Und so wird die Geburt eines Kindes mit Albinismus von manchen Ehemännern damit erklärt, dass ihre Frau Geschlechtsverkehr mit dem teuflischen Kobold *tokolosb* hatte – einem Wesen, das durch Hexerei aus einer Baumwurzel entstanden und unter Betten leben soll (McNeil 1997: 14.3).

Nicht nur um ihre Zeugung, sondern auch um den Tod von Menschen mit Albinismus ranken sich bestimmte Vorstellungen – relativ weit verbreitet scheint diese zu sein, nach der ein „Albino“ gar nicht wirklich stirbt, sondern einfach verschwindet (Blankenberg 2000: 15f; McNeil 1997: 14.3).

Tagtäglich sind Menschen mit Albinismus den beleidigenden Zurufen ihrer Mitmenschen, beispielsweise auf der Strasse, ausgeliefert. „Geschälte Kartoffel“, „Affe“ oder „Geist“ sind nur einige Beispiele für Bezeichnungen, die sie im Alltag ertragen müssen (McNeil 1997: 1.1f).

Das manchmal irritierende Erscheinungsbild der Haut wird oft als ansteckend missinterpretiert. Eine Folge davon ist, dass „Albinos“ in Zimbabwe in manchen Berufsfeldern, beispielsweise in der Gastronomie, erst gar keine Anstellung finden. Die an Albinismus erkrankte Felicity Mwamuka erzählt: „Recently, I gave a banana to a female beggar with a child in the street [...]. I told her to give it to her small child. She threw it away as if it was poisonous“ (Kuster 2000: 40). Über eine typische Situation bei gesellschaftlichen Anlässen wie zum Beispiel einer Party wird von Betroffenen folgendes berichtet: „At parties, Mr. Gunda said, people hesitate to shake his hand. Some albinos say they bring their own food on group outings to avoid embarrassing incidents“ (McNeil 1997: 14.3).

Neben der Angst vor einer möglichen Ansteckung existiert auch die Angst vor einem Fluch oder bösen Zauber, der durch die Begegnung mit einem Menschen mit Albinismus über einen kommt. Um einen möglichen bösen Zauber abzuwenden, spucken manche Afrikaner aus, wenn sie einen „Albino“ sehen (McNeil 1997: 14.3). Manche schwangere Frauen spucken auf ihren Bauch, um zu verhindern, dass sie selbst ein Kind mit Albinismus zur Welt bringen (Masha o.J.: 2).

Einem BBC-Bericht zufolge werden „Albinos“ in Zimbabwe von Geburt an gesellschaftlich ausgegliedert und haben Schwierigkeiten sowohl in der Schule als auch bei

der Arbeitssuche. Abgesehen von der Diskriminierung, die die Kinder in der Schule erleben, scheinen es auch schlichtweg finanzielle Gründe zu sein, die den Schulbesuch erschweren oder sogar unmöglich machen: durch die teils erheblichen Augenprobleme verlassen viele Kinder frühzeitig die Schule, da ihre Eltern es sich nicht leisten können, sie mit geeigneten Sehhilfen auszustatten (Machipisa 2003:2). Ein Betroffener schildert eine typische Schulsituation folgendermaßen: „You have to get out of your seat, go up to the board, squint, write two sentences, go back, and still finish the test in the same time as the others“ (McNeil 1997: 14.3). *ZIMAS* schreibt zum Problem der Schulbildung und Arbeitslosigkeit: „The majority of the albinos are semiliterate, unemployed or self-employed. Many do not reach beyond primary school education. Vast numbers are not trained in any special area“ (Anonym o.J.a: 2).¹¹ So findet man Menschen mit Albinismus nicht selten auf der Straße an, wo sie entweder betteln oder versuchen, allerlei Sachen zu verkaufen (Masha o.J.: 2; McNeil 1997: 14.3).¹²

Es existiert auch das Vorurteil, dass Menschen mit Albinismus weniger intelligent seien als „normale“ Menschen. Diese Vorstellung geht anscheinend soweit, dass manche Eltern ihre Kinder deshalb erst gar nicht zur Schule schicken, da sie der Meinung sind, dass sie nicht mit den anderen Kindern konkurrieren können und aus diesem Grund nie wirklich Erfolg im Leben haben werden (Kuster 2000: 40). Nachdem sie sich mit einigen psychologischen Studien zum Albinismus befasst hat, stellt die Psychologin Ezeilo jedoch fest: „[...] albinos do not differ intellectually from non-albinos if given the same opportunity [...]. If an albino does not reach the height of his/her non-albino counterpart then non-intellectual factors need to be considered“ (Ezeilo 1989: 1129).

Frauen mit Albinismus finden oft keine Ehemänner, weil viele glauben, dass diese Frauen nur „Albino-Kinder“ zur Welt bringen können. Viele Mütter mit Albinismus sind alleinerziehend (Machipisa 2003: 1; Kuster 2000: 40), was ebenfalls einen Grund dafür darstellt, dass sie ihre Kinder nicht in die Schule schicken können: sie sind allein oft nicht

¹¹ „For Albino women who drop out of school at a young age selling vegetables at a street corner appears an easy option. But even this is not easy, as people will not buy from albinos“ (Machipisa 2003: 1). In ihrem Bericht „Problems associated with albinism“ führt *ZIMAS* die Nichtbeschäftigung vieler „Albinos“ auf eine bestimmte Vorstellung der Arbeitgeber zurück: „[...] most organisations are reluctant to employ albinos arguing that such people would tend to spend too much time off sick or at hospitals and clinics“ (Anonym o.J.b: 1). Und Felicity Mwamuka (siehe oben), eine ausgebildete Sekretärin ohne Arbeit, berichtet gegenüber *New African*: „Employers always said, more or less, during the interviews that an albino secretary would hurt the company’s reputation“ (Kuster 2000: 40).

¹² Somit teilen sie das Schicksal vieler körperlich Behinderter. Henry Nyamubi von der tanzanischen „Action for Disability and Development“ (ADD) erläutert: „Albinos selling items alongside other disabled is a common sight on the streets and they clearly enjoy a close bond. In fact, albinos are an integral part of the disability movement because they face the same discrimination“ (Masha o.J.: 2).

in der Lage, die Kosten dafür zu tragen (Masha o.J.: 2). Es heißt sogar, dass Frauen mit Albinismus immer öfter Opfer einer Vergewaltigung werden – erschreckend ist dies auch wegen der angeblich dahinterstehenden Vorstellung vieler Täter: „[...] albino women have increasingly been the victims of rape – a practice fuelled by myths that if an HIV infected man sleeps with an albino woman, he will be cured“ (Machipisa 2003: 1).

C. M. C. Keita geht auf die Problematik des Albinismus im Kontext des ländlichen Afrika ein – eine Situation, wie sie damals in Salif Keitas Heimatdorf Djoliba vorlag. Durch die körperlichen Beschwerden und Risiken, die sich für einen Menschen mit Albinismus bei längerem Aufenthalt unter starker Sonneneinstrahlung ergeben, kann er an Arbeit im Freien nur begrenzt teilhaben. Auf dem Land, wo die meisten Arbeiten (wie Landwirtschaft, Fischerei oder Jagd) unter freiem Himmel stattfinden, werden Menschen mit Albinismus daher schnell als „sozial unangepasst“ oder sogar als „Parasiten“ angesehen (Keita 2001: 43f). Spricht man vom ländlichen Kontext, muss man allerdings auch die Vorteile, die das Eingebundensein jedes Individuums in das soziale Netzwerk eines Dorfes mit sich bringt, berücksichtigen – hierauf wird in Abschnitt II.3.3 eingegangen werden.

Der entscheidende Punkt bei der Fehleinschätzung durch die Mitmenschen ist, dass es sich bei Albinismus um eine Art „Handicap“ handele, das jedoch nicht wirklich sichtbar sei:

„[...] l'albinisme ne s'accompagne généralement ni d'une immobilité motrice ni de malformations apparentes. La personne qui en est affectée souffre à bien des égards d'un mal que la pensée traditionnelle considère déconcertant et „mystérieux“, car les causes en demeurent objectivement incompréhensibles et peu apparentes aux yeux de la société traditionnelle“ (Keita 2001: 44).

Waugh von *NOAH* erklärt, warum dieses Phänomen des „versteckten, obgleich offensichtlichen Zustands“ solch ein Problem für die Betroffenen darstellt:

„A very basic human need is to be „seen“ by another person – to be known and to be accepted. This is poignantly true for the person with albinism who may be immediately “noticed” by many, but truly “seen” by few. This explains why it feels like a hidden condition despite its obviousness“ (Waugh o.J.: 3).

Aufgrund von Unwissenheit bzw. Uninformiertheit werden weder die Ursache für die außergewöhnliche Hautfarbe und die sichtbaren Hautprobleme noch die Gründe für die Sehschwäche, die normalerweise nur dem Alter zugeschrieben wird, wirklich verstanden: „[...] la faiblesse de l'acuité visuelle [...] est tout aussi incomprise, car on s'explique mal l'apparition chez une personne jeune d'un problème généralement associé à la vieillesse

(*kèrò*) ou à des maladies répandues dans le Mandé, comme l'onchocerchose (*mara*)“ (Keita 2001: 44).

Die nigerianische Psychologin Bernice N. Ezeilo fasst zunächst die Ergebnisse der wenigen Studien zusammen, die sich bisher mit den „psychologischen Charakteristika“ von Patienten mit Albinismus beschäftigt haben und stellt zunächst fest, dass sich darunter keine Studie befindet, die sich mit in Afrika lebenden Menschen mit Albinismus auseinandersetzt.¹³ Den Studien zufolge verfügen „Albinos“ in der Regel über eine schwächere, emotional instabilere und weniger selbstsichere Persönlichkeit (Ezeilo 1989: 1130). Interessanterweise führen Stewart & Keeler in ihrer Studie über die Cuna-Indianer als zu beobachtende Kompensationsmechanismen neben der Verleugnung des Albinismus und dem daraus resultierenden Sichzurückziehen auch eine „extreme Religiosität“ oder eine „Intellektualisierung“ an (zitiert nach Ezeilo 1989: 1129). Man kann die „Intellektualisierung“ als Ergebnis eines Drangs ansehen, der Umwelt zu beweisen, dass man ein (zumindest) gleichwertiger Mensch ist.¹⁴

Ezeilo stellt schließlich die Ergebnisse ihrer eigenen Studie vor: sie forderte drei betroffene nigerianische Studenten (zwei Männer und eine Frau zwischen 20 und 25 Jahren) dazu auf, die Vorzüge und Nachteile ihres Lebens als „Albino“ in Form eines Essays darzulegen. Im Folgenden werde ich die von Ezeilo wiedergegebenen Aussagen zusammenfassen.

Die Einschränkung der Sehfähigkeit wird als ernstes Handicap empfunden, das die Berufswahl und die Karriereabsichten einschränkt:

„MA¹⁵ consequently spent 3 years in primary one until his father got some aid (eye glasses). He had to switch from a medical career which he considered demanded clear vision to a business career which does not make such demands. All subjects had difficulty seeing the blackboard. MB took to the arts; FA chose arts instead of the

¹³ Es handelt sich um eine Studie von Segers aus dem Jahr 1929 (diese untersuchte lediglich ein Kind mit Albinismus; die Herkunft des Kindes geht aus dem Artikel von Ezeilo nicht hervor), eine von Beckham geführte Untersuchung von 42 „schwarzen Albino-Kindern“ aus Chicago (1946) und eine Studie von Stewart & Keeler aus dem Jahr 1965, die Cuna-Indianer (aus der Provinz San Blas in Panama) mit und ohne Albinismus verglichen.

¹⁴ Ein Betroffener aus dem ehemaligen Zaire erzählt: „When I was young I didn't know that I was Albino. I knew that I was different from my brothers and sisters, in the colour of my skin. People started calling me by that name. Sometimes my heart hurt very much. I decided to study sciences to know what albinism is. I left and studied biology and chemistry... I took karate to prove that I was strong. And at school I was very intelligent – among the first five – and my marks were very high... (Being an Albino) pushed me to work hard in my studies, to travel the world to prove Albinos are human beings, to those who reject them in society“ (Blankenberg 2000: 26).

¹⁵ Ezeilo bezeichnet die Studenten mittels den Kürzeln MA, MB (männlich A und B) und FA (weiblich A).

sciences. MA notes the albino is photophobic so he almost closes his eyes while walking“ (Ezeilo 1989: 1130).

Als weiteres physisches Problem wird die Neigung zu Sonnenbrand und Entzündungen erwähnt; ein Student bedauert, dass er aufgrund dessen seinem Vater, einem hart arbeitenden Bauern, nicht genügend unter die Arme greifen kann (Ezeilo 1989: 1130).

Die Hautfarbe zieht generell Beschimpfungen und Spott seitens der Mitmenschen auf sich. Ein Betroffener beschreibt seine innerliche Reaktion darauf mit den Worten: „one reference to his physical state will shatter all the man and fight in him (referring to the albino)“ (Ezeilo 1989: 1130).

Alle drei Personen äußern, dazu zu tendieren, sich „sozialen Situationen“ oder Beziehungen zu entziehen, um zu verhindern, dass sie „wahrgenommen“ werden. In diesem Zusammenhang fallen beispielsweise Äußerungen (seitens der beiden Männer) wie „some people find it almost impracticable to dance with an albino of the opposite sex“ oder „no girl will ever accept me. It is not good for a girl to mix with an albino“. Die Frau spricht davon, sich in früheren Beziehungen oft ausgenutzt gefühlt zu haben: „Most were curious to see, touch and take her to bed ‘in anticipation of what it would be like to sleep with a European (Caucasian) woman““ (Ezeilo 1989: 1130).

Als Ergebnis hält Ezeilo Folgendes fest: die auffällige Hautfarbe, die höchst empfindliche Haut und die Augenprobleme sind jeweils Ursachen für zum Teil großes emotionales Leid und stellen Hindernisse sowohl in Hinsicht auf soziale Beziehungen als auch für den Berufswunsch bzw. die Karriere dar (1989: 1131).

Laut Ezeilo ist es jedoch die negative Einstellung der sich den Betroffenen gegenüber unfreundlich und abweisend verhaltenden Gesellschaft, die von den drei Befragten noch stärker hervorgehoben und als eine noch größere Belastung angesehen wird als die vorher genannten körperlichen Handicaps. Diese Art der Formulierung ist aus meiner Sicht allerdings etwas missglückt. Die allzu künstliche Trennung, die Ezeilo hier zwischen den (körperlichen) „Handicaps“ und dem Verhalten bzw. der Einstellung der Gesellschaft macht, entspricht nicht der Realität: beides ist eng miteinander verwoben. Schließlich sind die Konsequenzen, die sich aus den physischen Problemen ergeben, wie von den Studenten beschrieben, nicht rein physischer Natur: genau die Reaktionen der Gesellschaft sind es, die das erwähnte „emotionale Leid“ hervorrufen, nicht die körperlichen Beschwerden.

„It is generally observed that the attitude of society to albinos is clearly perceived and felt by the albino subjects, who used terms like ‘unkind’, ‘lacks understanding’, ‘insults’ to describe the treatment they receive from society“ (Ezeilo 1989: 1131).

I.4 Die „Tradition“ und der Umgang mit Albinismus in Afrika: der Menschenopfer-Mythos

„The reasons attributed to the birth of an Albino child, throughout the centuries, are ones which ultimately reveal a lot about the communities and the time in which they are applied. Many of the reasons that prevail today, find their origins in much older myths“ (Blankenberg 2000: 9).

In verschiedenen Regionen Afrikas existierten und existieren teilweise unterschiedliche Vorstellungen zu „Albinos“ und demnach unterschiedliche Strategien im Umgang mit ihnen. Oft wurde und wird aus Unwissenheit und daraus resultierender Unsicherheit und Angst nach Wegen gesucht, um sie als nicht wirklich dazugehörige Außenseiter an den Rand der Gesellschaft drängen zu können.

Eine beliebte Vorstellung spiegelt sich beispielsweise in dem Glauben wider, dass Menschen mit Albinismus der Welt der „Unsichtbaren“, der furchterregenden Welt der Geister und anderer übernatürlicher Wesen, angehören:

„Jadis, c’était peut-être dans la mesure où la société avait peur de l’albinos qu’elle s’empressait de le renvoyer dans l’autre monde, en le chargeant du rôle de médiateur privilégié entre le monde visible et celui de l’invisible“ (Keita 2001: 21).¹⁶

Roger Little schreibt über den Umgang mit „Albinos“ im Afrika der Vergangenheit, dass sie, ähnlich wie Zwillinge, „je nach Volksstamm“ entweder als „zu unterdrückende Monster“ oder als „zu ehrende Halbgötter“ angesehen wurden (1995: 11). Dies belegt er anhand von Zitaten aus Berichten zeitgenössischer Reisender (1995: 27ff). Ein Eintrag unter der Überschrift „Negres blancs (Hist. nat.)“ aus der Enzyklopädie von Diderot & d’Alembert aus dem Jahr 1765 spiegelt eine ähnliche Vorstellung der Bevölkerung des Kongo über Menschen mit Albinismus wider, indem er auf ihre Funktion als „Priester und Zauberer“ und ihre Verbindung zu den Dämonen verweist. Dass man in Betracht ziehen

¹⁶ Blankenberg spricht davon, dass „Albinos“ oft als Reinkarnation von Geistern angesehen werden (2000: 16). Sie bemerkt, dass die angenommene Verbindung zwischen „Albinos“ und Geistern zwar meist als furchterregend empfunden und somit negativ bewertet wird, dass dies jedoch nicht immer so ist: „One account [...] is of how an *inyanga* [traditionelle Heilerin; E.B.] in Soweto gave birth to an Albino child and as a consequence, her status in the community went up considerably. This is because, through the birth of her child, she demonstrated her connection to the spirits“ (Blankenberg 2000: 15).

muss, dass es sich bei den Angaben eher um Interpretationen der Verfasser als um eine wirklichkeitsgetreue Abbildung der Verhältnisse und Vorstellungen handelt, ist selbstverständlich.

„Les negres ordinaires du pays appellent les *negres blancs mokiffos* ou *diabes des bois*. Cependant on nous dit que les rois de Loango ont toujours un grand nombre de ces *negres blancs* à leur cour ; ils y occupent les premieres places de l'état, & remplissent les fonctions de prêtres ou de sorciers, auxquelles on les élève dès la plus tendre enfance. [...] Ils n'adressent leurs vœux & leurs prieres qu'à des démons, de qui ils croient que dépendent tous les événemens heureux ou malheureux ; ils les invoquent & les consultent sur toutes les entreprises, & les représentent sous des formes humaines, de bois, de terre, de différentes grandeurs, & très-grossièrement travaillées“ (Diderot & d'Alembert 1765: 79).

An einer anderen Stelle kann man etwas über das anscheinend vorhandene Gefühl des Misstrauens seitens der Bevölkerung gegenüber „Albinos“ und über die gegenseitige Feindseligkeit herauslesen:

„On trouve un assez grand nombre de ces *negres blancs* dans le royaume de Loango ; les habitans du pays les nomment *dondos*, & les Portugais *albinos* ; les noirs de Loango les détestent, & sont perpétuellement en guerre avec eux ; ils ont soin de prendre leurs avantages avec eux & de les combattre en plein jour. Mais ceux-ci prennent leur revanche pendant la nuit“ (Diderot & d'Alembert 1765: 79).

Eine Durchsicht der ethnographischen Literatur zu verschiedenen Regionen Afrikas zum Thema Albinismus ergibt folgendes Bild:

Die Igbo in Onitsha (Südost-Nigeria) scheinen das Auftreten einer „Albino“- oder Zwillingsgeburt auch heutzutage noch als Zeichen für das Missfallen der Erdgottheit zu werten (Bastian 2001: 24); aber auch wenn sie nicht unbedingt „gern gesehen“ sind, scheinen Menschen mit Albinismus innerhalb der Gemeinschaft dennoch akzeptiert und als gleichgestellt angesehen zu werden (Basden 1966: 124). Ottenberg beschreibt, dass „unreine“, d.h. aus einer „unnatürlichen“ Geburt hervorgegangene Igbo-Kinder (wie Zwillinge, Mehrlingsgeburten und Kinder, die mit den Füßen zuerst geboren werden) noch in den 50er Jahren an einem bestimmten Platz außerhalb des Dorfes zum Sterben ausgesetzt wurden – „Albinos“ oder Kinder mit anderen körperlichen „Schäden“ erlitten dieses Schicksal jedoch nicht (1989: 8). Nach anderen Quellen gibt es einen Zusammenhang zwischen Albinismus und Infantizid, so zum Beispiel in Nyasa in

Südafrika (Stannus 1913: 343) oder in Zimbabwe (McNeil 1997: 14.3).¹⁷ In manchen ländlichen Gegenden von Tanzania, beispielsweise bei den Maasai, soll die Tötung von Kindern mit Albinismus heute noch praktiziert werden (Kuster 2000: 40; Masha o.J.: 1f).¹⁸ „Albinos“ sind nach den Bohannans in der Vorstellung der Tiv in Nigeria das Zeichen von Inzest innerhalb einer früheren Generation (Bohannan & Bohannan 1969: 149). Laut Basden werden sie von den Fang (Kamerun) „mit Abscheu“ betrachtet, und von manchen Ethnien des Niger-Delta seien sie verstoßen und nicht selten „vernichtet“ worden. Die Yoruba würden ihnen „erlauben zu leben“, und der König betrachte sie als sein „Prärogativ“ – was jedoch nicht näher erläutert wird.

„Though not exactly welcomed, they are accepted on an equal footing with other folk and there are no tabus connected with them. They are free to enjoy similar rights and liberties; any sense of inferiority would probably be traced to their own personal complexes. Certainly their appearance is rather repulsive. They are termed “Anyali”, sometimes, loosely, “ndi ocha” (white people)“ (1966: 124).

Die Musikjournalistin Hélène Lee beschreibt in ihrem Kapitel über Salif Keita (*Le loup blanc du Manden*) auch die Vorstellungen der Menschen im Umfeld Salif Keitas in Bezug auf Albinismus: „einige Leute“, so Lee, behaupten, dass die Geburt eines „Albino“ die Familie für sieben Jahre „unrein“ mache (1988: 100). Ein Lied mit dem Titel *Le fétiche du cheval blanc* erzählt von bestimmten Praktiken im Umgang mit „Albinos“: „enfants que l'on rase dans leur sommeil pour mélanger leurs cheveux aux semailles, rois qui tiennent des albinos enfermés dans une cave pour effrayer les gens, sacrifices purs et simples“ (Lee 1988 : 100).

Behauptungen über das – zumindest in der Vergangenheit stattgefunden – Opfern von Menschen mit Albinismus findet man in der Literatur über Salif Keita häufig (siehe beispielsweise Azoulay 1997: 27; Schnabel 1998: 58; Wentz 1991: 40). Ein Beispiel hierfür geben auch Seck & Clerfeuille:

„La tradition chez les Dogons, les Bambaras et d'autres ethnies varie en ce qui concerne les albinos. Certains fétiches bambara ne fonctionnent que s'ils sont arrosés de sang des albinos. Le sentiment général vis-à-vis des albinos est plutôt un sentiment de répulsion. En Europe, par exemple, on touche la bosse du bossu qui porte chance.

¹⁷ Stannus untersucht unter anderem auch die Familien von „Albinos“ und schreibt in einem Fall, dass die ersten drei Geschwister eines Betroffenen ebenfalls „Albinos“ gewesen und „nach dem Brauch der Atonga“ direkt nach der Geburt getötet worden sind. Das vierte Kind durfte weiterleben – allerdings angeblich nur aufgrund „zivilisierterer Vorstellungen“ des Chiefs (1913: 343).

¹⁸ Aus diesem Grund führt die „Tanzania Albino Society“ (TAS) regelmäßig sogenannte „awareness programm“ bei den Maasai durch (Masha o.J.: 2f).

C'est aussi un exorcisme. En Afrique, il ne suffit pas de toucher un albinos, il faut le plus souvent le sacrifier. Les dogons, eux, ne tuent pas les albinos; ils sont nécessaires aux féticheurs, ils ont un rôle spirituel“ (1986: 97).¹⁹

Auch C. M. C. Keïta behauptet, dass aus traditionellen Glaubensvorstellungen heraus Menschen mit Albinismus in der Vergangenheit in bestimmten Fällen als Menschenopfer bevorzugt wurden (Keïta 2001: 21f & 24, Fußnote 16).²⁰ Diese Praxis wird durch die ethnologische Literatur zu den Bambara jedoch nicht bestätigt.

Um das Gleichgewicht der kosmischen und sozialen Ordnung zu garantieren, so schreibt Djigui Diakité (1992: 127) in seinem Aufsatz über Krankheiten bei den Bambara, müssen alle Regeln in Bezug auf das Gemeinschaftsleben eingehalten werden. Diese Regeln betreffen sowohl die Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen Menschen und Tieren, den Menschen und ihrer Umwelt, den Lebenden und ihren verstorbenen Vorfahren sowie den Menschen und übernatürlichen Geistern. Bei Nichtbeachtung einer Regel, also bei Tabubruch, ist mit einer Sanktion in Form einer Krankheit oder einem ähnlichen Unglück zu rechnen. So stellen Kinder mit Albinismus – neben Kindern mit Lepra oder Epilepsie – das Ergebnis einer unerlaubten sexuellen Verbindung eines Mannes mit einer Frau während ihrer Menstruation dar.²¹ In demselben Aufsatz kann man in Bezug auf *tere* (die angeborene Kraft, die einer Person innewohnt, unabhängig von deren Willen handelt und gut oder böse sein kann) jedoch lesen, dass ein „Albino“ nach Bambara-Vorstellung grundsätzlich über einen guten *tere* verfügt (Diakité 1992: 119).²²

Ein weiterer Tabubruch, aus dem ein „Albino“ hervorgehen kann, stellt der Geschlechtsverkehr bei Sonnenlicht, mitten am Tag, dar (Dieterlen 1988: 107; Paques

¹⁹ Es handelt sich um ein Zitat aus dem Artikel *Salif Keïta, la saga d'un griot des temps modernes* in der Zeitschrift *Calao* aus dem Jahr 1984. Genauere Literaturangaben werden leider nicht gemacht.

²⁰ Er fügt jedoch hinzu, dass die Opferung von Menschen durch die fortschreitende „Desintegration der traditionellen Weltansicht“ und das Auftauchen von Islam und Christentum ein Ende fand (Keïta 2001: 21f). Gestützt wird diese Aussage durch Law: „The end of human sacrifice in West Africa was largely due to external pressures and influences – the penetration of Islam southwards from the interior and the penetration of European influence from the coast. There is not much information on the way in which Islam affected the incidence of human sacrifice in West Africa [...]. But it is not to be doubted that the disappearance of human sacrifice in the northern areas of West Africa reflects primarily the process of Islamization“ (Law 1985: 78).

²¹ Im Glauben einiger Völker Kameruns sind der Verzehr von Krevetten oder unreifen Früchten durch die zukünftige Mutter Tabubrüche, aus denen die Geburt eines „Albino“ hervorgehen kann. Interessant ist, dass eine solche Geburt auch als Racheakt einer Gottheit dafür, dass ein Elternteil entweder einen „Albino“ ausgelacht oder damit geprahlt hat, niemals einen solchen in der Nachkommenschaft haben zu werden, angesehen werden kann (Brygoo & Brygoo 1951: 48). Hier wird also das abfällige Verhalten gegenüber einem Menschen mit Albinismus dadurch sanktioniert, dass eigene Nachkommen an dieser Krankheit leiden.

²² „[Le *tere*; E.B.] est à la fois le caractère de l'homme, sa force, sa conscience et la partie de son être, qui, à travers le corps, le rend sensible aux contingences“ (Dieterlen 1988: 85). Beim Tod eines Menschen wird *tere* frei und verwandelt sich in *nyama*, das sich vom Körper löst und zu einer sehr aktiven Form wird (Dieterlen 1988: 87).

1954: 90): zu dieser Tageszeit steht die Sonne im *koblenkaba*, dem „Himmel des Jähzorns“ der Gottheit Faro, weshalb dieser Tabubruch ein besonders schweres Vergehen darstellt. Als Folge kommt es im Mutterleib zur Vereinigung der der Mutter ursprünglich durch Faro gewährten Zwillinge und zur Bleichung der Haut des so entstandenen Wesens. Aufgrund seiner/ihrer so von der Normalität abweichenden Entstehung stellt ein „Albino“ keinen „normalen“ Menschen dar: „De ce fait l'albinos, avatar de jumeaux, n'hérite point de principes spirituels d'un défunt: il est également un être nouveau donné par Faro aux hommes“ (Dieterlen 1988: 107). Die erworbene Unreinheit verzehnfacht sein bzw. ihr *tere*, und sein/ihr *wanzo* (eine unheilbringende Kraft, die ihren Sitz in der Vorhaut und der Klitoris hat und durch die die Notwendigkeit der Beschneidung von Mann und Frau gerechtfertigt wird) ist so mächtig, dass der Mann bzw. die Frau, der oder die die Beschneidung vornimmt, davor eine Vielzahl von Vorsichtsmaßnahmen ergreifen bzw. zunächst eine Opfergabe tätigen muss (Dieterlen 1988: 107; Paques 1954: 90).

Man kann also eine gewisse Ambivalenz in der Position eines „Albino“ feststellen: aus der gleichen Essenz ursprünglich Faro, stellt er/sie durch die von den Eltern übertragene Unreinheit dennoch ein „gefallenes“ Wesen dar. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in der Vorstellung wider, nach der ein „Albino“ früher einmal ein mit Flügeln ausgestattetes Wesen war und somit fliegen konnte – bis er fiel und durch den Kontakt mit dem unreinen Boden seine Fähigkeit verlor (Dieterlen 1988: 107 & 112, Fußnote 63).

Menschen mit Albinismus gelten als mit besonderen Kräften ausgestattet. Da der Besitz bestimmter Körperteile eines „Albino“ Glück bringt, kommt es vor, dass Menschen versuchen, sich den körperlichen Überresten eines beerdigten „Albino“ zu bemächtigen (Dieterlen 1988: 108):

„A qui possède son crâne, échoit une nombreuse famille et la prospérité; les cheveux apportent la richesse; la moelle des os octroie or et cuivre. Si l'on s'assied à l'emplacement où sont enterrés les os, tout ce que l'on demande est accordé. Ses excréments, mêlés aux semences, ont pour effet d'augmenter la récolte de l'année“ (Dieterlen 1988 : 107f).

„Albinos“ stellen eine bevorzugte Wahl bei der Opferung an Faro bzw. den Geist des Wassers dar (Dieterlen 1988: 108; Paques 1954: 90): „Son *nyama* est tel qu'il peut être sacrifié sans prière, l'acte même constituant une invocation efficace“ (Dieterlen 1988:

108).²³ Nach Dieterlen fanden früher in besonders schweren, das Königreich, den König oder andere Oberhäupter betreffenden Fällen Menschenopferungen statt, bei denen die gebrachten Opfer in der Regeln „Albinos“ waren. Es heißt, dass ein Mann aus Pelengena die Könige von Ségou mit „Albinos“ „belieferte“, die er in seinem Dorf – für die Könige „reserviert“ – gefangen hielt. Nur die Könige durften allerdings deren Opferung an Faro veranlassen. Meist geschah dies in schwierigen Situationen in Bezug auf die Führung bzw. Ordnung des Königreichs, im Kriegsfall, bei Geldmangel oder Ähnlichem, und Faro wurde auf diese Weise um Hilfe gebeten. Der oder die Betroffene wurde (meist auf grausame Weise) getötet, und je nach Situation bzw. Zweck des Rituals wurden das Blut und andere Körperteile weiterverwendet oder aufgehoben. In besonders schwerwiegenden Einzelfällen kann der König die Opferung eines „Albino“ durch andere Personen gestatten (Dieterlen 1988: 119f).²⁴ Diese Praktiken werden in der Literatur allerdings immer nur in sehr allgemeiner Form dargestellt und meist einer ferneren Vergangenheit zugeschrieben.²⁵

Meine Literaturobwertung ergab, dass über eine konkrete, angeblich stattgefundene Opferung von Menschen mit Albinismus nur in zwei ethnographischen Berichten aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert berichtet wird. Auch in diesen beiden Fällen handelt es sich nicht um Augenzeugenberichte. William Coles Abhandlung aus dem Jahr 1862 enthält die Beschreibung einer Igbo-Zeremonie, in der nach einem Krieg der geschlossene Frieden bekräftigt werden soll. Der Autor gibt offensichtlich eine Erzählung von Igbo-Informanten

²³ Faro tritt manchmal auch als Geist des Wassers in Erscheinung: „Sous la forme de génie aquatique, Faro est considéré comme appartenant à la race blanche et son corps est composé mi-partie, de chair d'albinos et mi-partie de cuivre“ (Dieterlen 1988: 64). Die Entstehung der physischen Seinsform Faros gibt der folgende Mythos wieder: „Lorsqu'il fit descendre sur terre les eaux ruisselantes, il se manifesta longtemps seulement par sa voix. Il n'avait point de corps et comme il lui fallait une matière propice à son achèvement, il attendait son heure, dans les eaux de la mer.

Le génie ailé Téliko au corps d'albinos, voulut un jour, dans son orgueil et sa jalousie, franchir le monde pour le connaître et le dominer. Faro, averti par le poisson-chien, décida de s'emparer du corps de son ennemi pour compléter le sien. L'albinos, qui volait toujours, se nourrissait de sa propre substance. Il rongea sa chair et ses os furent bientôt mis à nu; la moelle sortit. Elle se transformait en cuivre rouge qui tombait dans la mer et alimentait Faro.

Alors qu'il descendait au ras de l'eau le poisson-chien qui le guettait chanta pour l'attirer. L'albinos, comprenant le danger, remonta au plus haut des cieux pour tenter de poursuivre son vol et d'arriver aux confins. Mais il perdit rapidement ses forces et son *dya* [les « principes spirituels » d'un homme son *ni*, l'âme, et *dya*, le double ou jumeau de l'être humain; E.B.] étant tombé dans les eaux, son corps fut saisi par Faro qui, abandonnant le sexe au poisson-chien, compléta son être physique: Sa tête et son tronc furent faits de chair d'albinos; sa queue fut de cuivre ainsi que ses seins « organes essentiels, alimentant et vivifiant le monde »“ (Dieterlen 1988: 64f).

²⁴ Eine detailliertere Beschreibung der einzelnen Opferrituale findet man bei Dieterlen 1988: 118ff.

²⁵ Die neuere Forschung hat gezeigt, zu welcher starken Verzerrungen die von Griaule präsentierte Methode der Feldforschung (Interviews mit einigen wenigen Hauptinformanten, die als Bewahrer des gesamten kulturellen Wissens eines Volkes behandelt werden) in der Darstellung der Dogon geführt hat (van Beek 1991). Eine vergleichbare quellenkritische Auseinandersetzung mit der Konstruktion „der“ Bambara im Werk von Germaine Dieterlen, der engsten Mitarbeiterin von Griaule, steht bislang noch aus.

wieder. Demnach „erwerben“ die Häuptlinge der beiden Streitparteien gemeinsam einen „Albino“, der nach vorne gebracht und zwischen beide gestellt wird:

„The head-men, placing one hand upon his shoulders, seize his hands in theirs and drag him forward declaiming aloud that war is over and, should either of them (the chiefs) have cause to fight again, it must be as allies, or not at all. Should this vow be broken, the family of the offender is to be seized and is liable to be sold into slavery. Upon this they swear by the albino's blood; an attendant quickly advances, and strikes off the head of the victim, whilst the chiefs uphold the body“ (Cole 1862: 13).

Nach den Ausführungen von R. S. Rattray (1929) soll im 18. Jahrhundert der Ashanti-„Priester“ Anotche, als es nach der Schlacht von Feyiase durch die Schließung der Küstenstraßen zu einer Salzknappheit kam, gesagt haben, man könne der Knappheit durch das Opfern eines „Albino“ ein Ende setzen.²⁶ Folglich soll ein „Albino“ in Kumasi getötet worden sein (Rattray 1929: 278).²⁷

Robin Law, der sich ausführlich mit der existierenden Literatur über Menschenopfer im vorkolonialen Westafrika auseinandergesetzt hat, stellt fest, dass die Personen, die als Menschenopfer getötet wurden, oft aus nichtreligiösen Gründen ausgewählt wurden: „Specifically, many of the people sacrificed in West Africa were criminals, who had been sentenced to death but preserved to be killed at the major religious festivals“ (Law 1985: 59). Er merkt an, dass es sich hierbei eher um öffentliche Hinrichtungen als um Menschenopferungen gehandelt habe und beschreibt die Ursache für die ungenaue Behandlung des Themas in der Literatur folgendermaßen:

„European observers undoubtedly, through ignorance or malice, often interpreted as human sacrifices killings which were really of a different character – for example, judicial executions, witchcraft ordeals, or even political terrorism. European sources therefore unquestionably give a great exaggerated impression of the incidence of human sacrifice in West Africa, and have to be used with the greatest caution“ (Law 1985: 60).

²⁶ Die Schlacht von Feyiase fand um 1700 statt; die Ashanti besiegten die Denkyira, deren Hegemonie somit ein Ende fand. Die dafür gebildete militärische Konföderation stellte die Basis für das entstehende Ashanti-Reich dar.

²⁷ An der Stelle wurde eine Hütte gebaut, in der fortan ein junges Mädchen als Wächterin wohnte und für den Geist des „Albino“ Essen kochte. Ihr Gesicht war mit weißem Lehm eingeschmiert. Sie hatte das Recht, auf jedes Marktprodukt, das nach Kumasi kam, eine Gebühr zu erheben. Dies soll jeder Person, die die Gebühr bezahlte, Glück gebracht haben (Rattray 1929: 278). Angeblich hat Anotche unter anderem aber auch folgende Gesetze erlassen: „(a) Albinos were not to be sacrificed to the Stool. (b) All albinos were to be sent to Kumasi to become Stool-carriers of the new Stool. (c) An albino or light-skinned man was never to sit on the Stool“ (Rattray 1929: 276f).

Nicht nur Verbrecher, auch Sklaven und Kriegsgefangene dienten als Menschenopfer, so zum Beispiel im alten Reich Benin oder im Asante-Königreich (Law 1985: 60).²⁸

Menschenopferung in West Afrika scheint vor allem eine Praxis im Rahmen von Beisetzungen gewesen zu sein. Bei dem Begräbnis eines Königs, eines besonders einflussreichen oder eines wohlhabenden Mannes wurden nicht selten die Ehefrauen, die Freunde und/oder die persönlichen Diener des Verstorbenen lebendig „mitbegraben“, so zum Beispiel in Benin und Dahomey (Law 1985: 61). Dabei handelte es sich jedoch eher um Freitode als um Menschenopfer. Schließlich stellt Law eine Verbindung zwischen Menschenopferung und Königsmacht bzw. deren Legitimation dar:

„It can further be suggested that the practice of human sacrifice on an especially large scale was commonly linked to royal authority, and to the development of highly centralized monarchies“ (1985: 74).

Weiter heißt es: “Beyond this, large-scale human sacrifices were often linked to the elaboration of a royal ancestor cult, which can be seen as providing the legitimating ideology for royal power” (1985: 75).

Es gibt somit nur wenige Anhaltspunkte dafür, dass Menschen mit Albinismus in Afrika tatsächlich in besonderem Maße als Menschenopfer „fungierten“. Nichtsdestotrotz handelt es sich hierbei anscheinend um einen äußerst lebendigen Mythos, der bis heute in der Vorstellung vieler Menschen weiterexistiert. So kann man bei Little beispielsweise lesen: „On raconte même de nos jours une mise à mort rituelle de Noirs albinos lors des funérailles du président Houphouët-Boigny“ (1995: 11).²⁹

Auch für Salif Keita ist dieser Mythos Teil der Realität. Er berichtet in einer Szene aus dem Film *Destiny of a Noble Outcast* davon, dass es in der Vergangenheit tatsächlich eine Situation gegeben habe, in der er Angst gehabt hätte, als „Albino“ geopfert zu werden. Als ihm eines Tages der Gedanke kam, dass der einzige Mensch, der ihm in seiner hoffnungslosen Situation wirklich helfen könne, Präsident Modibo Keita sei, fasste er den Beschluss, den Hügel, auf dem der Präsidentenpalast lag, hinaufzugehen und den

²⁸ Gemeint ist das alte Yoruba-Königreich Benin, das auf dem Gebiet des heutigen Nigeria lag.

²⁹ Félix Houphouët-Boigny war seit der Unabhängigkeit des Landes (1960) bis zu seinem Tod im Jahre 1993 Staatspräsident der Elfenbeinküste.

Präsidenten aufzusuchen, um ihn zu sehen und ihm seine Lage zu darzulegen.³⁰ Salif Keita schildert das, was daraufhin passierte, folgendermaßen:

„À montant, j’ai rencontré un homme qui était habillé en chasseur. Il m’a regardé, et moi – c’est moi qui a eu peur! Et je suis retourné. Pour moi, si jamais je montais, je serais sacrifié. Alors je suis pas monté. Et parce-que aussi – n’est-ce pas qu’il y a beaucoup de traditions qui disent que [...] beaucoup de sacrifices humains sont des sacrifices d’albinos parce-qu’ils ont autre chose qui se passe en eux qui [...] est hors du commun?“ (Austin 1991: 00:16:04-00:17:03; vgl. auch Keita 2001: 24, Fußnote 16).³¹

Der Musikjournalistin Hélène Lee berichtete er von seinen Befürchtungen: „J’ai essayé de rencontrer de vieux albinos [...]. On n’en trouve pas. Ils ont tous été pris pour des sacrifices“ (1988 : 101). Auf der Website von *Yahoo! France* wird behauptet: „Dans un pays où on ne rigole pas avec les fétiches, Salif Keita a longtemps craint pour sa vie“ (Anonym 1999: 1), und bei dem Musikjournalisten Tom Schnabel kann man lesen, dass sich in der Nähe von Djoliba immer noch die riesigen Steinplatten befinden, auf denen „Albinos“ und andere sogenannte „Unruhestifter“ einmal geopfert wurden (1998: 58).³²

Man kann die Tatsache, dass Salif Keita keine wirklich alten „Albinos“ getroffen hat, natürlich plausibel damit erklären, dass viele Menschen mit Albinismus an Hautkrebs erkranken und daran auch früher sterben – besonders in Afrika, wo eine entsprechende medizinische Prophylaxe und Behandlung für die meisten Menschen einfach nicht gewährleistet ist. Und man wird davon ausgehen können, dass zu der Zeit, zu der Salif Keita seine Kindheit in Djoliba verbracht hat, die besagten Opfersteine lediglich für die Opferung von Tieren benutzt wurden. Diese Erklärungen sind sicherlich auch für Keita präsent, aber das ist nicht der entscheidende Punkt. Denn wie Lee richtig bemerkt: es scheint keine Menschenopfer zu geben – zumindest heutzutage nicht mehr, aber: „Ce qui n’empêche pas les enfants albinos de vivre dans la méfiance: on ne sait jamais“ (1988: 101). Wenn man als Kind in einer Umgebung aufgewachsen ist, in der man Tag für Tag mit den bereits beschriebenen Vorstellungen konfrontiert wird, dann kann man die Macht, die sie

³⁰ Es war der Tag, an dem er erfuhr, dass er wegen seiner schlechten Augen „für den Lehrerberuf ungeeignet“ sei und – kurz vor der Abschlussprüfung – von der pädagogischen Hochschule verwiesen wurde (vgl. Kapitel III.7).

³¹ Hélène Lee stellt die entscheidende Wende der Geschichte etwas anders dar: „Et puis en route, son enthousiasme tombe. La vieille parano le reprend, ces histoires de sacrifices que l’on se raconte entre gosses. Et si là-haut, au palais, on s’avisait de l’employer à un tout autre usage ? Alors il redescend s’installer sur sa pierre“ (1988: 104).

³² Bei diesen Steinplatten wird es sich um Steine handeln, die bei der Verehrung der Ahnen als Altar fungieren und den Ort markieren, an dem die Rituale stattfinden (vgl. Zahan 1974: 10).

auf einen ausüben und die Angst und Unsicherheit, die daraus resultieren, auch als Erwachsener nicht einfach mittels rationaler Erklärungen ablegen.

Unbestreitbar ist, dass an Albinismus leidende Menschen, besonders in Afrika, immer noch häufig mit Verachtung und daraus resultierender Diskriminierung gestraft werden. Salif Keita hat diese Erfahrung, vor allem in seiner Kindheit und Jugend, machen müssen, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

II. Kindheit und Jugend

II.1 Örtliche Umgebung: das Heimatdorf Djoliba

Salif Keita wurde am 25. August 1949 im Dorf Djoliba, Mali, geboren. Djoliba liegt am Ufer des Flusses Niger und befindet sich auf der Verkehrsrouten, die die malische Hauptstadt Bamako (ca. 50 km nördlich von Djoliba) über die Stadt Kangaba mit der guineischen Stadt Siguiri verbindet (Keita 2001: 15).³³

Obwohl Djoliba laut Cheick M. Chérif Keita (2001: 15) in den 1950er und 1960er Jahren nicht besonders groß war, spielte es eine nicht unbeachtliche Rolle in der Region. Im Vergleich zu den benachbarten Dörfern verfügte es vor allem über ein medizinisches Zentrum und eine französische Schule. Die Menschen kamen aus den Dörfern der Nachbarschaft und von weiter entfernten Orten, um Zugang zu medizinischer Versorgung und europäischer Ausbildung zu bekommen. Jeden Sonntag fand in Djoliba ein Wochenmarkt statt, der nicht nur die Händler aus der Region, sondern z.B. auch Kaufleute aus Bamako anzog.

Djoliba war Hauptstadt des Verwaltungsbezirks (*canton*) und somit Sitz dessen Leiters (*chef de canton*) und einiger anderer angesehener Mande-Familien, die ihre Reputation in Bereichen wie der Landwirtschaft, dem Fischfang, dem Handel, der Koranlehre und der Jagd – Sina Keita, der 1995 verstorbene Vater von Salif Keita, war das Oberhaupt der Jäger Djolibas – erlangt hatten (Keita 2001: 15).³⁴

Nach der Unabhängigkeit Malis im Jahre 1960 – nun „Republik Mali“, vorher „Französisch-Sudan“ – wurde Djoliba als ein „Modelldorf“ von US-AID „modernisiert“, was die Bedeutung des Dorfes noch verstärkte und zusammen mit anderen Faktoren dazu führte, dass es laut C. M. C. Keita zu einem „aktiven Zentrum der Veränderung und der Mobilität“ in der Mande-Region wurde. Dies hinterließ auch bei dem jungen Salif Keita seine Spuren: „Dans cette atmosphère, le jeune Salif Keita était exposé à plusieurs influences et modèles, qui déterminèrent plus tard son choix de la musique comme profession (Keita 2001 : 15).

³³ Siehe Karten im Anhang II. Die Stadt „Djoliba“ trägt den gleichen Namen wie der Fluss Niger, der die lokale Bezeichnung Joliba oder Jeliba (*jèliba*) hat (Traoré 2000: 46f; Bailleul 2000: 179).

³⁴ Die Republik Mali besteht aus dem autonomen Distrikt der Stadt Bamako, sieben Regionen (Kayes, Koulikoro, Sikasso, Segou, Mopti, Gao, Kidal und Tombouctou; siehe Karte im Anhang II). Die einzelnen Regionen setzen sich aus Verwaltungsbezirken (*cantons*) zusammen. Auf die Verwendung des Begriffs „Mande“ wird in Kapitel III.1 näher eingegangen werden.

II.2 Die Geburt Salifs und die Reaktion seines Umfelds

Sina Keita, der Vater von Salif Keita, erinnert sich in dem Film *Destiny of a Noble Outcast* rückblickend an die Worte eines Wahrsagers:

„A marabout in Dakar told me... that one day I would have a son... who would be outstanding in every way. I was doubtful – I didn't have a wife at the time. But the marabout insisted. You will have a child unlike the others with a power the others will not have – provided you make certain sacrifices. So I made the sacrifices, as he told me“ (Austin 1991: 00:10:01-00:10:33).

Zum Zeitpunkt der Geburt Salifs befand sich sein Vater auf der Jagd. Als er zurückkam – schlechtgelaunt, da die Jagd für ihn erfolglos war – erfuhr er, dass seine Frau einen Jungen zur Welt gebracht hatte. Seine anfängliche Freude wurde jedoch gleich darauf getrübt, als er erfahren musste, dass sein Sohn ein „Albino“ ist. Entsetzt und wütend verstieß Sina Keita seine Frau und seinen Sohn, die das Dorf verlassen mussten (Austin 1991: 00:11:03-00:11:53).

Salif Keita versucht, die Empfindungen seines Vaters wie folgt zu erklären: „Mon père était choqué. Son enfant est blanc, tout blanc. Il savait pas d'où venait cet enfant et qu'est-ce qu'il était venu faire“ (Austin 1991: 00:12:02-00:12:13). Der letzte Satz unterstreicht die Unwissenheit und die damit verbundene Unsicherheit im Umgang mit Albinismus: die Frage danach, woher das Kind kommt, spiegelt den Glauben wider, dass es sich nicht um eine „normale“ Geburt bzw. Zeugung handeln kann. Und indem man andeutet, dass man nicht wisse, wozu es gekommen ist, drückt man Angst oder zumindest Misstrauen dem Neugeborenen gegenüber aus. „Il m'a rejeté, [...] parce que tout simplement il n'avait pas d'explication à donner – lui en tant que noir et maman en tant que noir [...] – faire un enfant blanc; c'était par ignorance“ (Limosin 1996: 00:07:30-00:07:50).

Sina Keita erinnert sich daran, wie die Leute anfangen, über seinen außergewöhnlichen Sohn, dessen Hautfarbe und das „Mysteriöse“ an ihm zu reden:

„People started talking, gossiping saying Sina had a son who was peculiar. It was even whiter than the whites. Some said it wasn't a white person but an angel. Others said it was a child of an indeterminate nature. That's how Salif was born“ (Austin 1991: 00:13:21-00:13:46).

Während die Mutter, Nassira Keita, ihren Sohn von Anfang an akzeptierte, wies der Vater ihn zurück: „Mon père n'a pas cru que j'étais son enfant. Il a voulu répudier ma mère

à cause de ça, il l'a renvoyée pendant un mois, il a fallu l'intervention des gens pour qu'elle revienne" (Seck & Clerfeuille 1986: 97³⁵).

Nach einem Monat konnte die Mutter mit Salif wieder zurückkehren.³⁶ Die Großmutter hatte interveniert und den Vater davon überzeugt, einen Imam aufzusuchen und ihn um Rat zu fragen. Der Imam antwortete schlicht und einfach: „L'enfant que tu as eu là – tu vas voir ce qui va se passer dans sa vie“ (Austin 1991: 00:12:32-00:12:56). Und Sina Keita entscheidet sich dafür, das Schicksal aufgrund seines Gottvertrauens anzunehmen: „I was perplexed, but I decided that only God knew what he would become. God is great, so I accepted it“ (Austin 1991: 00:12:56-00:13:07).

Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn litt jedoch noch eine ganze Weile unter dieser Anspannung. So ist zu lesen, dass der Vater ganze sechs Jahre lang nicht mit Salif sprach (Azoulay 1997: 26; Seck & Clerfeuille 1993: 139). Im Film *Citoyen Ambassadeur* sagt Salif Keita über seinen Vater: „Il m'a rejeté [...]. Mais après il est devenu le père exemplaire, il m'a donné l'amour qu'un père ne pouvait donner à son fils et ... rares sont les pères qui font ça“ (Limosin 1996: 00:07:30-00:08:01).

II.3 Junge Jahre eines „Albino“: die persönlichen Erfahrungen Keitas

Die körperlichen und seelischen Belastungen, die der Albinismus für ihn mit sich brachte, beschreibt Salif Keita wie folgt:

„Je ne pouvais pas supporter le soleil. C'était pas facile pour mon peau. Et ça fait du mal, vraiment... à me tenir au soleil. J'accusais des gens au fond de moi, souvent. Et pour les pardonner, j'ai appris à méditer.³⁷ Et donc, et puis à l'âge de cinq ans – à partir du moment où [...] je sentais que [...] j'avais pas la même couleur que les autres – j'ai commencé à m'inquiéter sur mon sort“ (Austin 1991: 00:13:46-00:14:32).

Sein Weg als Außenseiter und Einzelgänger zeichnete sich bereits früh ab, da er wegen seiner Hautfarbe nicht selten gefürchtet, verspottet oder verachtet wurde (Lee 1988: 100f; Azoulay 1997: 26). Er litt unter dem Gespött sowohl der Kinder als auch einiger Erwachsener – der ihm gegebene Beiname *blanc local* (Keita 2001: 44) stellt sicherlich nur eine vergleichsweise milde Form der Hänslung dar. Es gab noch ein Kind mit Albinismus

³⁵ Es handelt sich um ein Zitat aus dem Artikel „Salif Keita, l'albinos“ von Lionel Rotcage in der Zeitung *Libération* im Juni 1983. Leider wurde auf eine genauere Literaturangabe verzichtet.

³⁶ Bei Lee liest man sogar, dass beide erst nach zwei Jahren wieder zurückkehren konnten (1988: 100).

³⁷ Heute kommentiert Salif Keita die damalige Zurückweisung durch seine Mitmenschen: „Peut-être qu'à la place des Africains, je ferais la même chose. Je suis très indulgent envers eux“ (Drassorf 1991b: 12).

in der Familie, eine kleine Schwester, die ihm gegenüber stets das Kinderlied sang: „Tu es rouge comme le soleil qui se couche...“ (Lee 1988: 102). Seine Mitschüler warfen manchmal sogar Steine nach ihm (Azoulay 1997: 26). Salif Keita beschreibt, wie manche Menschen verächtlich auf den Boden spuckten, wenn sie ihm begegneten: „When an albino passed by people used to spit on the ground. And that hurt, that hurt“ (Austin 1991: 00:14:38-00:14:45). C. M. C. Keita bemerkt hierzu, dass das Ausspucken einerseits ein Ausdruck tiefer Abscheu ist, andererseits dazu dient, sich vor dem in Gestalt des „Albino“ personifizierten Unheil bzw. Fluch zu schützen (2001: 44; vgl. auch Kapitel I.3).

Ich möchte an dieser Stelle eine Geschichte einflechten, die Salif Keita einmal erzählte und die bei Hélène Lee (1988: 103) wiedergegeben ist. Sie spiegelt auf tragikomische Art und Weise die Ängste der Dorfbewohner angesichts eines „Albino“ wider. Eines nachts, als Salif wieder einmal alleine zu Fuß über die Felder nach Hause läuft, sieht er die Silhouette eines alten Mannes auf einem Fahrrad auf sich zukommen; er erkennt in ihm einen der Nachbarn. Der alte Mann fährt vorsichtig, seine Augen sind auf den Pfad vor ihm gerichtet. In dem Moment, als Salif ihn grüßen will, hebt der Alte seinen Kopf. Beim Anblick dieser weißen Figur, die so plötzlich aus der Nacht auftaucht, stößt er einen Schrei aus, lässt das Fahrrad fallen und flüchtet. Salif hebt das Fahrrad auf und nimmt es mit nach Hause. Am nächsten Morgen macht er sich auf, um dem Nachbarn das Rad zurückzubringen. Doch das ganze Haus des Nachbarn befindet sich in höchster Aufregung: der alte Mann hat Schüttelfrost, er sagt, er habe den Teufel gesehen, und es blieben ihm nur noch wenige Stunden zu leben. Er ließ die ganze Familie zusammenrufen, um ihr seinen letzten Willen mitzuteilen. Als der Alte nun aber erfährt, dass der sogenannte „Teufel“ gerade dabei ist, ihm sein Fahrrad zurückzubringen, ist das Fieber mit einem Mal verschwunden, und er verspürt nur noch Wut gegenüber dem Jungen.

II.3.1 Schule

Nachdem Salif zunächst – wie die meisten Kinder Djolibas – die Koranschule besuchte, schickte ihn sein Vater, ein gläubiger Moslem, schließlich in die französische Schule (Lee 1988: 102). Nach Lee tat er dies deshalb, da er weder die dort übliche Pädagogik schätzte noch die Aufspaltung des Islam in verschiedene Kulte befürworten konnte:

„La plupart des enfants vont à l'école coranique. Salif n'y va pas: son père n'a pas une confiance exagérée dans les credo appris par cœur, ni dans les salamalecs des lieux de culte. Non qu'il ne soit pas croyant: mais Dieu est un principe d'unité, alors pourquoi tant de cultes?“ (1988: 102).

In dem Film *Destiny of a Noble Outcast* drückt sich Sina Keita selbst etwas anders aus: „I didn't want to send him to the Koran school. They said that, being what he was he would lose his genius. That's why I did not want him to go to the Koran school“ (Austin 1991: 00:18:36-00:19:03).

Trotz seiner erheblichen Sehschwäche war Salif einer der besten Schüler (Lee 1988: 102). Lee wertet die exzellenten schulischen Leistungen als Kompensation; sie spricht davon, dass er sich mit seiner Brillanz in der Schule bei denen „revanchierte“, die ihn Tag für Tag hänselten und verhöhnten. Dies würde ich weniger als „Revanche“ bezeichnen, sondern mehr als Versuch, den anderen (und sich selbst) zu beweisen, dass er (zumindest) ein gleichwertiger Mensch ist, der sogar besser bzw. erfolgreicher sein kann als die anderen.³⁸

Seine Mitschüler hatten wegen seines andersartigen Aussehens zunächst Angst vor ihm – ein Grund dafür, dass Salif Keita anfangs nicht in die Schule gehen wollte und sein Vater ihn dazu zwingen musste (Seck & Clerfeuille 1993: 140). In einem Filmausschnitt, der die Ankunft am ersten Schultag nachstellt, kann man den kleinen Salif beobachten, wie er mit gesenktem Kopf an der Hand seines Vaters in die Schule gebracht wird und schließlich vor der Klasse steht, die bereits mit dem Unterricht begonnen hat.³⁹ Die Schüler verstummen jäh und starren den unsicheren Salif an (Austin 1991: 00:14:45-00:15:48). „Le premier jour où mon père m'a amené à l'école, je ne voulais pas y aller. Parce que les élèves dès qu'ils m'ont vu, ils ont eu peur de moi. Parce qu'il y avait pas pareil. Moi aussi, j'avais peur de les intégrer. C'est mon père qui m'a forcé“ (Austin 1991: 00:14:58-00:15:14).

Nach Lee reagierte Keita, seit er sich seinem „Anderssein“ und somit auch der Ernsthaftigkeit des täglichen Spotts und der Verhöhnung bewusst war, später auch mit Aggressionen gegenüber seinen Peinigern: „Il ne tolère plus qu'un gosse mette son poignet contre le sien pour « voir la différence » et, quant à ceux qui crachent sur son passage, il les « botte », tout simplement“ (Lee 1988: 102). Salif Keita selbst spricht lediglich davon, dass er zunächst viel geweint und später viel nachgedacht hat:

³⁸ Vgl. der bei Ezeilo zitierte Kompensationsmechanismus „Intellektualisierung“ (Kapitel I.3).

³⁹ Es handelt sich selbstverständlich nicht um den „echten“ Salif, als er klein war, sondern um ein anderes Kind, das ihn im Film darstellt.

„Quand on est très jeune, c’est des larmes que tu verses... Je pleurais beaucoup [...], ça me mettait à l’aise, c’était bien pour moi, c’était vraiment... pleurer, ça me calmait, c’était bien [...], ça me soulageait beaucoup. [...] Quand j’ai eu 16 ou 17 ans, j’ai cessé de pleurer. Je ne pleurais plus, je réfléchissais beaucoup“ (Limosin 1996: 00:08:43-00:09:17).

Nach sechs Jahren Grundschule in Djoliba musste Salif schließlich zusammen mit anderen Kindern nach Bankoumana, einer etwas größeren, ca. 25 km entfernten Stadt, um die drei höheren Klassen besuchen zu können (Keïta 2001: 15; Lee 1988: 103).⁴⁰

II.3.2 Freizeit

Mit Beginn der Schulferien im Juni war es üblich, dass die Kinder zum Arbeiten auf die Felder der Familie geschickt wurden. Salif Keïta war einer der wenigen, die von dieser Regel ausgenommen waren, da seine Haut die Sonneneinstrahlung nicht vertrug. Zusammen mit drei anderen Freunden vertrieb er sich die so gewonnene Freizeit damit, im Dorf umherzustreifen und „von entfernten Horizonten zu träumen“ (Keïta 2001: 9).⁴¹ Die Zeit nutzte er aber auch dafür, sich mit Musik zu beschäftigen – vor allem mit der Entwicklung seiner Stimme und dem Erlernen des Gitarrespielens.

II.3.3 Ländlicher contra städtischer Kontext

Es ist darauf hinzuweisen, dass bei der Bewertung der sozialen Konsequenzen, die sich für Salif Keïta aus dem Albinismus ergaben, zwischen dem ländlichen Kontext in Djoliba und seiner späteren städtischen Lebenssituation in Bamako unterschieden werden muss. So merkt C. M. C. Keïta an, dass das Vorhandensein einer gewissen sozialen Solidarität und Toleranz in Djoliba, die auf der Familie und auf den Allianzen zwischen den Clans und zwischen den Familien beruhten, einen gewissen Schutz für Salif Keïta boten (2001: 44).⁴² Auch das Ansehen, dass seine Familie genoss, besonders die „hohe moralische Autorität“ seines Vaters – innerhalb der lokalen Gesellschaft im Allgemeinen und innerhalb der Gemeinschaft der Jäger im Besonderen – garantierten Salif Keïta Sicherheit (Keïta 2001: 45). Trotz der bereits beschriebenen Probleme hält der Jugendfreund Keïta fest:

⁴⁰ Siehe Karte im Anhang II.

⁴¹ Diese Freunde waren laut Cheick M. Chérif Keïta er selbst, Mamadou N’Diaye und Moussa Berthé, alle Söhne von Beamten mit festem Gehalt, deren Familien für die Subsistenzsicherung nicht in der Landwirtschaft arbeiten mussten (2001: 9, Fußnote 2). Der Vater von C. M. C. Keïta war der Leiter des medizinischen Zentrums.

⁴² „A Djoliba, c’est une atmosphère particulièrement tolérante qui régnait entre les familles et les individus, du moins jusque vers la fin des années soixante, seuil fatidique à partir duquel de regrettables querelles religieuses et une détérioration des assises socio-économiques du village entraîneront des déchirures profondes dans le tissu social“ (Keïta 2001: 45).

„D’après ce que nous avons pu constater personnellement, pendant notre enfance à Djoliba, la condition de Salif était assez bien acceptée dans le village ou, du moins, peut-on dire qu’il était parvenu à se ménager un espace de confort dans son environnement et dans ses conditions de vie. Il n’était, à notre connaissance, exclu d’aucun groupe de jeu ni à l’école ni dans le village même“ (2001: 45).

Kommt man jedoch als Neuankömmling aus dem Dorf in die Anonymität einer Stadt wie Bamako, fällt dieses „soziale Sicherheitsnetz“ der Familien und Clans weg – und dies ist besonders für jemanden zu spüren, der in Bezug auf sein physisches Erscheinungsbild so auffällig ist.

„Là [à la ville; E.B.], ce sont la loi du plus fort et la dictature des apparences qui déterminent très souvent le caractère des rapports sociaux. Envers un villageois nouvellement arrivé à la ville, les citadins peuvent être cruels et particulièrement agressifs, à plus forte raison quand ce nouveau venu est frappé d’une particularité et d’une „imperfection“ physique aussi visible que l’albinisme“ (Keita 2001: 45).⁴³

II.3.4 Ausblick: der Albinismus in Keitas Werk

Musikjournalist Tom Schnabel lässt den Leser wissen, dass Salif Keita in seiner Musik seine innere Aufruhr – die Herausforderung, zu akzeptieren, dass man anders ist als alle anderen – und seine Erfahrungen mit einer oft gefühllosen Umwelt beschreibt, ohne jedoch Beispiele passender Songtexte oder Ähnliches zur Erläuterung anzuführen (1998: 58).

Als Beispiel zur Verarbeitung eigener Ängste im Zusammenhang mit Albinismus kann der Titel *Sanni Kegniba (Sanni the beautiful)* aus seinem ersten, 1987 in Paris aufgenommenen Soloalbum *Soro* angesehen werden. Keita thematisiert hier das Thema Menschenopfer, indem er die Geschichte der Prinzessin Sanni Kegniba erzählt, die von ihrem Vater geopfert wird, um den Fortbestand und die Ehre seines Thrones zu sichern (Keita 2001: 22). Von zentraler Bedeutung ist folgende Textzeile, die die Worte enthält, die die verzweifelte Sanni an ihren Vater richtet: „Ne fan ko numu tè fagala, fina tè fagala, fina kèba den tè’n di“. C. M. C. Keita übersetzt dies folgendermaßen: „On ne peut tuer ni les forgerons, ni les *fina*, et pourquoi ne suis-je pas une fille de *fina*!“ (2001: 22).⁴⁴ Die *fina* stellen in manchen Teilen der Mande-Welt eine Untergruppe der *jelim*, der „Griots“ dar. Ihre Kunst bezieht sich stark auf den Islam bzw. den Koran (Keita 2001: 105, Fußnote 58).⁴⁵ Nach der Tradition genießen alle *jelim* körperliche Immunität, d.h. sie sind

⁴³ Die Erfahrungen Salif Keitas in Bamako werden in Kapitel III.7 geschildert.

⁴⁴ Die von Cheick M. Chérif Keita gelieferte Übersetzung des Textes befindet sich in Anhang V.

⁴⁵ Eine ausführlichere Darstellung zu den *jelim* und den sozio-professionellen Gruppen innerhalb der Mande-Gesellschaft erfolgt in Kapitel III.3.3.

ausgenommen von jeglicher physischer Bestrafung wie z.B. dem Einsperren, der Todesstrafe oder ähnlichem. Der entscheidende Punkt ist aber, dass von den *fin* interessanterweise auch unter dem Synonym *founè* (*funè*) gesprochen wird, welches wiederum in einigen Mande-Sprachen die archaische Wortform für „Albino“ darstellt (Keita 2001: 22).⁴⁶ C. M. C. Keita interpretiert den Text als Mahnung Keitas, das Leben eines jeden Menschen – auch das eines Menschen mit Albinismus – als schützenswert anzusehen und respektvoll zu behandeln:

„Sous les cris de protestations de la jeune victime et de sa pauvre mère contre la cruauté du père et du destin, il faut percevoir la révolte personnelle de Salif Keita contre la discrimination physique et morale dont souffrent les gens de sa condition dans sa société et à travers le monde“ (Keita 2001: 22).

1990 gründete Salif Keita die Organisation *SOS Albinos*, die ihren Sitz in Paris hat.⁴⁷ Ihr Hauptziel besteht darin, den Albinismus und die davon betroffenen Menschen zu „demystifizieren“ (Keita 2001: 22), indem sie die Öffentlichkeit über das Wesen des Albinismus aufklären will. Zugleich fungiert *SOS Albinos* als Beratungsstelle für Betroffene, die zum Beispiel Verhaltenstipps zum Schutz vor den negativen Auswirkungen der Sonneneinstrahlung gibt (Keita 2001: 22, Fußnote 13) oder die Menschen mit optischen Hilfsmitteln ausstattet.

In Frankreich erschien 1992 der Soundtrack zu Patrick Grandperrets Film *L'Enfant Lion* („Sirga die Löwin“), der Kompositionen von Salif Keita und Steve Hillage enthält.⁴⁸ Salif Keita ist in einer kleinen Gastrolle im Film zu sehen: in einer kurzen Szene tritt er als Jäger auf, der eine *simbi* – eine langhalsige „Harfe“ der Mande-Jäger, deren Klangkörper aus einer Kalebasse gefertigt ist und die über sieben Saiten verfügt (Charry 2000: 63) – trägt und zur Feier der Geburt des Sohnes des Dorfoberhauptes bei einer Versammlung des

⁴⁶ In der englischen Übersetzung des Songtexts im Booklet der CD wird der Begriff *founet* gebraucht. Vgl. Kapitel III.3.3.

⁴⁷ Die Organisation ist unter folgender Adresse zu kontaktieren: SOS Albinos, 64 avenue des gobelins, 75013 Paris. Mein Brief, der Interesse an der Organisation bekundete und um mehr Informationen bat, ist leider bis heute unbeantwortet geblieben.

⁴⁸ Auf der Hülle der Videokassette der deutschen Fassung liest man Folgendes über den Inhalt des Films: „Oulé, der Häuptlingssohn, und Sirga, die Tochter des Königs der Löwen, sind am selben Tag geboren und haben von derselben Milch getrunken. Sie wachsen zusammen auf wie Geschwister. Oulé entdeckt zusammen mit Sirga die Geheimnisse der Steppe: er lernt zu Bäumen zu sprechen, zu wilden Tieren, zu Bienen und zum Wind. Doch eines Tages sind die Löwen fort – auch Sirga. Ein großes Abenteuer beginnt...“ (Grandperret 1998). Lucy Duran's beschreibt die Musik des Films folgendermaßen: „It draws heavily on the western Malian repertoire that Salif most closely identifies with: the music for hunters' associations; catchy, melodious solo/choruses underpinned by the plaintive sound of the simbin, a seven-string harp so far unexploited in Malian popular music [...]“ (Duran 1995: 42f).

Dorfes ein Preislied singt (Grandperret 1998: 00:06:03-00:06:38).⁴⁹ Ein Jahr später wird in Mali eine Version des Soundtracks unter dem Titel *Sirga* als Kassette veröffentlicht – bekannter ist diese jedoch unter dem Namen *SOS Albinos*, denn die Einnahmen kommen der Organisation zugute.⁵⁰ Um die Sicherung der Einnahmen wenigstens einigermaßen gewährleisten zu können, lässt Keita die Originalkassetten mit einem roten Siegel versehen:

„For this to be effective, the cassettes had to be originals. Bootlegging is an endemic problem in the local music industry, so Salif devised a special red seal for the boxes to show that the cassette was not pirated. Both the idea of a charity cassette, and of raising public awareness concerning piracy were novel in Mali [...]“ (Duran 1995: 43).

Auf dem Cover und dem Booklet von Keitas 1995 erschienener CD *Folon... The Past*⁴ ist seine Nichte Nantenin Keita abgebildet, die an Albinismus leidet. In einem Interview mit der Zeitschrift *Afrique Horizon Magazine* antwortet Salif Keita, angesprochen auf die Aussage der Platte: „Vous savez? En Afrique naître albinos est un facteur d’exclusion et j’ai voulu combattre cette mentalité“ (de Saint-Hubert & Ngokoudi 1996: 15). Eine weitere Motivation für die Entscheidung, die Photographien seiner Nichte für die CD auszuwählen, war ihre Ähnlichkeit zu Salif Keita, der bemerkt, dass sie aussieht wie er in jungen Jahren. Da die Platte den Titel „Vergangenheit“ trägt, passte dies gut in das Gesamtkonzept (Oloya 1996: 3). Im Booklet wird um eine Spendengabe an *SOS Albinos* gebeten, falls man Salif Keitas „Kampf für Albino-Menschen“ unterstützen möchte.

II.4 Musikalische Umgebung

Die ersten musikalischen Einflüsse auf Salif Keita stellten zum einen die traditionelle Musik der Jäger dar, die laut C. M. C. Keita während der Trockenzeit in den Häusern der verschiedenen Jägermeister, also unter anderem auch bei Vater Sina Keita, zu hören war. Zum anderen war es die Musik, die anlässlich der feierlichen Begehung bestimmter Rituale (beispielsweise zur Beschneidung von Jungen oder Mädchen), zu Hochzeiten oder

⁴⁹ Eric Charry schreibt über die Musik der Mande-Jäger und über die *simbi*: „Consisting of praising, chanting, and singing accompanied by a calabash harp [...], it probably represents the oldest surviving Maninka melodic instrumental tradition. [...] The Maninka *simbi* is an important source of the music of the *jeli*, and it continues to nourish some of the modern music in Mali“. Weiter heißt es, dass Jägergemeinschaften im modernen Mali und Guinea zwar eher eine marginale Rolle einnehmen, sie aber dennoch eine musikalische Inspiration für einige Künstler darstellen (2000: 63). In dem Stück „Chérie“ auf der Kassette „*Sirga*“ ist der Klang einer *simbi* zu hören (Keita 1993), und im Film *Destiny of a Noble Outcast* sieht man in zwei Szenen Bala Djimba Diakité, Mali’s bekanntesten *simbi*-Spieler, im Rahmen einer Jägerzeremonie spielen (Austin 1991: 01:09:29-01:09:50 & 01:10:02-01:10:13). Eine Photographie von ihm befindet sich in Anhang III.

⁵⁰ Eine Abbildung des Covers der Kassette findet man in Anhang III.

ähnlichem gespielt wurde, zum Teil von sehr renommierten *jelin* und *jelimusow* (Keita 2001: 15f).⁵¹ Auch die Gesänge und die Musik der vorbeiziehenden *jelin*, die an seinem Elternhaus die Familie Keita priesen, hinterließen ihren Eindruck bei dem jungen Salif Keita (Versi 1992: 32).

Fasziniert war er von der Stimme des Koranlehrers und von der Art seines Gesangs. Auch wenn er nicht mehr die Koranschule besuchte, kam Keita regelmäßig wieder, um dem Gesang des Lehrers zu lauschen und die Schule schnell wieder zu verlassen, sobald das Gebet zu Ende war (Lee 1988: 102). Er erinnert sich: „J’ai beaucoup aimé l’école coranique. Et j’ai jamais beaucoup la voix du maître. Il avait une très belle voix et j’étais sensibilisé par sa voix“ (Austin 1991: 00:17:46-00:18:04).

Moderne musikalische Strömungen aus dem Mande-Bereich wurden durch Gitarristen nach Djoliba gebracht, die vor allem aus verschiedenen Dörfern Guineas kamen, sich vorübergehend in Djoliba aufhielten und die Jugendlichen mit ihrem Spiel unterhielten: „Ces guitaristes, dont certains ont contribué à l’élaboration d’un style purement mandingue, avaient l’habitude de divertir leur auditoire de jeunes avec des airs romantiques bien connus [...]“ (Keita 2001: 16; vgl. auch Duran 1995: 43).

Des weiteren konnte man auch dem Gitarrespiel einiger Schullehrer, die in Djoliba unterrichteten, lauschen. Diese hatten alle ihre Ausbildung in Bamako gemacht, wo sie in ihrer Freizeit französische Chansons, Jazz, Blues und amerikanischen Rock hörten und schließlich versuchten, die Songs auf der Gitarre nachzuspielen.⁵² Nachdem sie einige Jahre in Djoliba verbracht hatten, begannen die Lehrer damit, auch Mande-Melodien in ihr Repertoire aufzunehmen. Auf diese Weise fand eine Art „Verschmelzung“ der Stile statt – C. M. C. Keita spricht in dem Zusammenhang von einem „modèle exemplaire d’échanges entre la musique mandingue et occidentale“ (2001: 16). Besonders erwähnenswert ist die Tatsache, dass die Lehrer mit der Zeit auch die Dorfjugend mit ihrer Musik unterhielten, wenn die professionellen *jelin* nicht vor Ort waren.

Nach C. M. C. Keita haben vor allem diese Schullehrer eine entscheidende Rolle bei Salif Keitas späterem Beschluss gespielt, mit Musik seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Durch sie hat er nicht nur die Freude am Gitarrespiel entdeckt – ein Lehrer überließ ihm einmal für die Dauer der Ferien seine Gitarre, sie haben ihm auch aufgezeigt, dass man sich

⁵¹ *Jeli* (Bambara) stellt die maskuline, *jelimuso* die feminine Singularform dar, die Pluralformen sind *jelin* bzw. *jelimusow*.

⁵² Nach C.M.C. Keita spielten sie vor allem Titel bekannter amerikanischer Musiker wie Ray Charles oder John Lee Hooker (2001: 16).

nicht unbedingt den starren Vorstellungen, die die Mande-Gesellschaft in Bezug auf ihre sozio-professionellen Gruppen hat, beugen muss: „Leur exemple en tant que Maliens modernes qui se montraient affranchis des tabous entourant la musique et les instruments de musique a dû rendre Salif Keïta moins réticent à embrasser la musique comme gagne-pain [...]“ (Keita 2001: 16f).⁵³

II.5 Mehr als nur ein Hobby: Salif Keita und die Musik

Wie bereits kurz angesprochen, verbrachte Salif Keita seine Freizeit unter anderem mit Singen und Gitarrespielen.

Seit Salif ein kleines Kind war, schickte ihn sein Vater regelmäßig auf das Feld, um die Affen, die sich an den Feldfrüchten zu schafften machten, durch Schreien zu vertreiben. In *Destiny of a Noble Outcast* führt Salif Keita dies auf eindrucksvolle Weise vor und kommentiert: „Et puis, quand je fais ça, tous les singes prennent la fuite. Et quand je criais comme ça, tous les champs qui étaient autour du champ de celui de mon père étaient à sécurité. Parce que j’ai gueulais fort, fort, vraiment – je gueulais bien“ (Austin 1991: 00:05:57-00:06:20). Auf diese Weise begann er bereits in frühen Jahren, seine Stimmbänder zu trainieren. Laut Seck & Clerfeuille war es diese Übung, die es ihm später ermöglichte, mit seiner Stimme die Tonleiter so hoch hinaufzusteigen und seine Stimmgewalt zu entwickeln (1993: 139). Das Singen erlernte er als Autodidakt:

„[A]u fur et à mesure que j’ai commencé à chanter, j’ai senti que souvent, tu peux chanter avec le ventre, tu peux chanter avec la poitrine, avec la tête. Et – ces différentes façons de chanter, c’est l’expérience qui me les a amené; j’ai pas appris à l’école“ (Austin 1991: 00:06:21-00:06:40).

Mit dem Gitarrespielen verhielt es sich ähnlich. Wie im vorherigen Abschnitt bereits angedeutet, hatte Salif Keita genügend Gelegenheit, den Mande-Gitarristen und den Schullehrern beim Gitarrespiel zuzuhören. Schließlich konnte er auf der Gitarre spielen, die einer seiner älteren Brüder besaß: „I was in the street, [...] and I visited the home of my elder brothers because I didn’t want to go home. One of them had a guitar, which I took to work. That’s how I learned, playing three or four songs and singing at the same time“ (Schnabel 1998: 58).

⁵³ In Kapitel III.3 wird ausführlich auf die sozialen Kategorien innerhalb der Mande-Gesellschaft und die mit ihnen verbundenen Vorstellungen eingegangen werden.

Das Singen war für Salif Keita ein Mittel, mit dessen Hilfe er sein Leid und die Gefühle der Einsamkeit verbannen konnte: „It was something that helped me fight against loneliness... When I started to sing, I tried to exorcise my sufferings through my voice. It was to release the suffering“ (Schnabel 1998: 58).

Sehr bald begann der junge Salif Keita damit, heimlich – d.h. ohne das Wissen seiner Eltern – in den *grains*, den kleinen Bars, in denen sich die Dorfbewohner zum Teetrinken treffen, zu singen. Die Anziehungskraft, die diese Clubs besonders auf manche Jugendliche haben konnte, beschreibt der Journalist Jean-Jacques Mandel wie folgt:

„Le « grain » est un club de thé – boisson nationale – lieu d’initiation urbain où les « petits frères » se faufilent, les yeux ébahis dans le monde des grands : pour être de corvée de thé. Ils vont acheter des cigarettes à l’unité, le charbon de bois, les morceaux de pain de sucre et les *tigels*, ces floraisons de thé vert planté par les Chinois dans les vallons de Sikasso à l’Est du Mali. Salif fut un de ses élus : il faisait le thé et chantait“ (Mandel 1983: 24).

Schließlich zog er regelmäßig nach Bamako, um auch dort in den Clubs zu singen. Er war noch keine 14 Jahre alt, als sich die verschiedenen *grains* von Bamako um ihn stritten: „Puis il commence ses interminables tournées de bar, devenues légendaires ! Tout le monde se battait pour lui payer à boire et qu’il chante ! C’est cette popularité de la rue qui va tracer sa carrière“ (Mandel 1983: 24; vgl. auch Seck & Clerfeuille 1993: 139). Dabei wird er eines Tages von seinem Vater überrascht, der laut Versi (1992: 32) für die kommenden sechs Jahre nicht mehr mit ihm sprach.

Die Mutter Nassira Keita machte sich vor allem Sorgen um die finanzielle Zukunft ihres Sohnes, da sie bezweifelte, dass er mit einer Tätigkeit als Musiker seinen Lebensunterhalt verdienen könne. Sie erinnert sich:

„He was always playing that guitar. I cried because after all those years in school... my son wanted to become a musician. And I wondered how on earth he would make a living from that. Salif said, “Mother, if you don’t let me go ahead with my music... I will go mad.”“ (Austin 1991: 00:27:28-00:27:56)

Sina Keita dagegen war zutiefst enttäuscht von seinem Sohn, der sich mit dem Singen und Gitarrespielen der Mande-Tradition widersetzte bzw. mit diesen Tätigkeiten seinem Status als *boron* zuwiderhandelte. Salif Keita erklärt: „I come from a noble family. We are not supposed to become singers. If a noble had anything to say, he had to say it through a griot“ (Stapleton & May 1987: 111). Der Vater verbot ihm die Musik – ohne allerdings viel dagegen ausrichten zu können:

„J’ai dit à Salif que je n’aimais pas qu’il joue de la guitare parce que cela ne faisait pas partie de notre tradition familiale (*fasija*); chaque fois que je le voyais avec une guitare, je le chassais de la maison jusqu’au jour où il a fini par me dire: « Père, j’arrête. » Depuis lors, il prenait sa guitare et allait jouer quelque part d’autre dans le village“ (Keita 2001: 29f; vgl. auch Austin 1991: 00:26:53-00:27:21).⁵⁴

Salif Keita bewirkte durch sein Verhalten, dass er zum zweiten Mal von seinem Vater abgelehnt wurde. Auch später, als sich die Beziehung zwischen beiden längst wieder normalisiert und Salif Keita durch seine Musik bereits einen großen Grad an Bekanntheit erlangt hatte, thematisierte Sina Keita das Problem weiterhin.

„Quand j’ai commencé à chanter, moi un Keïta, moi un noble, moi un descendant du fondateur de l’empire Mandingue, mon père a de nouveau dit que je n’étais pas son enfant. Encore aujourd’hui, malgré mon succès dans toute l’Afrique, il dit que ce n’est pas un travail pour moi, il dit qu’un Keïta ne doit pas chanter“ (Seck & Clerfeuille 1986: 98⁵⁵).

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn – aber auch zwischen Salif Keita und der Gesellschaft im Allgemeinen – ist tief im kulturellen Kontext, in dem beide leben, verwurzelt. Im folgenden Kapitel sollen bestimmte Elemente dieses soziokulturellen Hintergrundes herausgegriffen und näher beleuchtet werden, um die Komplexität der bisher nur oberflächlich angedeuteten Problematik besser verstehen zu können.

⁵⁴ Zur Erläuterung des Begriffes *fasija* vgl. Kapitel III.5.1.

⁵⁵ Es wird aus dem Artikel *Salif Keïta, la saga d’un griot des temps modernes* in der Zeitschrift *Calao* aus dem Jahr 1984 zitiert – weitere bibliographische Angaben werden nicht gemacht.

III Die Mande-Welt

III.1 Der Begriff „Mande“

„Mande“ bezeichnet im engeren Sinne eine Sprachfamilie in Westafrika, die nach Joseph Greenberg als Unterfamilie des Niger-Kongo anzusehen ist. Ihr Kerngebiet liegt in Mali, Mande-Sprachen werden aber auch im Senegal, in Guinea, Sierra Leone, Liberia, in der Elfenbeinküste und in Burkina Faso gesprochen. Zu den Mande-Sprachen gehören – um nur einige von den ca. 40 Sprachen zu nennen – Bambara (Bamana), Dyula, Malinke (Maninka) und Soninke (Kastenholz 1983: 155 & 2001b: 376).

Im weiteren Sinne wird der Begriff „Mande“ in den Sprachen Bambara und Malinke zur Bezeichnung des Kerngebiets des früheren Mali-Reiches gebraucht, das auf dem Territorium des heutigen Mali und Guinea lag:

„*Mandenga* bezeichnet ursprünglich den Bewohner (-ga) der Landschaft *Mande(n)* am oberen Niger, auf der Grenze der heutigen Staaten Guinea und Mali. Diese Landschaft, die als Kernland des alten Reiches Mali angesehen wird, spielt nach wie vor eine große Rolle im historischen Selbstverständnis vieler mandesprachiger Völker“ (Kastenholz 2001b: 376).

Die Mande berufen sich auf eine gemeinsame kulturelle und politische Vergangenheit – zum Beispiel auf die gemeinsame Herkunft aus dem alten, durch den Herrscher Sunjata begründeten bzw. vereinigten Mali-Reich (Jansen 2000: 16; Schulz 2000a: 8).⁵⁶ In gleichem Sinne bezieht sich Karim Traoré (2000: 33) auf die *aire culturelle Mande*, die eine „geokulturelle Einheit“ darstellt, und liefert folgende Definition des Begriffs „Mande“:

„Ce terme est un néologisme qui se justifie par le fait qu’il sert à désigner de manière univoque une construction scientifique et analytique. [...] D’une part, MANDE désigne l’une des trois branches linguistiques du Niger-Congo. D’autre part, le terme a une signification culturelle et géopolitique : c’est l’ensemble de la zone sahéenne et de la savane dont l’unité culturelle porte le sceau des différents empires hégémoniques (Gana, Mali, Songhay, Segu)“ (Traoré 2000: 46).

Ich schließe mich sowohl Traoré als auch Conrad & Frank an, die den Begriff „Mande-Welt“ dementsprechend in Bezug auf eine geographische und kulturelle Sphäre gebrauchen, die zum einen von Völkern dominiert ist, deren Muttersprache eine der

⁵⁶ Eine Zusammenfassung der Geschichte des Sunjata-Epos, das sich um die Entstehung des Reiches Mali im 13. Jahrhundert rankt, liefert beispielsweise Eric Charry (2000: 41f).

Mande-Sprachen ist, zum anderen aber auch diejenigen Völker mit einschließt, mit denen diese interagieren (Conrad & Frank 1995: 17, Fußnote 1).

III.2 Die Mande-Gesellschaft

Eines der auffälligsten Charakteristika der Mande-Welt ist ein bestimmtes Prinzip der hierarchischen Strukturierung der Gesellschaft:

„Dans cette aire [culturelle Mande, E.B.], on note partout une structuration verticale de la société en formations sociales. Dès la naissance, chaque individu appartient à l'une de ces formations sociales à laquelle il ne saurait échapper toute sa vie durant. Les Manding, les Fulbe, les Wolof, les Soninke, les Moose, etc., sont organisés selon ce principe hiérarchique“ (Traoré 2000: 56).

Es wird sich zeigen, dass sich die gesellschaftliche Ordnung der Gegenwart als nicht ganz so rigide herausstellt, wie man nach dieser Aussage vermuten könnte. Dennoch trifft es auch heute noch zu, dass ein Mande, einmal in eine bestimmte soziale Kategorie hineingeboren, zumindest einige damit verknüpfte Vorstellungen und Verhaltensweisen nicht einfach abstreifen kann.

Nach Auffassung der Mehrzahl von Wissenschaftlern, die sich mit der Mande-Welt beschäftigen, kann man die Mande-Gesellschaft als in drei Kategorien eingeteilt ansehen: *boromw* („Freie“), *jonw* („Skklaven“) und *nyamakalaw* (eine Kategorie bestimmter sozio-professioneller Gruppen) (Camara 1992; Conrad & Frank 1995; Hoffman 1990; N'Diayé 1970; Schulz 2000b & 2001; Tamari 1991 & 1997; Traoré 2000). Die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie bilden die *boromw*, die in der Regel das höchste Ansehen genießen. Auf unterster Stufe befinden sich die *jonw*, und die *nyamakalaw* nehmen eine intermediäre Position ein (Tamari 1997: 30; Zobel 1997: 47).⁵⁷

Bei den Beschreibungen der Gesellschaftsordnung der Mande etablierte sich während der Kolonialzeit der Begriff der „Kasten“ bzw. des „Kastensystems“ (Conrad & Frank 1995: 7; Jansen 2000: 1), der auch heute noch gelegentlich verwendet wird (vgl. z.B.

⁵⁷ Conrad und Frank stellen den in der Literatur oft beschriebenen niedrigen Status der *nyamakalaw* (im Vergleich zu den *boromw*) in Frage und heben sowohl die Dynamik ihres Status als auch die Interdependenz der gesellschaftlicher Kategorien hervor. Die *nyamakalaw* werden beschrieben als „[...] powerful individuals who have played an active part in the construction of their identity, capitalizing on the value of social difference. Rather than being presented in the role of subservient outcasts, the *nyamakalaw* appear as agents who stress the interdependence of their relationships with others“ (Conrad & Frank 1995: 11).

Camara 1992; Tamari 1991 & 1997).⁵⁸ Mit der „Entdeckung“ eines „Kastensystems“ verbunden war die Überzeugung, dass es sich um absolute hierarchische Beziehungen zwischen den gesellschaftlichen Kategorien handelte. Soziale Hierarchie und Identität wurden als statisch empfunden:

„Hierarchical relationships among different categories of individuals defined by this system were – in theory – absolute, with identity perceived to be fixed by birth. Social rank was not something that could be overturned or altered by individual agency. Those within this system were generally viewed as passive recipients of time-honored tradition, accepting of their lot“ (Conrad & Frank 1995: 7).

Wie Conrad und Frank richtig bemerken, ist es unstrittig, dass soziale Hierarchie existiert: „die in hohem Maße stratifizierte Beschaffenheit der Mande-Gesellschaft ist keine pure Einbildung von Außenseitern“. Wichtig ist jedoch die Perspektive, aus der man sie betrachtet: „With this in mind we can move on to understanding how individuals play on the politics of power and difference that inform virtually all social interactions“ (1995: 12).

Ich verzichte hier darauf, die Legitimität des Gebrauchs des Kasten-Begriffs zu diskutieren, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.⁵⁹ Ich habe mich dazu entschlossen, für die einzelnen gesellschaftlichen Gruppen den neutralen Begriff der „(sozialen) Kategorie“ zu verwenden.

Vorab ist noch zu bedenken, dass es sich bei einer schematischen Darstellung von Strukturen einer Gesellschaft, wie sie hier erfolgen wird, immer um eine soziale Konstruktion der Realität handelt. Ich schließe mich Karim Traoré an, der feststellt:

„[...] il s’agit d’une construction sociale de la réalité. Cela veut dire que chaque détail peut être remis en question. En effet, la construction sociale de la réalité Mande s’opère à partir d’éléments qui ne sont ni purement sociologiques ni purement mythico-fictionaux“ (2000: 59).

Dementsprechend stellen die folgenden Ausführungen keine Abbildung der vorhandenen sozialen Realität dar. Vielmehr wird versucht, das Mande-Verständnis eines gesellschaftlichen Idealbildes widerzugeben. Inwiefern sich diese Vorstellungen mit der heutigen Realität decken, wird später erläutert werden.

⁵⁸ Manche Autoren sehen die Mande-Gesellschaft im Ganzen als „(Drei-)Kasten-System“ an (Camara 1992), andere wiederum betonen, dass nur die *nyamakalaw* als Zugehörige einer Kaste zu verstehen sind, nicht aber die *boronw* oder die *jonw* (N’Diayé 1970; Tamari 1991 & 1997).

⁵⁹ Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff vgl. beispielsweise Zobel 1997.

In der Literatur werden verschiedene Übersetzungen für die oben genannten drei Begriffe (*boronw*, *jonw* und *nyamakalan*) angeboten – ich werde im Folgenden weiterhin die Bambara-Begriffe verwenden, da meines Erachtens keine der vorhandenen Übersetzungen eine wirklich gute Alternative darstellt.

III.3 Soziale Kategorien

III.3.1 *Horonw*

Horonw (Singular: *boron*) werden meist als „Adelige“, „Freie“ oder „Freigeborene“ bezeichnet. Hierbei handelt es sich um Übersetzungen, die während der Kolonialzeit – offensichtlich in Anlehnung an das Feudalsystem des mittelalterlichen Europa – entstanden sind (Conrad & Frank 1995: 7). Diese gesellschaftlich angesehenste Gruppierung stellt zugleich auch die große Mehrheit der Bevölkerung dar. So besteht die Mande-Gesellschaft nach Diop durchschnittlich aus 90% *boronw* und 10% Menschen der „niederen Kasten“, der *nyamakalan* (Diop 1971: 47):⁶⁰

„The alternate usage of ‘nobles’ and ‘free persons’ to designate the most usual social status reflects a real difficulty in the translation of the African terms. The most common status is also perceived as a very prestigious one. This kind of ambiguity may be characteristic of many traditional societies; the Manding and Soninke terms for ‘noble’ (*bɔrɔn*; *boore*) are borrowed from Arabic *hurr*, which, like the African terms, may be translated by either ‘noble’ or ‘free’” (Tamari 1991: 223f).⁶¹

Dorothea Schulz kritisiert die Verwendung des Begriffs „adelig“ (*noble*) vor allem deswegen, weil er weder den teils enormen Differenzen bezüglich Reichtum und politischer Macht Rechnung trägt, die zwischen verschiedenen *boron*-Familien im 19. Jahrhundert bestanden, noch die innerhalb dieser sozialen Kategorie vorhandene Heterogenität des Familienhintergrundes in Betracht zieht.⁶² Sie weist darauf hin, dass *boron* eine unmarkierte,

⁶⁰ Vgl. auch Tamari 1991: 224.

⁶¹ Vgl. auch Bailleul 2000: 170; Charry 2000: 48 und Schulz 2000b: 3.

⁶² Dies wird untermauert durch die Ausführungen von N'Diayé, der drei Kategorien von *boronw* unterscheidet. Die letzte Gruppe, die der *Fangban'tan*, beschreibt er folgendermaßen: „[...] les *Fangban'tan*, en bambara, de *fangban* = force, puissance et *tan* = sans, c'est-à-dire hommes sans fortune ni pouvoir. Ils constituent la petite noblesse, la noblesse terrienne. La diversité des niveaux de vie y est assez grande. L'élevage donne à certains d'entre eux des situations quasi aisées, alors que le métier exclusivement agricole en donnait moins, etc... Beaucoup sont dans une position très précaire. Ils constituent essentiellement la masse rurale, pauvre, vivant repliée sur elle-même, mais fière de son honnêteté et de sa pauvreté“ (1970: 16). Für weitere Informationen bezüglich der Heterogenität der Kategorie *boron* und den *Fangban'tan* (*fangantan*) vgl. Traoré 2000: 60ff und Kapitel III.5.2.

als Abgrenzung zu *jon* („Sklave“, „Gefangener“) konstruierte Kategorie darstellt, die den Status eines Individuums als freie Person anzeigt (Schulz 2000b: 3 & 2001: 19, Fußnote 3).

Nur *boronw* können ein politisches Amt bekleiden bzw. politische Macht ausüben. Weitere typische *boron*-Beschäftigungsfelder sind die Landwirtschaft, der Handel und der Kriegsdienst – dementsprechend waren *boronw* meist Bauern, Krieger, muslimische Geistliche oder Händler (Camara 1992: 67f; Conrad & Frank 1995: 7).

Ein *boron* darf nicht alle Tätigkeiten ausüben; es gibt bestimmte Beschäftigungen, die ihm nicht erlaubt sind – besonders das Durchführen von Arbeiten, die normalerweise den *nyamakalaw* zugeschrieben sind:

„[...] free persons may not engage in metalwork, woodwork (beyond that necessitated by house construction), leatherwork and pottery-making, nor (among the Fulani, Tukolor, and perhaps also Wolof) weaving. [...] Freeborn adult men may not sing or play musical instruments, except in the context of the initiation societies. Adolescent boys and young men may, however, play several kinds of rudimentary instruments [...]“ (Tamari 1991: 225).⁶³

Ein *boron*, der die Tätigkeit eines *nyamakala* ausübt, verliert seinen sozialen Status und wird nunmehr als zu den *nyamakalaw* gehörig angesehen (N'Diayé 1970: 48). Dasselbe Schicksal, nämlich der Ausschluss aus der besonders ehrenhaften Gemeinschaft der *boronw*, droht ihm, wenn er eine *nyamakala*-Frau heiratet oder eine sexuelle Beziehung mit ihr eingeht (Camara 1992: 71; N'Diayé 1970: 25).

Horonya, das „*boron*-Sein“ bzw. der *boron*-Status, bringt gewisse moralische Anforderungen mit sich, die die Gesellschaft an das Verhalten eines *boron* stellt. Hierzu gehören Ehrgefühl, Zurückhaltung und Wahrung der Form im alltäglichen Verhalten; die verbalen Ausdrucksformen eines *boron* sollten gemäßigt und gepflegt sein. Das Aussprechen bestimmter Worte oder das Ansprechen delikater Themen in der Öffentlichkeit ist für ihn nicht denkbar und mit großer Scham assoziiert. Dorothea Schulz bezeichnet das Schamgefühl als eine mit der sozialen Kategorie der *boronw* assoziierte stereotypisierte Rollenerwartung:

⁶³ Es gibt auch Ausnahmen von dieser Regel. Beispielsweise dürfen *boron* laut Tamari bestimmte Gedichte rezitieren: „La récitation, par les gens libres, de poèmes composés par des personnes de culture islamique, et traitant de sujets le plus souvent religieux ou métaphysiques, mais parfois profanes, n'est pas considérée comme une infraction à la règle générale selon laquelle un homme libre ne doit pas chanter. Les poèmes sont rarement accompagnés de musique quand ils sont déclamés par une personne libre, mais ils sont néanmoins entonnés d'une manière cadencée“ (1997: 63).

„Free people are urged to avoid actions that are considered to be shameful. For instance, a free person is expected to display a sense of modesty and self-control in her speech – and to feel – at least in retrospective – “shame” if she has not complied with this code. If an individual of free birth lives up to the expectations placed on her according to her social rank, people might approvingly assert that this person has really acted with “dignity” and in a way that proves her birth as a free person. If she acts otherwise, she will risk losing face“ (Schulz 2000b: 14).

Ein *boron* ist stolz auf sein Patronym (*jamu*), das auf seine Genealogie und die glorreichen Taten seiner Vorfahren verweist und ihn auf diese Weise ehrt – ganz unabhängig vom eigenen Charakter oder den eigenen Taten (Camara 1992: 68; vgl. dazu Abschnitt III.5).

In der Vergangenheit konnte es passieren, dass ein *boron* durch Kriegsgefangenschaft seinen Status verlor und folglich den eines *jon*, eines „Sklaven“, annahm (Tamari 1991: 224). Aus diesem Grunde kam es gelegentlich vor, dass ein *boron* sich bei der Gefangennahme als *nyamakala* ausgab, um seiner Versklavung zu entkommen: *nyamakalaw* durften nicht als *jonw* gefangenommen werden (Tamari 1991: 249).

III.3.2 *Jonw*

Der Begriff wird meist mit *Sklaven* oder *Gefangenen* übersetzt (Camara 1992: 63). Menschen konnten ihre Freiheit infolge verschiedener Ereignisse verlieren. Meist geschah dies durch Kriegsgefangenschaft, es konnte aber auch als Bestrafung für ein begangenes Verbrechen erfolgen. *Jonw* (Singular: *jon*), deren Frauen, Kinder und ihr ganzes Gut gehörten zum Besitztum ihrer Herren (Camara 1992: 67), die sowohl *boronw* als auch *nyamakalaw* sein konnten (Traoré 2000: 58).

Die meisten westafrikanischen Gesellschaften unterscheiden zwei verschiedene Kategorien von *jonw*. Die einen wurden durch Handel oder Krieg erworben und durften verkauft werden; die anderen – im Haushalt ihres Besitzers geboren – nahmen eine spezielle Stellung ein. Sie waren unveräußerbar und genossen bestimmte Begünstigungen im Vergleich zu den anderen *jonw* (Camara 1992: 67 & 70; Tamari 1991: 224).

Für *jonw* gab es keine tabuisierten Tätigkeiten; sie konnten prinzipiell alle Arbeiten ausführen. So ließen *boronw* beispielsweise Beschäftigungen durch sie ausführen, die ihnen selbst untersagt waren. Auch *nyamakalaw* verfügten zum Teil über *jonw*, die für sie arbeiteten (Camara 1992: 68).⁶⁴

⁶⁴ Tamari schreibt über die Arbeit von *jonw* im Hause von *nyamakalaw*. „Les esclaves et captifs de case des gens de caste pouvaient les aider dans certains travaux – dans le cas des forgerons notamment –, mais il paraît

Nach N'Diayé (1970: 40) existiert die Sklaverei heute „praktisch nicht mehr“ in Mali, und auch der Begriff dieses „sozialen Makels“ habe dort „seinen gesamten realen Inhalt verloren“. Und Eric Charry lässt die Kategorie der *jonw* in seiner Beschreibung des „Mande-Klassensystems“ zunächst ganz aus: „Mande societies are marked by a complex and shifting web of relationships that differentiate two major social groupings: *nyamakala* [...] and *boron* [...]“, um etwas später hinzuzufügen, dass der dritte Teil der tripartiten sozialen Ordnung, *jon*, nun zum größten Teil „erloschen“ ist (2000: 48). Tatsächlich spielt diese soziale Kategorie seit der offiziellen Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1906 in der Praxis keine große Rolle mehr. Die meisten ehemaligen *jonw* bzw. deren Nachkommen bezeichneten sich fortan als *boronw*. Dennoch: der Begriff lebt – wie Zobel ausführt – als „ideologische Kategorie“ weiter, indem er „das Verhältnis zwischen höher- und niedrigergestellten Akteuren ausdrückt“ (1997: 21, Fußnote 9). Eine *jon*-Abstammung wird auch heute noch durchaus wahrgenommen: „Néanmoins, le statut d'ancien esclave subsiste encore de manière latente. Les rapports entre les familles d'anciens maîtres et les familles d'anciens esclaves sont, parfois, encore marqués par le protocole traditionnel“ (Tamari 1997: 36).⁶⁵

III.3.3 *Nyamakalaw*

Die *nyamakalaw* werden von Conrad & Frank als „major professional class of artists and other occupationally defined specialists among the Mande-speaking peoples“ bezeichnet (Conrad & Frank 1995: 1). *Nyamakalaw* ist der Oberbegriff für verschiedene sozio-professionelle Gruppen, die sich durch die Art ihrer Tätigkeit voneinander abgrenzen. Besonders weit verbreitet ist die Unterscheidung von drei verschiedenen Gruppen: den *numunw* (Schmiede und Töpferinnen), den *garankew* (Lederbearbeiter) und den *jelinw* („Griots“) (Hoffman 1990: 1; Tamari 1991: 225).⁶⁶

probable qu'ils étaient exclus de tâches exigeant une initiation particulière, et qu'ils s'occupaient surtout des champs et de l'entretien des habitations de leurs maîtres“ (1997: 43).

⁶⁵ Karim Traoré gibt noch ein anderes Beispiel für die Verwendung dieser „ideologischen Kategorie“: den Streitfall. „De nos jours, la catégorie sociale des *jɛn* a très peu d'incidence sur le système social. C'est seulement en cas de conflit majeur que l'on rappelle à tel ou tel ancien esclave son origine peu glorieuse, lui signifiant ainsi de faire preuve de plus de modestie“ (2000: 58).

⁶⁶ In einigen Abhandlungen findet man noch zwei weitere Kategorien, nämlich die der *fina* (*fɛnE*; s.u.) und die der „Holzverarbeiter“ (*kàle*; Holzfäller und Schreiner) (Charry 2000: 1; Diop 1971: 61; N'Diayé 1970: 53; Tamari 1991: 225 & 242; Traoré 2000: 64). Tamari erwähnt als weitere mögliche Berufsgruppen Weber, Goldschmiede, Kupfergießer und „Narren“ und fügt hinzu, dass Vorkommen und Bedeutung einer bestimmten Berufsgruppe je nach Bevölkerung und Region variieren (1997: 31; vgl. auch Traoré 2000: 64). Es gibt unterschiedliche Definitionsversuche zur Gruppe der *fina* bzw. *fɛnE*. Tamari beschreibt ihre Tätigkeit als Vortrag (manchmal Gesang) von Passagen aus dem Koran und von Preisliedern zu Ehren des Propheten, der

Es gibt verschiedene Ansätze, den Begriff *nyamakala* zu deuten. Verbreitet ist die Meinung, dass es sich um eine Wortkomposition aus *nyama* („Energie“, „Lebenskraft“, „okkulte Kraft“; aber auch „Abfall“, „Müll“) und *kala* („Behälter“, „Handhabe“, „Gegenmittel“) handelt (Bailleul 2000: 201 & 363; Bird et al. 1995: 28f; Jansen 2000: 1; Tamari 1991: 245).

Die daraus resultierenden Interpretationen der Bedeutung des Begriffs sind zahlreich. Clemens Zobel beschreibt *nyama* als eine von der menschlichen Seele und vom Inneren anderer Lebewesen und Substanzen ausgehende Kraft, die „nicht nur die Voraussetzung wirksamer sprachlicher und physischer Handlungen, sondern auch die vergeltende Reaktion auf verletzende Handlungen“ darstellt. Als eine der möglichen Übersetzungen für den Begriff *nyamakala* schlägt er „Stiel oder Gegengift des *nyamá*“ vor. *Nyamakalaw* sind zum Umgang mit dieser potentiell gefährlichen Kraft, die bei der Ausführung von Arbeiten wie Beschneidungen, Gold-, Eisen- und Lederbearbeitung, dem Spielen bestimmter Musikinstrumente, der Rede oder der Schlichtung von Konflikten frei wird, prädestiniert (Zobel 1997: 25 & 112; vgl. auch Jansen 2000: 5).⁶⁷

Es existieren viele weitere Deutungen von *nyama* bzw. Erläuterungen der Etymologie von *nyamakala* (vgl. Bird et al. 1995; Zobel 1997: 111ff), auf die ich nicht weiter eingehen werde. Einiges scheint jedoch dafür zu sprechen, dass der Kraft *nyama* in der Literatur ein Übermaß an Bedeutung zugemessen wurde (Jansen 2000: 4; Zobel 1997: 111, Fußnote 98).⁶⁸

Die verschiedenen Tätigkeitsfelder der *nyamakalaw* haben eines gemeinsam: sie stellen alle eine Art Transformation dar (Jansen 2000: 5f; Schulz 2000b: 3). Jansen spricht von der Umwandlung von „Natur“ in „Kultur“: der männliche *numun* wandelt Erz in Eisen um und stellt daraus beispielsweise Werkzeuge her, er verarbeitet Holz zu Möbeln, und seine Frau

Heiligen und muslimischer Pilger. *Fina* sind oft Gelehrte des Islam (Tamari 1997: 56). Eric Charry bezeichnet sie als „public speakers specialising in genealogies and knowledge of Koran“, die den *jelin* ähnlich sind, aber weder singen noch Instrumente spielen (Charry 2000: 405). Foussana, der Urahn der *fina*, soll der *jeli* des Propheten Mohammed gewesen sein (Keita 2001: 105, Fußnote 58; für weitere Informationen zur Ursprungslegende der *fina* und zu Foussana vgl. N'Diayé 1970: 110ff). Die bisher ausführlichste Behandlung der Thematik bietet der Aufsatz von David C. Conrad (Conrad 1995).

⁶⁷ Jansen stellt die interessante Frage, warum folglich nicht alle Personen, die mit *nyama* umgehen, als *nyamakalaw* angesehen werden. Er führt das Beispiel der Jäger an, die aufgrund des Tötens von Tieren viel mit *nyama* zu tun haben, aber niemals *nyamakalaw*-Status haben (2000: 2). Er liefert eine mögliche Erklärung: Jäger besitzen keinen *nyamakala*-Status, da sie ihre Aktivitäten außerhalb des dörflichen Kontexts, nämlich im Busch, vollziehen. Dieser wird in der Mande-Welt als ein besonders gefährlicher Platz angesehen, und Menschen, die sich in dieser Umgebung aufhalten oder dort ihrer Beschäftigung nachgehen, werden sozial anders positioniert als Menschen, die im Dorf leben und arbeiten wie die *nyamakalaw* (2000: 5f).

⁶⁸ Dorothea Schulz beispielsweise stellte während ihrer Feldforschung fest, dass *nyama* in den Aussagen der Mande bezüglich der Bedeutung der *nyamakalaw* keinen zentralen Platz einnimmt (Schulz 2000b: 3f).

arbeitet mit Ton und macht daraus Töpfe und andere Haushaltsgegenstände. Der *garanke* verwandelt Tierhäute in Kleidung. Der *jeli* „[...] turn[s] [...] current words and sounds into artistic expression that is, speech and musical performance“ (Schulz 2000b: 3), und er kreiert für die Menschen soziale Identitäten, indem er sie über ihre Vorfahren mit der Vergangenheit verbindet (Jansen 2000: 7). Jansen fasst wie folgt zusammen:

„The crucial features of *nyamakalaya* are [...] related to social transformations: to social being, on the one hand, and to cultural tools, on the other. *Nyamakalaw* create for a person a position in society; they ‘culturify’ him by transforming him into a social being“ (2000: 7).

Nyamakalaw dürfen keine direkte politische Macht ausüben, keine Waffen tragen und nicht in den Krieg ziehen (Camara 1992: 71; Tamari 1991: 224).⁶⁹ Allerdings sind sie nicht dazu verpflichtet, ausschließlich den für ihre Gruppe üblichen Tätigkeiten nachzugehen. Besonders heutzutage ist zum Beispiel die Betätigung in der Landwirtschaft auch für *nyamakalaw* selbstverständlich:

„It seems that traditionally nearly all caste children and adolescents learned the specialities associated with their caste, but sometimes they gave them up or practised them only occasionally in adulthood. Caste people were nearly always allowed to farm, and indeed obtained a considerable portion of their livelihood from this source“ (Tamari 1991: 225).⁷⁰

Nyamakalaw, die als Boten oder Vermittler tätig sind, wird ein besonderer Respekt entgegengebracht. Oft werden nicht nur *jelin*, sondern auch *numunn* und andere *nyamakalaw* als Vermittler, Boten oder als Schlichter zur Beilegung von Streitigkeiten herangezogen (Tamari 1997: 47). Alle *nyamakalaw* genießen eine gewisse Immunität: niemand darf einen *nyamakala* töten, noch darf er angegriffen werden – auch dann nicht, wenn von ihm selbst eine Provokation ausgegangen ist (Tamari 1997: 47).

Ein *nyamakala* kann weder den Status eines *boron* noch den eines *jon* annehmen. Wie bereits erwähnt, konnten *nyamakalaw* im Kriegsfall (im Gegensatz zu einem *boron*) nicht als *jonw* gefangengenommen werden (Camara 1992: 71; N’Diaye 1970: 48), sondern sie führten

⁶⁹ Zobel bemerkt allerdings, dass es sich historisch belegen lässt, „dass die Mandate der Gewaltausübung und politischen Führung als Rechte der *boronn* in bestimmten Situationen auch von *jelin* ergriffen wurden“ (1997: 21f).

⁷⁰ Bokar N’Diaye schreibt hierzu: „Tous les hommes de caste des campagnes redeviennent agriculteurs à la saison des cultures. En effet, dès la première pluie, artisans et griots abandonnent outils et instruments de musique pour la *daba* (houe) après avoir présidé ou animé les rites propitiatoires qui doivent précéder les labours“ (1970: 51f; vgl. auch Zobel 1997: 50).

weiterhin ihre Tätigkeit aus, indem sie für ihren neuen „Patron“ arbeiteten.⁷¹ Zwei Dinge haben sie mit *boronw* gemeinsam: sie sind „frei“, da sie nicht als „Sklave“ für einen Herren arbeiten müssen, und sie können selbst *jonw* besitzen, die für sie arbeiten. Dennoch darf ein *nyamakala* weder eine *boron*-Frau heiraten noch eine sexuelle Beziehung mit ihr haben (Camara 1992:71; Tamari 1991: 230; Zobel 1997: 21).

III.3.3.1 *Jelin*

Im folgenden werde ich nur kurz auf die Stellung und die Aufgaben der *jelin* im historischen Kontext eingehen, soweit sie zum Verständnis der Arbeit unerlässlich sind. Hierbei beziehe ich mich vor allem auf die Ausführungen von Dorothea Schulz (2000b).

In der Literatur werden *jelin* (Singular: *jeli*) oft als *Griots* bezeichnet. Der Begriff Griot verwischt jedoch – wie Dorothea Schulz bemerkt – regionale und historische Unterschiede in den spezifischen Aufgaben, die die Mitglieder dieser sozio-professionellen Gruppe je nach ethnischer Zugehörigkeit erfüllen (2001: 19).

Jelin waren in der Mande-Gesellschaft des 19. Jahrhunderts dazu da, den *boron*-Familien, für die sie arbeiteten, bestimmte Dienste zu erweisen: sie waren für die musikalische Unterhaltung und für das Rezitieren der Familiengenealogie und -geschichte zuständig – so ehrten sie „ihre“ Familie mittels ihrer Preisgesänge. Außerdem waren sie als Vermittler für ihre Arbeitgeber tätig: sie lösten Spannungen innerhalb der Familie und Streitigkeiten mit einer anderen *boron*-Familie, stellten Verbindungen zu anderen Familien her oder bestärkten diese, beispielsweise durch das Arrangieren von Hochzeiten. Da es sich für einen *boron* nicht gehörte, während solcher Verhandlungen für sich selbst zu sprechen oder heikle Themen in der Öffentlichkeit anzusprechen, erledigte dies sein *jeli* in seinem Auftrag (Schulz 2000b: 5f). Das Verhältnis zwischen *boronw* und *jelin* war gekennzeichnet durch gegenseitige Abhängigkeit: während die *jelin* von der Arbeit für ihre *boron*-Familien lebten – in der Regel bekamen sie Wohnraum, Essen und Kleidung von der Familie gestellt, sie bekamen aber auch mehr oder weniger großzügige Geschenke –, waren die *boronw* abhängig von den Diensten der *jelin*, die für sie von großer Bedeutung waren (Schulz 2000b: 6).

⁷¹ Der Grund für dieses Privileg hängt nach Karim Traoré sicherlich zum einen mit der Wertschätzung ihrer technischen Kompetenz zusammen, andererseits aber auch mit der Ehrfurcht vor *nyama* „[...] l'explication donnée par la culture Mande fait état des forces occultes qui habitent tout Jamakala: réduire un Jamakala à l'esclavage ou le maltraiter entraînerait une catastrophe pour l'auteur de l'acte et pour toute la communauté“ (2000: 58).

Die Kolonialzeit brachte große soziale und ökonomische Veränderungen mit sich, die sich auch auf das Verhältnis zwischen *jelin* und *boromw* auswirkten. Im südlichen Französisch-Sudan wurden die herrschenden Clans durch die Unterdrückung von Krieg und die Freilassung von Sklaven der wichtigsten Quellen ihres Wohlstands, nämlich Raubzüge und landwirtschaftliche Produktion auf der Basis von Sklavenarbeit, beraubt (Schulz 2000b: 7f). Dies führte dazu, dass viele *boromw* nicht mehr in der Lage waren, ihre *jelin* wie zu vorkolonialen Zeiten zu unterhalten. Diese mussten neue Wege finden, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. In ländlichen Gebieten begannen sie mit eigener Landwirtschaft (oder steigerten ihre bereits vorhandene landwirtschaftliche Produktion).

Seit den 1950er Jahren, in denen es zu einer Expansion des städtischen Arbeitsmarktes kam, fanden *jelin*, die zunehmend über eine französische Schulausbildung verfügten, in den Städten Arbeit in den verschiedensten Bereichen: als Lehrer, beim nationalen Radiosender, in der Verwaltung und anderen Institutionen des Staates: „The job market in urban areas provides a regular income to jelis, and facilitates access to positions of political influence and decision making. The social background of jelis is no longer relevant to the exercise of a particular profession“ (Schulz 2000b: 8).⁷²

Heutzutage sind *jelin* außerhalb der Städte vor allem in der Landwirtschaft tätig (ähnlich wie die *boromw*), wobei sie ihr Einkommen meist durch ihre Arbeit für *boromw*-Familien als Vermittler (zum Beispiel bei Heiratsverhandlungen), Sprecher und Augenzeugen bei wichtigen öffentlichen Ereignissen aufbessern. Im Rahmen von gesellschaftlichen Ereignissen sind *jelin* als Sänger, Musiker oder Geschichtenerzähler besonders gefragt. Meist werden sie für ihre Dienste von der jeweiligen Familie sofort bezahlt (Schulz 2000b: 9).

„What distinguishes the way jelis earn a livelihood today from the ways their mothers and fathers did is that a growing number of jelis no longer consider themselves a client affiliated with only one patron. Rather, they may be solicited by various commoners and fill out their conventional tasks of mediation as one-off services performed in exchange for immediate recompense. In town, many of these activities have become monetized“ (Schulz 2000b: 10).

⁷² Auf die Situation der *jelin* im Mali der 1960er bis 1980er Jahre werde ich im Rahmen des Kapitels IV eingehen.

III.4 Heiratsverbindungen und Tätigkeitsfelder in der Gegenwart

Tal Tamari, die die *nyamakalaw* als Kaste begreift, beschreibt die allgemeinen Auswirkungen der „Modernisierung“ auf die Mande-Gesellschaft wie folgt:

„La colonisation, les contacts avec les sociétés modernes et l'ouverture sur l'Europe ont eu des effets très différents selon les régions. En général, [...] le système de castes a été davantage touché dans les pays où le secteur moderne est relativement fort, dans les villes plutôt que dans les campagnes. Dans certains endroits de la campagne malienne, ce système est à peine modifié, alors que dans certaines régions de Gambie et de Cote d'Ivoire, il a presque complètement disparu“ (Tamari 1997: 70).

Was dies in Bezug auf die Heiratsverbindungen und die Beschäftigung bzw. Tätigkeitsfelder der Mitglieder der einzelnen sozialen Kategorien heißt, wird nun erläutert werden, wobei zunächst ein Blick auf die Endogamiegebote bzw. Heiratsverbindungen der Gegenwart geworfen wird.

Auch wenn es noch in den 1970er Jahren bestimmte *boron*-Familien gab, die – überzeugt von ihrer aristokratischen Überlegenheit – es nicht akzeptierten, ihre Tochter mit einem Nachfahren eines *jon* zu verheiraten (N'Diayé 1970: 26), scheint die Abschottung zwischen *boronw* und (Nachfahren der) *jonw* durch Endogamie heute nur noch eine geringe Rolle zu spielen (Zobel 1997: 49).

Im Gegensatz dazu scheint die Trennung im Hinblick auf das Verhältnis zwischen *boronw* und *nyamakalaw* noch von Bedeutung zu sein, auch in der Großstadt: „[...] caste-noble marriages are rare even in the larger towns in Mali, and they tend to be accompanied by considerable family opposition. [...] such marriages do not occur in the villages, except in the immediate periphery of Bamako“ (Tamari 1991: 231f).⁷³

Dasselbe gilt für die Beziehungen innerhalb der Kategorie der *nyamakalaw*: auch heutzutage ist eine Heirat zwischen Mitgliedern verschiedener sozio-professioneller Gruppen eher selten (Tamari 1997: 45; Zobel 1997: 49).

Auch in Bezug auf die Tätigkeiten der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen kann man bereits seit den 1970er Jahren grundlegende Veränderungen erkennen. Die berufsbezogene Dimension des *nyamakala*-Status gerät immer mehr in den Hintergrund. Wie bereits angedeutet, üben immer weniger *nyamakalaw* den „Beruf“ aus, dem ihre Väter und Großväter nachgegangen sind (N'Diayé 1970: 120). Ein Grund hierfür stellt die (meist zu große) Konkurrenz durch importierte oder industriell hergestellte

⁷³ Eine etwas ausführlichere Beschreibung der möglichen Konsequenzen einer Beziehung zwischen *boron* und *nyamakala* erfolgt bei Tamari 1997: 71.

Produkte dar (Tamari 1997: 72). Dennoch erlernen beispielsweise die Kinder von *numunw* in ländlichen Gebieten in der Regel zumindest einige der mit ihrem Status assoziierten Schmiede- und Töpfer-Fertigkeiten (Tamari 1991: 231), und in den Dörfern gibt es auch heute immer noch mindestens einen *numun* (Tamari 1997: 72). Mit dieser Dynamik im Bereich der Beschäftigung gehen auch Veränderungen von Status- und Machtpositionen einher. Da auch *nyamakalaw* Zugang zu „westlicher“ Schul- und Ausbildung haben, erlangen sie zum Teil wichtige Positionen innerhalb der Regierung. Somit sind sie nicht nur nicht mehr vom politischen Leben ausgeschlossen, sondern üben teilweise Autorität über *boronw* aus (Tamari 1991: 231 & 1997: 75).

Folglich gibt es mittlerweile auch viele *boronw*, die in Feldern tätig sind, die früher den *nyamakalaw* vorbehalten und ihnen absolut untersagt waren (N'Diayé 1970: 120). So stammen beispielsweise Arbeiter in einer Schuhfabrik, in der Kunstschmiedearbeit oder der modernen Mechanik nicht zwangsläufig aus *garanke*- oder *numun*-Familien.⁷⁴ In Bamako und Segou wenden sich immer mehr *boronw* einem lukrativen Gewerbe wie dem Goldschmieden oder der Holzschnitzerei zu (Tamari 1991: 231f & 1997: 73). Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiet der Musik. So können zum Beispiel nicht alle Musiker eines modernen Ensembles auf ihre *jeli*-Herkunft verweisen (N'Diayé 1970: 121; Tamari 1997: 73): „Ainsi, les thèmes de la littérature traditionnelle, les airs et les rythmes de la musique traditionnelle sont souvent transposés dans des formes modernes par des personnes qui peuvent ou non être griots“ (Tamari 1997: 75). Auch in den 1970er Jahren (als Salif Keitas Karriere als Musiker begann) konnte man eine solche Entwicklung bereits beobachten. Bokar N'Diayé schreibt:

„Autrefois, seuls les griots (musiciens) devaient flatter publiquement les nobles pour leur soutirer un cadeau. De nos jours, et cela peut-être par suite de l'accroissement des besoins économiques, tous les autres *Nyamakala* et même certains nobles et la plupart des anciens esclaves, flattent, comme les griots, les possédants, quelle que soit leur condition sociale“ (1970: 49f).

Allerdings fügt er noch hinzu, dass man sich infolge eines „stillschweigenden Einvernehmens“ und zur Vermeidung von Konflikten in der Regel davor hütete, in Anwesenheit eines *jeli*, dem dieser „Beruf“ eigentlich gebührt, zu musizieren bzw. Preislieder zu singen (1970: 50).

⁷⁴ Tamari fügt hinzu: „Dans certains cas, les métiers traditionnels et les métiers modernes sont considérés comme étant tout à fait indépendants ; dans d'autres, les métiers modernes sont regardés comme des versions occidentalisées, des prolongations des métiers traditionnels“ (1997: 73f).

Alles in allem ist festzuhalten, dass – wie der Musikjournalist Frank Tenaille schreibt – jedem Westafrikaner bewusst ist, dass die Kouyaté, Diabaté und einige andere einer *jeli*-Abstammungslinie entspringen, die Keita jedoch nicht (Tenaille 2000: 147). Anders formuliert: noch Ende der 1970er Jahre wurde ein *boron*, der Musik machte, eines „missbilligenden Blickes“ gewürdigt. Der Grund dafür wird vor allem darin gesehen, dass ein Musiker in den Augen der Bevölkerung nichts anderes repräsentierte als eine moderne Version eines traditionellen *jeli* (Traoré 1978: 18).

Aber schon Anfang der 1970er Jahre sah man in den Städten Malis junge *boronn*, die in den Strassen umherspazierten und dabei ganz ostentativ eine europäische Gitarre um die Schulter trugen (N'Diayé 1970: 121). Und Madjoum Traoré berichtete im Jahr 1978 in der Zeitschrift *Afro-Music*, dass die jungen Menschen in Mali damit begannen, eine Veränderung herbeizuführen: „Les jeunes commencent à rompre les mailles du filet de l'ignorance, qui les empêchait de s'exprimer pleinement sur le plan artistique en général“ (Traoré 1978: 18).

III.5 Das *jamu* Keita

III.5.1 Definition und allgemeine Bedeutung des Patronyms (*jamu*)

Eine große Bedeutung innerhalb der Mande-Welt wird dem Patronym, dem Familien- bzw. Clan-Namen (*jamu*) beigemessen. Die Übersetzungen bzw. Bedeutungen des Wortes in verschiedenen Mande-Sprachen beleuchten bereits seine tiefgehende Bedeutung und Verwendung: zum einen bedeutet es schlichtweg „Familiennamen“ (Bambara und Malinke), zum anderen aber auch „Preislied“ (Soninke), „Reputation“ oder (als Verb) „jemanden preisen, Anerkennung ausdrücken“ (Bambara) (Hale 1998: 116; vgl. auch Bailleul 2000: 175).

Alle Kinder eines Vaters tragen denselben Familiennamen. Die Zugehörigkeit zu einem Clan drückt sich vor allem durch den Namen aus. Demnach gehören alle Menschen, die denselben Namen tragen, auch zum selben Clan (Camara 1992: 29; Traoré 2000: 208).

Es gibt relativ wenige Patronyme; sie dienen dementsprechend kaum zur Kennzeichnung bzw. Unterscheidung. Jan Jansen illustriert dies am Beispiel des *jamu* Keita. In der Region bei Kela tragen 70% der Gesamtbevölkerung die Patronyme Keita, Traoré, Camara, Dumbaya, Koné, Konaté oder Coulibaly: „Thus, the *jamu* Keita (over 25% of the

population) reveals the status of a great many people, irrespective of their personal wealth or prestige“ (Jansen 2000: 13).

Eric Charry erläutert die Bedeutung des Begriffs, indem er ihn dem „individuellen Namen“ (Vornamen, *togo*) gegenüberstellt:

„The family name, or *jamu* [...], represents the paternal lineage, an axis of conservation of family traditions known as *fasiya* – from *fa* (father) *si* (lineage, race) *ya* (-ness). The family traditions are inherited at birth, and the formative years are spent learning how to live up to the *fasiya*. The given name, or *togo* [...], which by extension also can mean reputation, represents personal achievements as measured against one’s peers and ancestors“ (Charry 2000: 55; vgl. auch Traoré 2000: 213).

Jamu sagt nichts über den persönlichen Charakter einer Person, über seine Qualitäten oder sein tatsächliches Ansehen oder Vermögen aus. Es stellt den direkten Bezug zur Zeit Sunjatas und der anderen „Gründungsväter“ des alten Mali-Reiches her und gibt auf diese Weise einen Hinweis auf den Status der jeweiligen Person (Jansen 2000: 13). Dementsprechend markiert *jamu* nicht nur die Identität einer Person, sondern stellt vor allem ein ehrenhaftes Attribut dar, auf das sie sehr stolz ist:

„Aussi on ne le dit que pour rendre hommage à quelqu’un, pour le glorifier, en quelque sorte. Les règles de bienséance commandent que l’on aborde une personne considérable ou quelqu’un à qui l’on veut témoigner du respect en le saluant par son *jàmú* ; si vous rencontrez un Kamara [...] vous le saluerez en lui disant : *I Kamara !* Ce qui signifie : « Toi Kamara ! » et l’interlocuteur vous répondra avec une humilité trahissant un certain orgueil : *N má rábó*, littéralement : « Je ne l’ai pas rempli ! », entendez : je ne le mérite point“ (Camara 1992: 27f).

Nach Jansen liefert *jamu* den *jelin* ein machtvoll Instrument, mittels dessen sie ihre Strategien verfolgen. Die *jelin* stellen eine Verbindung zu ihren (ihnen teils unbekannt) „Kunden“ auf der Basis des Patronyms her. Die in ihren genealogischen Liedern rezitierten oder gesungenen *fasaw*, standardisierte Zeilen des Preisens, beziehen sich auf die *jamm*, die eine Art Resumée der Taten der Vorfahren darstellen (Camara 1992: 30; Jansen 2000: 13).

„A griot can only be successful if he has the dramatic abilities necessary to define a social event as a collection of non-directed social forces and open-ended social relationships. This is done by referring to the legendary ancestors from whom the Mande people trace their origins via their patronymics“ (Jansen 2000: 13).

III.5.2 Die *masaren* und das *jamu Keita*

Wie oben bereits angedeutet, ist die Kategorie der *boromw* keineswegs in sich homogen. Um ihrer Heterogenität Ausdruck zu verleihen, haben manche Autoren die *boromw* in mehrere Subkategorien unterteilt. So unterscheidet Traoré vier Untergruppen: 1. *masaren* oder *masalen*, 2. *tontaj*□*n* oder *tontigi*, 3. *mori* und 4. *fangantan* oder *faantan*. Die Einteilung in vier Gruppen erfolgt laut Traoré nach der sozio-politischen Rolle, die die mutmaßlichen Vorfahren der *boromw* während der Gründung des alten Reiches gespielt haben (Traoré 2000: 60).

Die *masaren* oder *masalen* werden als Angehörige der großen königlichen Familie angesehen, als „Leute von Sunjata“, also als dessen nahe Verwandte.⁷⁵ Diese mutmaßlichen Nachfahren der Sunjata-Dynastie genießen auch heutzutage noch das größte Ansehen und tragen in der Regel die *jamuw* Keita (Keyita, Keita) oder K□*naat*E (Konaté), wobei die Keitas als die direkten Nachkommen von Sunjata gelten (Traoré 2000: 61).⁷⁶ Nach Traoré trägt der Name Keita die Bedeutung *prise d'héritage*. Mit der Machtübernahme hat Sunjata sein Erbe, das bisher in den Händen von Sumanworo war, an sich genommen:

„Cette prise du pouvoir était non seulement le renouement avec une tradition dynastique momentanément interrompue par le temps de la dictature de Sumanworo, mais elle signifiait également le contrôle du jeune empereur sur les biens de tous ses nouveaux vassaux. C'est pour cette raison, racontent les griots, que la population se serait écriée *nin ye kEntabaga di*, « celui-ci est un preneur d'héritage », phrase qui a fini par donner Keyita (du Maninka *kEnta*, « prise d'héritage »)“ (2000: 61).⁷⁷

Bei den *tontaj*□*n* oder *tontigi* („Sklave, der den (Pfeil-)Köcher nimmt“; „Herr des Köchers“) handelt es sich um die 16 Clans, die früher in den Ländern regierten, die mit Sunjata zu Provinzen des Reiches Mali wurden. Sie wurden (fast alle) zu Alliierten Sunjatas. Die Nachkommen sehen sich selbst als Mitglieder einer „Aristokratie der Krieger“ und tragen die Patronyme Dunbuya (Dunbiya oder Doumbia), Bagayoko, Kamisoko, Sinayoko, K□*n*E (K□*nd*E), Jaalo, Jakite, Sidibe und Sangare (Traoré 2000: 61).

⁷⁵ Dieselbe Untergruppe heißt bei Bokar N'Diayé *Mansa'bondab*. Das Wort ist zusammengesetzt aus *mansa* = König und *bondab* = Tür des Hauses (Bambara); die Angehörigen der Gruppe sind im übertragenen Sinne ein Teil der Herrscherfamilie (N'Diayé 1970: 15; vgl. Bailleul 2000: 52 & 301).

⁷⁶ Dies wird untermauert von Sory Camara, der schreibt: „[...] le trône royal appartenait traditionnellement à un seul et unique clan au Mali: les Kéita. Leur pouvoir politique et leurs conquêtes eurent un fondement militaire“ (1992: 69). Bei Tamari kann man lesen: „Seuls les Keita avaient pour privilège (tout à fait théorique) le droit éminent sur les mines d'or de la région de Siguiri et le droit (également théorique à partir du dix-septième siècle) d'être prétendant au trône du Mali“ (1997: 32).

⁷⁷ Vgl. auch Sadjí 1985: 21. Eric Charry liefert eine kurze Zusammenfassung des Sunjata-Epos (Charry 2000: 41f).

Mori – im Französischen werden sie häufig als *marabouts* bezeichnet – sind islamische Gelehrte, die als Händler und als Berater des Herrschers eine wichtige Rolle in der sozio-politischen Konfiguration der Mande-Welt spielten und direkt mit den Inhabern politischer Macht verbunden waren: „Les marabouts constituaient un trait d’union entre l’Empire et le monde arabe. Ils assumaient deux fonctions principales: d’une part ils étaient les conseillers de l’empereur, d’autre part, ils étaient de grands commerçants“ (Traoré 2000: 62). Ihnen gehören (vier bis) fünf Clans an; die meistzitierten *jamu* sind Siise (Cissé), Ture (Touré), Berete (Berté), JaanE (Diané) und Fofana, manchmal trifft man auch auf Hayidara (Haïdara) oder Jabi (Diabi).⁷⁸

Auf die letzte Subkategorie, die der *fangantan* oder *faantan*, wurde bereits in Abschnitt III.3.1 eingegangen, weshalb auf eine wiederholte Darstellung verzichtet wird. Im Gegensatz zu den drei anderen Untergruppen ist sie keinem bekannten *jamu* innerhalb des Sunjata-Epos zuzuordnen (Traoré 2000: 62; vgl. Abschnitt III.3.1, Fußnote 7).

III.6 Salif Keitas Position in der Mande-Gesellschaft

Der Stolz, den Salif Keita in Bezug auf seinen *jamu*, seine Herkunft und seinen Status als *boron* empfindet, wird immer wieder in seinen Aussagen deutlich. Unter anderem im Film *Destiny of a Noble Outcast*, in dem er erklärt:

„Je suis Keita, mais pas n’importe quel Keita. Mon père est Keita, ma mère est Keita. Le Keita que je suis, on appelle ça ”Gniame”. ”Gniame” ça veut dire vraiment la plus pure ... la pureté de la race Keita. Je suis vraiment de la plus grande aristocratie du Mandingue. [...] Nous sommes descendants de Soundiata Keita, l’empereur du treizième siècle. Maintenant le pouvoir n’appartient pas à l’aristocratie, mais ça nous empêche pas d’être noble“ (Austin 1991: 00:07:57-00:08:16 & 00:09:20-00:09:33).

Ein Onkel von Salif Keita, der Salif Keita selbst als „Revolution“ bezeichnet und behauptet, dass er der erste Keita gewesen sei, der in der Öffentlichkeit gesungen hätte (wahrscheinlicher ist, dass er der erste Keita war, der vor einem so großen – sprich internationalen – Publikum gesungen hat), fasst im *Jazz Magazine* die Problematik, die sich für seinen Neffen stellt, folgendermaßen zusammen:

„Nous sommes des descendants de Sunjata, grand guerrier fondateur de l’empire mandingue. Nous sommes donc nobles. Autrefois, on considérait que seuls les griots avaient le droit de chanter. Au début, Salif Keita a eu beaucoup de problèmes. [...]“

⁷⁸ Salif Keita preist die vier *mori*-Clans in seinem legendären Stück *Mandjou* (vgl. Kapitel VI.4).

Normalement, quand un Keita parle, il ne s'adresse pas directement au public, il doit passer par le griot, qui répète ses propos en leur apportant un peu de sel“ (Coma & Le Querrec 1985: 50).

Salif Keitas eigene Haltung zur Problematik ist – wie sich im Folgenden zeigen wird – ambivalent. Zum einen thematisiert er den Konflikt zwischen seinem Dasein als Musiker und seinem Status als *boron* auch heute noch regelmäßig, zum anderen besteht er aber meist im gleichen Atemzug darauf, dass es sich hierbei eigentlich nicht um ein wirkliches Problem handele. Dennoch bietet er unermüdlich Kompromisse bzw. Vorschläge zur Entschärfung des Konfliktes an. Anders ausgedrückt: er verfolgt verschiedene Strategien, mit denen er sich vor sich selbst und vor der Öffentlichkeit zu rechtfertigen sucht und auf die ich nun eingehen werde.

Eine der Begründungen, die Salif Keita zur Rechtfertigung seiner Tätigkeit als Musiker angibt, ist im Mythischen verankert und verweist auf seinen Vorfahren Sunjata Keita – auf den er sich ohnehin gerne bezieht. In *Destiny of a Noble Outcast* äußert er sich in einer kurzen Szene dazu:

„I come from the highest Manding aristocracy. But I sing. There's no conflict... because Sundiata had his own instrument, his own songs. So I am proud to be the only person worthy of replacing Sundiata Keita“ (Austin 1991: 00:08:12-00:8:33).⁷⁹

Hier bezieht er sich auf einen Teil des Sunjata-Epos, der von der ersten Kora und der Entstehung der *jelim* erzählt. Es heißt, dass Sunjata und sein Freund eines Tages zum ersten Mal den Klang einer Kora hörten, die von einem Geist (*djinné*) gespielt wurde, der in einem Fluss wohnte. Sunjata stieg ins Wasser und kämpfte mit dem Geist um das Instrument. Er besiegte den Geist und entriss ihm die Kora. Wieder zu Hause angekommen, begann Sunjata, seine erste Melodie zu spielen. Schließlich bat sein Freund, Balafacé Kouyaté, um die Kora und machte sich daran, dieselbe Melodie zu spielen. Sunjata schloss die Augen, wiegte sanft den Kopf und sagte schließlich zu Balafacé, dass es viel schöner sei, Musik zu hören, wenn sie von den Händen eines anderen gespielt werde. Seitdem rührte Sunjata nie wieder eine Kora an, und sein Freund bekam den Auftrag, überall für ihn zu spielen: „C'est depuis ce moment qu'il y a des griots pour crier à vos oreilles, les jours de combat, afin de fouetter le sang noble des héros vivants“ (Sadji 1985: 22f). Die Argumentation von Salif

⁷⁹ Ich habe hier die englische Übersetzung (die Untertitel des Films) zitiert, da das von Salif Keita Gesprochene zum Teil nur schlecht verständlich ist. Bei C. M. C. Keita findet man nur einen Teil des Zitats wieder: „Sunjata a amené son instrument ici au Mandé et il a composé son morceau. Donc je suis le seul digne de remplacer Sunjata aujourd'hui“ (2001: 23).

Keita lautet also, dass selbst der ruhmreiche, durch das kollektive Gedächtnis der Mande mit großem Respekt in Erinnerung behaltene Sunjata Keita – sozusagen der höchste *boron* überhaupt – eine Kora zur Hand nahm und damit Musik machte. Warum sollte er es ihm, der normalerweise eine große Vorbildfunktion inne hat, nicht gleich tun und seinem Beispiel folgen? Salif Keita geht sogar so weit, sich deshalb – wie oben zitiert – als den einzigen Menschen zu betrachten, der würdig ist, Sunjata Keita zu ersetzen.

Bei Duran rechtfertigt Salif Keita seine Entscheidung, trotz des Widerstands seiner Familie als Musiker zu arbeiten, mit der Feststellung, dass die “Evolution der Zivilisation immer durch Revolution gekennzeichnet“ ist (Duran 1994: 154). Auch im Film *Destiny of a Noble Outcast* erklärt Salif Keita, dass es heutzutage schwer sei, gemäß der Tradition zu leben. Und er fügt als Grund dafür hinzu: „[...] n’est-ce pas que le monde évolue – et qu’est-ce que c’est, l’évolution? Le processus de l’évolution est assuré par la trahison des générations par des autres“ (Austin 1991: 00:25:54-00:26:07). Für Salif Keita ist es demnach unumgänglich, für die „Revolution“, die den Fortschritt der Zivilisation mit sich bringt, „Verrat“ an der vorhergehenden Generation zu begehen. Er betont, dass er die Vergangenheit seiner Eltern sehr respektiere, aber nicht möchte, dass sie auf die Gegenwart Einfluss nehme. Seiner Meinung nach sei es heutzutage wichtiger, nach einer anderen Form zu suchen, sich „adelig“ zu geben... „[p]arce que les vérités d’avant ne sont pas forcément les vérités d’aujourd’hui“ (Austin 1991: 00:28:27-00:28:51).

Eine einfachere, aber umso überzeugendere Argumentation Keitas ist, dass man als Musiker einer legitimen und ehrlichen Tätigkeit nachgeht, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen – im Gegensatz zu Kleinkriminellen wie Dieben oder Betrügern:

„La tradition ne voulait pas [...] qu’un noble fasse la musique. Dans ma conscience profonde, ce n’était pas un problème. Pourquoi? Parce que je crois que c’était une façon légitime de gagner sa vie. C’était plus légitime que de voler et de traher“ (Austin 1991: 00:26:09-00:26:28).

In einem in der Zeitschrift *Jazz Magazine* abgedruckten Interview aus dem Jahr 1985 wendet sich Salif Keita etwas bestimmter – fast etwas trotzig – gegen die Gesellschaft, in der er aufgewachsen ist, indem er erklärt, dass er ihre „traditionalistische Haltung“ ablehnt. Hier verweist er nicht auf seinen Vorfahren, sondern kritisiert sogar die Angewohnheit, sich ständig auf die Vergangenheit zu beziehen. Die Bedeutung, die für ihn das Tragen des Namen Keita ansonsten hat, spielt er herunter:

„C'est nous qui faisons l'histoire, et si on ne cesse de se référer à ce qui s'est passé, il n'y aura plus d'histoire. Je suis Keita, d'accord, mais simplement pour me distinguer des autres Salif. J'appartiens à un siècle qui n'a rien à voir avec celui de mes ancêtres. Je veux que la société bouge, qu'un griot devienne un noble ou l'inverse, que Keita devienne un artiste. Je suis contre les castes (Coma & Le Querrec 1985: 50).

Obwohl er angibt, „gegen die Kasten“ zu sein, ist er offensichtlich sehr stolz darauf, dass er, wenn er in seiner Heimat ist, als Nachkomme Sunjata Keitas von *jeli musow*, weiblichen *jeli*, mit Preisliedern geehrt wird. Nicht nur das: ein paar Jahre später „verteidigt“ er wiederum die „Tradition“ seiner Gesellschaft als etwas Richtiges und vollkommen Normales, indem er sagt:

„Moi je suis chanteur, mais je suis [...] descendant de Soundiata Keita, et c'est ça qui compte ici. Dès qu'on me voit, on sort les louanges de Soundiata Keita. Je suis noble, et c'est ce qui compte, le reste, ce n'est pas le problème. Et tu vois, ils ont raison parce que chaque chose a sa place. C'est normal, ça. Je suis très content. Ici c'est chez moi – ouai [*lacht*]. Les dames qui vous voyez c'est des griottes à moi, moi je suis noble. [...] Dès qu'on me voit, on cri. C'est normal“ (Austin 1991: 00:21:23-00:21:51).

„Salif a dépassé ce problème et grâce à lui nous avons tous été libérés“, schwärmt der bereits erwähnte Onkel und wird schließlich konkreter, indem er das für ihn entscheidende Moment innerhalb des Konfliktes benennt: Salif habe nur eine gesellschaftliche Regel missachtet, indem er trotz seines *horon*-Status singt. Wichtig sei, dass er alle übrigen Regeln respektiert und sich in seinem Dorf wie ein *horon* verhält:

„On admet que Salif fasse des disques, qu'il chante ailleurs, mais on ne tolérerait pas qu'il le fasse dans son village. Dans son village, il conserve un comportement de noble. Par exemple, il ne peut fréquenter les femmes des autres castes : femmes de griots, de forgeron, de tisserand, de bijoutier. Il ne peut les aimer. Le père de Salif, comme toute la famille, aime bien ce qu'il fait. Car Salif n'a enfreint que la règle qui interdit à un noble de chanter. Il respecte toutes les autres“ (Coma & Le Querrec 1985: 50).

Obwohl sein Onkel anspricht, dass man es nicht tolerieren würde, wenn Salif Keita in Djoliba singen und Musik machen würde, behauptet sein Neffe im gleichen Zeitschriftenartikel das Gegenteil: „Je ne joue pas le jeu, même dans mon village. [...] Quand je vais dans un village, je chante ce que je veux, et c'est à eux d'en discuter. J'ai choisi une voie, je m'y tiens“ (Coma & Le Querrec 1985: 50). Zumindest scheint es ein paar Jahre später jedenfalls kein Problem mehr darzustellen, als Keita sich im Rahmen des Films *Destiny of a Noble Outcast* auch in seinem Heimatdorf als Musiker zeigt.

Abschließend möchte ich noch auf eine Strategie hinweisen, die Salif Keita schon in den 1970er Jahren, aber besonders zu Beginn seiner internationalen Karriere in den 1980er Jahren verfolgte: das Tragen eines traditionellen Järgergewandes bei Konzertauftritten, auf Photographien und ähnlichem.⁸⁰ Der Ausdruck „Strategie“ ist bewusst gewählt, da man darin meines Erachtens einen Versuch zur Konfliktlösung sehen kann. Innerhalb der Järgergemeinschaften der Mande gibt es Sänger und Musiker (*donso jelin*), die man mit den *jelin* in der Mande-Gesellschaft insofern vergleichen kann, als sie auch Preislieder – zu Ehren großer Jäger – vortragen: „Il [le dònsojeli] chante surtout les louanges et les exploits de chasseurs disparus, ainsi que leurs largesses à l'égard de leurs dònsojeli“ (Tamari 1997: 61). Das besondere an ihnen ist, dass sie in der Regel nicht den Status eines *jeli* besitzen. Das heißt, dass ein *boron* im Kontext der Järgergemeinschaften die Möglichkeit hat, als Musiker aufzutreten – nach C. M. C. Keita stammt ein *donso jeli* sogar sehr oft aus einer *boron*-Familie (Keita 2001: 36).⁸¹ Hier bietet sich für Salif Keita eine Nische innerhalb der Mande-Welt an, in der er sich trotz seines Status als *boron* als Musiker und Sänger präsentieren kann, ohne dafür von seiner Umgebung verurteilt zu werden. Umso mehr bietet sich dies an, da sein Vater – wie bereits erwähnt – das Oberhaupt der Jäger von Djoliba war.⁸² Salif Keita kann hier direkt an die ihm vertrauten Traditionen seines Vaters anknüpfen.

III.7 Bamako: Jahre der Entscheidungsfindung

Salif Keita's Wunsch war es, den Beruf des Lehrers zu ergreifen. Nach seiner Schulzeit in Bankoumana zog er nach Bamako, da er aufgrund seiner sehr guten schulischen Resultate von der dortigen *École Normale pour Éducateurs*, der pädagogischen Hochschule, angenommen wurde (Kaba 1988: 56; Lee 1988: 103f).⁸³ Hierfür stand ihm ein staatliches Stipendium zur Verfügung, das ihm ermöglichte, ein eigenständiges, relativ angenehmes Leben getrennt von seiner Familie zu führen (Keita 2001: 45f).

⁸⁰ Bereits im Jahr 1973 trat er bei einem Konzert mit den *Ambassadeurs* im Nationalen Sportstadion in Bamako im Järgergewand auf (vgl. Kapitel VI.2). Eine Abbildung, die ihn während eines Konzertes im Järgergewand zeigt, befindet sich in Anhang III; vgl. auch das Cover seines 1991 erschienenen Albums *Amen* (Anhang III). Im Film *Sirga die Löwin (L'Enfant Lion)* tritt Salif Keita in einer kurzen Szene als *donso jeli* auf (Grandperret 1997: 00:06:03-00:06:38; vgl. Kapitel II.3.4). Eine Photographie des *donso jeli* Bala Jimba Diakité befindet sich in Anhang III.

⁸¹ Tamari jedoch behauptet, dass die Position eines *donso jeli* meist von einem *numu* (Schmied) eingenommen wird (1997: 61).

⁸² Vgl. die Photographie von Sina Keita in Anhang III.

⁸³ Dies war kurz nach 1965 – ein exakteres Datum ließ sich der Literatur nicht entnehmen.

Obwohl er auch hier anscheinend exzellente Resultate erzielte (Lee 1988: 104), stellten sich seine Augenprobleme als schwerwiegender als erwartet heraus. Salif Keita konnte keinen Abschluss machen (Keita 2001: 45f; Seck & Clerfeuille 1986: 98). Später äußert er in einem Interview, dass die Einsamkeit ein belastender Faktor war, der ihm bei der Wahl seines Lebenswegs im Wege stand: „J’ai eu une enfance très difficile de par ma nature. De ce fait, je suis très solitaire. Cette solitude m’a vite rendu inapte aux études et je me suis arrêté au BEPC“ (Drassorf 1991b: 12).⁸⁴ Er wurde als für den Lehrerberuf ungeeignet erachtet (Lee 1988: 104; Kaba 1988: 56). Laut Lee passierte dies sogar am Vortag der Abschlussprüfung: Salif wurde „von der Schule geworfen“ (Lee 1988: 104) und verlor sein Stipendium (Keita 2001: 46). Leider sind diese aus der Literatur zu entnehmenden kurzen Informationen etwas widersprüchlich; die genaueren Umstände des Studienabbruchs gehen aus den Ausführungen nicht deutlich hervor.

Salif Keita war damals 19 Jahre alt. Dieser Zeitpunkt (1968) markierte einen besonders folgenschweren Einschnitt in seinem Leben. Rückblickend beschreibt er seine Gefühle der Enttäuschung und Wut wie folgt: „Pourquoi à moi on me fait ça ? Est-ce que je ne suis pas malien ? Est-ce que les autres valent mieux que moi ? On leur a bien trouvé des postes de secrétaires, à eux ! Moi, personne ne m’a aidé...“ (Lee 1988: 104).⁸⁵

Hélène Lee umschreibt die eingetretene Wende in seinem Leben mit der Freiheit, die er plötzlich – ganz unfreiwillig und auf seltsame Art und Weise – erlangt hatte: er war frei, da man ihn (fast) überall zurückgewiesen hatte (Lee 1988: 105). Salif Keita entschied sich dafür, nicht nach Djoliba zurückzukehren, sondern in Bamako zu bleiben: „Je n’avais qu’une seule alternative: la musique ou la délinquance“ (Drassorf 1991b: 12). Keita führt weiter aus:

„Après mes brillantes études, je rêvais de devenir enseignant mais à cause de ma mauvaise vue, j’ai été heureusement jugé inapte. Heureusement parce que, depuis ce temps j’ai pris la guitare en attendant du boulot. Depuis lors jusqu’aujourd’hui je ne fais qu’attendre...“ (de Saint-Hubert & Ngokoudi 1996 : 15).⁸⁶

⁸⁴ Die Abkürzung *BEPC* steht für *Brevet d’Études du Premier Cycle* und entspricht in etwa der deutschen Mittleren Reife.

⁸⁵ Dies war der Zeitpunkt, an dem er sich dafür entschied, den Präsidenten Modibo Keita aufzusuchen, um ihn um Hilfe zu bitten (siehe Kapitel I.4).

⁸⁶ In einem anderen (früheren) Interview hört es sich mehr nach einer ganz bewußten Entscheidung Keitas an: „I decided to go into music because it is a better way to teach than even working in a classroom, and you reach many more people“ (Bergman 1985: 100).

Er hatte keine feste Unterkunft, sondern verbrachte die Nächte zunächst in einem „Schlupfwinkel“ am Fuße des Hügels und später immer öfter auf dem Markt, wo er auf den leeren Verkaufstischen schlief.⁸⁷ In dem Film *Citoyen Ambassadeur* besucht Keita den Markt und erzählt von seinen Erinnerungen:

„[...] Je passais la nuit dans le marché, et [...] je connaissais toutes sortes d’habitants, toutes sortes de crieurs au marché, et les [gens] qui passaient la nuit là, les aveugles, les gens... les SDF [...] et voilà, et puis, je connaissais aussi les commerçants parce que c’est sur leurs tables que je passais la nuit“ (Limosin 1996: 00:16:22-00:16:42).⁸⁸

Tagsüber saß er oft am Ufer des Niger und spielte auf einer alten Gitarre, die er von einem Freund bekommen hatte. Zu essen bekam er entweder von wohlwollenden Mitmenschen, oder er kaufte sich etwas von dem Geld, das ihm die Menschen im Vorübergehen für sein Gitarrespielen zusteckten (Lee 1988: 105).

Salif Keita spielte und sang auf den Straßen und auf dem Markt und schließlich in den Bars und Nachtclubs von Bamako (Duran 1999: 548; Lee 1988: 105; Mezouane 1991: 66). Durch seine Auftritte in den Bars und Clubs wurde er im Laufe der Zeit in ganz Bamako bekannt:

„Il joue maintenant dans les bars et, chose bizarre, la musique le rapproche des gens. On le félicite, on le prend par les épaules, on l’emmène de club en club comme un morceau de choix. « Quand ils sont saouls, ils commencent à m’aimer! Comme ils ont des voitures, ils m’emmènent dans d’autres bars. Tout Bamako m’a connu comme ça, tous ceux qui passent dans les bars, qui picolent la bière! »“ (Lee 1988: 105f).

Nach Lee hätten ihn angeblich sogar die *jelîw* zum Musizieren ermuntert, und Keita sagt, dass er seine erste Gitarre, eine chinesische Gitarre der Marke „Kapok“, von einem *jeli* geschenkt bekommen habe (1988: 106). In den Bars erhielt er kein festes Gehalt für seine Auftritte. Er lebte von der Großzügigkeit der Zuhörer, die ihm Geld in das Schalloch seiner Gitarre steckten (Seck & Clerfeuille 1986: 98).

„Je chantais, je passais des moments dans les bars, et je chantais des morceaux que les buveurs aimaient bien. Et puis on mettait 500 francs, 1000 francs, 5000 francs même dans le trou de la guitare. Et je vivais bien. J’achetais des habillés [sic!], des chaussures,

⁸⁷ „Le marché est une enceinte circulaire, crépie d’ocre rouge, avec une galerie couverte où les marchands étalent leurs produits à même le sol. La nuit, sur les ballots, dort la foule des petits gardiens, un coin de pagne tiré sur le visage...“ (Lee 1988: 105).

⁸⁸ SDF ist die Abkürzung für *sans domicile fixe* und bezeichnet Obdachlose. In *Destiny of a Noble Outcast* kommentiert Salif Keita: „A 1960, j’ai connu un copain qui me demandait à chaque fois où je passais la nuit – j’avais jamais dit la vérité“ (Austin 1991: 00:29:36-00:29:53).

je vivais bien. Les Maliens aiment l'art, [ils] aiment la beauté de la chanson et les artistes“ (Austin 1991: 00:29:53-00:30:21).

An manchen Orten fühlte er sich „fast wohl“, so zum Beispiel in der Bar von Fanta Souko, *Stambu*, in der er immer mit einem vollen Teller Essen empfangen wurde. Die Bar wurde zu einem wichtigen Bezugspunkt für ihn (Lee 1988: 106).

Salif Keita fand auch einen Freund, einen „Verrückten“, und die beiden kümmerten sich umeinander, wechselten aber nie ein Wort miteinander.⁸⁹ Wenn Keita manchmal im Morgengrauen auf den Markt zurückkehrte, war sein Schlafplatz – eine alte Matte, die auf einer auf dem Boden ausgebreiteten Pappe lag – bereits für ihn hergerichtet (Lee 1988: 106). „Il garde mes affaires, et quand je viens, j'amène des sandwiches, je lui donne, mais on a jamais parlé. Il m'a jamais parlé. C'est comme un arbre qui était là, qui m'était utile... mais qui me parlait pas“ (Austin 1991: 00:30:39 – 00:30:52). Salif Keita betont ganz allgemein die menschliche Wärme, mit der man ihm in dieser für ihn schweren Zeit in Bamako begegnete – obwohl er damals für die meisten Menschen schlichtweg unbedeutend war:

„Ce temps, j'avais dix-huit ans, dix-neuf ans. Mais personne ne me connaissait, évidemment. Je passais comme une mouche qui passe – et peut-être tant emmerdant, eh? Mais – avec la chaleur humaine ici j'ai vécu. J'ai vécu, pas comme une mouche. Comme une personne qui peut être – qu'on a envie de faire vivre“ (Austin 1991: 00:29:12-00:29:31).

Für Salif Keita stellte das neue Leben, das er nun als Musiker führte, nicht nur die Möglichkeit dar, seinen Lebensunterhalt selbst verdienen zu können. Noch wichtiger war die psychologische Wirkung seiner Tätigkeit: „Pour moi, j'ai cessé de me sentir différent quand je suis devenu musicien. On m'a alors perçu en tant qu'artiste“ (Seck & Clerfeuille 1993: 140). Die Musik war ihm sowohl Zuflucht als auch Hoffnung und Stütze. „Comment avec une vie comme la mienne ne pas aimer la musique? Elle amène de l'espoir, redonne la vie. Chaque fois que tu es victime de la société, la musique est à la fois un support et un refuge“ (Drassorf 1991b: 12).

Dennoch gab es immer noch Situationen, in denen ihm der Albinismus zum Hindernis wurde und wieder einmal zu Zurückweisung und Enttäuschung führte. Der

⁸⁹ In dem Film *Destiny of a Noble Outcast* sagt Keita: „J'ai connu un fou – non, pour moi il n'était pas fou“ und beschreibt ihn als einen gefühlvollen, einladenden und warmen Menschen (Austin 1991: 00:30:22-00:30:52).

Gitarrist Jelimady Tounkara erinnert sich an folgende Begebenheit, bei der Keita als Sänger vom Direktor des *Orchestre National* abgelehnt wurde:⁹⁰

„Je fréquentais les bars avec Salif vers la fin des années soixante et je savais qu’il avait une voix extraordinaire... A cette époque, j’étais toujours dans l’Orchestre National. Nous avons une tournée prévue en Europe de l’Est, particulièrement en Bulgarie, et je voulais que Salif vienne avec nous. Mais le responsable qui s’occupait de la sélection des musiciens refusa catégoriquement ma proposition en me disant qu’en Europe les Blancs avaient mieux à faire que d’aller regarder un albinos chanter. C’est ainsi que Salif Keïta a été éliminé de la tournée“ (Keïta 2001 : 64ff).

Als Keita eines Abends in einem Club sang, fiel er dem Musiker Tidiane Koné auf. Koné war damals noch Bandleader des *Orchestre Nationale A*, das jedoch gerade finanziell zugrunde ging (Lee 1988: 106).⁹¹ Wenn es ihm gelingen würde, eine neue Band aufzustellen – so lautete das Angebot des Leiters des *Buffet de l’Hôtel de la Gare* an Tidiane Koné – könne diese an Stelle der *Star Band*, die nicht mehr bei den jungen Leuten ankam, im *Buffet de l’Hôtel* spielen. Beeindruckt von Keitas musikalischer Darbietung machte Koné ihm den Vorschlag, in der neuen Band als professioneller Musiker zu arbeiten (Lee 1988: 106f).

Salif Keita zögerte zunächst, das Angebot anzunehmen, da er seine Familie nicht verletzen wollte (Lee 1988: 107). Er soll Koné geantwortet haben, er mache keine moderne Musik und sollte sowieso nicht singen (Duran 1999: 548). In einem Interview kommentiert er die Sorgen, die seine Eltern – einmal abgesehen von der Problematik, die der *boron*-Status mit sich brachte – in Bezug auf sein Leben als Musiker hatten:

„[...] drogue, débauche, femmes légères... Bref, les clichés qui étiquettent le monde de la chanson. Et puis, il est difficile de vivre son art, et la tradition veut qu’on soit là comme investissement, comme une éventuelle caisse de retraite pour les parents“ (Mezouane 1991: 66).

Nach ein paar Monaten der Überlegung und der Überzeugungsarbeit durch Koné (Lee 1988: 107) entschied er sich schließlich dafür und wurde Mitglied der *Rail Band*. Gegenüber der Zeitschrift *Bingo* beschreibt Keita die damalige Situation samt seines Zauderns wie folgt:

⁹⁰ Den Vornamen des Gitarristen Tounkara findet man in der Literatur in unterschiedlicher Schreibweise vor: so wird er bei Duran Jalimadi (1992) oder Jelimady (1995), bei Charry (2000) Djeli Mady geschrieben.

⁹¹ Wie ich in Kapitel IV ausführlich erläutere, waren durch den Staat unterstützte Orchester in den ersten Jahren der Unabhängigkeit ein auffallendes Merkmal der Musikszene Malis. Der erste Präsident, Modibo Keita, gründete die erste nationale „elektrische“ Tanzband, das *Orchestre Nationale A*, das – geleitet vom Gitarristen Keletigui Diabaté und dem Saxophonisten Tidiane Koné – über eine Standard-Latin-Jazz-Besetzung verfügte (Duran 1999: 545f).

„Au début des années 70, j’ai été contacté par le chef d’orchestre du Railband. T. Diane [sic!] Koné m’a quasiment obligé à intégrer l’orchestre malgré la mauvaise réputation qui collait aux musiciens, considérés alors comme des alcooliques, des drogués et que sais-je encore ! Mais le principal écueil, c’était mes parents dont j’avais très peur. Je savais qu’il y aurait un problème. Mais la musique représentait un trait d’union entre deux vies“ (Drassorf 1991b: 12).

Eine etwas andere Version der Aufnahme Keitas in die *Rail Band* liefert der Gitarrist Jelimady Tounkara, der nochmals die Probleme hervorhebt, die sich für Salif Keita aufgrund seines Albinismus ergaben. Nach Tounkan stellte sich die damalige Situation folgendermaßen dar: als er selbst gebeten wurde, als Musiker zur neu gegründeten *Rail Band* zu stoßen, schlug er wieder (wie vorher schon beim *Orchestre National*) Salif Keita als Sänger vor. Doch der Direktor des *Buffet de la Gare* war skeptisch:

“The director of the Buffet wasn’t wild about the idea. He didn’t say so, but really he was afraid of the audience’s prejudices. So one night I just brought Salif along with me. He got up and sang *Tara* and *Keme Burama* (two traditional praise songs) and no one could believe his voice. The audience went crazy. They threw money on him all night! He was asked to join the band immediately and after that no one gave a damn anymore about what colour his skin was, as long as he sang like that”“ (Duran 1995: 45).

Alles in allem bemerkt Salif Keita im Zusammenhang mit seiner Entscheidung, nun doch als Musiker zu arbeiten, dass er zu dem damaligen Zeitpunkt noch nicht das Gefühl hatte, nun endlich seiner „Berufung“ zu folgen: „Singing was more like a hobby, a bridge before I got a job. Not a vocation really, but it was more [honest] to sing than to steal. So I stayed“ (Schnabel 1998: 59).⁹²

Bevor ich mich der Zeit widme, die Salif Keita als Sänger bei der *Rail Band* verbrachte, werde ich im folgenden Kapitel zunächst auf die Verbindungen eingehen, die in Guinea und Mali zwischen Musik und Politik bestanden (und zum Teil immer noch bestehen), da sie für das Verständnis der Situation eines Musikers im Mali der 1960er und 1970er Jahre grundlegend sind.

⁹² Auch in der Zeitschrift *Africa International* kann man lesen: „Je fis mes débuts en dilettante, en attendant de trouver mieux. Chanter était une désolation pour ma famille“ (Kaba 1988: 56). Das Gefühl der Berufung, als Musiker zu arbeiten, stellte sich laut Schnabel erst ein, als Salif Keita bei *Les Ambassadeurs* sang und die Reise in die Elfenbeinküste bevorstand (Schnabel 1998: 59; vgl. Kapitel VI).

IV Musik und Politik in Mali

Wie Charles H. Cutter feststellt, kann Musik als Verbindung zwischen den kulturellen Werten und dem politischen Leben einer Gesellschaft fungieren und als bedeutendes Kommunikationsmittel zur Stabilisierung des politischen Systems beitragen. So auch in Mali:

„Both historically and contemporaneously, music has served Mali as an instrument of political communication, transmitting political information and values, mobilizing the population, evoking and sustaining its pride and identity, and legitimizing both patterns of authority and incumbents of authority roles“ (Cutter 1968: 38).

Im folgenden möchte ich zunächst die unterschiedliche musikalische Situation in den anglophonen und frankophonen Ländern Westafrikas während der (späten) Kolonialzeit umreißen, da sie für das Verständnis der weiteren Entwicklung der Musikszene in Mali und anderen frankophonen Staaten Westafrikas von Bedeutung ist. Auch auf die kulturellen Auswirkungen, die die geographische Lage Malis als Binnenland mit sich brachte, wird kurz eingegangen.

Im zweiten Abschnitt behandle ich die Kulturpolitik des ehemaligen guineischen Präsidenten Sékou Touré, die einen neuen Standard für das frankophone Westafrika setzte und großen Einfluss auf den ersten malischen Präsidenten, Modibo Keita, hatte.

Modibo Keitas Haltung und die praktische Umsetzung seiner Ideen von einer nationalen Kultur des sozialistischen Mali werden im dritten Abschnitt dargestellt, und schließlich soll erläutert werden, welche Auswirkungen der Militärputsch durch Moussa Traoré im Jahre 1968 auf die malische Musikszene hatte.

IV.1 Musik im anglophonen und frankophonen Westafrika während der Kolonialzeit

In den französischsprachigen Ländern gab es bis in die 1950er/1960er Jahre, als die Kongo-Musik in ganz Afrika populär wurde, im Gegensatz zu den anglophonen Kolonien schlichtweg keine moderne afrikanische Tanzmusik. So heißt es wenigstens in der Literatur. Der Grund hierfür wird vor allem in der unterschiedlichen Kolonialpolitik Frankreichs und Englands gesehen.⁹³

⁹³ Mehr Informationen zur Kongo-Musik liefert das Kapitel VI.1.

Die französische Kolonialpolitik der „direkten Herrschaft“ sah eine strikte Trennung beider Kulturen vor. Dementsprechend existierten „traditionelle“ lokale Musik und importierte französische Musik bzw. von den Franzosen dominierte „städtische“ Musik nebeneinander; eine „Vermischung“ beider Musikstile fand weitestgehend nicht statt (Collins 1977: 54; Stapleton & May 1987: 21):⁹⁴

„[...] the policy of colonial administration [...] played a significant part, distinguishing between *les évolués*, those who accepted wholeheartedly the French way of life, education, and culture, and *les indigènes*, those who, despite tight administrative control by the French after the destruction of the ancient chiefdoms, maintained their highly developed social hierarchy and traditional musical culture“ (Collins 1992: 216).

Neben der Kolonialpolitik nennt Collins zwei weitere Faktoren, die zu dieser Entwicklung beigetragen haben: der in den französischen Kolonien (zumindest im Vergleich zu Ghana und Nigeria) relativ spät beginnende Urbanisierungsprozess und die größtenteils muslimische Bevölkerung der Savannen- und Sahelzone, die ihre Kultur in einem größeren Grade beibehielt als die Menschen in den christianisierten Küstenregionen im Süden (Collins 1992: 216).

In den Städten der frankophonen Länder wurden in Tanzhallen, religiösen Vereinigungen und Schulen und durch Konzerte von Blaskapellen französische und europäische Musik verbreitet. Schallplatten, Liedersammlungen und Notenhefte europäischen Ursprungs wurden importiert (Bender 2000: 16). Die Franzosen dominierten die Musikszene soweit, dass sogar die Musiker der Tanzbands vorwiegend aus Frankreich stammten. Was der ghanaische Highlife-Musiker E. T. Mensah über einen Konzertbesuch mit seiner Band *The Tempos* in Abidjan im Jahre 1955 berichtete, spiegelt die Situation aus der anglophonen Perspektive wider:

„The French were treating the country [Ivory Coast] as their own. They did not leave the town to the blacks so they brought the town up to date. They ran the nightclubs and were importing European musicians and actors. We saw more of the whites in the clubs than the blacks, the whites could afford the nightclub life. When we played

⁹⁴ Im Laufe der Arbeit werde ich in Bezug auf Musik noch häufiger das Begriffspaar „traditionell“ und „modern“ (oder Begriffe mit ähnlichem Sinn) verwenden. Hierbei berufe ich mich auf Eric Charry, der darauf verweist, dass diese Begriffe in ihrer englischen, französischen oder lokalen Form von vielen Musikern – ganz sicher von Mande-Musikern – wirkungsvoll dazu benutzt werden, um sinnvolle lokale Unterschiede hervorzuheben. Charry betont die „non-exklusive Dualität“ der Begriffe und führt weiter aus: „It is perhaps best to understand these terms here intuitively, as shorthand ways to distinguish sensibilities associated with the old local musical instruments, genres, and styles from more recent ones. Traditional and modern in a Mande context do not refer to opposing sides of battle with impenetrable lines, or to blind adherence to colonial lexical categories and mentalities, but rather reflects states of mind that can be fluidly combined and respected in innovative and often humorous ways“ (2000: 24).

highlife, only a few of the Ghanaians there got up and danced; although by the end of the tour some of the whites began to catch on. When I went there I never saw an African [dance] band“ (Collins 1977: 54).

Die flexiblere britische Haltung bewirkte eine entgegengesetzte Entwicklung, sie unterstützte eine „Vermischung“ der Kulturen. Die britische Form der „indirekten Herrschaft“ zeigte sich aufgeschlossener gegenüber einer „Afrikanisierung westlicher politischer und kultureller Institutionen“, und afrikanische Musiker begannen bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts, mit lokalen und importierten Musikstilen zu „experimentieren“. (Collins 1977: 54; Collins 1992: 182).

Die in der Literatur verbreitete Darstellung eines scharfen Gegensatzes zwischen den Musikszenen der frankophonen und anglophonen Kolonien muss allerdings wahrscheinlich nuanciert werden, wie sich im Laufe der Darstellung noch zeigen wird. So begannen nach Bänder manche Orchester Guineas bereits in den frühen 1950er Jahren damit, traditionelle Musik in ihr Repertoire aufzunehmen (2000:16; vgl. Abschnitt IV.2), und Abidjan stellte spätestens in den 1960er Jahren ein Zentrum der modernen afrikanischen Musik dar (Stapleton & May 1987: 129; vgl. Abschnitt VI.3).

Zu diesem Zusammenhang muss auch die Binnenlage Malis berücksichtigt werden. Während Küstenländer wie Guinea und Senegal, die mit den Häfen ihrer Hauptstädte Conakry und Dakar ein großes Maß an internationalen kulturellen Einflüssen (vor allem aus Europa, der Karibik und anderen Küstenländern Westafrikas) anzogen, waren diese Einflüsse im Binnenstaat Mali weitaus weniger wirksam. Trotz der Rolle Bamakos als Handelszentrum und Warenumschlagplatz, seiner Anbindung an das Eisenbahnnetz und der nicht unbeträchtlichen Zahl europäischer Bewohner konnte seine „Musikszene“ einem Vergleich mit den erwähnten Städten kaum standhalten. Auch die geringere Größe der Stadt wird eine Rolle gespielt haben. Die Tanzorchester Conakrys oder Dakars, die „ausländische“ Musik spielten, scheinen in Bamako vor der Unabhängigkeit schlichtweg nicht vorhanden gewesen zu sein. Jelimady Tounkara, Gitarrist bei der *Rail Band*, erinnert sich:

„[Kita was; E.B.] the first place in Mali to have a dance orchestra under French colonial rule. In the early ‘50s not even Bamako had an orchestra. The French expatriates used to take the train to Kita every weekend to hear the band, which was led by ‘BK’ – Bourahima Keita, Mali’s first saxophonist“ (Duran 1992: 35).

Die Musikszene schien von *jelin* und *jeli musow* dominiert zu sein: „Jelimuso singers backed by ensembles of jeli instruments including the guitar were, and continue to be, one of Mali’s most powerful musical forces“ (Charry 2000: 265).

IV.2 Guinea und die Kulturpolitik Sékou Tourés

Die Republik Guinea wählte als erstes frankophone Land Afrikas südlich der Sahara die Unabhängigkeit. In einem Referendum entschied sich die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung 1958 entgegen den Vorstellungen Charles de Gaulles für die absolute Loslösung von Frankreich.⁹⁵

Der *Parti Démocratique de Guinée (PDG)* gelang unter der Führung des Gewerkschafters und späteren Präsidenten Sékou Touré nach einem landesweiten Streik im Jahre 1953 eine Mobilisierung der Massen, die sich bis zur Unabhängigkeit noch steigerte. Die anderen durch die Zusammenarbeit mit Frankreich diskreditierten Parteien konnten dem nichts entgegensetzen, die dominante PDG wurde später schließlich zur einzigen Partei (Ziemer 1996a: 296).

Nach der Unabhängigkeit Guineas versuchte de Gaulle durch den Abbruch jeglicher Beziehungen zu beweisen, dass das Land ohne französische Hilfe nicht lebensfähig sei. Beim Verlassen des Landes zerstörten die Franzosen viele öffentliche Anlagen und Einrichtungen oder machten diese unbrauchbar. Und dabei blieb es nicht: „France responded by withdrawing all administrative personnel and services, halting all aid and credit, taking Guinea off favored-nation status, and allegedly destroying files and tearing out telephones“ (Charry 2000: 47).

Guinea wandte sich an die Sowjetunion und bat diese um Unterstützung. 1960 verließ Guinea die Franc-Zone, und bis zum Tode Tourés im Jahre 1984 galt es als „Musterland für den sozialistischen Entwicklungsweg“. Nach der anschließenden Machtübernahme durch das Militär brach die Herrschaft des *PDG*-Staates in sich zusammen, Guinea öffnete sich dem Westen, es erfolgte die Wiedereingliederung in den französischen Währungsbereich, und der Übergang zu einer marktwirtschaftlich orientierten Wirtschaftspolitik wurde vollzogen (Ziemer 1996a: 297).

Auf kultureller Ebene vertrat Sékou Touré eine Politik der „Authentizität“ (*authenticité*), deren Hauptaufgabe darin bestand, die „Wiederbelebung“ der guineischen

⁹⁵ Zu diesem Anlass formulierte Touré den berühmten Satz: „Nous préférons la pauvreté dans la liberté à l’opulence dans l’esclavage“ (Bender 2000: 9).

Kultur nach der Unterdrückung durch die französischen Kolonialherren zu fördern. Im Zuge des von Sékou Touré angestrebten *nation-building*-Prozesses sollten auch Guineas Musik, Kunst und Tanz „rehabilitiert“ werden (Stapleton & May 1987: 105). Sekou Legrow Camara, Trompeter und Mitbegründer der Band *Bembeya Jazz*, erinnert sich an die Pläne Sékou Tourés folgendermaßen:

„It was just before independence, as president Sekou Toure always loved to recall, when he was elected mayor of Conakry for the first time in 1957. He had arranged for an orchestra from Dakar to come and play at the celebration of his installment as mayor. All the modern dance bands that existed in Guinea at the time were led by Europeans. The Africans didn't have modern dance-bands, and all the other bands refused to play in his honour. So, after independence in 1958, one of his first concerns was to launch a policy of cultural rehabilitation, and the decision was made to hand out modern instruments to all young people who wanted to play. It was after this the modern bands were organised on the local level, in all parts of the major towns and in the districts. This decision supplied the basic equipment, then followed a recording studio, and organisations to coordinate the activities of the dance-bands and regulate the rights of the musicians“ (Collins 1992: 218).

Als einer der ersten Schritte wurde eine nationales Orchester mit dem Namen *Syli National Orchestra* in Conakry gegründet, das damit beauftragt wurde, eine nationale guineische Musik zu gestalten, die sich auf lokale Traditionen beruft:⁹⁶

„Imbued with a new spirit, the orchestra was composed of our best instrumentalists and led by dedicated musicologists who were prepared to research and advance our musical cultural heritage. This was in accordance with the approach adopted by the PDG, which imposed on them a sacred obligation to draw their inspiration solely from the wealth of epic and popular folk traditions, which was henceforth to be rid of alien contrivances“ (Ministry of Education and Culture of Guinea 1979: 80, zitiert in Charry 2000: 252f).⁹⁷

Die Bildung lokaler Orchester und Ensembles, die die Kultur der jeweiligen Region musikalisch abbilden sollten, wurde unterstützt. Hierbei handelte es sich anscheinend jedoch um keine völlig neue Tendenz: manche Orchester in Guinea, die zunächst vor allem importierte Musik wie Tango und Walzer gespielt hatten – Wolfgang Bender bezeichnet sie aus diesem Grund als „Imitationsorchester“ –, begannen bereits in den frühen 1950er Jahren damit, die regionale Volksmusik zu „entdecken“ und in ihr Repertoire aufzunehmen (Bender 2000: 16).

⁹⁶ *Syli* bedeutet Elefant und stellt ein Synonym für den Präsidenten dar (Bender 2000: 13). 1963 teilte sich das inzwischen zu groß gewordene Orchester in zwei Nationalorchester auf, das *Orchestre de la Pailote* (*Keletigui et Ses Tambourinis*) und das *Orchestre du Jardin de Guinée* (*Balla et Ses Balladins*).

⁹⁷ Ministry of Education and Culture of Guinea; 1979: *Cultural Policy in the Revolutionary People's Republic of Guinea*. Paris: UNESCO.

Es gab drei verschiedene Kategorien musikalischer Gruppierungen: das Orchester, das Ensemble und das Ballett. Der Begriff *orchestre* umschreibt eine Gruppe, die neue Versionen traditioneller Stücke oder völlig neue Kompositionen (meist stark beeinflusst durch die damals populäre kubanische Tanzmusik) aufführt und deren Ausrüstung vor allem aus „ausländischen“ Instrumenten wie der elektrischen Gitarre, dem Saxophon, der Trompete, dem Keyboard und dem Schlagzeug besteht. Das *ensemble* umfasst in lokalen musikalischen Traditionen ausgebildete Musiker, die ausschließlich auf traditionellen Instrumenten spielen und oft auf das Repertoire der *jeliv* zurückgreifen – es besteht überwiegend aus *jeliv*.⁹⁸ Als *ballet* wird eine von einem Trommelensemble begleitete Tanzgruppe bezeichnet (Charry 2000: 252; Charry 2001a: 544). Das erfolgreichste *ballet* waren *Les Ballets Africains*, die in den späten 1940er Jahren von Fodeba Keita gegründet worden waren und bereits internationale Erfolge feierten, als sie zum Nationalballett auserkoren wurden (Charry 2000: 252).

Das nationale Radio *La Voix de la Revolution*, das (modernisierte) „authentische“ guineische Musik ausstrahlte, verfügte bald auch über ein Aufnahmestudio, das *Studio de la Voix de la Révolution*: „The first of the newly electrified music was heard across the region via the powerful national radio station of Guinea-Conakry, [...] which broadcast a substantial quota of modernised folklore and popular dance tunes“ (Ewens 1991: 56).

Schallplatten wurden seit Mitte der 1960er Jahre durch die staatseigene Firma *Syliphone* vertrieben (Charry 2000: 252). Der Präsident, die Partei und das Land Guinea wurden auf den meisten der von der Plattenfirma herausgebrachten Langspielplatten – überwiegend Aufnahmen der nationalen und regionalen Orchester Guineas – in direkter oder indirekter Form gefeiert (Bender 2000: 13; Collins 1992: 218). Ironischerweise bekamen die meisten der auf den Platten befindlichen sogenannten traditionellen Musikstücke politische Inhalte und wurden somit inhaltlich der Tradition entfremdet. Wolfgang Bender kommentiert dies etwas überspitzt: „Was die koloniale Attacke auf die traditionelle Kultur nicht leisten konnte, brachte die revolutionäre Kulturpolitik wesentlich effizienter zustande“ (Bender 2000: 18). Nichtsdestotrotz war *Syliphone* ungemein erfolgreich:

⁹⁸ Der unterschiedliche Gebrauch der beiden Begriffe *orchestre* und *ensemble* scheint im afrikanischen Kontext weit verbreitet und allgemein akzeptiert zu sein. Es ist hinzuzufügen, dass, obwohl viele Musiker in beiden Kategorien aktiv sind, es dennoch viele andere Musiker gibt, die diese scharfe Trennungslinie ziehen (Charry 2000: 243).

„Twenty years later it had released almost eighty albums and hundreds of single records. Many have since become classics, and as nothing similar existed in the other French-speaking countries at the time, Guinean music predictably came to dominate the scene throughout the 1960s and most of the 1970s“ (Collins 1992: 218).⁹⁹

Touré gründete einen nationalen Vertriebsservice namens *ENIMAS (Entreprise National d'Importation et de Vente des Instruments de Musique, des Articles de Sport et de Distribution des Disques et Cassettes)*, der unter anderem dafür sorgte, dass auch europäische Musikinstrumente guter Qualität in den Regionen erhältlich waren (Ewens 1991: 59; Bender 2000: 24f).

Es existierte ein riesiger staatlicher Kulturbetrieb, an dessen Spitze das „Ministerium für Jugend, Kunst und Sport“ und dessen Unterabteilung, die „Direktion für Kunst“, standen.

„In jeder der 2422 lokalen revolutionären Verwaltungseinheiten gab es eine Kunstgruppe. Auf der Ebene der 236 Arrondissements bestanden ebenso viele Kunstgruppen, im regionalen Bereich waren es 34. Auf nationaler Ebene arbeiteten acht nationale Orchester, drei nationale Balletts und ein nationales Instrumentalensemble“ (Bender 2000: 17, Fußnote).

Seit 1962 fand alle zwei Jahre ein nationales Festival traditioneller und moderner Musik-, Tanz- und Theaterstücke in der Hauptstadt Conakry statt. In dessen Vorfeld begann die Auswahl von Künstlern im Rahmen kleinerer Festivals auf lokaler und regionaler Ebene, auf denen überall Tanz-, Musik- und Theatergruppen in Wettbewerben gegeneinander antraten. Auf diese Weise wurden regionale Talente entdeckt, die schließlich in die „nationale Kulturarbeit“ integriert werden konnten: so die Orchester *Bembeya Jazz (National)*, *Les Amazones de Guinée* oder *Kaloum Star*, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Künstler der nationalen Gruppen wurden vom Staat als Kulturfunktionäre angestellt, sie bekamen ein regelmäßiges Monatsgehalt. Die regionalen Gruppen wurden von den nationalen und regionalen Behörden gemeinsam subventioniert (die Gehälter wurden zur Hälfte von den Präfekturen gezahlt) (Bender 2000: 17f; Collins 1992: 217). Unter den Musikern in den staatlichen Bands und Orchestern befanden sich viele *jelin*, die nun ebenfalls Staatsangestellte waren.

Die Verkündung der sozialistischen Kulturrevolution im Jahre 1968 leitete die zweite Phase der kulturellen Entwicklung ein. Die Partei und vor allem die Jugendorganisation *JRDA (Jeunesse de la Révolution Démocratique Africaine)* überwachten und organisierten jeden

⁹⁹ Eric Charry hat eine Liste der *Syliphone-Aufnahmen* erstellt (2000: 402ff).

Bereich des kulturellen Lebens (Bender 2000: 11f). Musik wurde weiterhin subventioniert, zu Staatsangelegenheiten wurden große Konzerte organisiert, und für bevorzugte Musiker wurden Medaillen und Nationalorden vergeben, so zum Beispiel an den Koraspieler Sidiki Diabaté (Duran 1999: 541).

Obwohl das Hauptrepertoire der guineischen Tanzbands der 1960er Jahre aus Mande-Musik bestand, war der kubanische Einfluss – besonders in Bezug auf den Rhythmus und die Arrangements – deutlich zu spüren. Dies ist zum einen durch die damalige Beliebtheit lateinamerikanischer und insbesondere kubanischer Musik zu erklären, wurde aber sicherlich noch verstärkt durch die engen politischen Verbindungen Sékou Tourés zu Fidel Castro (Duran 1999: 546).¹⁰⁰ „The door may have closed on Western music in 1958, but as far as Afro-Cuban music went, it was still very much open, so much so that, after *Bembeya Jazz* won their first gold medal, they were sent to Cuba“ (Stapleton & May 1987: 107).

Das wohl bekannteste guineische Orchester der Zeit war das 1961 als regionales *Orchestre de Beyla* gegründete *Bembeya Jazz*.¹⁰¹ Bereits beim nationalen Festival im Jahr 1962 gewannen sie die Silber-, 1964 dann die Goldmedaille. 1965 vertraten *Bembeya Jazz* auf dem *Festival Tricontinental* in Kuba ihr Heimatland, und 1966 wurden sie zum Nationalorchester Guineas (*Bembeya Jazz National*) und die Bandmitglieder zu Botschaftern des Landes erklärt.

„Devenus une rutilante machine à swing, ses membres sont conviés à jouer les ambassadeurs de la jeune république lors des grands rendez-vous de ce qu'on appelle alors le „tiers-monde“. Les rassemblements de la Tricontinentale de Cuba (en 1965), du Festival panafricain d'Alger (en 1969), du FESTAC (Festival for Black Arts and Culture) de Lagos (en 1977) lui fournissent l'occasion de briller de tous ses cuivres“ (Tenaille 2000: 48).

Auch Besuche in Moskau zur Konsolidierung der sowjetisch-guineischen Beziehungen fehlen nicht (Graham 1988: 135). Von Anfang an spielte *Bembeya Jazz* moderne Musik, die auf traditionellen Melodien beruhte. Das Orchester entschied sich beispielsweise dazu, die *bolon* (gebogene Harfe mit drei oder vier Saiten) durch einen Kontrabass mit ähnlichem Klang und später durch den elektrischen Bass zu ersetzen (Tenaille 2000: 48).¹⁰² Duran

¹⁰⁰ Auf die Dominanz lateinamerikanischer Musik wird in Kapitel VI.1 eingegangen werden.

¹⁰¹ Die Gruppe wurde nach dem durch Beyla fließenden Fluss *Bembeya* benannt (Charry 2000: 257): „A l'origine, en 1961, il n'est question que d'une bande de jeunes talentueux que le gouverneur, Emile Kwandé, pousse à s'organiser. La rivière locale qui coule entre Diakolidougou et Beyla, la Bomboya (en langue guerzé: „lianes dans l'eau“), donne le nom du groupe [...]“ (Tenaille 2000: 48).

¹⁰² Eric Charry unterscheidet drei verschiedene „Kalebassen-Harfen“ innerhalb der Mande-Musik: die drei- oder viersaitige *bolon*, die vor allem für Krieger gespielt wurde, die siebensaitige *simbi* (ein typisches Jäger-

liefert folgende Kurzbeschreibung ihrer Musik: „Specialising in arrangements of Mande classics, with the rolling harmonies of Guinean guitar, they featured a Latin-style horn section and percussion, with Sekou Diabaté on guitar, and the sweet voice of Aboubacar Demba Camara“ (1999: 547).

„The Orchestre Bambeya Jazz ‘International’ of Guinea is one of the continent’s musical legends. The first African national orchestra to have succeeded as a popular band, they generated an international reputation while working in a country which was closed from contact with the West throughout the Sixties and Seventies“ (Ewens 1991: 59).

Zwischen 1969 und 1973 wurden sie zu einer der berühmtesten Bands in ganz Westafrika, besonders ihr Sänger Aboubacar Demba Camara genoss größte Beliebtheit. Von seinem Tod durch einen Autounfall bei Dakar im Jahre 1973 erholte sich die Band nie ganz (Bender 2000: 20f), und die kommenden politischen und ökonomischen Probleme Guineas trugen ebenfalls dazu bei, dass sie ihre vorherige Beliebtheit nicht wiedererlangten (Duran 1999: 547).¹⁰³

Die negativen politischen und ökonomischen Auswirkungen der Regierung Tourés wurden allerdings bald auch für die Künstler und Musiker spürbar. Abgesehen von den Restriktionen, die ihnen, den Werkzeugen der politischen Propaganda, auferlegt wurden, wirkte sich auch der wirtschaftliche Niedergang des Landes auf die Musiker aus. In den späten 1970er Jahren ließ die staatliche Förderung der regionalen Orchester immer mehr nach. 1977 kam es zum absoluten Stillstand bei Plattenaufnahmen, und keine der Bands machte mehr eine Tournee ins Ausland. Es dauerte acht Jahre, bevor *Bembeya Jazz National* 1985 wieder ein Aufnahmestudio betreten auf Europatournee gehen konnten (Charry 2000: 264; Collins 1992: 221).

Nach dem Tod von Sékou Touré 1984 im Jahr übernahm das Militär unter Kolonel Diarra Traoré die politische Führung Guineas, was einschneidende Veränderungen für die Musikszene mit sich brachte:

Instrument) und die 21saitige Kora, die in der Regel von den *jelin* gespielt wird (Charry 2000: 69). Eine Abbildung einer *bolon* und mehr Informationen zum Instrument findet man in Anhang III.

¹⁰³ Die Bedeutung des Sängers Aboubacar Demba Camara war so groß, dass er nach seinem Tod bei einem Autounfall in Dakar im Jahre 1973 ein Staatsbegräbnis bekam; sein Leichnam wurde von einer offiziellen Regierungsdelegation aus Dakar zurückgeführt, und es wurden zwei Tage Staatstrauer angeordnet (Bender 2000: 18f). Gitarrist Sekou „Bembeya“ Diabaté bewertet die Musik seiner Band folgendermaßen: „Before independence the local orchestras just copied other people’s music [...]. They did Cuban and Latin American music. Bambeya played all that. Syli Orchestre brought in the true Guinean folklore. And we took it to new levels. Other countries followed our example, abandoning other music in favour of their own folklore. Bambeya opened the door“ (Stapleton & May 1987: 110).

„Inzwischen scheint es den offiziellen Stellen gar nicht mehr so recht zu sein, dass sich die Tradition der musikalischen Hommage an die Herrschenden bruchlos fortsetzte. Jetzt gilt: die Musik soll sich ganz aus der Politik zurückziehen. Das wird seine Folgen für das Repertoire der Orchester haben, die ja in den vergangenen sechszwanzig Jahren viel an politischen Inhalten vermittelten“ (Bender 2000: 22).

Das heißt aber nicht, dass die Musikstücke nun völlig unpolitisch wurden: *Bembeya Jazz* besang in ihren Liedern beispielsweise Märtyrer aus der Kolonialzeit oder die Errungenschaften des neuen Staates, ein Song war der Luftfahrtgesellschaft *Air Guinée* gewidmet (Bender 2000: 23f). Das Hauptaugenmerk der zukünftigen staatlichen Finanzierung aber sollte auf den wirtschaftlichen Sektor gerichtet sein:

„En 1984, le Comité de redressement national qui remplace l'ancien régime déclare, dans son plan de redressement, que jusqu'en 1991 tout l'effort de l'État devra être mis sur l'économie: en conséquence, 1% seulement du budget sera consacré au secteur social et culturel. Autrement dit, plus d'argent pour la musique“ (Lee 1988: 99).

Die Orchester wurden kaum noch finanziell vom Staat unterstützt, ihre Existenz war gefährdet. Dies stellte jedoch, wie bereits angedeutet, eine Entwicklung dar, die sich bereits ein Jahr vor dem Regierungswechsel in Guinea abzeichnete: als den Orchestern neben ihren Stammlokalen (ab sofort zur Eigenverwaltung) eine Ablösesumme von 10.000 FF überlassen wurde. Die Bars verfielen, die Instrumente veralteten und gingen mit der Zeit kaputt, und die meisten Bands brachen auseinander, da die Musiker sich eine andere Beschäftigung suchten oder ins Ausland gingen (Bender 2000: 25). Für einige Musiker aus Guinea bedeutete dies, in die Nachbarländer Elfenbeinküste oder Mali zu gehen – in der Hoffnung, dort ein besseres Leben als Musiker führen zu können (Collins 1992: 226).

IV.3 Musik in Mali unter dem sozialistischen Regime Modibo Keitas (1960-1968)

Nach der Unabhängigkeit und nach dem Zusammenbruch der nur zwei Monate dauernden Union mit Senegal wurde Mali seit September 1960 durch das sozialistische Einparteieregime der *US-RDA (Union Soudanaise-Rassemblement Démocratique Africain)* unter Modibo Keita regiert, der einen „sozialistischen Entwicklungsweg“ propagierte. 1962 verließ Mali die Franc-Zone (Ziemer 1996b: 456). Es bestanden enge Beziehungen zum Nachbarstaat Guinea, und Modibo Keita verfolgte auch in Bezug auf die Kulturpolitik

ähnliche Vorstellungen wie Präsident Sékou Touré: die Schaffung und Unterstützung einer nationalen Kultur.¹⁰⁴

Für die Durchführung der Kulturpolitik der *US-RDA* war vor allem ihre Jugendorganisation verantwortlich. Auf nationaler Ebene war das „Ministerium für Jugend, Sport, Kunst und Kultur“ zuständig, das unter anderem die staatliche Plattenfirma namens *Mali Kunkan* ins Leben rief (Collins 1992: 224). Die Organisation und Verwaltung von Jugendaktivitäten lag in der Hand der „Hohen Kommission für Jugend und Sport“, die in drei Abteilungen aufgeteilt war: Sport, „directed activities“ und kulturelle Aktivitäten. Letztere wurde vom „Kommissar für Kunst und Kultur“ geleitet, der sich hauptsächlich mit Musik beschäftigte. Ihm direkt unterstanden die nationalen Orchester und Ensembles (Cutter 1968: 75).

Musik und Kunst im Allgemeinen wurden als Politikum angesehen – in den Worten Modibo Keitas hieß das: „[...] we openly affirm that we are party men, [...] and we will resolutely take part in every domain of life, even art. We reject art in itself – art for art’s sake“ (Cutter 1968: 75).

Landesweit wurde eine Vielzahl durch den Staat subventionierter Orchesterbands gegründet, es gab Nationalorchester und regionale Orchester (in Kayes, Ségou, Sikasso, Gao, Mopti und Bamako) (Duran 1999: 545f; Lee 1988: 105), aber auch auf lokaler Ebene waren sie zahlreich vorhanden. Allein in Bamako hatte jedes Viertel der Stadt sein Orchester (Duran 1994: 250).

Die Nationalorchester, die insbesondere für den Zweck der offiziellen Repräsentation ins Leben gerufen wurden, spielten vor allem afrokubanische Musik auf importierten Instrumenten (Schulz 2001: 175), wie zum Beispiel das *Orchestre Nationale A*, Malis erste nationale „elektrische“ Tanz-Band, die vom Gitarristen Keletigui Diabaté und dem Saxophonisten Tidiane Koné geleitet wurde (Charry 2000: 268f). Allgemeine Regel war, traditionelle Elemente in die Musik aufzunehmen:

„Just as the order was given in Guinea to create a dance orchestra rooted in local traditions, so it was in Mali. Modernization as defined in Guinea and Mali was based

¹⁰⁴ Es bestand ein Staatenbündnis zwischen Ghana, Guinea und Mali, das den Anfang einer panafrikanischen Gemeinschaft bilden sollte. Auch der ghanaische Präsident Kwame Nkrumah unterstützte die Aufwertung des kulturellen Erbes des Landes, indem er beispielsweise Musiker dazu aufrief, mit traditionellen Instrumente und Rhythmen zu arbeiten und traditionelle Kleidung zu tragen (Stapleton & May 1987: 22).

on this process of assimilating local traditions into Latin American-based dance orchestras“ (Charry 2000: 169).¹⁰⁵

Neben diesen Orchestern und Musikgruppen gab es drei Nationalensembles, die für die Aufführung traditioneller malischer Musik- und Theaterstücke zuständig waren, und die ausschließlich über traditionelle Musikinstrumente verfügten. Die drei *ensembles* trugen unter Modibo Keita die Namen *Troupe (Ballet) National*, *Troupe Dramatique National* und *Ensemble Instrumental National*; sie existieren noch heute (Schulz 2001: 175). Die *ensembles* waren einerseits dazu da, „die Musik der Vergangenheit vor der Vergessenheit und vor dem Zeitalter der elektrischen Gitarre zu bewahren“, andererseits sollten sie die Musik mittels Selektion und Adaptation an die Anforderungen der Gegenwart anpassen:

„Thus, it [the National Ensemble; E.B.] performs those carefully chosen songs associated with great moments in the history of Mali which will produce dedication and pride, and it employs traditional tunes to launch the directives of the party, to sing the praises of the party leaders, and to glorify the success of party policy“ (Cutter 1968: 75).

In den meisten Fällen nahmen *jeliv* die führenden Positionen als Musiker, Sänger oder Tänzer ein (Schulz 2001: 175). Als Mitglieder der Ensembles waren sie Staatsangestellte. Aber auch die *jeliv*, die nicht in einem Nationalensemble arbeiteten und somit nicht direkt vom Staat bezahlt wurden, fielen dadurch in den Zuständigkeitsbereich der Partei, dass sie in der nationalen Organisation *Association des Artistes Traditionalistes* zusammengefasst waren und durch deren Präsidenten, einen Parteifunktionär, der zugleich ein hohes Regierungsmitglied war, vertreten wurden (Bender 2000: 35; Cutter 1968: 75).

Ziel der staatlichen Förderung solcher Gruppen war die Aufwertung der einheimischen Kultur nach dem Erlangen der politischen Unabhängigkeit von der französischen Kolonialmacht und die Unterstützung der Schaffung einer eigenständigen nationalen Identität. Das Hochhalten der Kultur wurde dazu benutzt, die „Persönlichkeit“ der Nation und somit ihre internationale Präsenz zu stärken. Für Modibo Keita war Kultur demnach „the alpha and omega of all policy“ (Cutter 1968: 75), und Cutter schreibt: „The building of an independent nation requires the labors of all its songs“ (1968: 77).

¹⁰⁵ Keletigui Diabaté erzählt: „I was put in charge of the Premier Formation du Mali (Orchestre national, Number One); it was me who introduced Manding and Bambara songs played on modern instruments. The idea was to make traditional music, but in a modern way“ (Prince 1989: 17).

Die regierungsabhängigen Musikgruppen trugen dazu bei, einen Kanon an Liedern aus den verschiedenen Regionen Malis zusammenzustellen und so eine nationale Musikkultur zu konstruieren (Charry 2000: 695).¹⁰⁶

„One explicit goal of the cultural policies under Modibo Keita was to provide ample opportunities for the display of “authentic” local cultures, in their expressive forms of music, dance, and chants. This display was often presented by the ruling party as a necessary preservation of authentic Malian traditions from the distorting effects of Western cultures and values imposed under colonial rule“ (Schulz 2001: 172).

Musik wurde als Transportmittel für politische Propaganda sozialistischer und antikolonialer Natur benutzt. Hierzu wurden meist die Gegenwart und ihre politischen Herrscher durch die Verunglimpfung der unmittelbaren Vergangenheit legitimiert und die weiter zurückliegende Vergangenheit gefeiert, um den Zusammenhalt der Gemeinschaft zu bestärken, die sozusagen als kollektive Inhaberin dieser glorreichen Vergangenheit galt (Cutter 1968: 76).¹⁰⁷

Das seit 1957 bestehende nationale Radio konnte während der Regierungszeiten Keitas und Traorés bis auf die nördlichen Regionen Malis fast im ganzen Land gehört werden.¹⁰⁸ Die *US-RDA* maß dem Radio eine zentrale Bedeutung bei der Verbreitung von Informationen zu Politik und Ideologie der Regierung bei, es wurde als Instrument zur „Erziehung der Massen“ betrachtet, das insbesondere die ländlichen Bevölkerungsschichten ansprechen sollte (Schulz 2001: 167ff). Nach Bender begann die Zeit, in der man (relativ) billige batteriebetriebene Transistorradios erstehen konnte, aber

¹⁰⁶ Dorothea Schulz stellt fest, dass bei der Schaffung einer nationalen Kultur unter Modibo Keita die Ethnien des südlichen Mali aus verschiedenen Gründen dominierten und die Kulturen der im Norden lebenden Bevölkerungsgruppen, so zum Beispiel der Tuareg, so gut wie nicht präsent waren (2001: 173 & 178).

¹⁰⁷ Dabei stellt die Gegenwart bzw. der „neue Tag“ ein immer wiederkehrendes Motiv dar: „It represents a generalized favorable evaluation of contemporary Mali, whose well-being is perceived as a direct consequence of the policies of the ruling party“ (Cutter 1968: 76).

¹⁰⁸ Einen Radiosender gab es schon vor 1957. Während der Kolonialzeit war Mali Mitglied des französischen Sendernetzes SOFAROM, das seinen Sitz in Paris hatte: „This network strongly supported the French colonial assimilationist agenda. It aimed at promoting French *civilisation* and language and established a coherent policy of broadcast production and diffusion throughout all French colonies“ (Schulz 2001: 167f). Vor der Unabhängigkeit hieß der Radiosender in Mali *Radio Soudan*, er sendete in Französisch und in fünf afrikanischen Sprachen, vor allem aber in Bambara (Bender 2000: 35). Auch nach der Unabhängigkeit wurde neben Französisch vor allem in Bambara gesendet, was dazu führte, dass größere Teile der Bevölkerung, z.B. in abgelegeneren Gebieten des Südens, vom Radiokonsum ausgeschlossen waren, da sie kein Bambara verstanden (Schulz 2001: 171).

erst Ende der 1960er Jahre: demnach ist zu vermuten, dass der Großteil der ärmeren Landbevölkerung also noch später wirklich Zugang zum Radio hatte (Bender 2000: 35).¹⁰⁹

Musikalisch bildete das Radio die Fülle des nationalen Kulturerbes ab: „Classiques malinké et bambara, folklore peul ou du Wassolou, c’est une mine de trésors que l’on découvre en écoutant Radio-Mali dans les années 70“ (Lee 1988 : 107). Indem sie aber die kulturellen und historischen Unterschiede zwischen den ethnischen Gruppen eher verwischten, trugen die Radioprogramme zur symbolischen „Vereinigung“ der malischen Bevölkerung bei (Schulz 2001: 173).

Radio- und Live-Auftritte von *jelin* dienten zur Konstruktion des sozialistischen malischen Nationalstaates und dazu, die politische Elite und ihre Ordnung zu legitimieren. In den Preisliedern feierten sie die Herrschaft der Partei als Fortführung alter politischer Praktiken und Institutionen und rechtfertigten somit ihre Macht (Schulz 2001: 179).

„Wie die Potentaten des „kaiserlichen“ Mali betrachteten sich die politischen Verantwortlichen des modernen Staates Mali als Patrone der Kunst und Musik. Gestern wie heute sehen sie die Musiker als Diener ihrer Sache. Berühmte Sänger, Griots, wurden für den Rundfunk gewonnen und verstärkten die Anstrengungen der Regierung für den Aufbau eines sozialistischen Mali“ (Bender 2000: 34).

Oft nutzten *jelin* die Aufführung von Preisliedern zur Erinnerung an vergangene Helden, zum Beispiel an Sunjata Keita, um dem neuen Präsidenten zu huldigen. Dies geschah meist auf indirekte Art und Weise: der Text des Liedes wurde nicht oder nur wenig verändert und der Name von Modibo Keita nicht erwähnt – es handelte sich um das implizite Aufzeigen der Parallele zwischen dem alten und dem neuen Helden (Schulz 2001: 179f). Daneben existierten aber auch direkte, unverhüllte Lobeshymnen bzw. Texte mit direkter politischer Aussage, die zum Beispiel den Fünfjahresplan oder den Austritt aus der französischen Staatengemeinschaft feierten oder die Bevölkerung mit Aufrufen wie „Mali muss arbeiten“ zu mehr Leistung anzuspornen versuchten (Bender 2000: 35; Stapleton & May 1987: 108). Als Beispiel möchte ich einen Textausschnitt des Stückes *Modibo ka-u be Mali*, das von dem Jugendensemble aus Ségou gespielt wurde, anführen:

“Modibo ka-u be Mali
O la degui be Ghinee
Guinee ka-u la degui be Ghana
Kelen-yan tuma se la...

“Modibo’s people are in Mali
Their likes are in Guinea
And similar men are in Ghana
The moment for being alone has arrived...

¹⁰⁹ Man kann man sich aber durchaus vorstellen, dass die Bewohner eines Dorfes sich zum gemeinsamen Radiohören bei dem Besitzer eines Radios einfanden.

Tubabu dyugu min tum be yan Nne ko dyungu be ta la...	The evil whites who were here I say those evil ones have gone..
Kongo dyugu min tum be yan Nne ko ka kongo be na Plan quinquennal tuma don An ka dye ka bara ke Socialisme tume don Nyni dyugu be na... Kasso dyugu mu tum be ya Nne ko o be ba na”	The evil hunger that was here I say that hunger has ended It is the time for the five-year plan Let us unite to work It is the time of socialism Misery is ended... The evil prisons that were here I say these evils are gone”

(Cutter 1968: 77).

Der Text beschwört das vergangene Elend herauf, das unter den weißen Kolonialherren herrschte, und feiert die Befreiung aus dieser Misere. Gleichzeitig wird zur kollektiven Erfüllung der Aufgaben aufgerufen (hier zum Fünfjahresplan), die die Unabhängigkeit des Staates und die Einführung des Sozialismus mit sich bringen.

Dorothea Schulz bemerkt, was die Rezeption der *jelin* durch die Radiohörer anbelangt, dass die Zuhörer selbstverständlich manchmal andere Vorstellungen zur neuen politischen Ordnung hatten und die Aussagen der *jelin* nicht immer unkritisch annahmen (2001: 179); spätestens in den letzten Jahren der Regierungszeit Modibo Keitas gab es einige Hörer, die die im Radio gespielten Lieder zum Teil auch als (beabsichtigte oder unbeabsichtigte) subtile Kritik seiner Herrschaft und als Verspottung der Partei verstanden. Andere Hörer, die politisch weniger interessiert waren, so ein Teil der Bauern in abgelegeneren ländlichen Gebieten, und auf den Inhalt der Songtexte keinen Wert legten, bewerteten die Lieder ausschließlich in Bezug auf die Qualität der Performanz (2001: 184f). Schulz schließt mit der Feststellung:

„Whether a listener liked or disliked a song that lauded Modibo Keita’s rule, it is certain that the broadcasting of their musical traditions enhanced listeners’ pride in their own culture. Even people who were critical of a text that celebrated the accomplishments of the ruling party or of Modibo Keita, generally felt touched by the public mentioning of the Keita praise names and the many allusions to the glorious past of the new and independent nation“ (2001: 186).

Seit 1962 traten die Orchester bei jährlichen Festivals auf regionaler und nationaler Ebene, den vom Kulturministerium organisierten *Semaines de la Jeunesse*, gegeneinander an (Charry 2001b: 693). Im Rahmen dieser „Jugendwochen“ trafen sich Repräsentanten der sechs Regionen Malis zu Wettbewerben in den Bereichen Kunst und Sport. Jede Region

schickte eine Gruppe als Vertreter, die aus vorherigen Wettbewerben auf niedrigerer Ebene als Sieger hervorgegangen war. Auf nationaler Ebene musste jede regionale Gruppe schließlich zwei Ballettaufführungen nach lokaler Tradition, zwei Chorstücke in lokalen Sprachen und ein kurzes Musikkonzert, bestehend aus zwei Tanzstücken von jeweils fünf Minuten Länge, aufführen (Cutter 1968: 75; Schulz 2001: 173). Die regionalen Gruppen führten also Musik- und Theaterstücke auf, die einen Teil ihrer lokalen „Folklore“ abbilden sollten – oft basierten die Aufführungen auf bereits bekannten Stücken, sie enthielten aber auch neu erfundene Textpassagen oder Melodien. Für den Inhalt waren die Leiter der Gruppen verantwortlich. Meist ging es um Themen aus dem alltäglichen Leben der Bauern; die Stücke sollten der Erziehung des Publikums dienen, aber selbstverständlich gab es auch Preislieder zu Ehren der Partei und ihrer Politik (Schulz 2001: 174). Für den Erfolg war jedoch vor allem die Wahrung der „Authentizität“ ausschlaggebend:

„[...] what counted most was the „authenticity“ of the performed piece. People could easily distinguish between an authentic and an imitated form by noting, for example, the particular dialect of the performance“ (Schulz 2001: 174).

Ähnlich wie durch das Radio sollte durch die nationalen Festivals die kulturelle Diversität Malis widerspiegelt werden, im Endeffekt aber wurden die Gemeinsamkeiten hervorgehoben und dadurch vorhandene lokale Unterschiede verwischt (Charry 2000: 266, Fußnote 26). Die besten Künstler wurden oft Mitglieder einer der nationalen Musikgruppen, die besten Musikstücke wurden in das Repertoire der nationalen musikalischen Gruppierungen aufgenommen und auch im Radio gespielt (Cutter 1968: 75).

Es gab Bands, die sich – im Gegensatz zu den regionalen und nationalen Orchestern, die vom Ministerium für Jugend und Kultur unterstützt wurden – außerhalb dieses Systems befanden und somit nicht den oben angeführten Anforderungen entsprechen mussten. Eine von diesen Bands war die *Star Band*, die im Restaurant des Bahnhofhotels, dem *Buffet-Hôtel de la Gare de Bamako*, spielte.¹¹⁰ Ihr Repertoire war vor allem auf ausländische Reisende, Europäer oder Afrikaner aus anderen Ländern, zugeschnitten (Charry 2000: 270). Nach Lee waren diese Art von Bands „festgefahren“ in ihrer ständigen Wiederholung afrokubanischer Stücke, und die Jugend schien allmählich davon gelangweilt zu sein – mittlerweile war es die modernisierte traditionelle Musik, die „in“ war (Lee 1988: 109). Der

¹¹⁰ Die *Star Band* bestand aus ehemaligen Mitgliedern der 1960 gegründeten *Star Band de Dakar*. „The Star Band de Dakar was a training ground in the 1960s and 1970s for Senegalese musicians such as Youssou N’Dour, and several bands had spun out of it“ (Charry 2000: 270).

Manager des Bahnhofs, Aly Diallo, entschloss sich aus diesem Grund im Jahre 1970 dazu, einen Bandwechsel vorzunehmen.

IV.4 Veränderungen nach dem Putsch durch Moussa Traoré (1968)

Der „sozialistische Entwicklungsweg“ Modibo Keitas scheiterte, und die Regierung wurde 1968 – nachdem Mali im Jahre 1967 in die Franc-Zone zurückgekehrt war – nach einem Putsch durch das Militärregime von Moussa Traoré abgelöst.¹¹¹ Seit 1974 existierte eine autoritäre Verfassung, die Einheitspartei *UDPM* (*Union Démocratique du Peuple Malien*) dominierte seit 1979 ausschließlich die Politik des Landes (Ziemer 1996b: 456f).

Das politische und kulturelle Leben erfuhr durch die Regierung Moussa Traorés einschneidende Veränderungen. Bis 1979 unterband das *Comité Militaire de Libération Nationale* (*CMLN*) jegliche politische Aktivität außerhalb der durch den Staat kontrollierten Organisationen. Politische Themen im Radio waren verboten:

„In contrast to the former emphasis on political education, the broadcasts were emptied of their political content. Shallow publicity programs on seminars, meetings of the CMLN, and personal publicity for members of the CMLN had a strongly depoliticizing effect on the listeners“ (Schulz 2001: 190).

Die Funktion des Radios als Plattform für den Personenkult der neuen politischen Elite wurde mit der Machtübernahme der *UDPM* 1979 noch verstärkt.¹¹² Die *Commission Culture et Information* der *CMLN*, die für die Zensur zuständig war, übte eine noch direktere und härtere Kontrolle aus als ihre Vorgängerin unter Modibo Keita. Die politische Elite benutzte die Kommission beispielsweise dazu, die Radioprogramme ganz nach ihrem eigenen Geschmack zu gestalten. Als Illustration möchte ich ein von Dorothea Schulz wiedergegebenes Beispiel zitieren, das den damaligen Chef der Geheimpolizei, Tiékoro

¹¹¹ Dass Modibo Keita das ökonomisch stark geschwächte Mali 1967 wieder in die Franc-Zone zurückkehren ließ, brachte ihm großen Unmut seitens der ihn umgebenden marxistischen Radikalen ein, die die französische Supervision der malischen Wirtschaft als Verletzung der Ideologie und der grundsätzlichen Parteiprinzipien ansahen. Um sie zu beschwichtigen, führte er im August 1967 eine „Kulturrevolution“ ein, die zum Ziel hatte, die Parteistruktur ideologisch zu säubern. Von nun an kontrollierte Keita sowohl die Partei als auch das Land mit harter Hand, bis sein Regime am 19. November 1968 von einer Gruppe von 14 von Moussa Traoré angeführten Offizieren in einem Coup d'État gestürzt wurde (Stamm et al. 1998: xxviii-xxix).

¹¹² „Ce parti a été crée en 1979 avec comme prétexte l'accomplissement d'un serment, à savoir le retour du pays à une vie constitutionnelle normale. En réalité l'UDPM a été crée pour servir de couverture au pouvoir militaire. Cette situation créa dans le pays un climat de tension sociale et de mécontentement qu'on peut qualifier de ras-le-bol national“ (Cissé 1991: 13).

Bagayogo, der in Rahmen dieser Arbeit im Zusammenhang mit den *Ambassadeurs* noch eine Rolle spielen wird, betrifft:

„For example, several agents of the national radio station suffered from the persecution under Tiekoro Bagayogo. He was the chief of the secret police and the patron of the soccer team *Joliba*. Bagayogo used his position to eliminate competing soccer teams, and brutally repressed any criticisms of his team. A colleague of Makalou who commented on the broadcasting of a match dared to criticize members of the team *Joliba*. While the match was still going on, he was so severely beaten up by 30 policemen, that he never fully recovered from the injuries“ (2001: 191).¹¹³

Die Angst vor solchen Repressionen war so groß, dass eine Zensur schließlich gar nicht mehr nötig war – die Menschen hörten entweder auf, Kritik zu üben oder zensierten sich gleich selbst.

Das Interesse an malischer Kultur war bei der neuen Führungselite nicht besonders groß, im Gegensatz zum vorherigen Regime existierte kein konsequentes politisches Programm zu ihrer Unterstützung. Die neuen Machthaber zeigten nicht nur eine grundsätzliche „laissez-faire“-Haltung, indem sie kulturelle Ereignisse und Festivals nicht mehr finanziell unterstützten und die Posten im Kulturministerium (die unter anderem die lokalen Kulturen fördern sollten) nun mit Intellektuellen besetzten, die zwar über einen Hochschulabschluss, aber über keinerlei Wissen oder praktische Erfahrung als Musiker verfügten (unter Modibo Keita waren fast alle dieser Stellen mit erfahrenen Künstlern besetzt gewesen) – sie verboten auch viele kulturelle Aktivitäten.¹¹⁴ Die jährlichen Festivals wurden gestrichen, und auch auf lokaler und regionaler Ebene wurden viele kulturelle Initiativen gestoppt (Schulz 2001: 192).

Trotz allem wurde ab 1970 wieder ein regelmäßig bis 1988 stattfindendes großes Festival, das *Biennale Artistique, Sportive et Culturelle de la Jeunesse* organisiert.¹¹⁵ Abgesehen davon, dass es sich hierbei nun um ein kommerzielles Ereignis handelte, für das die Besucher ein Eintrittsgeld zahlen mussten (das dem Kulturministerium zukam), hatte sich der gesamte der Charakter der Veranstaltung verändert:

¹¹³ T. Makalou, der Direktor von *Radio Rurale*, ist der Informant, der Schulz diese Begebenheit erzählte.

¹¹⁴ Ein Grund hierfür ist zunächst auch, dass die meisten Theater-, Tanz- und Musikgruppen aus ehemaligen Mitgliedern der US-RDA-Jugend bestanden (Schulz 2001: 192). Seit 1979 wurden jedoch auch frühere Mitglieder der US-RDA zu kulturellen Aktivitäten herangezogen (Schulz 2001: 193).

¹¹⁵ Aus der ersten Biennale 1970 entwickelte sich eine Zusammenarbeit zwischen dem malischen Informationsministerium und der deutschen Firma „Bärenreiter Musicaphon“, die in den nächsten zwei Jahren eine Serie von Schallplatten hervorbrachte, auf der die regionalen und nationalen Orchester, die *Rail Band* aus Bamako, das nationale Instrumentalensemble und einige *jelin* zu hören sind (Bender 1980: 2.7; Charry 2000: 266).

„To a greater degree than in times of US-RDA rule, the festival became a celebration of the regime’s power. Today, some former participants remember that under Modibo Keita [...] [p]erformances were expected to teach the spectators a lesson, but artists did not have to make a reference to the ruling party. In contrast, during CMLN rule, the script of pieces had to be presented to the organizers in advance and some pieces were censured. Because social criticism was interdicted, many authors adapted their pieces, in order to include criticism under the cover of comedy and entertainment“ (Schulz 2001: 193).

Nach Duran wurden bei den Biennale-Festivals weiterhin die lokalen Musiktraditionen gefeiert, wobei die Betonung der Wertschätzung für traditionelle Musik noch stärker gewesen sei: „Gone were the imitation Cuban costumes, now replaced by tunics of tie-dyed damask or the black-and white patterned mud-dyed cloth of the Bamana“ (Duran 1999: 547).

Es gab vor allem zwei regionale Bands, die die so beliebte Art der modernisierten traditionellen Musik spielten. *Le Super Biton* aus Ségou wurde unter der Betreuung der *Direction Régionale de Jeunesse, Sport, Art et Culture (DRJSAC)* zum regionalen Orchester (Bender 2000: 39).¹¹⁶ Es gewann bis 1976 jedes Jahr den ersten Preis der *Semaine de la Jeunesse*, die „Goldene Palme“, bis sie 1976 zum nationalen Orchester verstaatlicht wurde und somit außerhalb der Konkurrenz stand. Duran beschreibt die Musik von *Super Biton de Ségou* folgendermaßen: „The driving dance rhythms of their Bamana music translated powerfully onto guitars and horns, creating a new style, refreshingly different from previous Mande pop“ (1999: 547). Und Amadou Ba, Trompeter und Gründungsmitglied der Band, erinnert sich an die Umstellung der Musik:

„We made the big changeover in 1970 [...]. At first we encountered lots of difficulties because it involved a change of attitude. It was hard to break with the colonial mentality. Even when we musicians accepted a return to a more indigenous style, we had to struggle to convince our audience. It was a long process but eventually it worked“ (Duran 1999: 547).

Aus Mopti kamen *Le Kanaga*, deren Bandleader der bekannte Musiker Sory Bamba war. Seit 1969 gab sich die Gruppe ihren Namen nach einer Dogon-Maske. Auch sie wurde verstaatlicht, nachdem sie drei aufeinanderfolgende Male bei der Biennale den ersten Preis gewonnen hatte (Lee 1988: 107ff).

¹¹⁶ Das Orchester entstand 1968 aus einer Fusion der zwei bereits bekannten, seit 1953 bestehenden Bands *Ségou Jazz* und *Renaissance*. Der Name *Biton* bezieht sich auf Biton Kulubari, den Bambara-Herrscher aus Segou aus dem 18. Jahrhundert (Bender 2000: 39).

Eric Charry schreibt, dass es drei regierungsabhängige Orchester aus Bamako waren, die in den 1970er Jahren die populäre Musik Malis dominierten bzw. deren Gründung Mali überhaupt eine neue musikalische Identität gab: die *Rail Band*, *Les Ambassadeurs* und das Nationalorchester *National Badema* (Charry 2001b: 693f). Einige ihrer Mitglieder, so zum Beispiel Salif Keita und der Gitarrist Manfila Kanté von den *Ambassadeurs*, der Sänger und Koraspieler Mory Kanté und der Gitarrist Jelimady Tounkara von der *Rail Band* und der Sänger Kassy Mady Diabaté und der Arrangeur Boncana Maiga (*National Badema*) brachen in den 1980er Jahren über Abidjan nach Paris zu Solo-Karrieren auf, die ihnen Erfolg in der internationalen Musikszene brachten (Charry 2000: 266; vgl. Kapitel VI.6).

Die (noch existierenden) Musikgruppen auf allen Ebenen wurden angewiesen, mit ihren Liedern das neue Regime zu unterstützen und das *CMLN* zu preisen, und auch die lokalen und regionalen Bands und Orchester erhielten genaue Anweisungen, was den Inhalt ihres musikalischen Repertoires betraf (Schulz 2001: 193) – auch wenn, wie bereits erwähnt, die Regierung weniger Interesse an der Unterstützung von Musikern zeigte. Der Charakter der nationalen Gruppen, die weiterhin zu offiziellen Anlässen und Staatsfeiern auftraten, veränderte sich zum Negativen hin. Die Künstler bekamen kein regelmäßiges Einkommen mehr, obwohl sie weiterhin Staatsangestellte waren – Schulz schreibt, dass während der Regierungszeit Moussa Traorés kein Staatsbeamter, ob Verwaltungsbeamter oder Lehrer, ein regelmäßiges Einkommen erhielt (2001: 194, Fußnote 66). Sie waren somit immer mehr auf Aufführungen gegen Bezahlung angewiesen, was sich wiederum auf den Charakter ihrer Auftritte auswirkte: „Over time, their performances adopted a more commercial character: they played upon request and adapted the pieces to the exigencies of the concert’s sponsor“ (Schulz 2001: 194).

Ein Grund dafür, dass *jelinw* (und andere Musiker) nicht mehr wie zur Zeit Modibo Keitas zur Bildung bzw. Stärkung einer nationalen Kultur herangezogen wurden, lag auch darin, dass Traoré bewusst war, dass viele Zuhörer in der Endphase der Regierungszeit Keitas und der *US-RDA* die Aufführungen der *jelinw* skeptisch betrachteten und eher negativ bewerteten. Während der ersten fünf Regierungsjahre verbot Traoré beispielsweise die Ausstrahlung von Preisliedern durch den nationalen Sender (Schulz 2001: 194f).¹¹⁷

Nur wenigen *jelinw* gelang es, Klienten der neuen politischen Elite zu werden, indem sie mit viel Geschick – auf hartnäckige und meist weniger explizite Weise – die

¹¹⁷ Nach der Bildung der UDPM im Jahre 1976 wurde das Verbot aufgehoben, und seit 1979 wurde das Preisen der Partei und des Präsidenten über den Sender wieder zu einem alltäglichen Phänomen (Schulz 2001: 197).

Regierenden dennoch mit ihren Preisgesängen lobten und sie sozusagen davon überzeugten, dass ihre öffentlichen Lobpreisungen durchaus von Vorteil für sie sein können. *Jelim*, die den Präsidenten oder die Partei besangen, wurden nie in der Öffentlichkeit für ihre Dienste bezahlt, sie erhielten eine Belohnung, meist in Form von Geld oder Geschenken, von einflussreichen Leuten aus dem näheren Umkreis des Präsidenten (Schulz 2001: 197f).

Aufgrund der unsicheren finanziellen Lage befanden sich viele *jelim* nun auf der Suche nach neuen Arbeitgebern – die Arbeit für den Staat und die politische Elite konnte ihr Einkommen nicht sichern. Sie begannen damit, wohlhabende Geschäftsleute und andere bekannte Persönlichkeiten zu besingen, um Geld zu verdienen: „The old concept of praise singing and patronage continues, but now the singers praise businesspeople as much as royalty, and receive Mercedes cars, houses and fabulous jewellery in return“ (Stapleton & May 1987: 108). Eine neue Tendenz innerhalb der Tradition des Preisens zeichnete sich ab: das Preisens als Beruf und Ware: „The break with the state’s former support of *jeliw* and other members of the national *ensembles* contributed to the gradual development of praise as a profession and a commodity“ (Schulz 2001: 195). Das öffentliche Lobpreisen einer einflussreichen Person schien sich finanziell zu lohnen, es zahlte sich aus. Diese Entwicklung führte dazu, dass nun auch Sänger anderer sozialer Herkunft den „Markt des Preisgesangs“ betraten, indem sie Preislieder im konventionellen *jeli*-Stil sangen und somit zur direkten Konkurrenz für die *jelim* wurden (Schulz 2001: 198). *Jeli*-Lieder wandelten sich immer mehr zum Unterhaltungsgenre, und letztendlich büßten Preisgesänge einen Teil ihrer Popularität ein:

“Since the late 1980s, disillusion with Mali’s corrupt military regime at the time, and the severe economic crisis in the country, resulted in a swing away from praise song, with its built-in expectancy of reward and its reinforcement of the status quo. Instead there was an upsurge of interest in different styles of Mande music” (Duran 1999: 553).

Moussa Traoré wurde im Juni 1985 als Präsident wiedergewählt. Insgesamt dauerte seine Militärdiktatur 23 Jahre. In der Nacht vom 25. auf den 26. März 1991 wurde er durch den Leutnant Amadou Toumani Touré gestürzt (Stamm et al. 1998: xxx-xxxi).

V *Le Rail Band du Buffet Hôtel de la Gare de Bamako*

Rail Band ist das geläufigere Kürzel für die seit 1970 bestehende Band *L'Orchestre Rail Band du Buffet Hôtel de la Gare de Bamako*, die auf eine Initiative von Aly Diallo, des Managers des Bahnhofhotels und seines Restaurants (*Buffet de la Gare*), gegründet wurde. Er beauftragte den *jeli* Tidiane Koné damit, eine Band zusammenzustellen, die die malische Musik von französischen und lateinamerikanischen Einflüssen weg und zu ihren „Wurzeln“ hin führen sollte. Traditionelle Musik sollte auf moderne Instrumente transponiert werden (Charry 2000: 270). Als Bandleader sollte und wollte Koné das „nationale Kulturerbe“ modernisieren und aufwerten (Seck & Clerfeuille 1993: 200; Tenaille 2000: 148).

„Tidiane Koné was another of the major figures in the campaign to „return to folklore“. His wizardry on the *ngoni* was legendary – he was said to play so fast that his fingers disappeared completely from sight. But he also learnt to play most other dance-band instruments, and was the mentor of many musicians“ (Duran 1999: 547).¹¹⁸

Die Band wurde durch das Informationsministerium unterstützt (Harrev 1992: 224) bzw. ins Leben gerufen. Sie war eine der prestigeträchtigsten malischen Bands, die von der Regierung „sponsorship in an effort to safeguard the development of Malian culture“ erhielt (Graham 1992: 129). Finanziert wurde die Band durch die nationale Eisenbahngesellschaft (Tenaille 2000: 148), was Eric Charry bestätigt: „Although not directly sponsored by the Ministries of Culture or Information, Rail Band members were considered civil servants of the Railway Board under the Ministry of Public Works“ (2000: 271).

Permanenter Auftrittsort der *Rail Band* war das Restaurant des staatlichen Bahnhofhotels von Bamako, in dem die Gruppe (neben der Unterhaltung der lokalen Gäste) den Reisenden mit ihrer Musik die Wartezeit verkürzte. Die Eisenbahnlinie verband das Binnenland Mali mit der Atlantischen Küste bei Dakar, und in der Woche fuhren vier Züge zwischen Dakar und Bamako (Lee 1988: 110; Smith 1991: 45).¹¹⁹

¹¹⁸ Außer als *ngoni*-Spieler war er beispielsweise als Balafonist, Saxophonist und Trompeter bekannt (Charry 2000: 270; Lee 1988: 106). Eine *ngoni* ist eine gezupfte Laute: „The plucked lute is the instrument par excellence of the western African sahel, including parts of Senegal, Mali, and Niger. Mande varieties include the Maninka *koni*, Mandinka *kotingo*, Xasonka *koni* (or *kontin*), Bamana *ngoni*, and Soninke *gambaré*“ (Charry 2000: 122). Ein Abbildung einer *koni* aus Bamako befindet sich in Anhang III.

¹¹⁹ „La seule ligne de chemin de fer couvrait 800 km entre Koulikoro sur le Niger et Diboli sur la frontière sénégalaise, rejoignant le chemin de fer sénégalais allant jusqu'à Dakar. Commencée avant la Première Guerre

Während der 70er Jahre spielte die *Rail Band* an fünf Abenden in der Woche. An Samstagabenden war es oft schwer, noch einen Platz zu bekommen (Duran 1999: 549).

Salif Keita beschreibt seine Arbeit als Musiker in der *Rail Band* folgendermaßen:

„Au Buffet, c’était plutôt chic, la consommation était à mille francs. On répétait cinq jours par semaine, de quinze à dix-huit heures, après quoi on allait se changer. On revenait pour vingt et une heures, et on jouait jusqu’au dernier client. Mais souvent quand il se faisait tard et qu’on en avait marre, on jouait du jazz pour les foutre dehors! Surtout que le jazz, nous, on n’y connaissait rien, il n’y avait que Tidiane... Comme nos clients n’aimaient que le folklore, ils comprenaient qu’on était fatigués, et ils nous laissaient tranquilles...” (Lee 1988: 109).

Nach Lee war das Hotel der beliebteste Treffpunkt der Stadt: „À l’époque de Salif, c’est le point chaud de la ville. Pas de coin plus chic pour flasher vos pépites, pas de meilleur endroit pour descendre un whisky et prouver votre „modernisme““ (1988: 110).

Die Musiker des Orchesters – je nach Besetzung 14 bis 16 Personen – waren Staatsangestellte (*fonctionnaires*) und erhielten ein Monatsgehalt von der staatlichen Eisenbahngesellschaft (Lee 1988: 109).¹²⁰ Die Instrumente und der Rest der Ausrüstung waren Eigentum der Regierung, und die Musiker erhielten weder Tantiemen, noch wurden ihnen Urheberrechte an Musikstücken zugesprochen (Lee 1988: 112).

„Like the majority of bands in Mali, the Rail Band depended heavily on government support. Private bands were forced to buy their own equipment while the irregularity of power supply made running a private band an extremely risky business. However, while state sponsorship helped alleviate these problems it also brought with it interference in the day-to-day management of the band’s affairs“ (Graham 1992: 131)¹²¹.

Die *Rail Band* entwickelte sich zu einer der populärsten Bands in und außerhalb von Mali: „...the incomparable Rail Band were (and still are) the most famous and most respected of the Mali big bands“ (Graham 1992: 65). Sie erlangte eine große Bekanntheit in der Musikszene des gesamten frankophonen Westafrika der 1970er und 1980er Jahre.

Die *Rail Band* stellte für einige Musiker – nicht nur für Salif Keita oder Mory Kanté – ein „Sprungbrett“ für eine spätere Solo-Karriere dar: „...the Rail Band also acted as a

Mondiale, la ligne Bamako-Dakar fut achevée en 1924 pour faire ensuite partie du « Dakar-Niger »“ (Seck & Clerfeuille 1993: 200).

¹²⁰ Wie bereits beschrieben, behauptet Dorothea Schulz jedoch, dass unter Moussa Traoré kein Staatsbeamter ein regelmäßiges Einkommen erhielt (vgl. Kapitel IV.4).

¹²¹ Die negativen Seiten dieser Abhängigkeit spiegelten sich z.B. in den Umständen des Wechsels von Salif Keita zu der Band *Les Ambassadeurs* wider und machten sich später besonders bei der Entscheidung eines Teils der *Ambassadeurs*, in die Elfenbeinküste auszureisen, bemerkbar (siehe Kapitel V.3 und VI.3).

training school and have seen many present-day celebrities pass through their ranks“ (Graham 1992: 65; vgl. auch Stapleton & May 1987: 108). Zum Bekanntheitsgrad der Band trugen Musiker wie Alfred Coulibaly (Keyboard), Ledy Youla (Saxophon) und der Gitarrist Jelimady Tounkara bei, der einen großen Teil der Titel komponierte (Seck & Clerfeuille 1993: 200).

Nach Harrev waren die *Rail Band* und *Les Ambassadeurs* die zwei Bands, die für die moderne Mande-Musik den Weg zum „internationalen Durchbruch“ ebneten – nicht nur in anderen Ländern des frankophonen Afrika, sondern schließlich auch in Europa, Japan und Amerika (1992: 224; vgl. auch Seck & Clerfeuille 1993: 200). Graham schreibt, dass die *Rail Band* sich in den 1980er Jahren im ganzen frankophonen Westafrika ihren guten Ruf gesichert hatte und 1985 ihren internationalen „Durchbruch“ mit ihrer ersten britischen Veröffentlichung hatte (1988: 131).

„The band, with state assistance and an international reputation, are one of the few outfits to have survived the economic ravages of the 1980s intact and are now generally regarded as a national cultural institution. Throughout the 1980s they continued to attract a new generation of admirers with music for the most part recorded in the 1970s“ (Graham 1992: 65).

Bevor ich auf die Musik der *Rail Band* eingehe, werde ich zur besseren Orientierung des Lesers die Entwicklung der modernen afrikanischen Tanzmusik – allerdings nur ganz skizzenhaft – erläutern.

V.1 Afrikanische Bands zwischen europäischer, lateinamerikanischer und lokaler Musik

In der Kolonialzeit wurden Musikstile wie Ragtime, Walzer, Foxtrott, Jazz (später Swing) und schließlich lateinamerikanische Musik wie Rumba, Cha Cha Cha, Samba, Mambo und Merengue von afrikanischen Tanzorchestern gespielt und – früher oder später – in die lokale Musik integriert (Collins 1992: 51; Stapleton & May 1987: 7).¹²² Hierbei handelte es sich nicht um die schlichte Imitation dieser Musik: „[...] the story of modern African music has little to do with note-by-note imitation of outside forms. Music was never copied as an end in itself“ (Stapleton & May 1987: 7). Die Musik diente als „Katalysator“ für die

¹²² Nach Collins war Rumba „[o]ne of the earliest and most pervasive of the Afro-Latin and Afro-Caribbean styles [...], which became an international rage during the 1930s. It spread like wildfire in Africa and was incorporated into the local music there during the 1940s“ (1992: 52), Samba wurde von befreiten Sklaven aus Brasilien nach Nigeria eingeführt und hatte dort seine Auswirkungen auf die Juju-Musik; Merengue wurde zur Nationalmusik Sierra Leones (Collins 1992: 52).

Schaffung neuer Musikstile. Nachdem die Musiker in den Tanzorchestern die Beherrschung der importierten Instrumente erlernt hatten, begannen sie damit, die lokale Musik auf die neuen Instrumente zu übertragen und sie in Big Band- oder Orchesterwerke umzuformen (Stapleton & May 1987: 7f):

„Most of the music heard coming out of the Sahel region, down as far as the Guinea coast, is transitional music, that is living traditional music which has been boosted by Western techniques and instrumentation, rather than fused with imported idioms. Although, as elsewhere in Africa, it was through playing foreign music on imported instruments that musicians found the inspiration to up-date their own folk music“ (Ewens 1991: 56).

John Collins betont, dass man bei diesem Prozess nicht die Gegenseitigkeit der musikalischen Beeinflussung aus den Augen verlieren darf – es handelt sich um ein „feedback“ bzw. eine „doppelte Transformation“ ursprünglich afrikanischer Musik:

„Dance music and drama originally from Africa were adapted to the New World, creating an enormous impact there and feeding back into the mainstream of music in Africa itself. This double transformation, brought about by leaving and returning home, has created a truly international music-style in Africa, and yet one that is doubly African“ (Collins 1992: 49).

In den 1950er und 1960er Jahren dominierten lateinamerikanische Klänge die musikalische Szene der frankophonen Länder Afrikas (Collins 1992: 52). Charry bemerkt, dass diese Tatsache auch etwas damit zu tun hat, dass zum einen französische „Moden“ wie zum Beispiel die Vorliebe für lateinamerikanische Musik schnell auch die frankophonen Kolonien erreichten. Zum anderen existierten bereits seit den 1930er Jahren für den afrikanischen Markt hergestellte Schallplatten mit südamerikanischer und kubanischer Musik. In den 1960er Jahren reisten einige malische und guineische Musiker nach Kuba, um sich im Spielen dieser Musik weiterzubilden (2000: 263).

„In the Fifties, the only popular dance music available was foreign, and Latin music hit closer to home than French, or even American, idioms. Cuban records were distributed throughout Africa by HMV on the GV series, whose releases were usually known by number only, without reference to artists or song titles. GV discs provided the early inspiration for the post-war generation of West African musicians from Senegal down to Congo. There was also a more direct connection supplied by Cuban cruise ships which sailed along the west African coast, complete with rumba orchestras who stopped off ashore to play at dances and inspire the local musicians“ (Ewens 1991: 56).

Auch in Mali war kubanische Musik besonders beliebt. Spielten damals Tanzbands Mande-Melodien, so versahen sie diese meist unweigerlich mit „Latin“-Arrangements (Duran 1999: 546). Wie Collins es auf ähnliche Weise für den Samba beschrieben hat, führt Duran die Verbindung zwischen Mande-Musik und kubanischer Musik auf den Sklavenhandel zurück: „The rhythms and musical structures of Cuban *son* and rumba are remarkably close to those of Mande music: indeed the characteristic *clave* of Cuban music [...] may well have been taken to Cuba by Mande slaves” (1999: 546).

Salif Keita äußerte sich im Jahr 1989 in einem Interview mit dem Sender BBC zur kubanischen Musik:

„I used to sing in Spanish – or at least I think it was Spanish, because I didn’t actually speak it. I love Cuban music, but more than that, I consider it a duty for all Malians to love Cuban music, because it’s through Cuban music that we were introduced to modern instruments“ (Duran 1999: 546).

V.2 Die Musik der *Rail Band*

„Die Stücke der Rail Band beginnen in perfektem Arrangement, in vollendeter tonlicher Inszenierung. Eine elektrische Gitarre beginnt solo, mit hohen Tonfolgen abfallend zu den tiefen Tönen mit eingeschaltetem Reverb-Effekt – dann setzt auf dem letzten tiefen Ton die Conga ein und kurz dahinter, leicht versetzt, die Trompete. Nach diesem „Intro“ wird der Grundrhythmus eingeleitet, der dann durchläuft. Die Gesangsstimme beginnt in klassischer Griotmanier und grenzt sich gegen die Bläser ab, die sprachimitatorisch alternierend loslegen“ (Bender 2000: 35f).

Der Musikstil der *Rail Band* lässt sich – wie bereits angedeutet – als eine Mischung lokaler Mande-Musik und moderner Musikstile und Instrumente bezeichnen. Beispielsweise wurden Rhythmen und Melodien der Kora und des Balafons (typische *jeli*-Instrumente) adaptiert: die Spielarten beider Instrumente fanden sich im Gitarrenspiel wieder, das Balafon wurde im Sinne eines perkussiven Anschlags imitiert und die typische Kora-Spielweise im melodiosen Gebrauch der Gitarre adoptiert (Duran 1999: 540; Stapleton & May 1987: 112).¹²³

Gesungen wurde in Bambara, der großen Verkehrssprache, die nicht nur in Mali, sondern auch in Guinea, im Norden Sierra Leones, in Gambia, im Osten des Senegal und in Teilen Burkina Fasos und der Elfenbeinküste gesprochen wird. Seck und Clerfeuille beschreiben die Musik der Rail Band wie folgt:

¹²³ Für Abbildungen und Kurzinformationen zu Kora und Balafon siehe Anhang III.

„Le chanteur Salif Keïta posera [...] sa voix immense sur cette musique défrichant moult rythmes du mandingue (peul, dogon, malinké, sénoufo, wassoulou, kissi) repris dans une orchestration moderne et mêlés à des influences extérieures (musique cubaine et rumba congo-zairoise)“ (1993: 200).

Der Gesang Salif Keitas wird in der Literatur entweder als „islamischer Gesangsstil“ (z. B. bei Graham 1992: 130) oder als „Griot-Stil“ bezeichnet (Bender 2000: 36; Collins 1992: 187; Stapleton & May 1987: 108). Die Musikethnologin Elizabeth Miles zieht die Verbindung zwischen beiden Sphären, indem sie schreibt: „Manding singing clearly echoes Arab vocal style in its high pitch, forced quality, and stepwise descents“. Ein Mande-*jeli* – hier zitiert sie Roderic Knight – benutzt eine Stimme, die man mit den Qualitäten „strong, tight-throated“ und „chest-resonated“ beschreiben kann (Miles 1992: 52).¹²⁴ Nach Eric Charry wurden verschiedene Musikstile der Mande-Welt durch die lange Verbindung der Mande-Völker zum Islam beeinflusst; unter anderem tragen auch bestimmte Gesangs- und Spielweisen Züge „arabisch-muslimischer Musiksensibilitäten“ (2000: 22). Weiter heißt es: „From a technical perspective, music of the jelis has been influenced by some of the musical aesthetics carried in the recitation of the Koran that is bound up in Islam wherever it travels“ (2000: 23). Einen der wenigen Versuche einer deskriptiven Definition des Gesangsstils findet man bei Duran, die ihn mit „süßen, langen, fließenden, sieben-tonigen (heptatonischen) Gesangslinien“ umschreibt (1999: 540).

Nicht selten liest man, dass die *Rail Band* die Musik der *jeliw* „elektrifiziert“ habe; es werden Stilbezeichnungen wie „Elektro-Griot“ formuliert (Stapleton & May 1987: 108).

„Depuis les années soixante, au sein du Railband, légendaire orchestre du buffet de la gare de Bamako, ils ont accommodé les lentes et majestueuses mélodies de griots aux tempos latino-jazz-rocks pour cuivres flamboyants et guitares en boucle des musiques urbaines d’Afrique. Avec eux, les mélodies de la cour mandingue ont fait leur entrée dans les bars, les boîtes de nuit, les salles de concert et même dans le hit-parade français [...]“ (Azoulay 1997: 28).

Die Instrumentierung der Band setzte sich aus der Standardbesetzung einer Rockband (Lead- und Rhythmusgitarre, Bass und Schlagzeug), ergänzt durch Bläser (Trompeten und Saxophone), einem Keyboard und einer Reihe von Percussion-Instrumenten zusammen. Gespielt wurde alles, was das Publikum hören wollte bzw. was gerade beliebt war: afrokubanische und kongolesische Musik, Rumba, Salsa, Tango, Walzer,

¹²⁴ Knight, Roderic; 1973: *Mandinka Jaliya: Professional Music of the Gambia* [PhD dissertation, UCLA]. Ann Arbor: University Microfilms.

Rhythm'n'Blues, Jazz, später auch Rock und einiges mehr (Seck & Clerfeuille 1993: 139; Wentz 1991: 43).

Eines der bekanntesten Stücke der Band war *Sunjata*, das von der Gründung des Reiches Mali durch Sunjata Keita erzählt. Zusammen mit der *Rail Band* ehrte Salif Keita seinen Vorfahren in verschiedenen Versionen dieses traditionellen Stückes, das für eine moderne Tanzband re-arrangiert wurde (Harrev 1992: 225).

V.3 Salif Keita und die *Rail Band*

Salif Keita war drei Jahre lang Mitglied der *Rail Band*, und man kann wohl zu Recht behaupten, dass die Band sein Leben veränderte. Er wohnte bei einem Freund, der ihn auf dem Markt „aufgesammelt“ und bei sich aufgenommen hatte (Lee 1988: 111; Limosin 1996: 00:17:02-00:17:13), und er erhielt ein (relativ) regelmäßiges Gehalt und konnte sich somit nun ganz auf die Weiterentwicklung seiner Musik konzentrieren, anstatt permanent um seinen Lebensunterhalt kämpfen zu müssen (Versi 1992: 32).

Noch wichtiger schien für Keita aber ein anderer Punkt gewesen zu sein: das sich allmählich verändernde Verhalten der Menschen ihm gegenüber, das ihn anfangs in Erstaunen versetzte. Auf der Straße begegnete man ihm mit Anerkennung und Respekt, die Mädchen fingen an, sich für ihn zu interessieren, und bei seinen Auftritten warteten die Menschen im Publikum stets auf eine Gelegenheit, ihm die Hand zu schütteln, mit ihm zu sprechen oder ihn an ihren Tisch einzuladen. In den etwas flapsigen, aber treffenden Worten Hélène Lees heißt das: „On ne crache plus sur son passage, tout le monde l'interpelle par son nom, pas un contrôle de police où les flics ne l'arrêtent... pour lui serrer la pince!“ (Lee 1988 : 111). Keita fand als bekannter Sänger und Musiker in ganz Bamako Anerkennung und gewann an Selbstvertrauen. Er erinnert sich: „Je fais partie des humains... C'est au Rail-Band que j'ai senti que les gens pouvaient m'aimer un peu, au moins...“ (Lee 1988: 111).

Als er seinen Eltern eines Tages einen Besuch abstattete, unternahm der Vater einen Schritt der Aussöhnung – er zitierte folgendes Sprichwort: „Si tu ne peux pas empêcher le mariage de ta fille, donne-lui ta bénédiction...“. Gleich darauf prophezeite Sina Keita seinem Sohn aber, dass er die Musik eines Tages aufgeben werde (Lee 1988: 111). Obwohl Salif Keita sich mittlerweile für die Musik entschieden hatte, konnte er sein schlechtes Gewissen bzw. das Gefühl, vielleicht doch etwas Falsches zu tun, nicht ganz ablegen. Dies

spiegelt sich beispielsweise in Aussagen wie „Mais il [mon père; E.B.] m’a dit aussi qu’un jour j’abandonnerais la musique. Et en rêve, j’ai entendu une voix qui me disait la même chose...“ (Lee 1988: 111f) wider. Es zeigt sich aber auch darin, dass er sich noch immer vor Journalisten dafür rechtfertigte und immer wieder unermüdlich erklärte, warum er trotz seines gesellschaftlichen Status Musiker geworden sei. Laut Lee lassen sich darauf manche seiner Verhaltensweisen zurückführen, die auf die Menschen, die mit ihm zusammenarbeiten, irritierend wirken – wenn er zum Beispiel plötzlich einen Vertrag annullierte oder einen Fernsehauftritt einfach „vergaß“ (Lee 1988: 112).

Im Jahre 1971 stieß der Balafonist Mory Kanté, der aus einer berühmten *jeli*-Familie aus Kissidougou (Ostguinea) kommt, zur *Rail Band*.¹²⁵ Bald fungierte er als zweiter Sänger neben Salif Keita, und schnell zeichnete sich die aufkeimende Rivalität zwischen beiden ab: „In the Rail Band, Mory Kanté was immediately seen as a potential rival to Salif. They both had powerful, inspirational voices and were adept at praise lyrics“ (Duran 1999: 548). 1972/1973 musste Salif Keita bei seiner Rückkehr nach einem kurzen Auslandsaufenthalt feststellen, dass Mory Kanté nun seinen Platz als Leadsänger der *Rail Band* eingenommen hatte. Brüskiert kündigte er an, zu den *Ambassadeurs* zu wechseln – was für einen Aufruhr unter den Fans sorgte und die Konkurrenz zwischen beiden Bands noch verstärkte (Duran 1999: 548).¹²⁶

Einem Artikel in der französischen Tageszeitung *Libération* kann man folgende Beurteilung Salif Keitas und seiner Beziehung zur *Rail Band* entnehmen: „Salif ne compte que sur sa voix et son sens de l’improvisation, à faire pâlir les griots eux-mêmes. Il est encore trop rebelle pour le Rail Band qui à ses débuts est synonyme de discipline. Il ne s’y sent pas bien“ (Mandel 1983: 25).

Als 1973 eine Schallplatte der *Rail Band* veröffentlicht wurde, verlangte Salif Keita Tantiemen für die Platte, erhielt aber lediglich die Antwort, er sei schließlich ein Beamter der Eisenbahngesellschaft und würde mit einem monatlichen Gehalt entlohnt, nicht mit

¹²⁵ „Son père, un temps vétéran des griots guinéens, eut vingt-huit enfants, tous artistes. Son frère, Kanté Facelli, fut le fameux guitariste des Ballets Keita Fodeba“ (Tenaille 2000: 199). Seit seinem siebten Lebensjahr lebte Mory Kanté in Bamako bei seiner Tante Maman Ba Kamissoko (Stapleton & May 1987: 114). Laut Duran erlernte Mory Kanté das Koraspiel erst in den frühen 1970er Jahren in Bamako. Nachdem er sich in den 1980er Jahren in Paris niederließ, wurde er als Koraspieler berühmt (1999: 548). Über Mory Kantés Koraspiel schreibt der Musikjournalist Roderic Knight: „Ironically, he is actually a stronger *balo* player than a *kora* player. Other Mande musicians find his *kora*-playing effective only as a flashy, short-lived color in some of his pieces rather than representing the true nature of the instrument, but they are unanimous in admiring his powerful voice“ (1991: 64).

¹²⁶ Zur Konkurrenz zwischen der *Rail Band* und den *Ambassadeurs* siehe Kapitel VI.2.

Tantiemen.¹²⁷ Dass Keita zumindest die Autorenrechte erhalten wollte, sah der Produzent ebenso wenig ein: „[...] le producteur – le chef de la gare – ne voit pas pourquoi payer les droits pour ce qu’il a toujours déclaré « domaine public »“ (Lee 1988: 112).

Bei einem Auftritt in Kayes weigerte Salif Keita sich schlechtweg, zu singen. Als deutlich wurde, dass niemand ihn umstimmen konnte, übernahm Mory Kanté das Mikrofon, das er nach Lee seitdem „nie wieder loslassen wird“. Salif Keita musste die Konsequenzen tragen: ihm wurde für 15 Tage das Gehalt gestrichen. Er kehrte erst zwei Monate später wieder in die Hauptstadt zurück und verbrachte von nun an zum Ärger aller anderen seine Nächte im Motel von Bamako, dem Auftrittsort der *Ambassadeurs* (Lee 1988: 112). Salif Keita kam der Gedanke, sich mit anderen Musikrichtungen – wie zum Beispiel dem Rhythm’n’Blues, den er beim Hören der *Ambassadeurs* zu entdecken begann – auseinanderzusetzen. Schließlich ging er auf das Angebot des Motelmanagers ein, der ihn als Sänger für die *Ambassadeurs* verpflichten wollte. Es handelte sich um den damaligen Polizeichef Tiékoro Bakayoko. Die *Ambassadeurs du Motel* waren der „ganze Stolz“ des Innenministeriums (Seck & Clerfeuille 1993: 139). Der Vertrag wurde mit dem Kauf eines Mofas für Salif Keita besiegelt (Lee 1988: 113).

Als er die *Rail Band* verlassen wollte, wollte das *Buffet de la Gare* den ihm so wichtigen Musiker jedoch nicht gehen lassen. Der anstehende Wechsel des *Domingo de la chanson malienne* von einem staatseigenen Etablissement zu einem anderen erregte Aufsehen und provozierte fast eine Regierungskrise (Tenaille 2000: 149).¹²⁸ Die Streitfrage wurde vor den Ministerrat gebracht, und dieser entschied, dass Salif Keita bei der malischen Eisenbahngesellschaft beschäftigt war und deshalb nicht einfach zu einer anderen Band wechseln konnte. Das Verkehrsministerium verständigte sich mit dem Ministerium für Tourismus darauf, dass die Eisenbahngesellschaft dem Motel das Geld, das es für den Kauf des Mofas aufgebracht hatte, zurückzahlen würde, um den Streit endgültig aus der Welt zu schaffen (Lee 1988: 113).¹²⁹

¹²⁷ Lee spricht von der zweiten Schallplatte der *Rail Band* (1988: 112), man kann ihren Aussagen aber nicht entnehmen, um welches Album es sich handelte. Diese Frage konnte ich leider nicht klären. In der von Eric Charry zusammengestellten, äußerst ausführlichen Diskographie der *Rail Band* ist keine Veröffentlichung aus dem Jahr 1973 angeführt (2000: 454).

¹²⁸ Die Ehrentitel *Domingo de la chanson malienne* bzw. *Domingo de la chanson africaine* spielen auf den berühmten malischen Fußballspieler namens Salif Keita an, der den Beinamen Domingo trägt und bei den Mannschaften Olympique Marseille und St. Etienne spielte, bevor er als Trainer nach Boston ging (Bender 2000: 36; Seck & Clerfeuille 1986: 98; Mandel 1983: 25).

¹²⁹ Bei manchen Autoren heißt es, dass die *Rail Band* damals vom Bauminister abhängig war, der Keita nicht gehen lassen wollte (Mandel 1983: 25; Seck & Clerfeuille 1993: 139; vgl. auch Charry 2000: 271). Möglicherweise handelte es sich um ein gemeinsames Ministerium für Bau und Verkehr.

Salif Keita musste folglich wieder zur *Rail Band* zurück: „Salif [...] reprend le chemin de l’Hôtel de la Gare. Il a horreur qu’on le manipule, horreur de revenir sur ses décisions. Et puis, au Motel, il a laissé son meilleur pote, Ousmane Dia, le chanteur des Ambassadeurs“ (Lee 1988 :113). Die Freundschaft zwischen Keita und Dia schien bereits lange bestanden zu haben, und Ousmane Dia war nach Drassorf am Wechsel Salif Keitas ausschlaggebend beteiligt: „Pendant trois ans, Salif joue avec le Railband mais après chaque concert, il retrouve son ami intime Ousmane Dia, musicien des Ambassadeurs. Celui-ci, à force de conviction, décide Salif à intégrer son groupe“ (1991b: 12). Salif Keita verließ also endgültig die *Rail Band* und wurde Mitglied der *Ambassadeurs du Motel*. Eine erneute Versammlung des Ministerrats beschloss, ihn gehen zu lassen (Lee 1988: 114). In einem Interview mit Lucy Durán blickt Salif Keita zurück:

„There were so many things I couldn’t learn with the Rail Band [...]. With them it was all *fassa* [praise singing], it was music for the older generation only. But with Manfila it was pop, jazz, Latin American, and *fassa* as well. That’s what young people wanted, so I felt better when I joined them. And also my closest friend Ousmane Dia [the singer] was with the Ambassadeurs and we were always together; but then I’d have to go off to the Buffet de la Gare at 8 pm, and he’d leave for the Motel [...] at 9. So one day he just said, come with me, and I did. It caused problems at first. The Director of the Buffet had bought me a motorbike so I could get to the gigs, but eventually, the Motel raised the money and paid him back for it“ (1995: 47).

VI *Les Ambassadeurs du Motel de Bamako*

VI.1 Die ersten Jahre bei *Les Ambassadeurs* (1973-1977)

Im Jahr 1973 stieß Salif Keita zu der 1969 gegründeten Band *Les Ambassadeurs du Motel de Bamako*, die in dem gut laufenden Nachtclub namens *La Cora Night Club* des regierungseigenen Hotels am Ufer des Niger auftrat (Duran 1999: 548; Lee 1988: 113).

Duran behauptet, dass die *Ambassadeurs* eine der wenigen Bands waren, die nicht von der Regierung gesponsert wurden (Duran 1999: 548), aber nicht nur bei Charry kann man das Gegenteil lesen – die Band wird als eine der „three major Bamako orchestras sponsored by government ministries“ bezeichnet (Charry 2001b: 693f). Manager des Hotels war der damalige Polizeichef Tiékoro Bakayoko. Auf die Frage, ob die *Ambassadeurs*, die anscheinend vom Innenministerium unterhalten wurden und somit von der malischen Regierung abhängig waren, nun ein Nationalorchester waren, antwortet Salif Keita:

„Ce n’était pas un orchestre national, il était plutôt semi-privé. Il y avait en effet un société autonome dénommé « Les Hôtelleries » qui l’avait pris en charge. Mais, il se fait que beaucoup de responsables venaient dans la boîte où nous produisions. Les touristes ainsi que les étrangers de passage à Bamako étant par ailleurs dirigés vers cette même boîte, comprenez quelle appartenance on pouvait nous attribuer“ (Conrath & Ngoye 1983: 25).

Zu Anfang setzte sich die Band aus acht Musikern aus vier verschiedenen Ländern (Mali, Guinea, Senegal und Elfenbeinküste) zusammen, wodurch die Bezeichnung als *Ambassadeurs*, also Botschafter (der afrikanischen Musik), zustande kam. Die Bandbesetzung veränderte sich zwischen 1969 und 1978 ständig (Traoré 1978: 18).¹³⁰

Für musikalische Inspiration sorgten vor allem die Orchester Guineas, insbesondere *Bembeya Jazz*, dessen Sänger Aboubacar Demba ein großes Vorbild für Salif Keita war: „Il m’a beaucoup influencé. Son éclectisme et son jeu scénique étaient formidables“ (Kaba 1988: 56). Sowohl der Trompeter Kabiné „Tagus“ Traoré als auch der Gitarrist, Komponist und Arrangeur Manfila Kanté kamen aus Guinea.

Der aus Kankan stammende Manfila Kanté, ein Cousin Mory Kantés, war bereits als Teenager nach Abidjan gegangen – sein Vater hatte ihn mit 14 Jahren zu einem dort

¹³⁰ Der senegalesische Sänger Ousmane Dia war das einzige Gründungsmitglied, das 1978 immer noch bei den *Ambassadeurs* spielte (Traoré 1978: 18). Im Jahr 1978 waren neben Ousmane Dia, Salif Keita und Manfila Kanté, auf den noch genauer eingegangen wird, folgende Musiker Mitglieder der Band: Idrissa Soumaoro (Orgelspieler, Sänger und Komponist), Issa Niare (Bassist), Kélétigui Diabaté (Gitarrist, Geiger, Bläser, Balafonist, Percussionist), Moussa Sissoko (Saxophonist), Beidy Sacko (Sänger), Amadou Bagayoko (Gitarrist), Modibo Koné (Konga-Spieler), Sambou Diakité (Sänger und Schlagzeuger), Moussa Koné (Trompeter) und Cheïck Traoré (Altsaxophonist und Bassgitarre) (Traoré 1978: 18).

lebenden Onkel geschickt (Duran 1991: 22f). Dort nahm er mehrere 45 rpm-Schallplatten auf. Laut Harrev war er der erste Musiker, der in Abidjan ohne eigene Band eine Platte aufgenommen hatte – aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten als Komponist und seiner Entwicklung eines neuen Mande-Styls für Sologitarre. Er war als Meister der *guitare sèche*, der akustischen Gitarre, bekannt (Bergman 1985: 101; Harrev 1992: 226).¹³¹ 1969 ging Manfila Kanté nach Mali und spielte im Regionalorchester von Mopti, das von Sorry Bamba geleitet wurde (Bamba 1996: 126; Charry 2000: 272).¹³² Nach Bamako kam Kanté im Jahr 1971. 1972 – ein Jahr vor Salif Keita – stieß er zu den *Ambassadeurs* und wurde deren Bandleader. Charry bezeichnet ihn als „einen der einflussreichsten Gitarristen des frankophonen Westafrika“ (Charry 2000: 272; Duran 1999: 548; Harrev 1992: 226).

Das Repertoire der Band war vor allem auf ausländische Durchreisende, Techniker, Diplomaten und Geschäftsleute, die vorübergehend im Motel wohnten, zugeschnitten und war anscheinend abwechslungsreicher als das der *Rail Band* (Duran 1999: 548; Lee 1988: 112f & 115). Es umfasste kongokubanische Musik (Graham 1992: 129; Ewens 1991: 65; Lee 1988: 113), Blues und Soul (Ewens 1991: 65), Rhythm'n'Blues (Lee 1988: 113), Rumba, Foxtrott, französische Balladen und Wolof-Lieder (Duran 1999: 548) und sogar russische und chinesische Musik (Lee 1988: 113).¹³³ Manfila Kanté greift die damalige Konkurrenz zur *Rail Band* auf und vergleicht das musikalische Repertoire der beiden Bands – wobei er offensichtlich etwas übertreibt: „The Rail Band played nothing but folklore whereas we on

¹³¹ Manfila Kanté erinnert sich an die Anfänge und die Entwicklung seines Gitarrespiels wie folgt: „My father didn't know what to do with me, so he sent me when I was fourteen to Abidjan, to an uncle who was a taxidriver. That's where I first heard the guitar played “methodique”, you know, European style with chords and harmonies, by a Dahomean (Beninois) soldier. I was absolutely astonished. Then when he heard me he said “Hey! This boy can play” and offered to teach me. Until then, the guitar as I had heard it in Guinea was played essentially like the other traditional instruments only slightly modernised. [...] I was the first Guinean to apply the chordal progressions of the guitar “methodique” to traditional music. At the time, I was criticised but afterwards everyone else started doing the same“ (Duran 1991: 21f).

¹³² Bamba zufolge probten Manfila Kanté, Mory Kanté und Jeli Moussa Diawara (Mory Kantés jüngerer Halbbruder) in Vorbereitung auf die zweite Biennale (1972) alle zusammen beim Regionalorchester Mopti. Als alle drei aufgrund des Todes von Manfilas Vater nach einigen Monaten nach Guinea zurückkehren wollten, erfuhren sie, dass Sékou Touré wegen politischer Unruhen in Guinea die Grenze geschlossen hatte. Also blieben sie. Manfila Kanté ging zu den *Ambassadeurs* und Mory Kanté zur *Rail Band* (Bamba 1996: 126f).

¹³³ Im Kongo der frühen 1950er Jahre entwickelte sich ein Musikstil, der als kongokubanische oder Kongo-Musik bezeichnet wird: „It all started in the early 1950s when Afro-Cuban and Latin-American music, like the rumba, became incredibly popular in the then Belgian Congo, and was incorporated in the local music. It was played on acoustic guitars and drums and sung in French, Swahili, and Lingala“ (Collins 1992: 183). Die Kongo-Musik wurde bald in ganz Afrika populär (Collins 1992: 185ff). Nach Stapleton und May begann es in Kinshasa, wo sich 1953 die erste moderne Band der Stadt formierte, *African Jazz*: „Developing their sound from the rumba folk guitarists and the small acoustic bands that flourished in city bars during the forties, African Jazz absorbed Afro-Cuban rhythms and arrangements and reinterpreted them in a purely African way. Adroit harmonies and cleverly arranged guitar parts took the stridency out of the Latin originals. The Congolese sound, with its sweet harmonies and increasingly African rhythms, carried across the continent: on records and radio and live, through the work of travelling Congolese bands“ (Stapleton & May 1987: 25f).

the other hand played a real mixture – at least 50% of our repertoire was interpretations of Cuban and French songs” (Duran 1991: 23).

Bevor Salif Keita zu den *Ambassadeurs* stieß, war Ousmane Dia der Hauptsänger. Laut Manfila Kanté war Dia besonders gut im Vortragen kubanischer und französischer Stücke, doch wenn es darum ging, „Folklore“-Stücke zu spielen, übernahm Manfila Kanté selbst das Mikrofon. Die Situation änderte sich mit der Aufnahme Salif Keitas in die Band – anscheinend ohne größere Auseinandersetzungen:

„With Salif’s arrival, a lot of people thought I would be unhappy. They warned Salif that I might be against him. But why be an egoist? Salif had a beautiful voice, a truly great voice. It was better for me to give way and let him sing, and I told him so: let everyone do what they know how to do best“ (Duran 1991: 23).

Salif Keita und Manfila Kanté ergänzten im Laufe der 1970er Jahre das Repertoire der Band mit Melodien und Rhythmen der lokalen Mande-Musik: „[...] il [Salif Keita; E.B.] décide de modifier son répertoire, reprenant des morceaux traditionnels chantés par les griots et de jouer des morceaux de cora à la guitare“ (Seck & Clerfeuille 1986: 99; vgl. auch Graham 1992: 129 & Ewens 1991: 65). Manfila Kanté blickt zurück:

„When I joined the band, I didn’t play our music but French pop hits and Afro-Cuban music. All this changed when Salif Keita took over as lead singer in 1974. From then on the repertoire was based exclusively on our own traditional music. And it’s this direction I’ve pursued ever since” (Harrev 1992: 226).¹³⁴

Es gab *jelim*, die es den *Ambassadeurs* bzw. Keita und Kanté übel nahmen, dass sie „ihre“ traditionellen Stücke spielten. Sie fürchteten, dass sie ihnen auf diese Weise ihren Platz streitig machen könnten:

„[...] s’inspirant des morceaux traditionnels chantés par les griots, il [le groupe; E.B.] les adaptent. Ceux-ci prennent d’abord assez mal cette modification du patrimoine: ils accusent le groupe de prendre leur place et leur argent, mais tout s’arrange lorsqu’ils se rendent compte que leurs circuits sont différents. Eux tournent dans les fêtes traditionnelles tandis que le choix d’une musique orchestrée et modernisée oriente le groupe vers les clubs et les concerts“ (Seck & Clerfeuille 1993: 140).

Andererseits kam es auch vor, dass sich ein *jeli* lobend aussprach: „When Salif used to sing,’ one of the griots would say later, ‘it was as if time stood still. The past, the present,

¹³⁴ Diesen „Afrikanisierungsprozess“ in der Musik bezeichnet Harrev als „paradoxe Modernisierung“, eine der dominanten Tendenzen in der afrikanischen Musik: je moderner die Musik wird, desto „afrikanischer“ wird sie (Harrev 1992: 235).

and the future all seemed to become one. It was a noble voice, the voice of an emperor”¹³⁵ (Versi 1992: 32).

Unterstützt durch die Parteiobersten des Regimes und den Polizeichef Bakayoko mehrten sich die Erfolge der *Ambassadeurs* (Seck & Clerfeuille 1993: 140), und die Musiker des Orchesters machten sich einen Namen. Bezüglich der Bindung an Bakayoko erinnert sich Manfila Kanté folgendermaßen:

„À cette époque, [...] quand Tiekoro [Bakayoko; E.B.] disait les Ambassadeurs jouent ici ou là, c’était sans appel ! La vie était tranquille pour nous, car personne n’osait nous faire des remarques. Tout le monde était persuadé que nous étions des agents de Tiekoro. Des barbouzes, quoi!“ (Mandel 1983: 25).

Die *Ambassadeurs* machten zahlreiche Konzerttourneen durch ganz Westafrika, z.B. an die Elfenbeinküste, nach Burkina Faso oder nach Guinea. „Featuring Keita’s stunning voice, fluent guitar and sax solos and an unmistakably overall Islamic sound, the band became one of the most popular in the region” (Graham 1992: 130). Ihre Musik wurde im ganzen frankophonen Westafrika gehört. Sie unterzeichneten einen Vertrag mit einer französischen Plattenfirma in Paris (Harrev 1992: 227).¹³⁵

Eric Charry schreibt, dass das Gitarrespiel und die Arrangements Manfila Kantés mit dem Gesang und den Kompositionen von Salif Keita „eine der größten Partnerschaften der modernen Musik in Westafrika“ formten und die *Ambassadeurs* zu einer der wichtigsten westafrikanischen Bands der 1970er Jahre machten (2000: 272). Er führt weiter aus:

„The success of Les Ambassadeurs was due in large part to the way they reconciled their ties to Mande culture with the modern sensibilities of urban Africa. Like his cousin Facelli, Manfila Kante came from a celebrated family of musicians grounded in the traditions of the jeli. He had thoroughly integrated the bala style of playing on the electric guitar and also understood the application of that style in an orchestra with a bass, drum set, keyboard, and brass instruments. Salif Keita, the horon (nonartisan), was the one injecting the local Muslim-tinged praise singing tradition for which jelis are known, the very reason he was recruited into the Rail Band“ (2000: 275).

VI.2 Die Konkurrenz zwischen *Rail Band* und *Les Ambassadeurs*

Im vorigen Kapitel habe ich bereits auf die bestehende Konkurrenz zwischen beiden Bands hingewiesen. Deutlich wird sie am Beispiel eines Konzertes, bei dem beide Gruppen nacheinander auftraten und welches als direkter Wettstreit auf der Bühne angesehen wurde.

¹³⁵ Schaut man sich die Diskographie der *Ambassadeurs* an, stellt man fest, dass es sich bei dieser Plattenfirma um *Sonafric* gehandelt haben muss.

Präsident Traoré rief 1973 eine Alphabetisierungs-Kampagne ins Leben, die vor allem an die große Mehrheit der auf dem Land lebenden Erwachsenen gerichtet war, die nicht lesen konnten. Die Kampagne trug den Namen *Kibaru* (Nachrichten). Traoré lud die *Rail Band* und die *Ambassadeurs* dazu ein, ein Konzert im Nationalen Sportstadion zu geben, um die Aufmerksamkeit der Menschen auf die Kampagne zu lenken. Das Konzert lockte eine riesige Schar von Fans herbei, die Atmosphäre war sehr angespannt. Manfila Kanté erzählt: „The competition took place on the football pitch of the stadium and the crowd was in a frenzy: the tension was worse than at a football match. Some felt that Salif should never have left the Rail Band, others supported his move“ (Duran 1991: 23).

Es begann die *Rail Band*, die das Stück *Soul Makossa* von Manu Dibango spielte. Der Gitarrist Jelimady Tounkara erinnert sich an Mory Kanté, der in einem *boubou* auf der Bühne tanzte und das Publikum begeisterte: „We had really rehearsed well, so from the first note the public went wild. At that time, singers didn’t dance, they would just stand still. It was Mory Kanté who started to dance in the modern orchestras“ (Duran 1999: 548).

Die *Ambassadeurs* spielten einen 26minütigen Song mit dem Titel *Kibaru*, den Salif Keita und Manfila Kanté eigens für diese Gelegenheit geschrieben hatten.¹³⁶

„Our song was both serious and funny, it played on the syllables of Kibaru – “ki” for Kini (rice); “ba” for “ba” (river, mother) etc. At the same time it encouraged farmers and other workers to learn to read for the good of their country. (This was one of our first records; it takes up a whole side)“ (Duran 1991: 23).¹³⁷

Salif Keita kam mit dem traditionellen Gewand der Mande-Jäger auf die Bühne. Das Publikum war mehr als erstaunt: „There was uproar: here was an educated albino of noble ancestry, dressed like a hunter, singing – in the style of the jelis – a song about literacy“ (Duran 1999: 549).

Der „Wettkampf“ ging unentschieden aus, dennoch blieb er laut Lucy Duran in der Erinnerung der Menschen eines der großen Ereignisse in der modernen Mande-Musik. Der Wettstreit zwischen beiden Bands bestand die gesamten 1970er Jahre hindurch: „Ponctuellement, les deux formations de Mory et de Salif se livrent des duels épiques dans

¹³⁶ Neben Manfila Kanté waren der Gitarrist Ousmane Kouyaté, Keletigui Diabaté am Balafon und der Keyboarder Cheikh Tidiane bei der Aufführung dabei – Musiker, mit denen Salif Keita nach dem Ende der *Ambassadeurs* weiterhin zusammenarbeitete.

¹³⁷ Laut Manfila Kanté brachte das Komponieren des Stückes ihn und Salif Keita als Freunde zusammen: „[...] Salif and I holed up in a house for days, and in the end we composed a song that was 26 minutes long. During this time, I had the opportunity to understand the talent of Salif’s voice, and Salif was able to appreciate the little that I knew. And we became firm friends“ (Duran 1991: 23).

des immenses stades où les seuls gagnants restent toujours le public et la musique“ (Drassorf 1991a: 10).

VI.3 1978: Abreise nach Abidjan

Nach der Rückkehr der Band von einer erfolgreichen Frankreich-Tournee im Jahre 1974 wurden drei Musiker entlassen (Seck & Clerfeuille 1993: 140). Die Gründe oder die genaueren Umstände sind der Literatur leider nicht zu entnehmen. Das politische Klima unter der Militärdiktatur Moussa Traorés verschlechterte sich zunehmend, die Repressionen wurden verschärft. „Les Ambassadeurs sont dans le même état que le Mali: la faillite gagne toutes les sphères et atteint un point culminant en 76/77 avec les grèves d’enseignants et les manifestations de lycéens“ (Mandel 1983: 25).¹³⁸

1977 spielten *Les Ambassadeurs* auf dem *FESTAC*-Festival, dem zweiten *World Black and African Festival of Arts and Culture* in Lagos (Bender 2000: 39).¹³⁹ Eine Tournee führte sie auch in die Hauptstadt der Elfenbeinküste (Lee 1988: 116). Begeistert von den Möglichkeiten, die die faszinierende Stadt bot, kam die Idee auf, nach Abidjan umzuziehen.

Um Manfila Kantés Einkünfte als Komponist zu sichern, wurde eine Vereinbarung mit der malischen Gesellschaft für Urheberrechte getroffen. Die Enttäuschung war groß, als die Bezahlung für drei Alben und ein Dutzend Singles schließlich nur 400 FF betrug (Harrev 1992: 227). Immer mehr wuchs in Kanté die Vorstellung, nach Abidjan zurückzukehren, wo er bessere persönliche Kontakte hatte.

„1978 was a crucial year for us, and it was the one where I really came to know the extent of my friendship with Salif. Because I was leader of the band – “chef

¹³⁸ Weiter heißt es über den Fortgang der Streiks und Demonstrationen: „De véritables émeutes, organisées par des [...] mômes qui n’ont pas douze ans. Des marchés flambent et la répression sera féroce“ (Mandel 1983: 25).

¹³⁹ Das erste *FESTAC* fand 1966 in Dakar statt. Am einmonatigen *FESTAC* 1977 nahmen Schwarze aus 62 Ländern teil: neben afrikanischen Ländern waren die USA, Kanada, Brasilien, Kuba, Australien, Neu Guinea, Irland, Großbritannien, viele andere westeuropäische Länder und einige Karibikstaaten vertreten. Das Programm umfasste 50 Theaterstücke, 150 Musik- und Tanzshows, 80 Filme, 200 Literaturveranstaltungen, 40 Kunstaustellungen und ein Kolloquium zum Thema „Black Civilisation“ (Kay 1977: 50; Collins 1992: 65). „For the next month, Lagos was crammed with as much activity as it would hold. [...] Performances of music, dance, drama, and literary recitation and cinema occupied each of eight different sites, including the basketball court at the National Stadium, from four to six o’clock every afternoon and from eight or nine o’clock until midnight every evening“ (Kay 1977: 50f). “It would be impossible to list all the music and dance events, but here are a few: from African countries there were Miriam Makeba, Osibisa, Bembeya Jazz, Les Amazones, the Golden Sounds, Louis Moholo, and Dudu Pukuwana, from the Caribbean, the Mighty Sparrow and the Cuban National Dance Troupe; from Latin America, Omo Alakuta and her Yoruba/Brazilian priestesses and Gilberto Gil’s Afro-Latin music; from North America, Stevie Wonder, Sun Ra, and Donald Byrd and the Blackbyrds; from Australia and New Guinea, aborigine dances” (Collins 1992: 65).

d'orchestre" – we used to call ourselves "Kante Manfila et Les Ambassadeurs". But our director had something else in mind. I agreed to drop my name on our next album; but then to my amazement, not only did the director take all the money for himself, but I was obliged to purchase my own copies of the record. This was too much. I decided to quit and head for Abidjan. That was when Salif stood up for me. "If Manfila leaves, then I leave. If Manfila eats pebbles, I'll eat pebbles too", was what he told the director" (Duran 1991: 24).

Tiékoro Bakayoko aber erahnte das Vorhaben. Als er sich eines Abends sicher war, dass einige Musiker Bamako verlassen wollten, ließ er sie am Ende des Auftritts festnehmen und ins Camp der Fallschirmjäger bringen, wo sie zu Arbeitsdienst und Leibesübungen herangezogen wurden. Abends wurden sie für die Auftritte wieder ins Motel gebracht. Da diese Art der Behandlung jedoch den Anreiz zur Flucht noch verstärkte, änderte Bakayoko seine Taktik. Er versprach jedem Musiker eine Vespa, die in kleinen Raten abzuzahlen sei. Eine Entscheidung blieb den *Ambassadeurs* allerdings erspart: Bakayoko wurde selbst festgenommen und ins Gefängnis gesperrt (Lee 1988: 122).¹⁴⁰

Der neue Polizeichef Diouf, bewunderte die Musik der Band und war daran interessiert, sie unter seine „Protektion“ zu nehmen (Mandel 1983: 25; Seck & Clerfeuille 1986: 99). Aber das immer gewalttätiger werdende politische Klimas – die politischen Repressionen unter Moussa Traoré nahmen zu, nicht nur gegen die Studenten- und Schülerbewegung, sondern gegen politische Gegner im Allgemeinen (Perret 1994: 86f) – die wachsende Abneigung gegen die bisherigen Abhängigkeitsverhältnisse, die schlechte materielle Ausrüstung (die Instrumente) und die magere finanzielle Situation ließen in Keita und Kanté 1978 den Beschluss reifen, mit dem Rhythmusgitarrierten Ousmane Kouyaté und einigen anderen Musikern der *Ambassadeurs* nach Abidjan zu gehen (Harrev 1992: 227; Kaba 1988: 56; Mandel 1983: 25; Wentz 1991: 43).¹⁴¹ Nachdem die Band drei 45 rpm-Aufnahmen und drei Langspielplatten herausgebracht hatte, verließ die Hälfte der *Ambassadeurs* im August 1978 Bamako (Charry 2000: 272f). Am 14. August 1978 kamen sie in Abidjan an (Duran 1991: 24). Über die Entscheidung, nach Abidjan zu gehen, sagte Salif Keita fünf Jahre später:

„Nous nous sommes du reste rendus à Abidjan pour avoir la liberté totale de créer, de chanter et de nous assumer. Je dois vous avouer que lorsqu'un artiste dépend d'une société, sa liberté s'en trouve limitée. Il ne peut pas composer à l'aise quand il est plus

¹⁴⁰ Moussa Traoré ließ einige einflussreiche Männer, die ihm beim Militärputsch beiseite gestanden hatten, ihm mit der Zeit aber lästig wurden, inhaftieren – unter ihnen auch Tiékoro Bakayoko (Perret 1994: 86).

¹⁴¹ Nach Lee gehen sechs, nach Harrev fünf der zwölf Musiker der *Ambassadeurs* nach Abidjan (Harrev 1992: 227; Lee 1988: 122).

ou moins « engagé ». Sous tutelle, on ne peut pas s'exprimer librement“ (Conrath & Ngoye 1983: 25).

Außerdem erhofften sich die Bandmitglieder mehr Chancen als Musiker, da es in Abidjan eine bessere musikalische Infrastruktur gab und die Musikszene eine beachtliche Diversität aufwies, die durch die in der Elfenbeinküste vorhandene ethnische Vielfalt gespeist wurde und sich auch in der Bevölkerung der Hauptstadt widerspiegelte. Musikstile verschiedenster Ethnien, aber auch benachbarter Länder existierten nebeneinander (Stapleton & May 1987: 129; Lee 1988: 116):

„All kinds of music can be found in Abidjan. Afro-Cuban records for the older generation, zouk and reggae for the young. Goumbe, the earlier form of urban music, is still played by groups in the poorer suburbs of Trechville and Adjame. Juju and fuji records are imported directly from Nigeria by Yoruba merchants. And there is music from the whole of French-speaking Africa. The ethnic composition of the Côte d'Ivoire almost invites this variety. To the north, people speak Mandingo. The country plays host to a large number of Mossi people from Burkina Faso, and in the southeast people belong to the Akan-speaking group, the dominant language of neighbouring Ghana, and this is probably why highlife has always found a big audience with the Ivorians as well. [...] The opportunities of playing clubs and the boom in LP production attracted more Central African musicians [...]“ (Harrev 1992: 229).

Stapleton und May beschreiben, dass die Elfenbeinküste kulturell gesehen „alle Türen offen hielt“ und eine Mischung „auswärtiger“ Musik aus Zaire, Europa, Amerika und der Karibik aufwies. Weiter heißt es:

„Haitian bands visited Abidjan in the 1960s. So did Cuban outfits – even James Brown. With its high-quality studios, Abidjan became a mecca for African artists, attracting in the 1970s a range of talent from Sam Mangwana and his African All Stars, to Ouzs, the radical singer from Senegal; Les Ambassadeurs from Mali [...]“ (1987: 129).

Nach der Unabhängigkeit der Elfenbeinküste (1960) genoss das Land ein stetiges Wirtschaftswachstum, das sich auch auf die Musikszene auswirkte (Bender 2000: 111; Harrev 1992: 228).¹⁴² Die lokale Plattenindustrie „boomte“, in Abidjan häuften sich Clubs, moderne Aufnahmestudios und Musikproduzenten (Harrev 1992: 228; Lee 1988: 116).¹⁴³ Mitte der 80er Jahre gab es in Abidjan über 75 Plattenproduzenten (fünf davon waren große Plattenfirmen), seit 1975 gab es – als aus dem Single-Format die LP hervorging, die

¹⁴² „Grâce à un boom économique dû à la bonne vente du cacao et du café, c'est [Abidjan; E.B.] alors la ville où s'organise une industrie musicale“ (Tenaïlle 2000: 149).

¹⁴³ So schreibt Wolfgang Bender, dass „[d]as 1982 von Jacques Bizolon errichtete Achtkanalstudio JBZ [...] Abidjan endgültig an die Standards der internationalen Musikproduktion“ anschloss (2000: 111).

Nachfrage stieg und moderne Studios eingerichtet wurden – eine Pressanlage (Harrev 1992: 230). Bald kamen Promotion-Firmen wie die *Sacko Productions* des Maliers Mohammed Sacko hinzu (Bender 2000: 111). Durch die Präsenz der Bands in Radio, Presse und Fernsehen wurden sie einem größeren Publikum bekannt gemacht (Harrev 1992: 232).¹⁴⁴ In Bezug auf die Möglichkeiten der Musikproduktion beschreibt Héléne Lee die Verhältnisse in Abidjan wie folgt:

„Abidjan a déjà la télévision la mieux équipée de l’Afrique de l’Ouest, un studio huit pistes avec un ingénieur du son qui connaît son métier, un pressage de disques, quelques distributions qui se débrouillent. Mais sur le plan de la production, c’est le bricolage. Ce qui manque, ce sont les moyens“ (1988: 125).

Auch die Politik des Schutzes von Urheberrechten und der Bekämpfung von Musikpiraterie wurde in der Elfenbeinküste im Vergleich zu den anderen frankophonen Ländern Westafrikas äußerst effektiv verfolgt (Harrev 1992: 230).

Von besonderer Bedeutung ist, dass die Plattenfirmen (und Kassettenproduzenten) Abidjans den engen Kontakt zu französischen Partnern pflegten; somit war die Ausweitung des heimischen Marktes möglich, und für die Musiker stand der „Einstieg in die internationale Popmusikszene“ in Aussicht: „Paris ist der Umschlagplatz der schwarzen Musik zwischen den Antillen, Europa und Afrika und Abidjan hat sozusagen als „erste Filiale“ daran teil“ (Bender 2000: 111).¹⁴⁵ In der Literatur wird Abidjan nicht selten als Hauptstadt oder Zentrum der modernen Musik des frankophonen (West-)Afrika bezeichnet (Bender 2000: 111; Graham 1992: 129; Kaba 1988: 56; Duran 1999: 541).¹⁴⁶

„The 1980s was notable, above all, for shifts in recording locations, from a largely homebased industry to locations such as Abidjan, Dakar and, inevitably, Paris. Consequently, the most successful dance bands, especially from Mali and Guinea – countries undergoing severe economic and political difficulties at the time – moved abroad“ (Duran 1999: 541).

In Abidjan angekommen, benannte sich die Band in *Ambassadeurs Internationaux* um. Der Neubeginn in Abidjan war für die Musiker der *Ambassadeurs* zunächst nicht einfach.

¹⁴⁴ „To support the artists, Ivorian television uses its own dance-band that in the 1980s was led by such experienced arrangers as Manu Dibango as well as Bocana Maika, a Malian who studied music in Cuba in the 1960s“ (Harrev 1992: 232).

¹⁴⁵ Der Plattenproduzent Aboudou Lassissi begann Ende der 70er Jahre sogar mit Aufnahmen in New York. Laut Bender orientieren sich die Musiker, die in Abidjan ihre Debutsingles herausbringen, deshalb in erster Linie am „US-amerikanischen und europäischen Popgeschmack – mit Afrotouch selbstverständlich“ (2000: 111f).

¹⁴⁶ Wolfgang Bender bemerkt, dass auch Kinshasa, Brazzaville oder Douala Zentren solcher Art darstellten, die aber mit dem Aufstieg Abidjans stark an Bedeutung verloren (Bender 2000: 111).

Die Gagen für einen Auftritt waren relativ niedrig (90.000 Francs CFA, damals waren das 1.800 FF) und wurden schon durch die Miete der Instrumente (für 75.000 Francs CFA) fast vollständig aufgebraucht. Nach dem Bezahlen des Hotels blieb ihnen kaum noch Geld übrig. So waren auch die *Ambassadeurs* – genau wie Salif Keita die ersten Jahre in Bamako – abhängig von der Gutmütigkeit einiger Menschen, die ihnen Unterstützung anboten. Eine Frau brachte ihnen beispielsweise zwei Mal am Tag etwas zu essen. Salif Keita kommentiert: „Si en plus de la nostalgie j’avais eu le ventre creux, je ne serais pas resté!“ (Lee 1988: 122). Später mieteten die Musiker sich eine kleine Villa, in der sie zusammen wohnten (Duran 1991: 24).

In der Elfenbeinküste war die Mande-Kultur zum einen durch die im Land umherziehenden Bauern, Viehzüchter und Händler, zum anderen durch die Intellektuellen in Verwaltung, Bildung, Justiz und den Medien, sehr präsent. Dies sollte sich für Salif Keita und die anderen Musiker als Vorteil herausstellen: „A l’époque où Salif arrive à Abidjan, les directeurs de la télévision sont des mandingues. Ils aiment la musique et lui accordent une grande importance sans se limiter à celle de leur ethnie“ (Lee 1988: 119).

Schließlich war es der Toningenieur von RTI (*Radiodiffusion Télévision Ivoirienne*), der das Stück *Mandjou* – ursprünglich in den Studios von *Radio Mali* aufgenommen – für die *Ambassadeurs* ohne das Wissen anderer in einem Proberaum des ivoirianischen Fernsehsenders auf Band aufnahm (Duran 1991: 24; Lee 1988: 123).¹⁴⁷

Für die *Ambassadeurs*, die bisher – wenig erfolgreich – darum kämpften, sich in der Musikszene von Abidjan zu etablieren, änderte sich mit *Mandjou* alles. Manfila Kanté, der Chef des Orchesters, fuhr mit der Aufnahme und dem Geld, das sich die Musiker von Freunden geliehen hatten, nach Cotonou (Bénin), um das Band auf Platte pressen und es dann vertreiben zu lassen. „Et puis à Cotonou, c’est le miracle. On dirait que tout le show-biz d’Abidjan s’est donné rendez-vous chez le graveur, et lorsqu’ils entendent „Mandjou“, tous les distributeurs le veulent“ (Lee 1988 : 124). Es gab heftige Auseinandersetzungen um die Vertriebsrechte. Schließlich erhielt sie die Firma *Badmos*. Manfila Kanté kehrte nach Abidjan zurück und überbrachte den *Ambassadeurs* die triumphale Nachricht, dass die Band für das abgelieferte Band ihre eigenen Instrumente bekommt. Am 4. August 1979, ziemlich genau ein Jahr nach der Ankunft der Gruppe in Abidjan, wurde die Ausrüstung in ihr Hotel geliefert (Lee 1988: 124).

¹⁴⁷ „Prévenants, ils ont bricolé, avant leur départ, une bande sur le vieux Révox 2 pistes de Radio Mali“ (Mandel 1983: 25).

Der Erfolg von *Mandjou* war enorm – laut Lee innerhalb der Mande-Musik noch nie da gewesen – und schien nicht enden zu wollen (Lee 1988: 124). Das Stück wurde auf verschiedenen nationalen Radiosendern gespielt (Keita 2001: 63), es wurde fast zur Erkennungsmelodie der Band und immer wieder von den Fans eingefordert. *Mandjou* machte die *Ambassadeurs* und Salif Keita „über Nacht“ zu Stars (Duran 1999: 549).¹⁴⁸

Die Entstehung des Liedes *Mandjou* lässt sich auf bestimmte Ereignisse im Jahr 1976 zurückführen, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde, da sie für Salif Keita von enormer Wichtigkeit waren.

VI.4 *Mandjou* und Sékou Touré

Im Jahr 1976 wurde der guineische Präsident Sékou Touré nach Bamako eingeladen, um an einer nationalen Feier zum Friedensschluss zwischen Mali und Burkina Faso teilzunehmen.¹⁴⁹ Zu diesem Anlass hatten unter anderem *Bemebya Jaz* einen Auftritt, und die *Ambassadeurs* spielten das bekannte Stück *Janjon*¹⁵⁰. Ein paar Wochen später fand das große Musikfestival in Guinea statt, und Sékou Touré lud ein malisches Orchester zur Teilnahme ein. Die *Ambassadeurs* hatten nicht den Status eines Nationalorchesters, und die malische Regierung schickte das Orchester *National Badema* nach Guinea. Touré jedoch ließ die Gruppe wieder zurückschicken – nach Manfila Kanté mit den Worten: „Ich will die [Band; E.B.] mit dem Albino-Sänger“ (Duran 1991: 23f). Die *Ambassadeurs* machten sich auf den Weg nach Conakry und traten auf dem Festival auf. Einen Tag später zeichnete Touré Salif Keita als *Officier de l'Ordre National de Guinée*, das heißt mit dem Nationalorden, aus (Conrath & Ngoye 1983: 25; Duran 1999: 547; Keita 2001: 64).¹⁵¹

Salif Keita begann daraufhin, an einem Preislied zu Ehren Tourés zu arbeiten. Manfila Kanté erinnert sich an seine anfängliche Skepsis und an das Entstehen des Stücks:

„[...] I was worried; I have never liked songs about politicians; I prefer to sing about friends. But Salif was willing to take the risks. [...] In spite of my misgivings, I helped

¹⁴⁸ Manfila Kanté zufolge war das Lieblingsstück der Band selbst nicht *Mandjou*, sondern *N'toman*. Es handelte sich um eine Version des traditionellen Liedes *Nanfule*, ein Stück, das im Jahr 1991 auf Salif Keita's Album *Amen* unter dem Titel *N B'I Fe* erschien (Duran 1991: 24f).

¹⁴⁹ Zwischen Mali und Burkina Faso (damals Ober-Volta) kam es 1974-75 im Rahmen eines andauernden Streits um ein wirtschaftlich begehrtes Territorium („Agacher-Streifen“) zu bewaffneten Auseinandersetzungen (Stamm et al. 1998: xxx).

¹⁵⁰ *Janjon* ist ein bekanntes Mande-Lied zu Ehren der Krieger. Auf seinem Album *Amen* (1991) veröffentlichte Salif Keita eine Bearbeitung des Stückes unter dem Titel *Nyanafin*. Damals war *Janjon* das Lieblingsstück des Moteldirektors, und die Band konnte zehn verschiedene Versionen des Liedes spielen (Duran 1991: 23).

¹⁵¹ Laut Lucy Durán erhielt Salif Keita auch einen Diplomatenpass (1995: 42).

Salif write the music for *Mandjou*. Actually he took it from a very beautiful traditional tune called *Wadia*, he head [sic!] heard it sung by the Malien singer Ami Koita, who comes from the next door village to Salif“ (Duran 1991: 24).

Das fertige Produkt war der von Manfila Kanté und Salif Keita komponierte, 13 Minuten lange Titel *Mandjou*. *Mandjou* ist der Preisname für die fünf berühmten *mori*-Familien: in dem Text besingt Keita die Familien Touré, Kouma, Jane, Cissé und Béréte (Charry 2000: 38).¹⁵² Salif Keita erklärt: „Quant à « Mandjou », c’est l’appellation générale des Cissé, Touré, Berti, Souané, etc. qui appartiennent à la famille des Marabouts, au Mandingue“ (Conrath & Ngoye 1983: 25). Die Sympathie, die Salif Keita für den guineischen Präsidenten Sékou Touré empfand, war zu der Zeit bereits allgemein bekannt, und betrachtet man den Zeitpunkt und den Kontext der Veröffentlichung, so wird ganz offensichtlich, dass es sich um eine Lobeshymne auf Sékou Touré handelte (Charry 2000: 38f; Lee 1988: 123).¹⁵³ Abgesehen davon sind Preislieder in der Regel direkt an eine einzelne Person gerichtet (Duran 1999: 543).

„Jeli vocal improvisations are formulaic, consisting mainly of praising family surnames and reciting their ancestors. Every family name has an epithet or *jammu* which tells something of its origin. The name Musa, for example, is praised by saying “Jealous and able Musa, four-eyed Musa; Bala, the adventure-seeking Musa”, which were the praises for Musa Molo, last king of the Mandinka, who died in 1931. The Tourés are “The holy nobles from Mande” and praised with the name Mandjou. [...] Proverbs and pithy sayings are also important. The lyrics are quite moralistic, warning against betrayal, hypocrisy and obsession. Sayings like “Silver and gold cannot buy a good name” permeate lyrics as they do conversation“ (Duran 1999: 543).

Der Text des Liedes spiegelt die Ästhetik des Preisens in typischer *jeli*-Manier wider.¹⁵⁴ Zu Beginn werden einzelne Familienmitglieder benannt, die Sékou Touré nahe stehen: der Vater Alifa Touré, die Mutter Ma Aminata Fadiga, seine Ehefrau Andrée Touré und seine Kinder. Wie bereits erwähnt, erfolgt auch die einfache Aufzählung der Namen der *mori*-Familien, welches eine wichtige Form des Preisgesanges darstellt (Charry 2000: 38). Wiederholt tauchen Ausdrücke des Trostes wie „Manju woi, do not cry“ oder „The time to

¹⁵² Vgl. auch Diop 1971: 61 („Diabi“ steht anstelle von „Jane“) und Traoré 2000: 62 (bei ihm wird „Kouma“ durch „Fofana“ ersetzt). Zur Variationsbreite in Bezug auf die Aufzählung der *mori*-Familien siehe Charry 2000: 39, Fußnote 9. Traoré liefert eine kurze Darstellung der *mori* und der wichtigen Rolle, die sie in der Mande-Gesellschaft spielen (Traoré 2000: 62); vgl. auch Kapitel III.5.2.

¹⁵³ Salif Keita hatte anscheinend schon einmal ein Preislied zu Ehren eines ins Unglück gestürzten Mäzen gesungen: *Sidiki* (Lee 1988: 124).

¹⁵⁴ In Anhang V befinden sich zwei Übersetzungen des Liedtextes. Zum einen handelt es sich um die Transkription und Übersetzung von Amadou Wat und Eric Charry, zum anderen um eine Übersetzung von Cheick M. Chérif Keita.

cry has not yet come, Manju“ und Ausdrücke zur Ermutigung, zum Beispiel „My hope is with you“ und die Steigerung „Everyone believes in you“ auf. Auch eine Segnung, „May Allah reward Manju with gold“ fehlt nicht. Laut Charry macht Keita nach den Instrumentalsolos Gebrauch von Ausdrücken und Bildern, die typisch für die manchmal archaische Sprache der *jelim* sind (Charry 2000: 274); dies wird durch die Übersetzung des Songtextes von C. M. C. Keita bestätigt (vgl. Anhang V).

VI.4.1 Die Beziehung Salif Keita – Sékou Touré: Keitas Verteidigung gegenüber kritischen Stimmen

Wohl zu Recht muss Salif Keita heute noch Kritikern gegenüber erklären, wie ein Lobgesang auf einen – milde ausgedrückt – so „umstrittenen“ Staatsmann zu rechtfertigen ist. Oder – ausgedrückt mit der etwas überspitzten Formulierung C. M. C. Keitas:

„[...] qui peut encore écouter les louanges hyperboliques que Salif Keita prodigue à Sékou Touré dans *Mandjou* sans se prémunir d'une forte dose de réserve mentale? Ne faut-il pas réaliser presque un dédoublement de personnalité pour se laisser entraîner par la voix passionnée et envoûtante de Salif Keita et ne pas céder à la révolusjon profonde que cause le souvenir des actes politiques du personnage célébré dans la chanson!“ (Keita 2001: 69f).

Abgesehen davon, dass Sékou Touré sein Land in den wirtschaftlichen Ruin führte, verwandelte sich seine Regierung mit der Zeit in ein äußerst repressives System, das (tatsächliche oder vermeintliche) politische Gegner und Oppositionelle schonungslos verfolgte: „Auf Grund des Axioms eines „permanenten Komplotts“ führte die Staats- und Parteiführung mehrfach meist blutige Säuberungen ihr jeweils gefährlich erscheinender gesellschaftlicher Gruppen durch [...]“ (Ziemer 1996a: 298).¹⁵⁵ Ein Viertel bis ein Drittel der Bevölkerung sollen aus politischen und wirtschaftlichen Gründen in die Nachbarländer emigriert sein.

Das Verhältnis zu Sékou Touré schien für Salif Keita eine Zeit lang sehr angenehm gewesen zu sein, der Musikliebhaber Touré soll ihn „wie einen König“ behandelt haben (Lee 1988: 123). Dass Touré ihn bei einem Wiedersehen jedoch darum bat, ihm zu Ehren ein weiteres Preislied zu singen, ließ bei Keita große Enttäuschung aufkommen. Salif Keita hielt dem Präsidenten seinen Status vor Augen – Touré bekam zur Antwort, Keita sei kein

¹⁵⁵ „[...] 1960 gegen Teile der Peul-Chefferie, 1961 gegen die marxistische Lehrgewerkschaft, 1965 gegen Kaufleute, 1969 gegen die Armee, am brutalsten nach der mit portugiesischer Unterstützung von Exilguineern 1970 versuchten Invasion und 1976 erneut gegen führende Peul“ (Ziemer 1996a: 298). Guinea brachte sich den Ruf eines „Gulag der Tropen“ ein (*GULag* = Abkürzung für russisch *Glawnoje Uprawlenije Lagerej* = Hauptverwaltung der Straflager in der ehemaligen UdSSR).

jeli und möchte dementsprechend auch nicht wie ein *jeli* behandelt werden: „Je chante qui je veux et quand j'en ai envie!“ (Lee 1988: 123).

Trotz allem besteht bei Salif Keita auch nach dem Tode Sékou Tourés (1984) das positive Bild, das er von Touré hat, fort. Auch heute noch singt er *Mandjou*, auch auf seinen Konzerten in Europa (Harrev 1992: 237), und auf der 1995 erschienenen Solo-Platte Keitas *Folon... The Past* ist eine Neuaufnahme des Titels zu hören. In dem Booklet der CD wird der Inhalt des Texts mit dem Satz „Ce chanson parle d'une famille de marabouts dans l'Afrique de l'Ouest“ erläutert.

Auf die ihm oft gestellte Frage, ob er es nicht bereue, für einen Tyrannen wie Sékou Touré gesungen zu haben, antwortet Salif Keita auf unterschiedliche Weise. Zum einen betont er, dass Touré als Staatsoberhaupt viel für die Musik im Allgemeinen getan habe. „C'était un grand homme. Jamais un chef d'État n'a fait autant pour la musique. Je vais reprendre „Mandjou“ et tant pis pour ceux qui ne veulent pas comprendre!“ (Lee 1988: 124). Das Stück steht also für den progressiven Aspekt der Politik Sékou Tourés, der nach der Unabhängigkeit Guineas seine nationalistische Kulturkampagne führte und damit vor allem Musik und Musiker förderte.

„[...] en tant que militant de l'émancipation culturelle de l'Afrique, Sékou Touré n'avait-il pas été l'architecte d'une des politiques culturelles les plus spectaculaires du continent africain et dont l'axe privilégié avait été la valorisation de la musique africaine tant sous ses formes traditionnelles que modernes?“ (Keita 2001: 69).

Zum anderen hebt Salif Keita hervor, dass Touré für ihn persönlich sehr wichtig gewesen sei; seine Anerkennung vor den Augen der Öffentlichkeit gab ihm Sicherheit und Selbstbewusstsein. Laut C. M. C. Keita gab er ihm seine Menschenwürde wieder (2001: 64 & 69). Salif Keita sagt in einem Interview mit der Zeitschrift *Souka Magazine*: „Non! Je ne regrette pas du tout d'avoir chanté Mandjou. Sékou Touré fut une des personnes à m'avoir accepté en tant qu'artiste, avec mes qualités et mes défauts“ (Ouattara 1990: 5).

C. M. C. Keita hebt hervor, dass *Mandjou* – wie jedes Preislied für einen mächtigen Politiker – eine „groteske Manipulation der Geschichte und der traditionellen Ästhetik“ darstellt, die den Zweck der Legitimation eines zeitgenössischen korrupten und skrupellosen politischen Anführers erfüllt. Die Tatsache, dass Salif Keita als *boron* ein solches Stück singt, macht die ganze Sache um so heikler, da er hiermit seine soziale Glaubwürdigkeit aufs Spiel setzt:

„Or n'étant pas de la caste des *jalis*, auxquels la société pardonne bien plus facilement de telles alliances compromettantes et les revirements qui en découlent, Salif Keïta hypothéquait, plus qu'un autre, sa crédibilité sociale en célébrant un politicien qui, dans les années soixante-dix, avait révélé aux yeux de l'humanité [...] les crimes abominables qu'il avait commis contre l'humanité en torturant et en éliminant physiquement tant d'opposants et en provoquant un exode massif de populations“ (Keïta 2001: 63f).

Wie C. M. C. Keïta richtig bemerkt, ist Salif Keita – seitdem die afrikanische Öffentlichkeit damit begann, sich von den Mythen zu befreien, die sich um „Helden der afrikanischen Revolution“ wie Sékou Touré rankten und die durch Künstler wie Salif Keita mitgestaltet worden sind – gefangen in dem Zwiespalt zwischen persönlicher Dankbarkeit gegenüber Touré und Unterstützung der Bevölkerung in ihrem Kampf gegen Unterdrückung und Diktatur (Keïta 2001: 64).

Bei Duran distanziert sich Salif Keita von Sékou Touré. „Asked two decades later if he regretted having sung a praise song to the dictator, Keita was pragmatic: ‘I don't have any regrets, it was a different time. From the moment I knew what dictatorship meant, I hated it. And I never criticise someone who is dead’“ (Duran 1999: 547).¹⁵⁶ Keita sieht den Titel heute in einem weiteren Kontext und betont, dass er mit *Mandjou* keine politische Aussage verbunden hat:

„It's a tribute to all the Toures – including Sekou Toure. There are many Toure families. I'm not a politician, I'm an artist. It's true I sang “Mandjou” for the occasion when Sekou Toure arrived in Mali. But it's not a political song. I wrote it because I like the man as an African, and because he has honoured me and gave me a medal. Voila!“ (Harrev 1992: 237).

Um so erstaunlicher ist, dass Keita auf der Website von *Blackmap* im Rahmen eines Interviews zu seinem 2002 erschienenen Album *Moffou* auf die Frage, welche historische Persönlichkeit er am meisten bewundert, antwortet: „J'ai énormément d'estime et d'admiration pour Sékou Touré, il a beaucoup fait pour l'Afrique et sa mémoire restera gravée à jamais dans mon cœur“ (Hadja o.J.: 2).

Obwohl ich denke, dass es politisch korrekter wäre – und ganz sicher auch günstiger für sein „Image“ in der Öffentlichkeit –, wenn Salif Keita eine kritischere Haltung zu Touré einnehmen würde, sollte man die Thematik dennoch nicht durch zu langes Sinnieren überstrapazieren. Man kann die Dinge schließlich auch so sehen: „[...] la question de

¹⁵⁶ Angesprochen auf die Militärdiktatur Moussa Traorés, äußert sich Salif Keita 1991 in einem Interview mit Rob Prince: „I hate dictators! [...] I haven't played in Mali during the military dictatorship, not for ten years. Mali was a prison, but now I go there more often“ (1991: 21).

l'hommage que Salif Keïta rend à Sékou Touré ne se pose pas. Une faveur en vaut une autre“ (Keïta 2001: 69).

VI.4.2 *Mandjou* als Klassiker der modernen afrikanischen Musik

Das Lied war enorm erfolgreich und machte die Band im gesamten frankophonen Westafrika berühmt; es wurde zu einem Klassiker der modernen afrikanischen Musik (Graham 1992: 129; Keïta 2001: 63; Seck & Clerfeuille 1993: 140). Der britische Musikjournalist Paul Bradshaw beschreibt *Mandjou* folgendermaßen: „Mandjou – an epic poem dedicated to the Mandingo people and Guinea’s president Sekou Touré – continues to burn bright as a classic of modern African music“ (Versi 1992: 32). C. M. C. Keïta versucht, die immer noch anhaltende Beliebtheit des Songs zu erklären. Durch die Dichte und den Reichtum seines musikalischen Inhalts habe das Stück etwas, was jedem Liebhaber afrikanischer Musik gefalle:

„un rythme de rumba très dansant, un arrangement musical d’une rare maîtrise dans la musique africaine, une complicité parfaite entre des musiciens virtuoses de différents instruments et de différents styles comme le jazz, la musique afro-cubaine, l’art du *jali* mandingue et enfin la passion personnelle d’un chanteur dont la voix compte parmi les plus belles du continent africain“ (Keïta 2001: 63).

Stapleton und May beschreiben das Stück mit den Worten: „Mandjou’s backing includes a rippling guitar from Kante Manfila, a muted trumpet which eases ‘Summertime’ into the circular and hypnotic rhythms, and balafon from Kaba Kante“ (1987: 112).

Für Salif Keita besiegelte *Mandjou* den Erfolg der *Ambassadeurs du Motel*, und seit *Mandjou* hätte es kein anderes Stück gegeben, das das Motel von Bamako wieder „zum Leben habe erwecken“ können (Austin 1991: 00:42:23-00:42:38). Er begründet den Erfolg des Liedes mit den Gefühlen bzw. der Seele, die er beim Singen in das Stück investiere – etwas, was die Herzen der Zuhörer mit großer Kraft erreiche:

„[...] les morceaux ne sont pas les mêmes dans le cœur. Il y a d’autres morceaux tu peux les chanter avec moins d’émotions. Un autre morceau tu chantes avec plus d’émotion. Et *Mandjou* je chante... non seulement je chante avec détermination, avec plus d’âme, et avec plus de force. Et donc, c’est comme un marteau qui tape [...] dans les cœurs des gens, et ça réagit. C’est comme si [...] tu tapes le caillou sur terre, et ça fait trembler le sol, et c’est comme ça que *Mandjou* a réagit dans les cœurs des hommes“ (Austin 1991: 00:42:38-00:43:15).

VI.5 Die *Ambassadeurs Internationaux* in den USA

Manfila Kanté und Salif Keita nahmen 1979 zwei eher ungewöhnliche Alben auf, die von der akustischen Gitarre begleitete traditionelle *jeli*-Stücke enthielten und den Titel *Kanté Manfila et Salif Keita: Dans l'authenticité. Vol. 1 & 2* trugen (Charry 2000: 275). *Badmos* produzierte auch die zweite Single mit dem Titel *Jean ou Paul*, die ebenfalls erfolgreich war (Mandel 1983: 25; Seck & Clerfeuille 1986: 99).¹⁵⁷

Als Keita und Kanté in Abidjan den wohlhabenden Import-Export-Geschäftsmann und Produzenten Mohammed Sacko kennenlernten, versuchten sie ihn davon zu überzeugen, in die Band zu investieren. Dies soll nicht besonders schwer gewesen sein; Sacko bot ihnen sogar an, den Prozentsatz ihrer Tantiemen selbst festzulegen – laut Bergman wurde ein Vertrag geschlossen, der der Band 70% der Tantiemen sicherte (1985: 101) – und die nächste Schallplatte in den USA aufzunehmen (Lee 1988: 125).¹⁵⁸

Salif Keita, Manfila Kanté, der Gitarrist Ousmane Kouyaté und der Saxophonist Moussa Sissoko flogen am 4. Dezember 1980 für fast vier Monate nach Washington und New York (Charry 2000: 275; Seck & Clerfeuille 1986: 100). Für Salif Keita bedeutete die Reise auch eine Möglichkeit der Flucht aus einer immer unangenehmer werdenden Situation. Der Erfolg zeigte bereits seine negativen Seiten:

„Depuis qu'on entend « Mandjou » aux quatre coins de l'Afrique, il voit débarquer chez lui des amis et des parents, ou tout simplement des parasites, qui le croient déjà multimillionnaire. Or Salif n'a pas touché un sou de royalties, puisque tout est parti dans les instruments. Il a toutes les charges, doit régler tous les problèmes, et, quand vient le moment d'encaisser, chaque musicien veut une part égale. Comme il ne sait pas dire non, Salif choisit la fuite!“ (Lee 1988: 125).

Nach einigen Enttäuschungen fanden sie schließlich ein angemessenes Studio und Studiomusiker, mit denen sie zusammenarbeiteten. Beeindruckt waren sie vor allem von der Qualität der Studios und der Professionalität der Studiomusiker (Lee 1988: 126; Seck & Clerfeuille 1986: 100). Kanté erzählt von den Erfahrungen, die sie in Amerika, besonders in Bezug auf die Zusammenarbeit mit den Musikern vor Ort, machten:

¹⁵⁷ „Aided by the big record producers operating on the local music scene, they released a whole range of now classic modern Mandingo sounds – “Jean ou Paul”, “Mana mani”, “Primpin”, and “Kanke-len-Tigui” – in addition to the two wholly acoustic LPs *Dans l'authenticité?*“ (Harrev 1992: 236).

¹⁵⁸ Laut Mandel soll Sacko angeblich gesagt haben: „« Je n'ai pas l'intention de gagner sur vous, » leur dit-il, « je veux seulement récupérer ce que je dépense »“ (Mandel 1983: 25).

„Au départ, ni Salif ni moi ne comprenions l'anglais, [...] les Américains ne connaissent pas nos rythmes.¹⁵⁹ Aussi, nous avons emmené un bon percussionniste pour ne pas perdre la personnalité de notre musique. Nous comptons sur les Américains pour le « soutien » : basse, violons et chœurs. Nous avons trouvé en fait des musiciens blancs qui jouaient mieux que des noirs“ (Seck & Clerfeuille 1986: 100).

Nach den Aufnahmen im Studio gaben sie Percussion-Unterricht, um etwas Geld zu verdienen, und sie frequentieren das Schwarzenviertel von Washington (Seck & Clerfeuille 1986: 100).¹⁶⁰ Wieder hatten die Musiker mit großen finanziellen Problemen zu kämpfen: sehr schnell ging ihnen das Geld aus, und sie waren abhängig von der Unterstützung anderer. Manfila Kanté erzählt über diese Zeit:

„[...] we ran out of money pretty quickly, in fact we would have starved if it hadn't have been for the generosity of a Malian woman called Maimouna Diaby. She fed us every day and we never gave her a penny. It was hard to know how to thank her“ (Duran 1991: 25).¹⁶¹

Die Studioarbeit brachte Aufnahmen für zwei Schallplatten hervor, die 1981 veröffentlicht wurden und beide den Titel *Les Ambassadeurs Internationaux* tragen (Charry 2000: 275). Die Singleauskopplung *Primpin* wurde ein großer Hit (Duran 1999: 550; Lee 1988: 126).¹⁶² Nach Lee ließ sich eine inhaltliche Umorientierung in Bezug auf die Songtexte feststellen. Es wurden nun Themen behandelt, die bisher als Tabuthemen nicht angesprochen worden waren. Dies erklärt sicherlich auch den Erfolg der einen Schallplatte, deren textlicher Inhalt einen kleinen Skandal hervorrief. Das Titelstück *Primpin* thematisiert das Alkohol- und Drogenproblem:

„« Les douaniers contrôlent
Le colonel ne l'a pas autorisé
Le commissaire a laissé faire
Primpin (la drogue) ne vous signale pas

¹⁵⁹ „Il y aura bien quelques problèmes avec le rythme – les Américains sont incapables de se faire au roulement mandingue – et les choristes ont une drôle de façon de prononcer le malinké, mais en gros, tout va comme sur des roulettes“ (Lee 1988 : 126). Bei Stapleton und May kann man lesen: „Local musicians were hired; none could grasp the complexities of the Malian rhythms. The drummer was forced to record each drum separately“ (1987: 112).

¹⁶⁰ Auf den Erfahrungen, die sie dort machten, basieren angeblich die Singles *Primpin* und *Tounkan* (Mandel 1983: 25; Seck & Clerfeuille 1986: 100).

¹⁶¹ Salif Keita widmete ihr das Lied *Kankelenti* auf dem Album *Les Ambassadeurs Internationaux* aus dem Jahr 1981.

¹⁶² Nach Lee beging Sacko den Fehler, zwei Schallplatten gleichzeitig herauszubringen und sie nach bestimmten Genres zusammenzustellen: so würden sich die kurzen, „modernerer“ und vor allem tanzbaren Titel auf der äußerst erfolgreichen „*Primpin*-Platte“ befinden, während die langen traditionellen Stücke der anderen Schallplatte sich nur schlecht verkauften (1988: 126).

tous les dangers »“ (Lee 1988: 126f).¹⁶³

VI.6 Rückkehr und Zerfall der Band

Nach ihrer Rückkehr aus den USA Ende Februar 1981 begannen Salif Keita und Manfila Kanté sich voneinander zu entfernen (Charry 2000: 275). Trotz des musikalischen Erfolges blieben die finanziellen Probleme der Band bestehen. Nach Lee blieb für die Musiker wie so oft nicht viel Geld übrig, da die Produktion der Platten zu teuer war, um ihnen einen wirklichen Verkaufsgewinn einzubringen. *Primpin* stellte somit eher eine erfolgreiche Promotion-Aktion als einen finanziellen Erfolg dar (1988: 128). Bergman rückt die Sache in ein etwas konkreteres Licht. Die Originalbänder wurden gestohlen und kopiert, was zunächst unbemerkt blieb. Somit waren schon vor der Veröffentlichung der Schallplatte Tausende von Raubkopien auf dem Markt erhältlich. Innerhalb der Gruppe kam es zu Streitereien und gegenseitigen Anschuldigungen, auch oder gerade zwischen Salif Keita und Manfila Kanté (Bergman 1985: 101). Die Band „schlug sich so durch“, es blieb ihnen nichts anderes übrig, als wenig ertragreiche Verträge abzuschließen (Lee 1988: 128).¹⁶⁴ Ein paar Jahre später kommentiert Salif Keita:

„Avec les Ambassadeurs Internationaux, nous avons toujours été exploités. Nous avons été les victimes d'un abus de confiance pur et simple. Grâce à des entregents, un producteur s'est retrouvé en possession des bandes des Ambassadeurs à des fins d'exploitations commerciales. Sur cette exploitation, nous n'avons jamais touché de royalties. Pas un franc ! alors que les disques se vendaient bien. Arrivé en France 1984, j'ai intenté contre lui un procès que j'ai d'ailleurs gagné il y a trois ans“ (Drassorf 1991a: 14).

Die folgende Situation schien symptomatisch für die damaligen Probleme zwischen Keita und Kanté gewesen zu sein:

„[...] les Ambassadeurs devaient donner une soirée à l'*Adémili Bar* d'Adjamé. Une demi-heure avant le concert, il [Manfila Kanté; E.B.] apprend par la bande, que Salif

¹⁶³ „[...] dans les « quartiers », de Treichville à Conakry, de Bamako à Dakar, on ADORE Primpin. Personne jusqu'ici n'avait osé dire ce genre de choses. Ça ne servirait à rien de l'interdire sur les antennes: les pirates – c'est-à-dire tout le monde – s'en sont déjà emparés!“ (Lee 1988: 127). Salif Keita äußert sich über den Inhalt des Stücks: „[...] je parle des drogueurs et des gens qui se saoulent jusqu'à dépasser les bornes. J'y dis notamment : « Qu'est-ce que ta maman t'a appris ? Qu'est-ce que ton père t'a dit ? Ne fais pas toujours ce qui te plaît parce que cela peut nuire à autrui ! L'alcool tout comme la drogue peut tuer. Mais le vice ne peut dire à celui qui fume, à celui qui se drogue ni à celui qui boit trop que le fait de consommer l'alcool ou de prendre des stupéfiants peut tuer »“ (Conrath & Ngoye 1983: 25). Für die Übersetzung des gesamten Textes siehe Anhang V.

¹⁶⁴ Die Zusammenarbeit mit Mohammed Sacko gehörte anscheinend der Vergangenheit an. Seine Begeisterung für *Primpin* schien sich laut Lee in Grenzen gehalten zu haben, und sie bemerkt außerdem, dass er noch eine Vielzahl an Platten anderer Sänger produzierte (1988: 126).

Keïta ne viendra pas chanter ! Pire, Salif est parti se produire à Bouaké, au nord du pays, en emmenant la moitié des musiciens du groupe !“ (Mandel 1983: 24).

Manfila Kanté sagte damals: „J’ai arrêté de chanter pour laisser la place à Salif, je peux recommencer, médite-t-il. Il suffit de quitter la cigarette ! Je suis en train de former un jeune chanteur Mamadou Diabaté. Avec ou sans Salif, on continue...“ (Mandel 1983: 25).

1983 fanden Konzerte der *Ambassadeurs* in Frankreich (auf dem Festival von Angoulême und in Paris) statt, und im März 1983 erschien die in Paris aufgenommene Kompilation *Best of Ambassadeurs* (Charry 2000: 275; Seck & Clerfeuille 1986: 100).

Aufgrund der Spannungen zwischen Keita und Kanté gingen beide 1983 endgültig auseinander, wobei jeder einen Teil der Musiker mitnahm (Charry 2000: 275) – die Gruppe hatte zu der Zeit ungefähr 40 Mitglieder. Darüber, wie es zur Trennung der beiden kam, erzählt Manfila Kanté im Rückblick:

„When we got back to Abidjan from the USA, Salif’s and my ideas began to drift apart. There was a lot at stake. People were jealous of our success, and some felt that if Salif and I were separated, our power would be diminished. I won’t even go into the details, but much work was done in the “African domain”, things I cannot speak of here. Salif went off to spend three months in Ouagadougou; I stayed behind and struggled. On a good night I might have 10 to 15 customers at the club where I played. The musicians working with me were desperate and even encouraged me to see a marabout. “That’s rubbish,” I said. “before consulting another of God’s creatures, I prefer to work on my repertoire!” And that’s what I did. I changed our repertoire completely, and sure enough customers began flocking. The competition was stiff in Abidjan, because Mory Kante and Salif were also there working in different clubs. But throughout this time, Salif would still come to see me, and whatever money we had, we shared“ (Durán 1991: 25f).

Keitas neu gegründete Band, *Les Super Ambassadeurs*, umfasste 12 Musiker: einen Organisten bzw. Keyboarder, drei Gitarristen (Bass, Solo & Begleitung), zwei Bläser, drei (Background-) Sänger, einen Schlagzeuger, einen Percussionisten (Konga-Spieler) und einen *simbi*-Spieler; er selbst spielte auf einer *dourou*, einer großen, aus einem Baumstamm gefertigten Trommel (Seck & Clerfeuille 1986: 100).¹⁶⁵

Doch schon ein Jahr später (1984) zog Salif Keita nach Paris, dem „Zentrum der afrikanischen Musik in Europa“ (Collins 1992: 322). Er ließ sich im Stadtteil Montreuil, der eine große malische *community* aufweist, nieder. Auf der Website von *Yahoo! France* kann man lesen:

¹⁶⁵ So blieb zum Beispiel der Gitarrist Ousmane Kouyaté für viele Jahre bei Salif Keita; er ist auf seinen ersten Soloplaten zu hören (Ewens 1991: 66).

„Mais c’est en France que Salif Keita souhaite travailler. Le mélange des cultures et des musiques le passionne et Salif, épris de nouveauté, espère y renouveler son inspiration. En mars 84, il quitte Abidjan pour retourner à Bamako. Son père vieillit et Salif veut se rapprocher de sa famille. Mais la même année, il participe au festival des musiques métissées d’Angoulême en France. C’est une révélation pour le public européen. Suite à ce succès, il s’installe à Montreuil en banlieue parisienne, fief de la communauté malienne“ (Anonym 1999: 2f).

Detailliertere Informationen über die Umstände seiner Emigration nach Paris sind der Literatur leider nicht zu entnehmen.

Nachdem Salif Keita in den ersten Jahren in Frankreich schwierige Zeiten durchleben musste, erschien 1987 sein erstes Soloalbum mit dem Titel *Soro*, mit dem er in der Pariser Musikszene Fuß fassen konnte. Von da an war sein Aufstieg innerhalb der Weltmusik-Szene gesichert (Bender 2000: 36).

Salif Keita und Manfila Kanté, die heute beide in Paris wohnen, blieben freundschaftlich miteinander verbunden. Zu einer musikalischen Wiedervereinigung kam es bei der Produktion von Keitas Album *Amen* im Jahre 1991, auf dem Kanté als Gitarrist zu hören ist (Charry 2000: 275). Umso unerklärlicher ist die auffallende Abwesenheit von Manfila Kanté im Film *Destiny of a Noble Outcast*, in dem nicht einmal sein Name erwähnt wird.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit zeichnet nicht nur die Anfänge der Karriere eines afrikanischen Musikers nach, der mittlerweile einer der großen „Weltmusiker“ ist. Sie zeigt auch auf, wie ein Mensch mit dem kulturellen, historischen und politischen Kontext, in dem er aufgewachsen ist, umgeht und – insbesondere – auf welche Weise er versucht, negative Situationen und Benachteiligungen zu meistern und ins Positive zu wenden. Wie in der Arbeit gezeigt wurde, prägten drei große Themen das Leben von Salif Keita im hier behandelten Zeitraum (1949-1984): der Albinismus, seine widersprüchliche Rolle in der Mande-Welt und der enge Zusammenhang von Musik und Politik in Mali. Während für ihn mit den beiden ersten Themen zunächst eher Handikaps verbunden waren, profitierte er deutlich von der malischen Kulturpolitik nach der Unabhängigkeit – bis diese etwa ab Mitte der 1970er Jahre ebenfalls zu einem zunehmenden Hindernis für ihn wurde..

Salif Keita hatte – spätestens seitdem ihm in seiner frühen Kindheit sein „Anderssein“ und seine Wahrnehmung als „Albino“ durch die Mitglieder seiner Gesellschaft bewusst geworden war – unter dem Albinismus zu leiden. Abgesehen von seinen Freunden schienen die Kinder zum Teil Angst vor ihm zu haben und scheuten den Kontakt, von anderen wurde er gehänselt und gedemütigt. Auch seitens der Erwachsenen bekam er negative Reaktionen auf sein Äußeres zu spüren: einige spuckten aus, als sie ihm begegneten. Während seine Mutter Nassira ihn so akzeptierte, wie er war, hatte sein Vater Sina (zumindest in den ersten Jahren) enorme Probleme mit der Tatsache, dass sein Sohn ein „Albino“ war. Er verstieß Salif und seine Frau aus dem Dorf, ließ sie allerdings nach einem Monat wieder nach Hause zurückkehren. Dennoch wusste der Vater zunächst nicht, wie er mit dieser Situation umgehen sollte und zog es vor, engere Kontakte zu seinem Sohn zu vermeiden.

Es waren aber auch die physischen Symptome der Krankheit, die Salif Keita Probleme bereiteten. Vor allem machte ihm der längere Aufenthalt unter starker Sonneneinstrahlung zu schaffen, ließ seine Haut schmerzen. Seine durch den Albinismus bedingte schwache Sehkraft sollte sich in seiner späten Jugend als dramatisches Hindernis auf seinem zunächst angestrebten Berufsweg herausstellen.

Salif Keita antwortete auf das Verhalten seiner Umgebung ihm gegenüber dadurch, dass er sich zurückzog. Er konzentrierte sich zum einen auf das Lernen für die Schule, in der er anscheinend immer sehr gute Resultate erzielte. Zum anderen entdeckte er die Liebe

zur Musik. Er nutzte seine Freizeit trotz wiederholt ausgesprochener Verbote durch seinen Vater dazu, sich das Gitarrespiel beizubringen.

Doch dabei blieb es nicht: Salif Keita fing damit an, in den Teebars (*grains*) des Dorfes die Gäste mit seinem Gitarrespiel und seinem Gesang zu unterhalten. Die Menschen mochten seine Darbietungen und waren von seiner Stimme beeindruckt. Sein Vater war strikt dagegen und verbot ihm abermals das Spielen und Singen. Später zog Salif Keita sogar immer wieder heimlich nach Bamako, um auch dort in den *grains* zu spielen – mit großem Erfolg. Die Musik stellte für Salif Keita nicht nur ein Hobby dar. Sie bot ihm einerseits eine Rückzugsmöglichkeit, eine Flucht aus der Realität, andererseits gewann Salif Keita durch sie Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen. Er bemerkte, dass die Menschen, wenn sie seiner Musik lauschten, ihn als Künstler bewunderten und als Mensch akzeptierten.

Das Musizieren schuf aber auch ein neues Problem: Salif Keita, der innerhalb der Mande-Gesellschaft der sozialen Gruppierung der *boron* angehört, darf gemäß der Tradition weder singen noch Musik machen – dies sind Tätigkeiten, die in der Regel der sozioprofessionellen Gruppe der *jelin* vorbehalten waren. Besonders sein Vater, der als Oberhaupt der Jäger eine wichtige Position innerhalb des Dorfes inne hatte, wollte, dass sein Sohn die Tradition achtet. Folglich kritisierte er ihn wegen des Singens und Spielens und sprach immer wieder Verbote aus. Auch Jahrzehnte später, als sein Sohn bereits in der globalen Weltmusikszene berühmt war, vertrat er noch die Meinung, dass Salif eigentlich keine Musik machen sollte. Sein Sohn aber zeigte schon in frühen Jahren eine Sturheit und eine gewisse Mischung aus Hartnäckigkeit und Stolz, die er an den Tag legte, wenn er etwas unbedingt durchsetzen wollte. Er fuhr mit dem Musizieren fort.

Es waren nicht nur Starrköpfigkeit und Hartnäckigkeit, die ihn weiterhin Musik machen ließen. Als er in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre mit einem Stipendium ausgestattet nach Bamako zog, um dort sein Studium an der pädagogischen Hochschule (*école normale*) aufzunehmen, erlebte er nach ein paar Jahren eine große Enttäuschung: wegen seiner krankheitsbedingten erheblichen Augenprobleme konnte er sein Studium nicht abschließen und den Lehrerberuf nicht ergreifen. Für Salif Keita brach eine Welt zusammen – seine Zukunftspläne waren zerstört. Da er nicht zu seinen Eltern in sein Heimatdorf zurückkehren wollte, aber über kein Geld verfügte, sah er nur eine Alternative. Alles, was ihm geblieben war, waren die Musik bzw. seine musikalischen Fähigkeiten. Sie wurden zum einzigen Weg für Keita, um sein Leben halbwegs selbständig und auf

ehrlichem Wege zu meistern. Eine Zeit lang spielte er auf dem Markt und trat in den Bars von Bamako auf; nachts schlief er als Obdachloser auf dem Markt. 1970 bekam er das Angebot, als Sänger in der *Rail Band* anzufangen, dem Orchester der malischen Eisenbahngesellschaft, die regelmäßig im Restaurant des Bahnhofhotels von Bamako spielte. Trotz des zu erwartenden Widerstandes und der Enttäuschung seiner Familie nahm Keita das Angebot nach einigem Zögern an. Er hatte nichts zu verlieren und war bereit, ein gewisses Risiko auf sich zu nehmen, indem er sich gegen die Traditionen seiner Familie und seines Dorfes entschied und als Musiker arbeitete. Dass die Regeln der Zugehörigkeit zu einer sozialen Kategorie und die damit verbundenen passenden Tätigkeiten in den 1970er Jahren in den Städten – vor allem in der Hauptstadt Bamako – nicht mehr so strikt befolgt wurden wie noch in den Dörfern, entschärfte sicherlich Salif Keitas Konflikt mit der Tradition. Man sah junge *boron*-Männer mit einer Gitarre über der Schulter durch die Straßen laufen, und Salif Keita war als *boron*, der als Musiker auftrat, keine allzu große Rarität mehr.

Er spielte drei Jahre lang in der *Rail Band*. Das Orchester wurde von der malischen Regierung unterhalten, und Salif Keita war nun Staatsangestellter, der ein (relativ) regelmäßiges monatliches Gehalt ausgezahlt bekam. Sein Leben änderte sich entscheidend: durch das Gehalt musste er nicht jeden Tag aufs Neue auf dem Markt und in den Bars um seinen Lebensunterhalt kämpfen. Zudem konnte er sich nun mehr auf die Entwicklung seiner Musik konzentrieren. Seine Akzeptanz und Anerkennung bei den Mitmenschen wuchsen. Die *Rail Band* wurde sehr erfolgreich, und Salif Keita und die anderen Musiker wurden in ganz Westafrika berühmt.

Salif Keita profitierte zunächst von der Politik der malischen Regierung unter Moussa Traoré. Der erste Präsident Malis, Modibo Keita, dessen von Sékou Touré angeregte Kulturpolitik mit dem Ziel der Schaffung einer nationalen Kultur und Identität gute Karrieremöglichkeiten für Musiker bot, war zwar im Jahre 1968 durch den Militärputsch von Moussa Traoré gestürzt worden, und die Kulturpolitik hatte zahlreiche einschneidende, für Musiker im allgemeinen eher negative Veränderungen erfahren. Dennoch bestand weiterhin ein Interesse der neuen Führungselite daran, ihr Ansehen in der Öffentlichkeit durch erfolgreiche regierungsabhängige Bands wie der *Rail Band* zu vergrößern. Dieses Interesse war zugleich einer der Faktoren, die die Bekanntheit und den Erfolg dieser Bands wesentlich förderten.

Diese Abhängigkeit brachte für Salif Keita aber auch Probleme mit sich. Dies wurde zum Beispiel deutlich, als er 1973 zu den *Ambassadeurs du Motel*, einem anderen regierungseigenen Orchester, wechseln wollte. Der malische Ministerrat beschloss, dass Keita als Beamter der Eisenbahngesellschaft bei der *Rail Band* bleiben musste. Durch seine Sturheit konnte Salif Keita sich schließlich doch durchsetzen: er verließ einfach die *Rail Band* und ging zu den *Ambassadeurs*, und der Ministerrat gab nach.

Auch als Sänger und Komponist bei den *Ambassadeurs* spürte Keita die zwei gegensätzlichen Seiten der Förderung bzw. Abhängigkeit durch den Staat bzw. durch Politiker. Von großer Bedeutung für sein Leben war die öffentliche Anerkennung, die er durch den guineischen Präsidenten Sékou Touré erfuhr. Zum einen steigerte dies die Bekanntheit Salif Keitas in der westafrikanischen Öffentlichkeit, zum anderen bedeutete es eine große Ehre für Salif Keita, von einem Mann wie dem Staatspräsidenten Guineas, einer emblematischen Figur des afrikanischen Nationalismus, dessen Kulturpolitik viel Positives für die moderne afrikanische Musik und die Musiker (sowohl in Guinea als auch in Mali) gebracht hatte, mit dem Nationalorden ausgezeichnet zu werden – dies ging mit einer enormen Steigerung des Selbstwertgefühls einher.

Auch die Unterstützung durch den Manager der Band, den damaligen Polizeichef Tiékoro Bakayoko, trug zum Erfolg bzw. Bekanntheitsgrad Keitas und der *Ambassadeurs* bei. Die politische und ökonomische Situation in Mali verschlechterte sich Mitte bis Ende der 1970er Jahre allerdings zunehmend, und die Unzufriedenheit der Musiker aufgrund ihrer sich verschlechternden finanziellen Lage und des schlechten Zustands ihrer Ausrüstung nahm zu. Salif Keita, der Bandleader und Gitarrist Manfila Kanté sowie ein Teil der anderen Musiker fassten den Entschluss, das Land zu verlassen, um nach Abidjan, einem der damaligen Zentren der modernen afrikanischen Musik, umzuziehen. Bakayoko versuchte zunächst, die Musiker – um sie so am Verlassen Bamakos zu hindern – in ein Arbeitslager einzusperren, das sie nur abends zu ihren Auftritten im Motel verlassen durften. Nur die glücklichen Umstände der Verhaftung Tiékoro Bakayokos ermöglichten es den *Ambassadeurs*, ihren gefassten Entschluss doch noch in Realität umzusetzen.

1978 ging die Band nach Abidjan, wo sie schließlich mit der Neuaufnahme des Sékou Touré gewidmeten Titels *Mandjou* und seiner Veröffentlichung auf Schallplatte einen riesigen und lange anhaltenden Erfolg in ganz Westafrika verzeichnen konnten. Dies weckte das Interesse des Geschäftsmannes Sacko, der die *Ambassadeurs* als Produzent unter Vertrag nahm und einem Teil der Musiker eine Reise in den USA ermöglichte, um in

dortigen Studios weiteres Material für Plattenaufnahmen einzuspielen. Nach der Rückkehr aus den USA Anfang 1981 kam es zu permanenten Streitigkeiten zwischen Keita und Kanté, die sich immer mehr voneinander entfernten. 1983 trennte man sich schließlich, und Salif Keita gründete mit der Hälfte der Musiker *Les Super Ambassadeurs*. Aber bereits ein Jahr später, nach erfolgreichen Konzerten in Frankreich, entschied er sich dazu, nach Paris zu emigrieren und dort eine Solokarriere zu versuchen.

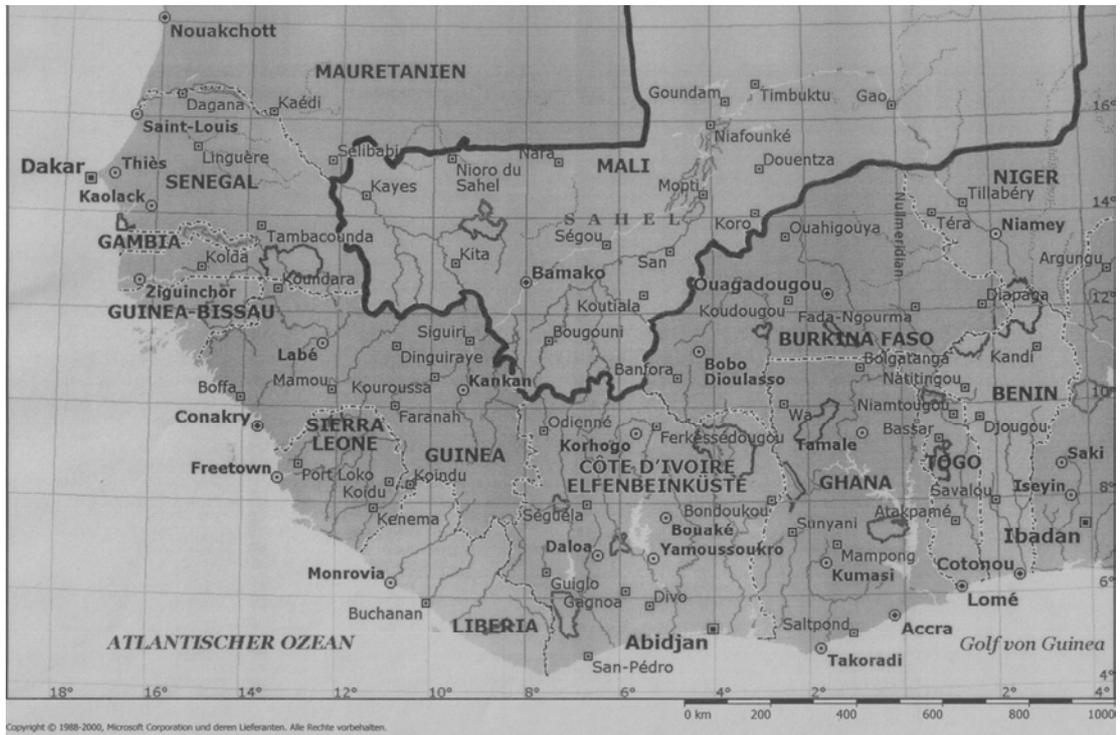
Die Stationen im Leben Keitas stellen einen für einen Malier nicht untypischen Migrationsweg dar. Umso mehr Sinn machte dieser Weg für einen malischen Musiker: vom Heimatdorf zunächst in die Hauptstadt, von dort nach Abidjan, einem Zentrum der modernen afrikanischen Musik, und schließlich nach Paris, in die europäische „Hauptstadt“ moderner afrikanischer Musik. Salif Keita drang auf diesem Weg immer weiter ins Zentrum der globalen Landschaft der Weltmusik vor. Der von ihm eingeschlagene Weg ermöglichte es ihm auch, seine beiden angesprochenen Handikaps zunehmend zu neutralisieren: sein Albinismus markiert ihn in einer europäischer Umgebung weniger eindeutig als im westafrikanischen Kontext, und der Statuskonflikt zwischen *boron* und Musiker spielt in Europa schlichtweg keine Rolle.

Die Schwierigkeiten bzw. Hindernisse, auf die Salif Keita in seinem Leben stieß und die in dieser Arbeit dargestellt wurden, fungierten bei ihm immer auch als Motor, der den Wunsch und den Willen zur Veränderung seiner jeweiligen Situation ihn ihm antrieb. Keita selbst spricht davon, dass ihn sein eigenes „Leiden“ inspiriert und verwendet den Vergleich der „Mauer“, die es einzuschlagen gilt, wenn es dahinter „schöne Dinge“ zu entdecken gibt:

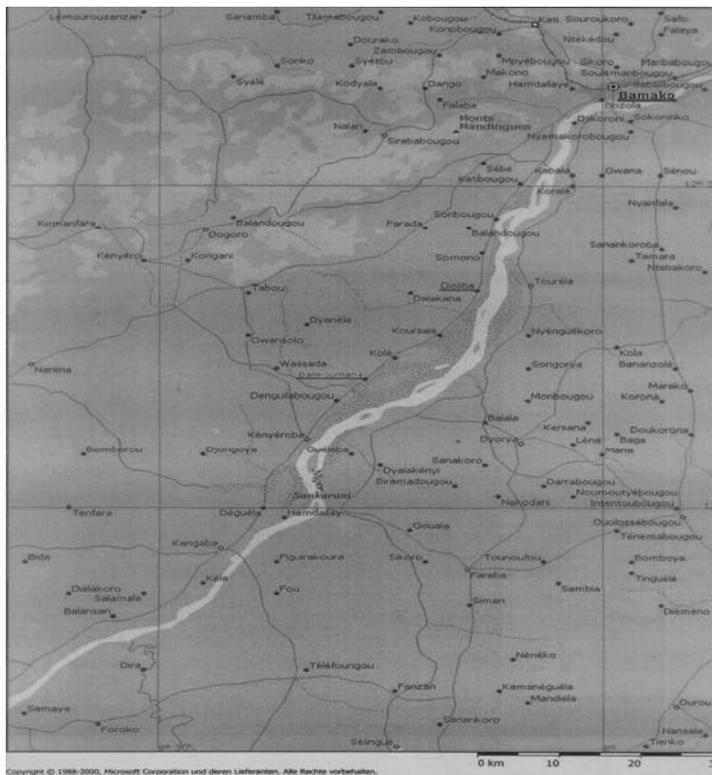
„[J]e n'ai pris que des risques depuis que je suis né. Et c'est génial, d'ailleurs: j'aime bien quand on me fait souffrir, autour de moi, comme ça – je vois le risque, ça m'inspire dans ma chanson, beaucoup. J'adore ça. Parce que sinon, je n'ai pas d'occasion pour m'inspirer [lacht]. [...] j'ai commencé avec la musique. Mais quand j'ai commencé la musique, quand ils ont dit « Ah, le petit Keita, il va chanter... », [...] j'ai dit « Ouai, il va chanter ! » Parce qu'il a deux choix: [...] faire le délinquant ou chanter. Et comme c'est plus noble de chanter, [...] je vais chanter. J'ai chanté. [...] Tant que je trouve un truc muré, qu'il faut ... je sais que derrière ce mur-là, il y a des belles choses à découvrir, [...] je casse. Je fais tout pour casser“ (Limosin 1996: 00:40:55-00:42:02).

Anhang I: Karten

I.1	Westafrika: Mali und Nachbarstaaten	121
I.2	Bamako, Djoliba & Bankoumana	121
I.3	Die Regionen Malis	122



I.1 Westafrika: Mali & Nachbarstaaten



I.2 Bamako, Djoliba & Bankoumana

Anhang II: Photographien und Abbildungen

II.1	Sina Keita	124
II.2	Nassira Keita	124
II.3	Grundschule in Djoliba	125
II.4	Salif Keita und die <i>Rail Band</i>	125
II.5	Salif Keita und die <i>Ambassadeurs</i>	126
II.6	Salif Keita im Järgergewand	126
II.7	<i>Amen</i>	127
II.8	<i>Sirga</i>	127
II.9	Nantenin Keita & <i>Folon... The Past</i>	128
II.10	Instrumente	128
II.10.1	Bala Djimba Diakité mit <i>simbi</i>	128
II.10.2	<i>bolon</i>	129
II.10.3	<i>koni</i>	129
II.10.4	Kora	130
II.10.5	Balafon	130



II.1 Sina Keita

Quelle: Keita 2001: 65.



II.2 Nassira Keita

Quelle: Keita 2001: 65.

II.3 Grundschule in Djoliba



Quelle: Keita 2001: 66.

II.4 Salif Keita und die *Rail Band*

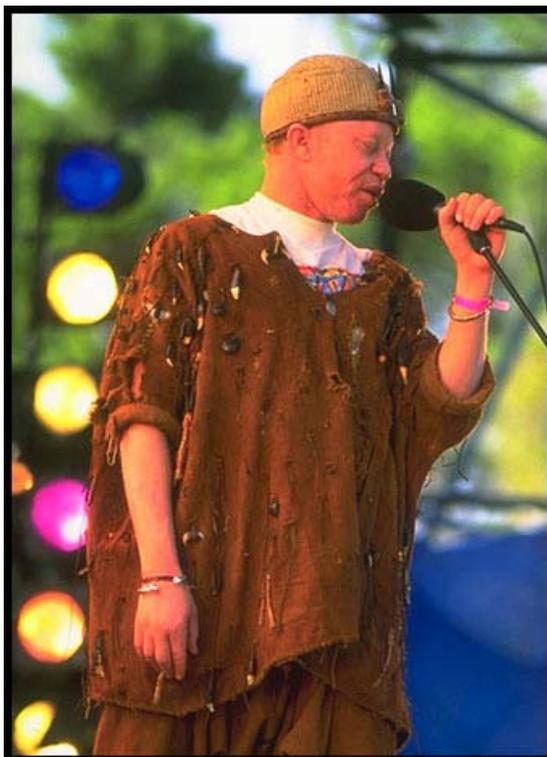


Quelle: Keita 2001: 66.

II.5 Salif Keita und die *Ambassadeurs*



Quelle: Keita 2001: 67.



II.6 Salif Keita im Järgergewand

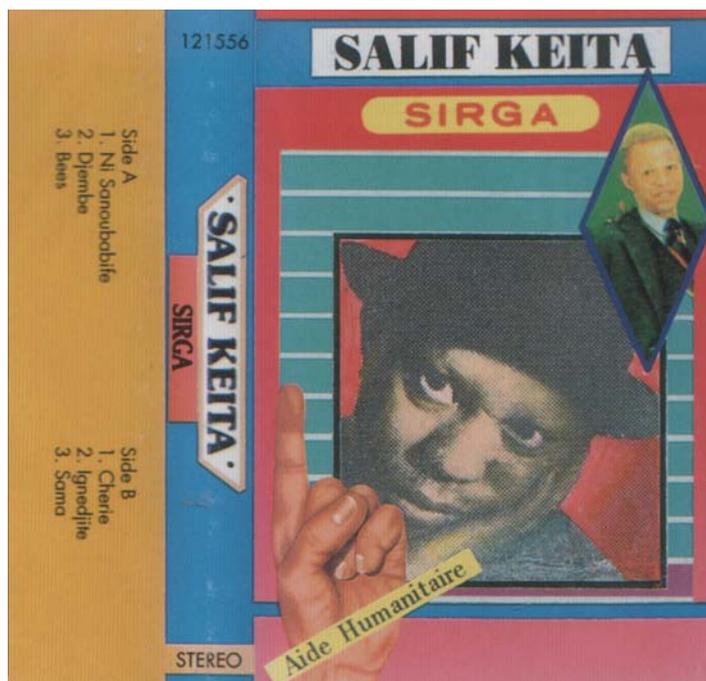
Quelle: <http://africanmusic.org/artists/salif.html> vom 19.03.2004

II.7 *Amen*



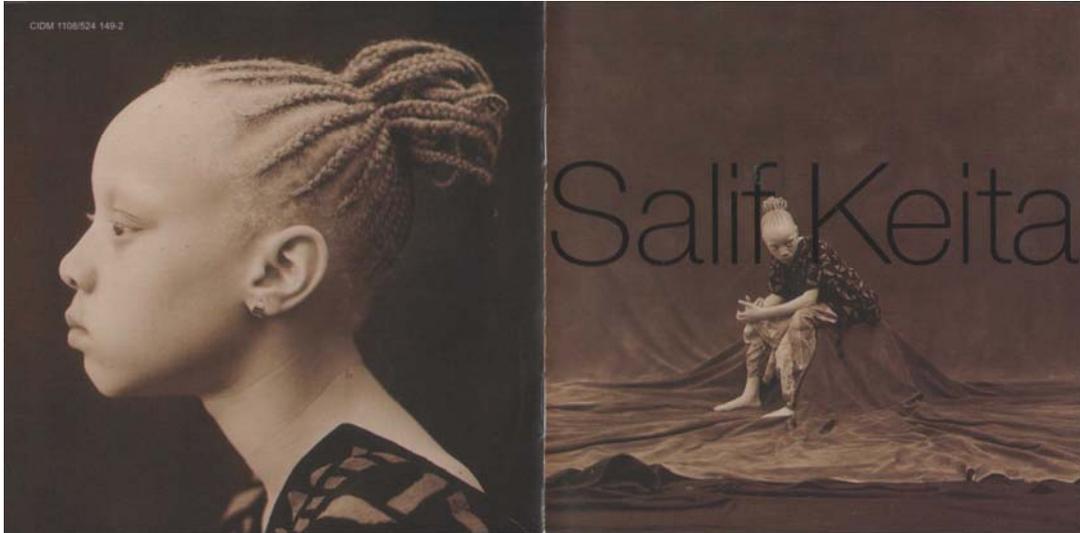
Titelseite des Booklets der CD *Amen* (1991); Quelle: privat.

II.8 *Sirga*



Cover der Kassette *Sirga* (1993); Quelle: privat.

II.9 Nantenin Keita & *Folon... The Past*



Booklet der CD *Folon... The Past* (1995); Quelle: privat.

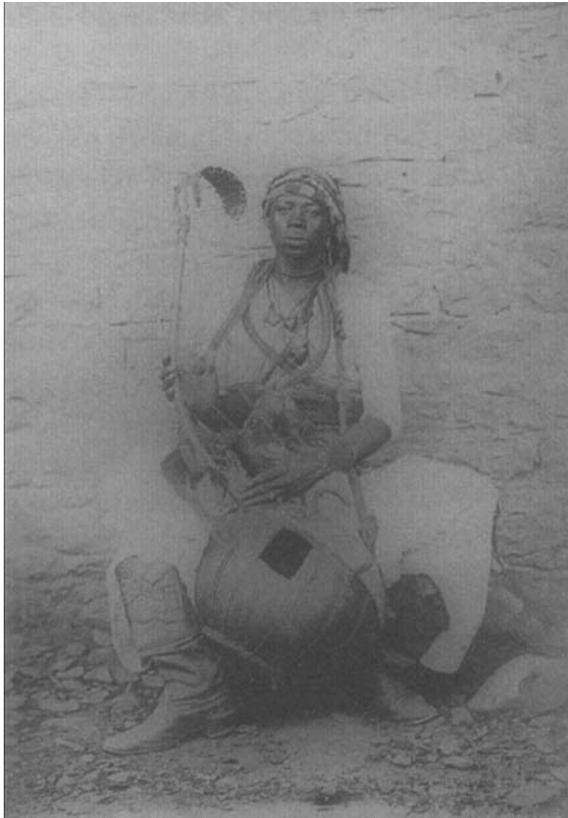
II.10 Instrumente

II.10.1 Bala Djimba Diakité mit *simbi*



Quelle: Charry 2000: 70.

II.10.2 *bolon*



„Nowadays it is a rare instrument in its traditional setting, but it is often played in national ballets and in a variety of settings within the jeli or Wasulu ensembles [...]. Most, if not all, of the published sources refer to the bolon as being associated with the inciting warriors to battle, distinguishing it from other calabash harps, which are associated with hunters or jelis. [...] its neck is the most curved, resembling a hunter's or warrior's bow more closely than do any of the other harps“ (Charry 2000: 77).

„This instrument also figures prominently in the Sunjata epic: the bolon player goes to the battlefield himself with the warriors, encouraging them to fight bravely by singing songs of their ancestors' prowess [...]. The bolon player provides domestic entertainment today in much the same way as the jali, but his repertoire of songs rarely overlaps that of the jali“ (Knight 1984: 71).

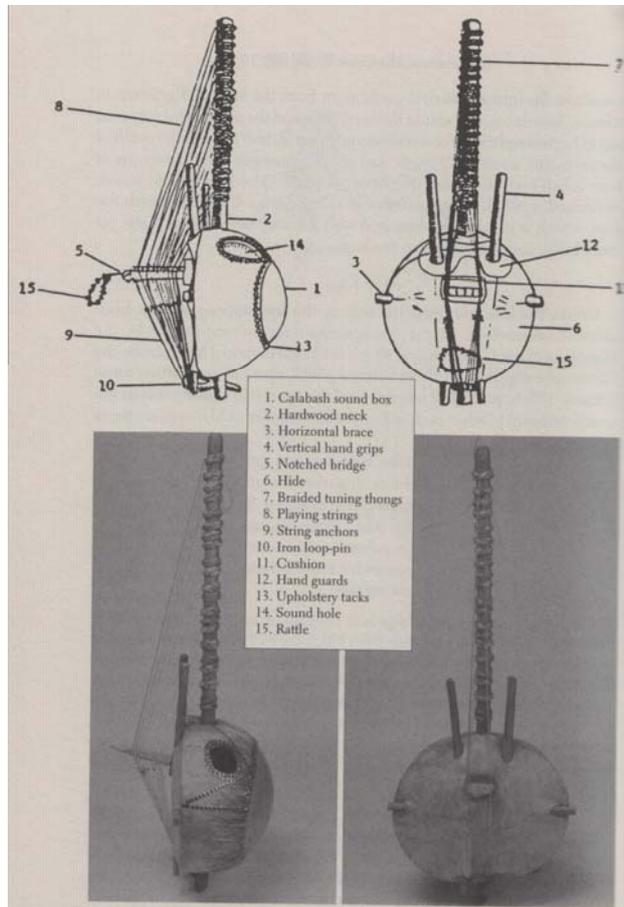
Quelle: Charry 2000: 70.

II.10.3 *koni*



Quelle: Charry 2000: 127.

II.10.4 Kora



Die Kora ist eine (in der Regel) 21-saitige Harfenlaute, deren Klangkörper aus einer halben, mit Kuhhaut überzogenen Kalebasse besteht. Die Saiten verlaufen über eine Brücke, wobei sich auf der einen Seite 10 und auf der anderen 11 Saiten parallel gegenüber stehen.

„The player traditionally sits on the floor, holding the instrument with the cowhide facing him and the rounded back of the calabash facing the listeners. The neck, or *falo* – a stout pole of African rosewood – towers above him at 120-130 centimeters [...]. The player holds the instrument by two wooden handgrips flanking the neck and parallel to it, and plucks the strings with the forefingers and thumbs“ (Roderic Knight, zitiert in Hale 1998: 153).

Quelle: Hale 1998: 154.

II.10.5 Balafon



Das Balafon (*bala*) ist ein aus 17 bis 22 unterschiedlich großen Holzlamellen bestehendes Xylophon. Unter den Lamellen sind Resonanzkörper in Form von kleinen Kalebassen am Bambusrahmen des Instruments befestigt. Gespielt wird mit zwei Schlegeln, deren Ende aus Naturgummi besteht (Hale 1998: 158).

Quelle: Charry 2000: 137.

Anhang III: Transkription des Filmtextes
Destiny of a Noble Outcast

Counter Sprecher(in) Transkription des Gesprochenen Untertitel
Anfang Ende

00:01:14	00:01:19	Frauenstimme	[Bambara]	The Lord holds you with both hands. One here and one here.
00:02:33	00:02:37	Salif Keita [singf]	[Bambara]	The griot said...
00:02:37	00:02:42	“	“	„Get to your feet, rise up from your bed!”
00:02:42	00:02:47	“	“	Everything is possible.
00:02:47	00:02:51	“	“	But to escape from your destiny
00:02:51	00:02:57	“	“	That is impossible, your fate is sealed
00:05:11	00:05:14	Salif Keita	C'est un peu dommage parce que c'est [<i>unverständlich</i>]. De toute façon, j'ai remarqué quelque chose – c'est que je me fatigue,	I've noticed that I may get tired
00:05:14	00:05:23	“	mais ma voix assurait de ne jamais se fatiguer. Et ça tient encore [<i>unverständlich</i>]	but my voice has sworn never to get tired
00:05:23	00:05:24	“	Alors, ça se fait comme ça...	Well, it's done like this
00:05:57	00:06:00	Salif Keita	Et puis, quand je fais ça, tous les singes prennent la fuite.	When I did that, all the monkeys fled
00:06:00	00:06:10	“	Et quand je criais comme ça, tous les champs qui étaient autour du champ de celui de mon père étaient à sécurité.	When I shouted like that, all the fields around my father's farm were safe
00:06:10	00:06:20	“	Parce que j'ai gueulais fort, fort, vraiment – je gueulais bien. Et... [<i>lach</i>] ça arrangeait pas mal déjà. Bon.	Because I bellowed, I really bellowed
00:06:20	00:06:25	“	Mais – au fur et à mesure que j'ai commencé à chanter,	But gradually as I began to sing
00:06:25	00:06:28	“	j'ai senti que souvent, tu peux chanter avec le ventre,	I felt you could sing from the abdomen
00:06:28	00:06:32	“	tu peux chanter avec la poitrine, avec la tête.	From the chest, from the head
00:06:32	00:06:35	“	Et – ces différentes façons de chanter,	and these different ways of singing
00:06:35	00:06:37	“	c'est l'expérience qui me les a amené;	came to me through experience
00:06:37	00:06:41	“	j'ai pas appris à l'école. Mais crier comme ça-là, j'ai appris dans les champs ici.	I didn't learn that in school but I learned to shout here in the fields

00:07:13	00:07:15	Salif Keita	Eh ça, c'est un cri de guerre.	That's a war cry
00:07:18	00:07:25	“	Ça fait partie des chansons les plus – les plus envoûtantes dans le temps passé.	That's one of the most bewitching songs from the past.
00:07:25	00:07:30	“	Parce que ça se dit derrière des gens – derrière des grands, grands, grands, grands guerriers	Because it used to be chanted behind the great warriors
00:07:30	00:07:33	“	qui ont eu - qui ont eu vraiment du mérite dans les champs de bataille.	who really proved themselves in battle.
00:07:57	00:08:01	Salif Keita	Je suis Keita, mais pas n'importe quel Keita.	I'm a Keita, but not just any Keita
00:08:01	00:08:03	“	Mon père est Keita, ma mère est Keita.	My father is a Keita, my mother a Keita
00:08:03	00:08:06	“	Le Keita que je suis, on appelle ça "Gniamé".	The type of Keita known as "Gniamé"
00:08:06	00:08:12	“	"Gniamé", ça veut dire vraiment la plus pure, la pureté de la race Keita.	The purest of the Keita race
00:08:12	00:08:16	“	Je suis vraiment de la plus grande aristocratie du Mandingue.	I come from the highest Manding aristocracy
00:08:16	00:08:17	“	Mais je chante.	but I sing
00:08:17	00:08:19	“	C'est pas un contraste,	There's no conflict...
00:08:19	00:08:25	“	parce que Soundiata, il a amené son instrument, il [unversäändlich] la composition-morceau.	because Soundiata had his own instrument, his own songs
00:08:25	00:08:33	“	Donc si je suis – je suis fier d'être le seul valable de remplacer Soundiata Keita.	So I am proud to be the only person worthy of replacing Soundiata Keita.
00:08:33	00:08:40	“	Ça, c'est vrai!	
00:09:20	00:09:23	Salif Keita	Nous sommes descendants de Soundiata Keita,	We are descended from Soundiata Keita
00:09:23	00:09:26	“	l'empereur du treizième siècle.	The thirteenth century emperor
00:09:26	00:09:30	“	Maintenant le pouvoir n'appartient pas à l'aristocratie.	Power is no longer in the hands of the aristocracy
00:09:30	00:09:33	“	Mais ça nous empêche pas d'être noble.	But that doesn't stop us being noblemen

00:09:33	00:09:43	Salif Keita	Et voilà mon père qui arrive.	Here's my father
00:09:43	00:09:51	“	Ça, c'est mon père.	This is my father
00:09:51	00:09:54	“	Ça, c'est mes vieux parents, Nassira Keita,	These are my parents, Nassira Keita...
00:09:54	00:09:59	“	et puis Sina Keita, qui est le chef de tous les chasseurs du village.	And Sina Keita, head of all the village hunters
00:10:00	00:10:05	Sina Keita	[Bambara]	A marabout in Dakar told me...
00:10:05	00:10:08	“	“	that one day I would have a son...
00:10:08	00:10:12	“	“	who would be outstanding in every way
00:10:12	00:10:17	“	“	I was doubtful – I didn't have a wife at the time
00:10:17	00:10:19	“	“	But the marabout insisted
00:10:19	00:10:22	“	“	You will have a child unlike the others
00:10:22	00:10:27	“	“	with a power the others will not have
00:10:27	00:10:31	“	“	provided you make certain sacrifices
00:10:31	00:10:33	“	“	So I made the sacrifices, as he told me
00:11:03	00:11:07	Salif Keita	Le jour où je suis né mon père n'était pas là, il était à la chasse.	The day I was born, my father was away hunting
00:11:07	00:11:11	“	Il était très mécontent quand il rentrait parce qu'il n'avait rien eu.	He came back from the hunt unhappy because he had caught nothing
00:11:11	00:11:14	Dorfbewohner 1	[Bambara]	Your wife had the baby.
00:11:14	00:11:15	Sina Keita	“	A boy?
00:11:15	00:11:19	Dorfbewohner 1	“	[nickt]
00:11:26	00:11:28	Dorfbewohner 2	“	Sina, your wife had an albino!
00:11:28	00:11:29	Sina Keita	“	An albino?
00:11:29	00:11:30	Dorfbewohner 2	“	[zustimmend]
00:11:42	00:11:44	Sina Keita	“	What have you done? [zu seiner Frau]
00:11:44	00:11:46	“	“	An albino in my family?
00:11:46	00:11:48	“	“	Get out of here!
00:11:48	00:11:53	“	“	Out!“

00:12:02	00:12:04	Salif Keita	Mon père était choqué.	My father was shocked
00:12:04	00:12:07	“	Son enfant est blanc, tout blanc.	His child was white, completely white
00:12:07	00:12:10	“	Il savait pas d'où venait cet enfant	Where had this child come from?
00:12:10	00:12:13	“	et qu'est-ce qu'il était venu faire.	And what had he come to do?
00:12:13	00:12:20	Nassira Keita	[Bambara]	When Salif was born, I suffered
00:12:20	00:12:22	“	“	I really suffered...
00:12:22	00:12:28	“	“	a lot.
00:12:32	00:12:40	Salif Keita	Et ce jour-là, quand ma grand-mère a eu ... elle venait	That day, when my grandmother came to smooth things
00:12:40	00:12:45	“	[<i>universiëndlich</i>] réparer la faute, elle a dit à mon père d'aller voir l'imam de la mosquée.	over... she told my father to go and see the Imam at the mosque
00:12:45	00:12:56	“	Et quand il est venu voir l'imam, l'imam lui a dit: "L'enfant que tu as eu là – tu vas voir ce qui va se passer dans sa vie."	The Imam said, "That child – wait and see what he will make of his life!"
00:12:56	00:13:04	Sina Keita	[Bambara]	I was perplexed, but I decided that only God knew what he would become.
00:13:04	00:13:07	“	“	God is great, so I accepted it.
00:13:21	00:13:31	Sina Keita	[Bambara]	People started talking, gossiping saying Sina had a son who was peculiar
00:13:31	00:13:34	“	“	It was even whiter than the whites
00:13:34	00:13:38	“	“	Some said it wasn't a white person but an angel
00:13:38	00:13:44	“	“	Others said it was a child of an indeterminate nature
00:13:44	00:13:46	“	“	That's how Salif was born
00:13:50	00:13:55	Salif Keita	Je ne pouvais pas supporter le soleil.	I couldn't stand the sun.
00:13:55	00:13:58	“	C'était pas facile pour mon peau.	It was a problem for my skin.
00:13:58	00:14:04	“	Et ça fait du mal, vraiment...à me tenir au soleil.	I found it very hard to be in the sun.
00:14:04	00:14:11	“	J'accusais des gens au fond de moi, souvent ...	Deep down inside I blamed people
00:14:11	00:14:17	“	et pour les pardonner, j'ai appris à méditer.	In order to forgive them I learned to meditate

00:14:17	00:14:20	“	Et donc, et puis à l'âge de cinq ans	And so, from the age of five
00:14:20	00:14:28	“	à partir du moment où – le jour où même je sentais que c'était pas – j'avais pas la même couleur que les autres, j'ai commencé à – à m'inquiéter sur mon sort.	when I understood I wasn't the same colour as the others I began to worry about my fate
00:14:38	00:14:43	Salif Keita	S'il y a un albinos qui passe, ils crachent par terre et ils se [<i>unverständlich</i>]	When an albino passed by people used to spit on the ground
00:14:43	00:14:45	“	Et ça fait mal, ça. Ça fait mal.	And that hurt, that hurt
00:14:47	00:14:50	Lehrer	Oh, le beau vélo. Il est à toi?	
00:14:50	00:14:53	Schüler	Oh, le beau vélo. Il est à toi?	Oh, what a lovely bike! Is it yours?
00:14:53	00:14:55	Lehrer	Non, c'est le vélo de Fanta.	No, it's Fanta's bike.
00:14:55	00:14:58	Schüler	Non, c'est le vélo de Fanta.	
00:14:58	00:15:00	Salif Keita	Le premier jour où mon père m'a amené à l'école, je ne voulais pas y aller.	The first day my father took me to school I didn't want to go.
00:15:00	00:15:03	“	Parce que les élèves dès qu'ils m'ont vu, ils ont eu peur de moi. Parce qu'il y avait pas pareil.	When the other pupils saw me they were scared of me
00:15:03	00:15:08	“	Moi aussi, j'avais peur de les intégrer.	I was afraid of mixing with them
00:15:08	00:15:11	“	C'est mon père qui m'a forcé.	My father forced me to go
00:15:11	00:15:14	“	[<i>unverständlich</i>] par la main, il m'a dit: "Tu vas à l'école!"	He took me by the hand... and said, "You're going to school!"
00:15:14	00:15:18	“		
00:15:24	00:15:27	Lehrer	Oh, le beau vélo, il est à toi?	
00:15:27	00:15:31	Schüler	Oh, le beau vélo, il est à toi?	
00:15:48	00:16:00	Salif Keita	C'est là qu'a commencé ma malédiction	It was then that my cursed fate began
00:16:04	00:16:10	Salif Keita	Au moment de – de méditer ici, je –	When I used to meditate here...
00:16:10	00:16:12	“	comme je ne connaissais personne –	since I knew no-one...
00:16:12	00:16:19	“	celui qui pourrait m'arranger, pour moi, c'était le président du régime [<i>unverständlich</i>] qui était le président Modibo Keita.	I thought the person who could help me was the former President, Modibo Keita
00:16:19	00:16:25	“	Alors - comme il est sur la colline là-bas, je voulais monter, le voir et de m'expliquer à lui.	As he was up there on the hill I wanted to go and see him

00:16:25	“	A montant, j'ai rencontré un homme qui était habillé en chasseur.	As I went up I met a man dressed as a hunter
00:16:33	“	Il m'a regardé, ...	He looked at me
00:16:35	“	et moi – c'est moi qui a eu peur! Et je suis retourné.	It was I who was afraid and I went back
00:16:39	“	Pour moi, si jamais je montrais, je serais sacrifié.	I felt, that if I went up, I would be sacrificed
00:16:43	“	Alors je suis pas monté.	So I didn't go on
00:16:48	“	Et parce que aussi – n'est-ce pas que – il y a beaucoup de traditions qui disent que les sacrifices	There are many traditions which say...
00:16:51	“	– beaucoup de sacrifices humains sont des sacrifices de – albinos.	that human sacrifices are often albinos
00:16:57	“	Parce que ils ont autre chose qui se passe en eux qui n'est pas – qui est hors du commun.	Because there is something inside them that is out of the ordinary
00:17:07	Salif Keita	C'est moi je crois que je suis né avec la foi en Dieu.	I believe I was born with faith in God
00:17:13	“	Quand je regardais chercher une solution finale, je me plaçais au-dessus de tout ça.	When I look for a solution I place myself above all that
00:17:18	“	Et c'est Dieu.	That is God
00:17:23	Salif Keita	Je n'étais pas tellement d'accord avec les idées animistes depuis que je suis né ...	I've never agreed with animism from the day I was born...
00:17:30	“	– encore que je suis né dedans.	although I was born into it
00:17:46	Salif Keita	J'ai beaucoup aimé l'école coranique.	I loved the Koran school
00:17:51	“	Et j'aimais beaucoup la voix du maître.	I loved the master's voice
00:17:54	“	Il avait une très belle voix et j'étais sensibilisé par sa voix.	He had a very beautiful voice – I was deeply affected by it
00:18:15	Salif Keita	Depuis que mon père voulait de m'amener à l'école coranique il m'a amené à l'école française ...	Instead of taking me to the Koran school my father took me to the French school
00:18:23	“	... qu'a commencé la malédiction.	And that is when the curse began
00:18:36	Sina Keita	[Bambara]	I didn't want to send him to the Koran school
00:18:44	“	“	They said that, being what he was he would lose his

00:18:52	00:19:03	“	“	genius That's why I did not want him to go to the Koran school
00:19:14	00:19:20	Salif Keita	J'ai pas étudié le Coran,	I haven't studied the Koran
00:19:20	00:19:25	“	mais je lutte beaucoup pour la cause de Dieu, pour l'amour de Dieu.	But I'm fighting for God's cause, for the love of God
00:19:25	00:19:28	“	Tout ça, c'est tout dans mes textes – presque tous mes textes pour la société	It's in almost all my lyrics
00:19:28	00:19:33	“	parce que moi je crois que Dieu est d'accord avec la société.	For I believe that God is in agreement with community
00:19:33	00:19:37	“	Et partout où la société est, Dieu est là-bas.	And wherever community is, God is there too
00:19:37	00:19:43	“	Et il n'aime pas là où il n'est pas la masse.	He will not be where there is no sense of community
00:19:43	00:19:48	“	Donc, ceux qui – les textes qui peuvent avancer la bonne marche de la société	The texts which help the community work well ...
00:19:48	00:19:54	“	sont les textes qui font – qui sont aimé par Dieu.	are those that God likes
00:19:54	00:19:56	“	Et donc je défend beaucoup la cause de Dieu.	So I am defending God's cause
00:20:02	00:20:05	Salif Keita	Je crois que tous musiciens – tous les musiciens,	I believe that all musicians...
00:20:05	00:20:09	“	toutes [sic] artistes,	all artists...
00:20:09	00:20:14	“	est un prophète, un peu.	are prophets, in a way
00:20:14	00:20:18	“	Parce que l'art, ça vient du cœur.	Because art comes from the heart
00:20:18	00:20:22	“	Et pour bien le faire, il faut être très sensibilisé.	And to do it well you have to be very sensitive
00:20:22	00:20:24	“	Et un cœur très sensibilisé est un cœur noble,	And a very sensitive heart is a noble one ...
00:20:24	00:20:26	“	un cœur de prophète.	A prophet's heart.
00:21:23	00:21:25	Salif Keita	Moi je suis chanteur,	I'm a singer..
00:21:25	00:21:28	“	mais je suis – je viens – je suis descendant de Soundiata Keita,	but I'm a descendant of Sundiata Keita
00:21:28	00:21:29	“	et c'est ça qui compte ici.	and that's what counts here
00:21:29	00:21:32	“	Dès qu'on me voit, on sort les louanges de Soundiata Keita.	As soon as they see me they sing the praises of Sundiata
00:21:32	00:21:36	“	Je suis noble, et c'est ce qui compte, le reste, ce n'est pas	I'm a noble and that's what counts

			le problème.	
00:21:36	00:21:39	“	Et tu vois, ils ont raison parce que chaque chose a sa place. C'est normal, ça.	They are right because everything has its place
00:21:39	00:21:43	“	Je suis très content. Ici c'est chez moi – ouai [a:ch].	I'm very happy. I'm at home!
00:21:43	00:21:47	“	Les dames qui vous voyez c'est des griottes à moi, moi je suis noble.	The women you see are my “griottes” and I'm a noble
00:21:47	00:21:51	“	[unversändlich] dès qu'on me voit, on cri. C'est normal.	As soon as they see me they shout praises
00:25:36	00:25:43	Salif Keita	La tradition chez nous, les griots envoûtent les gens	It was said that the griots bewitched people
00:25:43	00:25:47	“	que les nobles donnent un peu d'argent.	so that the noblemen should give away a little money
00:25:47	00:25:49	“	C'est des traditions qui ont fait leur preuve avant,	It was a tradition closely followed...
00:25:49	00:25:54	“	mais maintenant c'est très difficile de respecter	but now it's very difficult to respect
00:25:54	00:25:57	“	parce que – n'est-ce pas que le monde évolue – et qu'est-ce que c'est, l'évolution?	because the world evolves
00:25:57	00:26:00	“	Le processus de l'évolution est assuré	The process of evolution is assured...
00:26:00	00:26:07	“	par la trahison des générations par des autres.	by the betrayal of one generation by the next
00:26:09	00:26:15	Salif Keita	La tradition ne voulait pas [unversändlich] qu'un noble fasse la musique.	Tradition says that a noblemen [sic] shouldn't play music
00:26:15	00:26:18	“	Dans ma conscience profonde, ce n'était pas un problème.	But deep in my conscience this isn't a problem
00:26:18	00:26:25	“	Pourquoi? Parce que je crois que c'était une façon légitime de gagner sa vie.	I believe it is a legitimate way to earn a living
00:26:25	00:26:28	“	C'était plus légitime que de voler et de truauder.	It's better than stealing and cheating
00:26:28	00:26:34	“	Que je fasse la musique ou voler – de voler.	I'd rather be a musician than a thief
00:26:53	00:26:58	Sina Keita	[Bambara]	I saw my son with a guitar
00:26:58	00:27:02	“	“	I said to him...
00:27:02	00:27:09	“	“	“Salif, you are a noble and you mustn't play music”
00:27:09	00:27:13	“	“	But he went on and on playing the guitar
00:27:13	00:27:18	“	“	I finally chased him out of the house
00:27:18	00:27:21	“	“	I told him never to do it again

00:27:28	00:27:34	Nassira Keita	[Bambara]	He was always playing that guitar
00:27:34	00:27:37	“	“	I cried because after all those years in school...
00:27:37	00:27:43	“	“	my son wanted to become a musician
00:27:43	00:27:49	“	“	And I wondered how on earth he would make a living from that
00:27:49	00:27:54	“	“	Salif said, “Mother, if you don’t let me go ahead with my music...
00:27:54	00:27:56	“	“	I will go mad.”
00:27:56	00:28:00	Sina Keita	[Bambara]	One day he left for Bamako...
00:28:00	00:28:04	“	“	where he played in small bars
00:28:04	00:28:08	“	“	People began to say he could sing
00:28:08	00:28:10	“	“	The rest you know
00:28:27	00:28:32	Salif Keita	Je respecte beaucoup le passé de mes parents.	I have a great respect for my parents’ past...
00:28:32	00:28:38	“	Mais je n’ai pas envie que ça influe sur le présent.	but I don’t want it to influence the present
00:28:38	00:28:40	“	Maintenant ...	---
00:28:40	00:28:46	“	Je crois qu’il vaut mieux essayer une autre façon de se rendre noble.	Now it’s better to try another way of being noble
00:28:46	00:28:51	“	Parce que les vérités d’avant ne sont pas forcément les vérités d’aujourd’hui.	Because the truths of the past are not necessarily the truths of today
00:29:12	00:29:16	Salif Keita	Ce temps, j’avais dix-huit ans, dix-neuf ans. Mais personne ne me connaissait, évidemment.	I was eighteen or nineteen but no-one knew me of course
00:29:16	00:29:19	“	Je passais comme une mouche qui passe – et peut-être tant emmerdant, eh?	I was just like a fly going past and maybe as irritating
00:29:21	00:29:24	“	Mais – avec la chaleur humaine ici j’ai vécu.	But with the human warmth here...
00:29:24	00:29:26	“	J’ai vécu, pas comme une mouche	I lived not like a fly...
00:29:26	00:29:31	“	comme une personne qui peut être – qu’on a envie de faire vivre.	but like a person they wanted to keep alive
00:29:32	00:29:36	Salif Keita	J’ai passé un an, peut-être un an et quatre mois.	I was here for a year or so
00:29:36	00:29:39	“	A 1960, j’ai connu un copain	In 1960 I had a friend...

00:29:39	00:29:41	“	qui me demandait à chaque fois où je passais la nuit – j’avais jamais dit la vérité.		who used to ask me where I spent the night I never told him the truth
00:29:53	00:29:58	Salif Keita	Je chantais, je passais des moments dans les bars, et je chantais des morceaux que les buveurs aimaient bien,		I sang. I spent time in bars I sang songs which the drinkers liked
00:30:02	00:30:02	“	et puis on mettait 500 francs – 1000 francs, 5000 francs même dans le trou de la guitare.		And they used to put 500, 1000 even 5000 francs in the hole of my guitar
00:30:09	00:30:09	“	Et je vivais bien.		And I lived well
00:30:10	00:30:13	“	J’achetais des habillés, des chaussures, je vivais bien.		I bought clothes and shoes and lived well
00:30:13	00:30:17	“	[<i>unverständlich</i>] les Maliens aiment l’art,		Maliens really love art
00:30:17	00:30:21	“	aiment la beauté de la chanson et les artistes.		They really love the beauty of song and they love artists
00:30:22	00:30:23	Salif Keita	J’ai connu un fou – non, pour moi il n’était pas fou.		I also knew a madman but to me he wasn’t mad
00:30:26	00:30:29	“	Il était plus sentimental, plus [<i>unverständlich</i>] et plus chaleureux ...		He was more sentimental, welcoming and warmer... than any normal person
00:30:29	00:30:31	“	que peut être une personne normale.		Each time I left for the bar...
00:30:31	00:30:35	“	Parce que chaque fois que je passais dans le bar, avant que je vienne,		he would lay out my mattress and tidy everything up
00:30:35	00:30:39	“	il [<i>unverständlich</i>] ma natte, il nettoie bien.		He would look after my belongings
00:30:39	00:30:41	“	Il garde mes affaires,		And when I came back I’d bring him sandwiches
00:30:41	00:30:43	“	Et quand je viens, j’amène des sandwiches, je lui donne, mais on a jamais parlé. Il m’a jamais parlé.		But we never spoke
00:30:43	00:30:46	“	C’est comme un arbre qui était là, qui m’était utile ...		He was like a tree, always there, useful to me
00:30:46	00:30:50	“	mais qui me parlait pas.		But he never spoke to me
00:30:50	00:30:52	“	Où il est maintenant?		[Interviewer:] And where is he now?
00:30:52	00:30:53	Interviewer			---
00:30:53	00:30:54	Salif Keita	Je sais pas.		I don’t know. After I left the market I don’t know where he went
00:30:54	00:30:58	“	Quand j’ai quitté le marché, je l’ai cherché, je l’ai pas vu.		He was very important to me
00:30:58	00:30:59	“	Très, très important pour moi.		When I sing, I think of him
00:30:59	00:31:02	“	Quand je chante, je pense à lui et ...		And I’m more human, more spiritual and more sincere.
00:31:02	00:31:09	“	[<i>unverständlich</i>] je pense à lui, je suis plus humain, je suis plus spirituel, et plus vrai.		

00:34:57	00:35:02	Salif Keita	[<i>Umerständlich</i>] c'est pas bon de boire, C'est pas bien de se droguer.	This song is saying it's not a good thing to drink You shouldn't take drugs
00:35:02	00:35:05	“		
00:35:05	00:35:10	“	Si tu refuses ton père et ta mère [<i>umerständlich</i>], l'alcool va te tuer.	If you reject your father and mother and turn to drugs and alcohol... they will kill you
00:35:10	00:35:12	“		
00:35:20	00:35:24	Salif Keita	C'était à la gare que j'ai fait mon premier orchestre, c'est-à-dire le Rail Band.	It was at the station that I joined my first band, The Rail Band
00:35:26	00:35:29	“		
00:35:29	00:35:34	“	Et cette gare, c'est la seule gare de Bamako et l'endroit le plus mouvementé, le plus fréquenté par les businessmen, par les commerçants.	This is the only station in Bamako It's the busiest place, full of businessmen and traders.
00:35:54	00:35:58	Salif Keita	Ici, c'est le [<i>umerständlich</i>], ici c'est le buffet de l'hôtel de la gare.	This is the Station Hotel bar
00:36:04	00:36:08	“		
00:36:08	00:36:12	“	C'est la grande porte, où était la grande porte, ici la petite porte; ils ont construit – reconstruit ça, c'est pas l'ancien [<i>umerständlich</i>]	That's the main door, here's the little door They are always rebuilding the place
00:36:12	00:36:18	“	Et ici, on a commencé de jouer ici en '70 – '71 – '72 – '73.	And here we played in 1970, '71, '72, '73
00:36:18	00:36:22	“	Il y avait plein, plein de musiciens compétents qui ont formé le Rail Band.	There were many competent musicians who made up The Rail Band
00:36:22	00:36:25	“	C'était vraiment très important.	It was very important.
00:36:29	00:36:32	Salif Keita	Alors ici aussi, c'est très important pour moi	This place is also very important for me
00:36:32	00:36:40	“	parce que c'est comme un enfant qui monte son - un gaillard qui monte son berceau.	Because I was like a child climbing out of his cradle
00:36:40	00:36:43	“	Parce que je peux pas oublier le buffet de la gare.	I can't forget the Station Hotel bar
00:36:43	00:36:47	“	Ça – parce que ça dû mes premiers pas dans ma carrière, puis plein d'histoires de ma jeunesse,	because it was here I took the first steps in my career It holds many stories of my youth
00:36:47	00:36:49	“	c'est comme un symbole pour moi. C'est la jeunesse.	For me, it's a symbol of my youth
00:36:49	00:36:53	“		

00:36:57	00:37:00	Bargast 1	[Bambara]	Salif, I want to tell you something
00:37:00	00:37:04	Salif Keita	Ouai... ouai.	Yeab, yeab
00:37:04	00:37:06	Bargast 1	[Bambara]	The history of the Manding region!
00:37:06	00:37:10	Salif Keita	Ouai, ouai, j'ai compris, j'ai compris, j'ai compris, j'ai compris, ... j'ai compris!	Yes, I understood, I understood.
00:37:10	00:37:14	Bargast 1	[Bambara]	I've got to tell it to you!
00:37:14	00:37:16	Salif Keita	Ça – un ami, un frère	This is a friend, a brother
00:37:16	00:37:19	“	parce que c'est lui qui a vu mes premiers pas dans la musique.	He saw me take my first steps in music
00:37:19	00:37:22	“	Très, très important.	He's very, very important
00:37:22	00:37:25	“	On était trois personnes avec Tidiane Koné	It was the three of us, with Tidiane Kone
00:37:25	00:37:29	“	et – pour fonder le Rail Band.	who started The Rail Band
00:37:29	00:37:33	“	Alors – Mamadou Diakité, l'accompagnateur, et qui était technicien, chauffeur,	And Mamadou Diakhite was the owner, a technician, chauffeur ...
00:37:33	00:37:36	“	qui a fait tous les métiers ici presque dans le buffet.	a jack of all trades here at the Hotel
00:37:36	00:37:39	“	C'est bien ça, c'est bien, super, qu'il soit là.	I'm very glad he could be here.
00:37:39	00:37:44	“	Et – le petit Durango qui danse comme un – il a toujours bien – tellement qu'il danse bien!	An little Durango who danced so well...
00:37:44	00:37:48	“	On a cherché en ville pour qu'il vienne là aujourd'hui. Mais c'est vrai, non?	that we looked all over town for him so he could be here today
00:37:48	00:37:51	Durango	C'était dans quelle année?	What year was that?
00:37:51	00:37:54	Salif Keita	Ça devait être l'année-là?	Just last year?
00:37:55	00:37:57	Durango	En '70!	It was 1970!
00:38:03	00:38:10	Durango	[Bambara]	We in Africa have a lot to say on African music
00:38:10	00:38:13	“	“	Especially here in Mali
00:38:13	00:38:16	Mamadou Diakité	[Bambara]	
00:38:16	00:38:21	Salif Keita	Non – je dit: le reggae n'est qu'un noyau ...	
00:38:21	00:38:26	“	Non, le reggae n'est qu'un noyau parmi – dans la musique africaine ici.	I said reggae music is only the core of African music
00:38:26	00:38:30	“	Parce que tu joues des rythmes ici, tu sens du reggae dedans.	Because if you play the rhythm from here you can feel reggae inside it

00:38:30	“	Tu sais que c'est enveloppé,	You know that it is wrapped up
00:38:32	“	[<i>unverständlich</i>] tu trouves que le noyau, c'est le reggae.	but once you take away the wrapping you can find the reggae
00:38:37	Durango	Musique malienne, musique africaine [Bambara]	Music from Mali, or African music is all the same
00:38:42	“	[Bambara]	When you play Malian music there is every other kind of music in it
00:38:47	Mamadou Diakité	“	With reggae, even a white haired old woman could dance to it
00:38:52	“	“	Even little children could, though they have never heard it
00:38:56	“	“	and have never been to Jamaica
00:39:00	Salif Keita	Ici, dans la musique africaine, au Mali, ici, il y a pas un pays qui a la valeur du Mali dans la musique africaine.	In African music, no other county has the same value as Mali
00:39:07	“	Parce que nous sommes le résumé, et nous sommes le noyau de la musique africaine.	Because we are the essence and the core of African music
00:39:11	“	On a cette possibilité.	We have that possibility
00:39:14	“	Et Dieu a fait quelque chose! On n'a pas été assimilé, pourquoi?	And God has done one thing: Why haven't we been assimilated?
00:39:17	“	Parce qu'on a pas accès à la mer,	Because we have no access to the sea...
00:39:19	“	et c'est qui fait que c'est un pays enclavé, on a eu la chance de réserver certaines – depuis – de certaines traditions. Donc on a cette chance-là.	we have had the good fortune to keep some of our traditions
00:39:28	“	Donc on s'en fout de ce que les autres ont gagné.	So we don't care what others have gained
00:39:31	“	Nous, on a plus de potentialités que les autres.	We have more potential than the rest
00:39:33	“	On mérite la place essentielle dans la musique africaine.	We deserve the main place in African music
00:39:37	“	Parce que nous, si tu as envie d'entendre la tendance japonaise,	So, if you want to hear a Japanese tendency...
00:39:41	“	tu viens ici, et à certaines régions, tu vas l'entendre là-bas.	you can come here and hear it in some regions
00:39:44	“	Si tu as envie d'entendre du reggae, tu entends partout ici.	If you want to hear reggae, you can hear it everywhere here
00:39:48	“	Tu tiens envie d'entendre afro-jazz, c'est ici.	If you want afro-jazz, it's here.

00:39:52	“	Et souvent même on croit que les Américains noirs ont imité Segou	People often say that black Americans have imitated Segou...
00:39:55	“	parce que toute leur intonation vient de Segou.	because all their intonations come from Segou
00:39:59	“	Donc, [<i>unverständlich</i>] que nous, on a un mérite. On a un mérite inexploité.	So we do have a merit, an unexploited merit
00:40:05	“	Et c'est mieux. Dieu a dit: « Commence mal et fini bien »,	And that's better because God said, “Start badly but end well”
00:40:09	“	et c'est ce qu'il va arriver au Mali.	And that's what is going to happen in Mali
00:40:10	“	Ah oui, très bien. Keita! [<i>unverständlich</i>]	Very good! Keita!
00:40:51	Salif Keita	Alors, ça, c'est le motel de Bamako.	So this is the Bamako motel
00:40:55	“	Alors je vais vous montrer l'intérieur de ...	I would like to show you inside...
00:40:58	“	J'avais une moto achetée par le buffet de l'hôtel de la gare,	I had a motorbike which was owned by the Station hotel
00:41:04	“	et quand je suis venu ici, le motel a remboursé la moto au buffet hôtel de la gare.	And when I came here, the motel paid back the hotel for the bike
00:41:10	“	Donc ça, c'est – c'est un souvenir que je peux pas oublier.	So that's something I'll never forget
00:41:20	Salif Keita	Ça, c'est le motel de Bamako, qui a été très important dans la musique malienne moderne.	This is the motel, which was of great importance to modern Malian music
00:41:33	“	Depuis 1973, je suis venu dans les Ambassadeurs du motel.	In 1973 I came to join “Les Ambassadeurs”
00:41:42	“	C'est comme si – je vais toujours aujourd'hui	It's as if I were standing today...
00:41:46	“	sur la [<i>unverständlich</i>] d'un grand disparu.	on the grave of some famous person
00:41:50	“	Parce que le motel aujourd'hui a plus d'Ambassadeurs	Because today the motel no longer has “Les Ambassadeurs”
00:41:55	“	Mais si je dois parler de la vie musicale au Mali, je peux pas ne pas parler des Ambassadeurs.	But I can't speak about musical life in Mali without mentioning them.
00:42:03	“		
00:42:03	Salif Keita	Alors, ça, c'est le podium ici ...	So this is the podium...
00:42:08	“	... où on jouait les samedis et les dimanches dans les après-midis.	where we used to play on Saturday and Sunday afternoons...

00:42:12	00:42:17	“	Ça dépend, dans quatre heures de temps, de seize heures jusqu'à vingt heures.	from four o'clock until eight
00:42:23	00:42:30	Salif Keita	Mandjou a été – a couturié le succès des Ambassadeurs du Motel.	It was “Mandjou” that sealed the success of “Les Ambassadeurs” at the motel
00:42:30	00:42:38	“	Et depuis que Mandjou est parti, il y a pas un autre morceau qui soit – qui a pu ressuscité le motel.	Since “Mandjou” there's been no other song able to revive the motel
00:42:38	00:42:43	Salif Keita	Et donc, j'ai chanté avec âme.	So, I sang it from my soul
00:42:43	00:42:49	“	On peut chanter un morceau – les morceaux ne sont pas les mêmes dans le cœur.	You can sing a song, but all songs are not the same in your heart
00:42:49	00:42:52	“	Il y a d'autres morceaux tu peux les chanter avec moins d'émotions.	Some songs you sing with less emotion
00:42:52	00:42:55	“	Et d'autres morceaux tu chantes avec plus d'émotion.	Others you sing with more emotion
00:42:55	00:42:59	“	Et Mandjou je chante – non seulement je chante avec détermination,	When I sang “Mandjou”, not only did I sing it with determination...
00:42:59	00:43:02	“	avec plus d'âme, et avec plus de force.	but with more feeling, more strength
00:43:02	00:43:06	“	Et donc, c'est comme un marteau qui tape sur ... dans les cœurs des gens, et ça réagit.	It's like a hammer striking people's hearts, and they react
00:43:06	00:43:10	“	C'est comme si tu mets – tu tape le caillou sur terre,	It's like throwing a stone on the ground...
00:43:10	00:43:12	“	et ça fait trembler le sol,	and making the earth tremble
00:43:12	00:43:15	“	et c'est comme ça que Mandjou a réagit dans les cœurs des hommes.	That's how “Mandjou” strikes the hearts of people
00:48:39	00:48:43	Salif Keita	Quand j'arrive à Paris, je vois que c'est une autre vie qui commence.	When I arrive in Paris, it's another life beginning
00:48:43	00:48:48	“	Et je regarde un peu en arrière, derrière moi dans le passé.	If I look back a little into the past...
00:48:48	00:48:54	“	Je vois que la vie d'un homme est comme la vie d'un œuf.	I see that the life of a man is like the life of an egg
00:48:55	00:49:01	“	Ça se forme, le poussin sort, il s'émancipe,	The egg forms, the chick hatches, it grows up
00:49:01	00:49:07	“	et voilà! C'est tellement beau quand tu progresses.	And there you are! It's really wonderful, when you progress

00:49:07	00:49:12	“	Et j'aime beaucoup ça.	I love that
00:49:55	00:50:00	Salif Keita	Dans le mixe, j'étais très ouvert.	I was very open in the mix
00:50:00	00:50:12	“	Moi, je surveillais la mélodie, et la maintenance de la mélodie de la couleur africaine,	I looked after the melody and its African colour...
00:50:12	00:50:18	“	et – [<i>räuspert sich</i>] excusez-moi – ... les – d'autres qui étaient là, comme [<i>unverständlich</i>] Brice, le batteur de l'orchestre,	and the others there, like Brice, the drummer...
00:50:18	00:50:24	“	et l'ingénieur de son lui-même, ont défendu souvent la couleur universelle.	and the sound engineer himself defended the universal colour
00:50:26	00:50:32	“	Un temps dans la vie se détermine par une génération,	Just as one era in life is determined by one generation...
00:50:32	00:50:40	“	une musique aussi, une culture se ... elle est déterminée par le rythme, la mélodie ...	so a kind of music, a kind of culture is determined by the rhythm, the melody
00:50:40	00:50:43	“	et l'idéologie par les textes.	and the ideology through the lyrics
00:50:43	00:50:46	“	Déjà je crois qu'il y a le rythme et la mélodie.	I think you already have the rhythm and the melody.
00:50:46	00:50:50	“	Pour moi, c'est l'essentiel.	That, to me, is essential.
00:50:50	00:50:54	“	Alors, si tu ne fais que la mélodie et le rythme,	So, if you only play the melody and the rhythm...
00:50:54	00:50:58	“	tu gardes ça et tu mêles pas le modernisme dedans,	and don't mix anything modern into it
00:50:58	00:51:02	“	tu fais pas une ouverture vers d'autres musiques universelles.	if you don't open up to a more universal music...
00:51:02	00:51:07	“	Moi, je crois que cette musique et bien surtout dans la [sic] musée.	you might as well keep that music in a museum
00:51:07	00:51:14	“	C'est bien, mais, dans la [sic] musée pour recevoir les touristes qui viennent.	It's OK, but put it in a museum for the tourists
00:51:14	00:51:22	“	Mais à partir du moment tu as envie d'exploser – de – d'exploser devant – aux yeux des auditeurs,	But the moment you want to explode before the eyes of the world...
00:51:22	00:51:27	“	et le moment-là tu as envie d'être écouté	the moment you want to be heard...
00:51:27	00:51:32	“	et d'être utile pour la société idéologiquement,	and to be ideologically useful to society...
00:51:32	00:51:34	“	il faut savoir parler aux gens.	then you have to know how to speak to people
00:51:34	00:51:38	Salif Keita	C'était un pas pour l'homogénéité sociale,	It's a step towards social harmony
00:51:38	00:51:42	“	et c'était un pas contre le racisme	A step against racism
00:51:42	00:51:46	“	et c'était un pas pour la paix.	A step towards peace

00:51:46	“	Parce que tant qu'on va se confondre – et on se confondra tout le temps, il y aura moins de problèmes sociaux.	Because the more we mix together...
00:51:50	“	Parce que les cultures vont échanger.	the less social problems there'll be
00:51:53	“	Peut-être vous prendrez une partie de la culture africaine,	For there will be an exchange of cultures
00:51:56	“	et nous, on prendra – on a déjà pris – d'ailleurs – beaucoup de culture,	Perhaps you will take some African culture
00:52:03	“	parce que moi, je suis avec un pantalon, une chemise, jacket.	We've already taken much culture from elsewhere
00:52:07	“	En tant qu'Africain, je me sens jeune, je me sens à l'aise, donc – je parle le français, j'ai fait beaucoup de pas.	Here I am wearing trousers... a shirt, a jacket
00:52:10	“	Et quand vous, vous allez faire beaucoup de pas aussi, on va se rejoindre. Il y aura la paix qui va s'installer.	As an African, I'm quite at ease
00:52:15	“	On va sensibiliser les malfaiteurs.	I speak French so I have taken many steps already
00:52:20	“	On va dire que c'est nous qui sommes là en tant que servants de la paix, il faut nous copier, ils vont nous copier,	And when you, on your side have also taken as many... then we will meet up and there will be peace
00:52:25	“	sinon, ils seront à l'écart.	We'll make the wrongdoers feel ashamed
00:52:27	“		We will say that they must copy us
00:52:32	“		
00:52:34	“		
00:52:40	“		
00:52:43	“		If not, they will remain outsiders
00:53:02	Salif Keita	J'étais invité à 'Parafina' par Alpha Kabiné Traoré,	I was invited to the "Parafina" by Alpha Kabiné Traoré...
00:53:06	“	trompettiste des Ambassadeurs du Motel	ex-trumpeter with "Les Ambassadeurs"
00:53:09	“	pour aller faire un peu de musique, un peu de [unverständlich]	to jam with them
00:55:23	Ansager	Merci! Voilà, une fois encore: Salif Keita, Salif Keita [unverständlich]	Salif Keita!
00:55:29	“	[unverständlich] musiciens grands d'Afrique en tant que notre doyen	one of the great musicians from Africa, as well as our doyen...
00:55:36	“	Manu Dibango! [unverständlich]	Manu Dibango!
00:55:38	“	[unverständlich]	Give him a big hand

00:55:43	Salif Keita	Vous dites que alors Mali, c'est ma place et ici maintenant, pourquoi est moi ici?	You say Mali is where I belong and why am I here?
00:55:49	“	Parce que là-bas, vous avez vu les blancs, non? [unverständlich], si je suis là	Well, down there you saw white men and that's why I'm here
00:55:56	“	et il y a la musique ici, la musique a immigré ici aussi,	There is music here, music emigrated here as well
00:56:00	“	je suis venu par la vague de la musique parce que ça, d'abord,	And I came on the wave of music
00:56:03	“	ça n'a rien de – c'est tout à fait normal, parce que la musique n'a pas de pays, n'a pas de frontières.	It's completely natural. Music has no country and no boundaries
00:56:10	“	Et où que tu sois, c'est là-bas, c'est – c'est le pays de la musique.	So wherever you are, it's the music's country
00:56:15			
00:56:15	Mamadou Konté	Le problème de la musique africaine,	The problem with African music...
00:56:18	“	c'est [unverständlich] on vient pas avec une langue écrite et ni avec bazooka	we don't come with a written language or with a bazooka...
00:56:21	“	pour faire connaître notre culture,	to get our culture across
00:56:23	“	mais avec la musique-là, c'est quelque chose de très sérieux pour nous,	But we are very serious about our music
00:56:27	“	parce que c'est un arme de combat à travers lequel nous allons tout faire	because it's a weapon with which we are doing everything...
00:56:30	“	pour développer notre culture aussi bien ici qu'à New York qu'à Londres.	to develop our culture whether here, New York or London
00:56:34			
00:56:34	Manu Dibango	On existe.	We exist
00:56:37	“	Je veux dire que dans une émission populaire de la France profonde – comme on dit ici –	In a popular programme broadcast into deepest France, as they say here...
00:56:42	“	tu peux voir ou Salif ou Manu ou Touré Kunda ou...,	you can see Salif or Manu or Toure Kunda
00:56:47	“	ça ne choque plus les gens.	It doesn't shock any more
00:56:50	“	La deuxième étape, c'est non seulement de nous voir jouer de la musique,	The next step is not just to see us playing music...
00:56:55	“	mais c'est de parler aussi à la télévision.	but also speaking on television
00:56:57	“	Ça, c'est une étape importante. [lacht] Oui.	That is an important step!
00:57:01	“	Donc on commence à parler vraiment à la télévision.	So we've begun to speak on television

00:57:04	00:57:10	“	Donc moi, je trouve que l'époque est très, très, très intéressante parce que c'est une époque de lutte, c'est une révolution en fait!	I find these times very interesting. A time of struggles and revolutions
00:57:10	00:57:14	Salif Keita	Il faut que la vie d'un homme soit positive.	A man's life must be positive...
00:57:14	00:57:20	“	Et on essaie de rendre positive notre vie.	We try to make our lives positive...
00:57:20	00:57:29	“	En quoi faisant? En mettant notre connaissance, notre idéologie,	By doing what? By presenting our knowledge, our ideology
00:57:29	00:57:35	“	en proposant notre idéologie au monde pour voir si elle peut être acceptée	By proposing our ideology to the world to see if it can be accepted...
00:57:35	00:57:37	“	pour que la paix soit plus facile.	so that peace comes more easily
00:57:37	00:57:42	“	La religion même n'est pas faite pour – j'ai pas de religion,	Religion is not made for – I have no religion...
00:57:42	00:57:48	“	moi je suis pas prophète, je lis pas la bible, je peux pas la lire parce que j'ai pas les yeux pour lire la bible.	I'm no prophet. I don't read the Bible because my eyesight is bad
00:57:48	00:57:52	“	Je lis pas non plus le Coran parce que j'ai pas les yeux pour lire le Coran.	Nor do I read the Koran because of my eyesight
00:57:52	00:57:58	“	Mais je sais que la religion, elle n'est pas faite pour ne pas qu'on s'entend.	I do know that religion is not here to divide us
00:57:58	00:58:02	“	Au contraire, elle est faite pour qu'on s'entende mieux.	On the contrary, it exists so that we can get along better
00:58:02	00:58:03	“	Et donc nous, on s'entend,	We get along together...
00:58:03	00:58:06	“	la vraie religion c'est entre nous, n'est-ce pas, papa?	so the true religion is here among us, isn't it, Papa?
00:58:06	00:58:11	Manu Dibango	Amen! Hallelujah!	
00:58:11	00:58:16	“	[<i>unverständlich</i>], merci.	
00:58:16	00:58:20	Salif Keita	Ah, Manu, Ma – comment on va faire!	
00:58:20	00:58:23	“	Tiens, tiens, tu as dit que Dieu est grand, et nous, on est là pour... ?	You said God is great and we are here to... ?
00:58:23	00:58:27	Manu Dibango	Oh, on essaie seulement de la musique! [<i>lach!</i>]	We just try to make music!
00:58:27	00:58:32	“	Ah, il a tellement à faire [<i>unverständlich</i>]	He has too much to do. What will He do on a Sunday?
00:58:32	00:58:33	Salif Keita	Il s'ennuie.	He's annoyed
00:58:33	00:58:38	Manu Dibango	Eh! « Tous les Africains, » il dit, « non, non, non, Mandela, là-bas, bon, laissez-moi tranquille. »	He says, “Oh Mandela down there, leave me in peace”

00:58:38	00:58:43	“	Lundi il se réveille et c'est madame Thatcher qui n'est pas d'accord avec Indira Gandhi.	Monday He wakes up and it's Mrs. Thatcher arguing with Indira Gandhi
00:58:43	00:58:48	“	« Ah, laissez-moi tranquille. » [<i>unversändlich</i>]	Oh, leave me in peace
00:58:48	00:58:50	“	Traoré vient demander de l'argent ici. « Laissez-moi tranquille. »	Traore is here asking for money – Leave me in peace!
00:58:50	00:58:53	Salif Keita	Ouai.	
00:58:53	00:58:54	Manu Dibango	Ça, c'est une chanson.	That's a song
00:58:54	00:58:59	Salif Keita	« Laissez-moi tranquille! Laissez-moi tranquille, je veux écouter les musiciens! Je veux écouter les musiciens! »	Leave me in peace! I want to listen to the musicians
00:58:59	00:59:01	Manu Dibango	Ouai!	
00:59:01	00:59:05	Salif Keita	Quand – mais quand Manu fait « Pahl! », il dit: « Voilà, c'est ça que je veux écouter! »	When Manu goes Pahl! He says, “That's what I want to hear!”
00:59:04	00:59:05	Manu Dibango	Oui!	---
00:59:05	00:59:06	Salif Keita	Parce que ça, c'est plus ...	---
00:59:06	00:59:07	Manu Dibango	Mais avant de faire ça, il faut m'encourager!	M.D.: But you have to encourage me, my fingers are
00:59:07	00:59:08	Salif Keita	Ouai, ouai ...	tired
00:59:08	00:59:10	Manu Dibango	Mes doigts sont fatigués!	
00:59:10	00:59:11	Salif Keita	Ouai.	---
00:59:18	00:59:22	Salif Keita	C'est ça! Je jure.	That's it, I swear...
00:59:22	00:59:28	“	Et puis ... moi, je suis sûr que Dieu [<i>unversändlich</i>] maintenant parce que c'est avec nous qu'il a moins de problèmes.	I'm sure that God has turned to us because with us He has fewer problems.
00:59:28	00:59:32	“	Il n'en a pas. On fait ce qu'il veut,	He has none! We do what He wants.
00:59:32	00:59:35	“	et puis il entend la musique, ça lui fait plaisir. C'est ça.	When He hears the music, He's pleased and that's it
01:00:18	01:00:23	Salif Keita	C'est un peu près comme mon village, là, au bord du fleuve.	It's almost like my village down here by the river
01:00:23	01:00:27	“	C'est pour retrouver souvent cette ambiance que je retourne au Mali.	It's to find that atmosphere again that I return to Mali
01:00:27	01:00:33	“	Parce qu'il n'y avait que des Africains, que des copains, que j'ai rencontré depuis.	Because there are only Africans, only friends, that I met long ago
01:00:46	01:00:52	“	Il y a une chaleur qui n'est pas la chaleur occidentale.	There's a warmth here which is different from Europe

01:00:52	01:00:54	Salif Keita	[Bambara]		Do you know how to play draughts?
01:01:02	01:01:06	Freund 1	“		I told you, you can't play!
01:01:06	01:01:08	Salif Keita	“		Come on, play!
01:01:16	01:01:24	“	“		You'll see what I'll do to you
01:01:24	01:01:32	Freund 1	“		Why are you holding my hand?
01:01:46	01:01:49	Salif Keita	“		Why isn't he beating me?
01:01:49	01:01:53	Freund 1	“		He's the one who asked me if I could play
01:01:53	01:01:56	Salif Keita	“		If you can't play, why didn't you say so
01:01:56	01:02:13	Freund 1	“		If I can't play, why aren't you beating me?
01:02:38	01:02:42	“	“		Haven't I beaten you?
01:02:42	01:02:47	Salif Keita	“		No, no, he didn't beat me!
01:02:47	01:02:49	Freund 1	“		So that shows you I can play
01:02:49	01:02:54	Salif Keita	“		I'm your boss, you can't beat me!
01:02:54	01:02:57	“	“		Take it!
01:05:25	01:05:29	Salif Keita	[Bambara]		I think I've had too much tea
01:05:29	01:05:31	Freund 2	“		I can see that you have, it's obvious!
01:05:35	01:05:37	Salif Keita	“		If we go in the water, we'll sink!
01:05:45	01:05:51	Freund 2	“		If you're talking about going in the water, you can go without me!
01:05:51	01:05:59	Salif Keita	“		Come here, dog!
01:06:04	01:06:05	Freund 2	“		That friend of yours...
01:06:05	01:06:08	Salif Keita	“		Mmh
01:06:08	01:06:10	Freund 2	“		Is he coming down here?
01:06:10	01:06:14	Salif Keita	“		Mmh, mmh...
01:06:14	01:06:15	Freund 2	“		Don't you think he looks like that cat?
01:06:17	01:06:20	“	“		I really think he looks like a cat
01:06:20	01:06:27	“	“		I don't think he'll want any tea
01:06:27	01:06:29	“	“		He's the limit
01:06:32	01:06:34	Wahrsagerin	Parle-ceux de ça.		Talk to them.
01:06:49	01:06:52	“	On va te parler des sols de terre ou des maisons.		Someone will talk to you about a piece of land or houses...

01:06:52	01:06:54	Salif Keita	D'accord, d'accord.		
01:06:54	01:06:58	Wahrsagerin	Soit à payer ou à vendre.		either to buy or sell
01:06:58	01:07:00	“	Mais il faut beaucoup discuter là-dessus.		But you must negotiate firmly with them
01:07:00	01:07:03	Salif Keita	D'accord.		
01:07:06	01:07:13	Wahrsagerin	Tu vas avoir longue vie, toujours.		You will have a long life
01:07:13	01:07:16	“	Mais tu vas toujours remarquer aussi ton enfant qui va être naître maintenant ...		You'll see, that your child which is about to be born...
01:07:16	01:07:17	Salif Keita	Mmh.		
01:07:17	01:07:20	Wahrsagerin	Il y a une cicatrice, ça veut dire il viendra avec quelque chose.		will have a scar
01:07:20	01:07:21	Salif Keita	Comment?		
01:07:21	01:07:22	Wahrsagerin	Il sera né avec.		He will be born with it and it is a good sign for you and his mother
01:07:22	01:07:23	Salif Keita	Ah bon.		
01:07:23	01:07:24	Wahrsagerin	C'est un signe qui est bien ...		
01:07:24	01:07:25	Salif Keita	Ah bon...		
01:07:25	01:07:26	Wahrsagerin	pour toi et sa maman aussi.		
01:07:26	01:07:27	Salif Keita	O.k., d'accord.		
01:07:27	01:07:29	Wahrsagerin	Il faut remarquer-le depuis le jour de sa naissance.		You must take note of it on the day of his birth
01:07:29	01:07:30	Salif Keita	Ouai, d'accord.		
01:07:33	01:07:36	Wahrsagerin	Tu as la tête très ouverte.		Your head is very open...
01:07:37	01:07:42	“	Mais il faut toujours continuer à faire les bénédictions pour toi-même.		but keep saying prayers for yourself
01:07:42	01:07:43	Salif Keita	Ah bon.		
01:07:43	01:07:45	Wahrsagerin	Il y a l'argent qui vient.		There is money coming and happiness will return
01:07:45	01:07:46	“	Il y a la bonheur qui rentre.		
01:07:46	01:07:48	Salif Keita	O.k.		
01:07:57	01:08:00	“	Nous sommes dans ce village aujourd'hui parce que		We are in this village today...
01:08:00	01:08:03	“	il y a un proverbe qui dit		because there is a proverb which says...
01:08:03	01:08:09	“	que quand tu vois les feuilles d'un arbre qui sont vertes,		that when you see the leaves on a tree are green...
01:08:09	01:08:14	“	c'est que les racines sont dans l'humidité.		you know the roots are in moisture
01:08:14	01:08:16	“	Alors ...		

01:08:16	“	Moi, je suis content d’être né dans cette société.	So I’m happy to have been born in this society
01:08:21	“	Et je suis très content aujourd’hui que je puisse le dire devant le – aux yeux de tous les auditeurs:	I’m very happy that today I can say it before everyone
01:08:26	“	« Moi, je suis très content d’être né ici. »	I’m very happy I was born here
01:08:29	“	Parce que vraiment, je suis né là;	I was born here
01:08:31	“	j’ai appris la nature telle qu’elle est.	I accepted nature as it is...
01:08:33	“	Et vraiment dans sa – au – dans la profondeur de la	
01:08:36	“	douceur de la naturelle.	In the depths of its gentleness
01:08:38	“	Et je suis parti ailleurs et j’ai connu la vie scientifique,	I went elsewhere and I saw scientific life...
01:08:45	“	et j’ai connu d’autres sociétés.	I got to know other societies
01:08:47	“	Donc j’ai fait une fusion, j’ai vu que je suis né là où je	Then I made a fusion and I saw that I was born where
01:08:53	“	devrais vraiment naître.	I should have been
01:09:00	“	Parce que j’ai jamais, jamais, jamais oublié ici.	I will [sic] never, ever forget this place
01:09:03	“	Et je ne voudrais jamais oublier ici.	And I never want to forget this place
01:09:06	“	Et c’est à cette occasion que je suis dans ce village encore	And this time I’m back in the village...
01:09:10	“	pour me retremper encore dans d’autres sources que je ne peux pas avoir ailleurs, ici.	to immerse myself in a source that I cannot find anywhere else
01:10:27	Balla Djimba Diakité	[Bambara]	We’ve been here ...
01:10:30	“	“	since dawn
01:10:34	Jäger	“	Women! Shut up!
01:10:39	Balla Djimba Diakité	“	The guests are here ...
01:10:42	“	“	the white people...
01:10:44	“	“	but they don’t understand our language
01:10:47	“	“	We’re going to do the dance
01:10:50	“	“	I don’t want to hear “I can’t do it”
01:10:54	“	“	Those who can’t should just keep out of it
01:11:00	“	“	We owe respect to the guests
01:11:03	“	“	Even if I’m old, that didn’t stop me coming

01:11:47	01:11:52	Salif Keita	[<i>unverständlich</i>] cette chanson est la chanson la plus sacrée.	Well, this song ... is the most sacred of songs
01:11:52	01:11:54	“		
01:11:54	01:11:57	“	Vous savez, cette société que vous voyez,	In this society, as you see here...
01:11:57	01:12:02	“	c'est la société qui restait fidèle aux traditions.	people have remained very true to their traditions
01:12:02	01:12:04	“	Alors,	
01:12:04	01:12:09	“	du début du Mandingue jusqu'à la fin du Mandingue,	From beginning to end, the Manding society...
01:12:09	01:12:13	“	Jusqu'au [<i>unverständlich</i>] du Mandingue,	from the very depths of the Manding...
01:12:13	01:12:18	“	cette société qu'on appelle la société des chasseurs, elle restait [<i>unverständlich</i>]	this society of hunters has stayed the same...
01:12:18	01:12:20	“	Il y a pas eu de changements.	Nothing has changed
01:12:20	01:12:24	“	Même demain, c'est un – s'il y a mille chasseurs,	Even tomorrow, if there are a thousand hunters...
01:12:24	01:12:26	“	c'est un chasseur.	there is only one
01:12:26	01:12:27	“	S'il y a un million de chasseurs,	If there are a million hunters...
01:12:27	01:12:29	“	c'est un chasseur.	there is only one hunter
01:12:29	01:12:32	“	Alors –	
01:12:32	01:12:34	“	ça –	
01:12:34	01:12:36	“	le rang que vous voyez,	The line of people you see...
01:12:36	01:12:38	“	à partir du vieux qui danse jusqu'à –	from the old man who's dancing...
01:12:38	01:12:41	“	au jeune qui danse,	to the young man...
01:12:41	01:12:43	“	c'est par ordre de puissance, ordre de valeur,	they appear in order of power, order of bravery
01:12:43	01:12:51	“	Ordre sociale dans la famille des chasseurs.	and social rank in the society of hunters
01:12:51	01:12:54	“	Cette danse, c'est pas tout le monde qui y danse.	This dance is not danced by everyone
01:12:54	01:12:56	“	Tout le monde n'a pas le droit de sortir ici.	Not everyone is allowed to come out here
01:12:56	01:13:01	“	Vous voyez, avant – même que je vous explique – j'ai demandé la permission pour me tenir debout.	You saw that I sought permission to dance with them
01:13:01	01:13:03	“	Tellement que c'est sacré comme danse.	So sacred is this dance
01:13:12	01:13:16	Salif Keita	Aujourd'hui, c'est une occasion spéciale	Today is a special occasion...
01:13:16	01:13:18	“	et l'une des occasions rares	and a rare occasion...
01:13:18	01:13:21	“	que l'argent ne peut pas avoir,	that money cannot buy...
01:13:21	01:13:23	“	que le pouvoir ne peut pas avoir,	that power cannot claim
01:13:23	01:13:30	“	seul la tradition, l'honnêteté et la dignité du peuple mandingue.	It is the tradition, honesty and dignity of the Manding people.

01:16:26	01:16:28	Salif Keita	Incredible, but true
01:16:29	01:16:32	“	These we call the Cliffs of Bandiagara
01:16:37	01:16:41	“	There used to be pygmies here
01:16:42	01:16:44	“	After the pygmies came the Telem...
01:16:45	01:16:48	“	and then the Dogon came and chased out the Telem
01:16:49	01:16:53	“	You can see the pygmy dwellings clinging to the walls...
01:16:53	01:16:58	“	to protect themselves in times of war...
01:16:59	01:17:04	“	in the face of any kind of aggression
01:17:05	01:17:10	Salif Keita	The most famous and noble name in Dogon is “Gindo”
01:17:10	01:17:12	“	“Gindo” means secret
01:17:13	01:17:21	“	That tells you how many secrets this place contains
01:17:21	01:17:22	“	As many secrets as you can imagine
01:17:24	01:17:28	Salif Keita	But I am at home here – I have come on a pilgrimage
01:17:28	01:17:33	“	And you are here to discover this place at the same time
01:17:33	01:17:40	“	This was built in the twelfth century
01:17:40	01:17:45	“	Since the twelfth century the Dogon have been here
01:17:45	01:17:47	“	The same people, the same civilisation
01:17:48	01:17:48	“	Despite tourism...
01:17:50	01:17:50	“	Despite whatever trends towards civilisation...
01:17:55	01:17:55	“	they have remained the same
01:17:59	01:17:59	“	To me, they will remain like that for thousands and thousands of years
01:17:03	01:17:08	“	This is one of the greatest wonders of the world

01:23:09	01:23:13	Salif Keita	Cette chanson, ça parle d'un homme et d'une fille.	This song is about a man and a girl
01:23:13	01:23:19	“	Chez nous, quand – à passage, la jeune fille vit avec un garçon.	With us, an eligible young girl lives with a boy...
01:23:19	01:23:23	“	Mais elle n'est pas, elle ne se marie pas avec le garçon.	but she does not marry the boy
01:23:23	01:23:29	“	Le garçon est là pour garder la virginité de la fille.	The boy is there to guard the girl's virginity
01:23:29	01:23:32	“	Ils se passent jamais des rapports sexuels.	There are no sexual relations
01:23:32	01:23:34	“	Alors, le garçon dit à la fille:	So, the boy says to the girl ...
01:23:34	01:23:38	“	« Quand tu seras parti chez ton mari, tu vas sentir une trahison.	When you are ready to leave, to go to your husband... You'll feel a sense of betrayal
01:23:38	01:23:41	“	Alors et moi, qu'est-ce qu'on va me donner, à moi?	And me? What will they give to me?
01:23:41	01:23:44	“	Moi, on va me donner dix kolas, pour remercier de t'avoir gardé.	I'll get ten kola nuts as thanks for having looking after you
01:23:44	01:23:49	“	Moi pourtant, qui assurait tes petites dépenses, moi je faisais même, je récompensais même les femmes qui tressent ta tête,	And yet I paid for all the little things you needed I even paid the women who tressed your hair
01:23:49	01:23:55	“	et je dépensais – moi qui dépensais de l'argent pour payer tes petits caleçons [umverständlich]	I spent money to buy your underwear ...
01:24:01	01:24:07	“	toutes tes petites dépenses,	all the things you needed
01:24:07	01:24:09	“	et moi qui blaguait avec toi quand – au clair de lune.	I who joked with you by the light of the moon
01:24:09	01:24:14	“	Moi, on va me donner seulement dix kolas pour me remercier.	All they give me is ten kola nuts to thank me
01:24:14	01:24:18	“	Moi aussi, je vais sentir de la trahison.	So I'll feel betrayed
01:24:18	01:24:20	“	Donc, nous sentirons tous la trahison autour de nous. »	So we'll all feel surrounded by betrayal
01:24:20	01:24:25	“	Pourquoi vous avez pensé à cette chanson?	What made you think of this song here?
01:24:25	01:24:28	Interviewer	Parce que nous sommes dans un village qui me rappelle de ça,	Because we are in a village which reminds me of that...
01:24:28	01:24:31	Salif Keita	qui me rappelle des anciennes traditions,	which reminds me of ancient traditions...
01:24:31	01:24:35	“	et qui a gardé tout le temps ces origines traditionnelles.	which has kept its traditional origins
01:24:35	01:24:40	“	Et c'est l'ancienneté qui me fait penser à ça.	It was the past itself that made me think of it
01:24:40	01:24:48	“	Ça, c'était [umverständlich], mais avant, avant, avant.	That was long, long ago
01:24:48	01:24:51	“	Et c'est que ce village-là, c'est la même chose qui se passe ici.	But the same thing happens in this village here
01:24:51	01:24:55	“		

Anhang IV: Songtexte

IV.1	<i>Sanni Kegniba (Sanni the beautiful)</i> (Übersetzung aus dem Booklet der CD)	159
IV.2	<i>Sanni kegniba</i> (Übersetzung von Cheick M. Chérif Keita)	160
IV.3	<i>Mandjou</i> (Transkription und Übersetzung von Amadou Wat und Eric Charry)	161
IV.4	<i>Mandjou</i> (Übersetzung von Cheick M. Chérif Keita)	162
IV.5	<i>Primpin</i> (Übersetzung aus dem Booklet der CD)	164

IV.1 *Sanni Kegniba (Sanni the beautiful)*¹⁶⁶

How to tell or explain this?
 In life don't envy kings
 And the rich and powerful too much

For they also suffer calamity
 One day a tribe is faced with war
 The chief consults a seer
 Who tells him to keep ill-fortune at bay
 He must sacrifice his most beautiful daughter
 On the way, the chief meets a founet
 He beseeches him to do the grim deed in his place
 But the daughter says:
 A founet cannot kill me
 I'm not a founet's daughter
 A blacksmith cannot kill me
 I'm not a blacksmith's daughter
 Her mother is told the news
 What does her mother do?
 She leaves the country
 What does her mother say?
 She cries, "It's God's will I go!"
 How to tell or explain this?
 We pass this way but for a brief while only
 No one lives forever

Sanni Kegniba
 Sanni Kegniba
 Is dead

¹⁶⁶ Übersetzung aus dem Booklet der CD *Soro* (1987).

IV.2 *Sanni Kegniba*¹⁶⁷

Que faire ? Que dire ?
 Dans ce monde, nul ne doit envier personne
 Ni le roi, ni le riche
 A chacun sa destinée ici-bas !

Ô, Sanni Kegniba, la belle pucelle !

Dans un pays en proie à la guerre
 Le souverain se rend chez son devin
 Le devin lui conseille de sacrifier sa plus belle fille
 Pour sauver son pouvoir et sa couronne.

Ô, la pauvre Sanni Kegniba, ô, la belle pucelle !

Le roi rencontre un homme de la caste des *fina*¹⁶⁸
 Il lui demande de l'aider à sauver son trône
 La belle Sanni Kegniba se lamente:
 Pourquoi ne suis-je pas la fille d'un *fina*
 Car on ne tue jamais un *fina* ?
 Pourquoi ne suis-je pas la fille d'un forgeron
 Car on ne tue jamais un forgeron ?
 Accablée par le sort, la pauvre mère
 S'en va pleurer à la croisée des chemins¹⁶⁹
 Je vais errer de par le monde, dit-elle,
 Car est la volonté de Dieu
 Ô, mes frères, que dire, que faire ?

Le monde est un lieu de passage
 C'est un champ de bataille
 Nul n'est fait pour y demeurer

Sanni Kegniba-la-belle est morte.

Elle s'en est allée. ô, mes frères, Sanni est morte.

¹⁶⁷ Übersetzung von C. M. C. Keita (2001: 105f). „[...] Sanni Kegniba veut dire la belle Sanni (l'or). Salif affirme ici l'innocence et la pureté de la jeune victime à travers la référence à l'or, le métal vénéré des Mandingues“ (Keita 2001: 105, Fußnote 57).

¹⁶⁸ „Les *fina* ou *founè* sont des gens de la parole comme les jeli mais leur art est davantage associé au Coran et à l'Islam. On dit que Foussana, leur ancêtre, a été le louangeur du Prophète Mohammed“ (Keita 2001: 105, Fußnote 58).

¹⁶⁹ „Le *dankun* ou la croisée des chemins, est un espace très vénéré dans la spiritualité mandingue. Puisqu'il symbolise à la fois le point d'arrivée et le point de départ, les Mandingues l'invoquent souvent dans les rituels et les incantations“ (Keita 2001: 105, Fußnote 59).

IV.3 *Mandjou*¹⁷⁰

Manju woi, kana kasi
 Alifa Toure la den, kana kasi
 Manju woi, kana kasi
 Na Aminata Fadiga den, kana kasi
 Manju woi, kana kasi
 Andrée Toure ke, kana kasi
 Manju woi, kana kasi
 Andrée Madu fa, kana kasi

Ne na n'i jigiya le ma,
 kasi tuma ma se, Manju
 Ala Manju jo sanu jo ye

Manju woi, kana kasi
 Alifa Toure la den, kana kasi
 Manju woi, kana kasi
 Minata cinin fa, kana kasi
 Duniya dalen i jigi le ma,
 kasi tuma ma se, Manju
 Ala Manju jo sanu jo ye

Manju fa tigi be fa ko waa so la,
 Fama Ala y'o k'i ye
 Manju den tigi ye den ko waa so la dinye
 lo wolon,
 Fama ala y'o k'i ye
 Manju tinye tigi ye tinye ko waa so la
 tulon kuma te,
 Fama Ala y'o k'i ye

Manju woi, kana kasi
 Alifa Toure la den, kana kasi
 Manju woi, kana kasi
 Andrée Madu fa, kana kasi
 Si fin na saya ma nyi n fa,

 kasi tuma ma se, Manju
 Ala Manju jo sano jo ye

Manju woi, do not cry
 Alifa Toure's son, do not cry
 Manju woi, do not cry
 Ma Aminata Fadiga's son, do not cry
 Manju woi, do not cry
 Andrée Toure's husband, do not cry
 Manju woi, do not cry
 Andrée Madu's father, do not cry

My hope is with you
 The time to cry has not yet come, Maju [sic!]
 May Allah reward Manju with gold

Manju woi, do not cry
 Alifa Toure's son, do not cry
 Manju woi, do not cry
 Little Minata's father, do not cry
 Everyone believes in you
 The time to cry has not yet come, Maju [sic!]
 May Allah reward Manju with gold

Manju, fatherhood is a source of pride
 Allah the Great has done it for you
 Manju, having children is a source of pride

Allah the Great has done it for you
 Manju, the truth is a source of pride

Allah the Great has done it for you

Manju, woi, do not cry
 Alifa Toure's son, do not cry
 Manju woi, do not cry
 Andrée Madu's father, do not cry
 The death of a young person is not good my
 father
 The time to cry has not yet come, Maju [sic!]
 May Allah reward Manju with gold

INSTRUMENTAL SOLOS

¹⁷⁰ Transkription und Übersetzung aus dem Maninka von Amadou Wat und Eric Charry (Charry 2000: 274).

IV.4 *Mandjou*¹⁷¹

Mandjou ne pleure pas,
 fils d'Alfa Touré et de Naminata Fadiga, ne pleure pas !
 Mandjou, le mari d'Andrée, ne pleure pas !
 Mandjou, le père d'Andrée Madou, ne pleure pas !
 C'est sur toi que j'ai fondé mes espoirs,
 L'heure n'est pas aux pleurs.
 Allah, Mandjou a raison, sa vérité a la pureté de l'or !
 Mandjou, fils d'Alfa Touré, ne pleure pas !
 Père de Minata, ne pleure pas !
 Je m'en remets à toi, l'heure n'est pas aux pleurs.
 Mandjou, lorsque les gens se vantent d'avoir un père,
 Ne sais-tu pas qu'Allah t'a donné un père incomparable ?
 Mandjou, lorsqu'ils en sont à se vanter de leurs enfants,
 Ne sais-tu pas qu'Allah t'a mieux loti en ce domaine ?
 Ceux qui se vantent d'avoir raison ne savent-ils pas que ta
 vérité vient d'Allah ?

Souba, le roi de la nuit,
 Gens, n'avez-vous pas vu l'œuvre de Mandjou ?
 Lions mâles, le badinage n'est pas comparable à l'effort
 sérieux.
 fils d'Alfa Touré, *Nama* l'hyène mâle¹⁷², fils d'Aminata
 Fadiga, roi de l'aube, tu as travaillé, roi de la nuit.
 Roi de l'après-midi, tes œuvres sont multiples.
 Chasseur du crépuscule, hyène qui rôde au crépuscule,
 Oh, qu'Allah est inconnaissable, j'appelle l'hyène sacrée.
 Qu'il pleuve ou non, le *sunsun* donne des fruits,
 Touré, tu es le *sunsun* qui pousse au milieu du fleuve.
 Frère de Ramata, de Shaka, de Nagomba, je te salue
 au crépuscule.
 Le pouvoir sied à l'hyène mâle, le fils d'Alfa Touré,
 Celui qui est aussi généreux avec ses amis qu'avec
 ses ennemis.
 Ton ancêtre¹⁷³ a triomphé à Minianbaldougou,
 Il a triomphé à Sikasso, à Woyowayanko.
 Qui se hasarde à t'attaquer, tu le ronges comme la lèpre.
 Bien des assemblées ont tranché en ta faveur.
 fils de Minata Fadiga, le fauve qui emporte sa proie,
 Ô papa, le monde est inconnaissable,
 Ô hommes, que j'aime chanter *Nama*-l'hyène,
 Celui à qui le pouvoir sied tant.

¹⁷¹ Übersetzung von Cheick M. Chérif Keïta (2001: 100ff).

¹⁷² „L'hyène est un animal sacré dans certaines sociétés initiatiques bamanan et malinké. On lui attribue des pouvoirs formidables notamment dans le *Komo*, société initiatique dont sa tête constitue le masque-symbole“ (Keïta 2001: 100; Fußnote 52).

¹⁷³ „L'ancêtre en question est Samory Touré, résistant implacable à la pénétration coloniale, qui n'a été arrêté qu'en 1898 et exilé au Gabon, où il devait s'éteindre en 1900. Sékou Touré est supposé être son petit-fils et le continuateur de son œuvre dans la mesure où il a lutté lui aussi pour libérer son pays de la domination coloniale en 1958. Minianbaldougou et Woyowayanko sont des lieux où Samory Touré a infligé des défaites aux Français et à leurs troupes d'occupation“ (Keïta 2001: 100f; Fußnote 53).

Je te compare à l'oiseau *Dabi*, tapi sous les feuilles,
 Je te dis éléphant à la trompe énorme
 Je te dis hippopotame au front tacheté de blanc et visible
 dans le troupeau.

Les Touré¹⁷⁴ sont des marabouts du Mandé,
 Les Diané sont des marabouts du Mandé,
 Les Cissé sont des marabouts du Mandé,
 Les Béréte sont des marabouts du Mandé.

Mandjou, le roi de l'éloquence,
 Mandjou, le roi de la vérité,
 Mandjou, le roi de la sagesse,
 Mandjou, le roi de la coexistence pacifique,
 Mandjou, le mari modèle et l'ami loyal.
 Ô, hommes, le monde a connu bien des âges,
 Je m'adresse à *Nama*, celui qui a raison de tous,
 Qui est généreux envers tous.

Papa, si la femme fonde ses espoirs sur son mari,
 Elle fonde ses espoirs sur Mandjou.
 Si l'animal doit sa survie à la brousse lointaine
 Il doit sa survie à tes bonnes œuvres aussi.
 Si le poisson doit sa survie à la rivière profonde,
 Il la doit à toi aussi.
 Si l'oiseau doit son salut à la branche,
 Il doit son salut à Mandjou.
 Si l'enfant fonde ses espoirs sur sa mère,
 Il les fonde sur Mandjou aussi.
 Mandjou, ne pleure pas, fils d'Alfa Touré
 et de Naminata Fadiga.
 Tu es mon espoir.
 Allah, Mandjou a raison, sa parole est pure comme l'or.

¹⁷⁴ „Ces quatre clans cités sont considérés comme les marabouts et détenteurs de l'enseignement coranique dans la société mandingue. Ils apparaissent dans la Geste de Soundiata dans le rôle de devins. L'Almamy Samory Touré était célébré aussi pour ses attributs de marabout et de détenteur de connaissances occultes“ (Keita 2001: 101; Fußnote 54).

IV.5 *Primpin*¹⁷⁵

What did my mother tell me
 What did my father tell me
 My father told me one day
 My mother told me one day
 You're young, that's true,
 But don't do just anything

A son of a Moslem who shoots up
 That's not an honourable thing
 A son of the nobility who hits the bottle
 That's a disgrace
 You have rejected your father
 You have rejected your mother
 To be addicted to alcohol
 But alcohol will kill you
 Or do you think you are strong enough /
 to kill the alcohol?
 You have rejected your father
 You have rejected your mother
 To be addicted to drugs
 But drugs will kill you
 Or do you think you are strong enough /
 to kill drugs?

Primpin is in the process of killing himself
 The customs officer check [sic]
 The colonel didn't authorise it
 The policeman didn't ask for it

Primpin doesn't call attention to all these /
 dangers

Qu'est-ce que ma mère m'a dit
 Qu'est-ce que mon père m'a dit
 Mon père m'a dit un jour
 Ma mère m'a dit un jour
 Tu es jeune, c'est [sic] vrai,
 Mais no [sic] fais pas tout ce qui te / plait
 Tu es jeune, c'est vrai,
 Mais ne fais pas n'importe quoi

Un fils de musulman qui se shoote
 Ce n'est pas digne
 Un fils de noble qui picola
 C'est une disgrace [sic]
 Tu as rejeté ton père
 Tu as rejeté ta mère
 Pour t'adonner à l'alcool
 Mais l'alcool te tuera
 Ou crois-tu être assez fort pour tuer /
 l'alcool?
 Tu as rejeté ton père
 Tu as rejeté ta mère
 Pour t'adonner à la drogue
 Mais la drogue te tuera
 Ou crois-tu être assez fort pour tuer /
 la drogue?

Primpin est en train de tuer
 Les douaniers contrôlent
 Le colonel ne l'a pas autorisé
 Le commissaire n'ena [sic] pas
 demandé

Primpin ne signale pas tous ces / dangers

¹⁷⁵ Übersetzter Songtext im Booklet der CD *Ko-Yan* (1989).

Literaturverzeichnis

- Amselle, Jean-Loup & Elikia M'Bokolo (Hrsg.): *Au cœur de l'ethnie: ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*. Paris: Éditions de la Découverte.
- Aquaron, R.; 1980: L'albinisme oculo-cutané au Cameroun. In: *Revue d'épidémiologie et de santé publique* 28: 81-88.
- Azoulay, Eliane; 1997: *Musiques du monde*. Paris: Bayard Éditions.
- Bailleul, Charles; 2000: *Dictionnaire Bambara-Français* (4. Aufl.). Bamako: Editions Donniya.
- Bamba, Sorry; 1996: *De la tradition à la World Music*. Paris & Montréal: L'Harmattan.
- Basden, George Thomas; 1966: *Niger Ibos: a Description of the Primitive Life, Customs and Animistic Beliefs, etc., of the Ibo People of Nigeria by One Who, for Thirty-Five Years, Enjoyed the Privilege of their Intimate Confidence and Friendship*. London: Frank Cass.
- Bastian, Misty L.; 2001: "The Demon Superstition": Abominable Twins and Mission Culture in Onitsha History. In: *Ethnology* 40, 1: 13-27.
- Bazin, Jean; 1985: A chacun son Bambara. In: Jean-Loup Amselle & Elikia M'Bokolo (Hrsg.): *Au cœur de l'ethnie: ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*. S. 87-127. Paris: Éditions de la Découverte.
- Bender, Wolfgang; 1980: *Moderne afrikanische Musik auf Schallplatte: Ein kommentierter Katalog von Wolfgang Bender für die Schallplattenbar der Ausstellung „Neue Kunst in Afrika“*. Mainz: Institut für Ethnologie und Afrika-Studien.
- Bender, Wolfgang; 2000: *Sweet Mother: Moderne afrikanische Musik*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Bergman, Billy; 1985: *African Pop: Goodtime Kings*. Poole; Dorset: Blandford Press.
- Bird, Charles S.; Kendall, Martha B. & Kalilou Tera; 1995: Etymologies of *Nyamakala*. In: David C. Conrad & Barbara E. Frank (Hrsg.): *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. S. 27-35. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Blankenberg, Ngaire; 2000: That Rare and Random Tribe: Albino Identity in South Africa. In: *Critical Arts: A Journal for Cultural Studies* 14, 2: 6-48.
- Bohannan, Paul & Laura Bohannan; 1969: *A Source Notebook on Tiv Religion in 5 Volumes: Vol. 1: Cosmos, Soma, Psyche and Disease*. New Haven: Human Relation Area Files.
- Broughton, Simon; Ellingham, Mark; Muddyman, David & Richard Trillo (Hrsg.); 1994: *World Music: The Rough Guide*. S. 243-260. London: Rough Guides Ltd.
- Broughton, Simon; Ellingham, Mark & Richard Trillo (Hrsg.); 1999: *World Music: The Rough*

- Guide: Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East*. London: The Rough Guides.
- Brygoo, J. & E. Brygoo; 1951: Notes d'anthropologie: gémelléité, polydactylie, albinisme dans la région d'Ayos. In: *Études camerounaises* 33-34: 41-52.
- Camara, Sory; 1992: *Gens de la parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké* (Collections Hommes et Sociétés). Paris & Conakry: Karthala, ACCT & SAEC.
- Charry, Eric; 2000: *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa* (Chicago Studies in Ethnomusicology). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Charry, Eric; 2001a: Guinea. In: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 10: Glinka to Harp*. S. 540-546. London: Macmillan.
- Charry, Eric; 2001b: Mali (Fr. République de Mali). In: Stanley Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 15: Liturgy to Martinou*. S. 688- 696. London: Macmillan.
- Cissé, Mahamadou; 1991: De l'empire Wagadou à la république du Mali: Il était une fois le Mali... . In: *Bingo: L'actualité au rythme du monde* 461: 12-13.
- Collins, John; 1977: Post-War Popular Band Music in West Africa. In: *African Arts* 10, 3: 53-60.
- Collins, John (Hrsg.); 1992: *West African Pop Roots*. Philadelphia: Temple University Press.
- Coma, Sylvie & Guy Le Querrec; 1985: Salif Keita. In: *Jazz Magazine* 336: 32-33; 50.
- Cole, William; 1862: *Life in the Niger or the Journal of an African Trader*. London: Saunders, Otley & Co.
- Conrad, David C.; 1995: Blind Man Meets Prophet: Oral Tradition, Islam, and *Funé* Identity. In: David C. Conrad & Barbara E. Frank (Hrsg.): *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. S. 86-132. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Conrad, David C. & Barbara E. Frank (Hrsg.); 1995: *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Conrad, David C. & Barbara E. Frank; 1995: Nyamakalaya. Contradiction and Ambiguity in Mande Society: Introduction. In: David C. Conrad & Barbara E. Frank (Hrsg.): *Status and Identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*. S. 1-23. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Conrath, Philippe & Achile Ngoye; 1983: « Mon projet: monter un big-bazar avec

- musique et ballet ». In: *Libération*, 14. Juni 1983: 25.
- Cutter, Charles H.; 1968: The Politics of Music in Mali. In: *African Arts* 1,3: 38-39 & 74-77.
- de Saint-Hubert, François & C. B. Ngokoudi; 1996: Salif Keita déclare: « Je m'insurge contre tous ceux qui considèrent l'Afrique comme un continent des maladies et des misères ». In: *Afrique Horizon Magazine* 4: 15.
- Diakité, Djigui; 1992: Quelques maladies chez les Bamanan. In: Robert Chaudenson (Hrsg.): *Langues et métiers modernes ou modernisés au Mali (santé et travail du fer)* (Langues et développement). S. 117-137. Montmagny: Institut d'Études Créoles et Francophones.
- Diderot & D'Alembert (Hrsg.); 1765: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres: Vol. 11 (N – Pari)*. Neufchatel: Samuel Faulche & Compagnie.
- Dieterlen, Germaine; 1988: *Essai sur la religion Bambara* (2. Aufl.). Brüssel: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Diop, Majhemout; 1971: *Histoire des classes sociales dans l'Afrique de l'Ouest: Vol. 1: Le Mali*. Paris: François Maspero.
- Drassorf; 1991a: Mory Kante. In: *Bingo: L'actualité au rythme du monde* 460: 8-11.
- Drassorf; 1991b: Salif Keita: Ainsi soit-il. In: *Bingo: L'actualité au rythme du monde* 460: 12-15.
- Duran, Lucy; 1991: Lucy Duran Meets Salif's Long-Time Partner Kante Manfila. In: *Folk Roots* 100 (13, 4): 20-26.
- Duran, Lucy; 1992: The Rail Sounds: Lucy Durán Hears about Griotism from Jalimadi Tounkara, a Rail Legend. In: *Folk Roots* 110: 34-35 & 63.
- Duran, Lucy; 1994: Music Created by God: The Manding Jalis of Mali, Guinea, and Senegambia. In: Simon Broughton; Mark Ellingham; David Muddyman & Richard Trillo (Hrsg.): *World Music: The Rough Guide*. S. 243-260. London: Rough Guides Ltd.
- Duran, Lucy; 1995: Monsieur l'Ambassadeur: Lucy Duran Spent a Day in Paris with Salif Keita. In: *Folk Roots* 149: 42-43 & 45-47.
- Duran, Lucy; 1999: Mali/Guinea. In: Simon Broughton; Mark Ellingham & Richard Trillo (Hrsg.): *World Music: The Rough Guide. Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East*. S. 539-562. London: The Rough Guides.
- Ewens, Graeme; 1991: *Africa O-Ye! A Celebration of African Music*. Enfield: Guinness.

- Ezeilo, Bernice N.; 1989: Psychological Aspects of Albinism: An Exploratory Study with Nigerian (Igbo) Albino Subjects. In: *Social Science and Medicine* 29, 9: 1129-1131.
- Graham, Ronnie; 1988: *The Da Capo Guide to Contemporary African Music*. New York: Da Capo Press.
- Graham, Ronnie; 1992: *The World of African Music: Stern's Guide to Contemporary African Music: Vol. 2*. London: Pluto Press.
- Hale, Thomas A.; 1998: *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harrev, Flemming; 1992: Francophone West Africa and the Jali Experience. In: John Collins (Hrsg.): *West African Pop Roots*. S. 209-243. Philadelphia: Temple University Press.
- Hoffman, Barbara G.; 1990: *The Power of Speech: Language and Social Status Among Mande Griots and Nobels* (Dissertation). Bloomington: Indiana University Press.
- Jansen, Jan (Hrsg.); 2000: *The Griot's Craft: An Essay on Oral Tradition and Diplomacy*. (Forschungen zu Sprachen und Kulturen Afrikas 8). Hamburg: Lit.
- Jungraithmayr, Herrmann & Wilhelm J.G. Möhlig (Hrsg.); 1983: *Lexikon der Afrikanistik: Afrikanische Sprachen und ihre Erforschung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Kaba, Ousmane; 1988: Salif Keita: L'albino-roi. In: *Africa International* 207: 56.
- Kastenholz, Raimund; 1983: Mande. In: Herrmann Jungraithmayr & Wilhelm J.G. Möhlig (Hrsg.): *Lexikon der Afrikanistik: Afrikanische Sprachen und ihre Erforschung*. S. 155-156. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Kastenholz, Raimund; 2001a: Bambara/Dyula. In: Jacob E. Mabe (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon: Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*. S. 69-70. Wuppertal & Stuttgart: Peter Hammer & J. B. Metzler.
- Kastenholz, Raimund; 2001b: Mande. In: Jacob E. Mabe (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon: Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*. S. 376. Wuppertal & Stuttgart: Peter Hammer & J. B. Metzler.
- Kay, Iris; 1977: FESTAC 1977. In: *African Arts* 11, 1: 50-51.
- Keita, Cheick M. Chérif; 2001: *Salif Keita: L'oiseau sur le fromager*. Bamako: Le Figuier.
- King, Richard A.; Hearing, Vincent J.; Creel, Donnell J. & William S. Oetting; 2001: Albinism. In: Charles R. Scriver; Arthur L. Beaudet; William S. Sly & David Valle (Hrsg.): *The Metabolic and Molecular Bases of Inherited Disease: Vol. IV* (8. Aufl.). S. 5587-5627. New York [u.a.]: McGraw-Hill Medical Publishing Division.

- Knight, Roderic; 1991: Music Out of Africa: Mande Jaliya in Paris. In: *The World of Music: Journal of the Department of Ethnomusicology* 33, 1: 52-69.
- Krings, Thomas; 2001: Mali (République Mali). In: Jacob E. Mabe (Hrsg.): *Das Afrika-Lexikon: Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*. S. 373-375. Wuppertal & Stuttgart: Peter Hammer & J. B. Metzler.
- Kuster, Reto; 2000: White Skin, Black Souls. In: *New African* 382: 40-41.
- Law, Robin; 1985: Human Sacrifice in Pre-Colonial West Africa. In: *African Affairs* 84, 334: 53-87.
- Lee, Hélène; 1988: *Rockers d'Afrique: Stars et légendes du Rock Mandingue*. Paris: Albin Michel.
- Little, Roger; 1995: *Nègres blancs: Représentations de l'autre autre: Essai*. Paris: L'Harmattan.
- Mabe, Jacob E. (Hrsg.); 2001: *Das Afrika-Lexikon: Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern*. Wuppertal & Stuttgart: Peter Hammer & J. B. Metzler.
- Malinowski, Bronislaw; 1929: *Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest-Melanesien: Liebe, Ehe und Familienleben bei den Eingeborenen der Trobriand-Inseln, Britisch-Neu-Guinea*. Leipzig & Zürich: Grethlein & Co.
- Mandel, Jean-Jacques; 1983: Salif Keita, le crooner albinos. In: *Libération*, 14. Juni 1983: 24-25.
- McNeil, Donald G. Jr.; 1997: Black, Yet White: a Hated Color in Zimbabwe. In: *The New York Times (Late Edition (East Coast))*, 9. Februar 1997: 1.1. & 14.3.
- Mezouane, Rabah; 1991: Les motifs de Salif. In: *Africa International* 241: 66.
- Miles, Elizabeth Jane; 1992: *Relocating Manding Music: Salif Keita and World Beat* (unveröffentlichte Magisterarbeit). Los Angeles: University of California.
- N'Diaye, Bokar; 1970: *Les castes au Mali* (Collections « Hier »). Bamako: Editions Populaires.
- Nohlen, Dieter (Hrsg.); 1996: *Lexikon Dritte Welt: Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Opitz, Sven & Christine Zühlke; 2002: Albinismus – Leben ohne Melanin: Teil 1: Biologie des Melaninstoffwechsels. In: *BIOforum* 10/2002: 672-674.
- Ottenberg, Simon; 1989: *Boyhood Rituals in an African Society: An Interpretation*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Ouattara, Seydou; 1990: Salif Keita: "Je suis resté le même". In: *Souka Magazine* 20: 4-5.
- Paques, Viviana; 1954: *Les Bambara* (Monographies Ethnologiques Africaines). Paris: Presses Universitaires de France.

- Perret, Thierry; 1994: *Afrique, voyage en démocratie: Les années cha cha*. Paris: L'Harmattan.
- Prince, Rob; 1989: Premier du Mali: Rob Prince Talks to Veteran Multi-Instrumentalist Keletigui Diabaté, a Key Figure in Mali's Modern Music. In: *Folk Roots* 74: 17 & 19.
- Prince, Rob; 1991: Salif Keita: Rob Prince Hears About the Making of Amen. In: *Folk Roots* 100 (13, 4): 20-26.
- Pschyrembel, Willibald (Begr.); Zink, Christoph (Bearb.) & Otto Dornblüth (Begr.); 1990: *Klinisches Wörterbuch mit klinischen Syndromen und Nomina Anatomica* (256., neu bearb. Aufl.). Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Rattray, Robert Sutherland; 1929: *Ashanti Law and Constitution*. Oxford: Clarendon Press.
- Sadie, Stanley (Hrsg.); 200X: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- Sadji, Abdoulaye; 1985: *Ce que dit la musique africaine...* (Collection Jeunesse). Paris: Présence Africaine.
- Schnabel, Tom; 1998: *Rhythm Planet: The Great World Music Makers*. New York: Universe Publications.
- Schulz, Dorothea E.; 2000a: Presentation: Identity Constructions Among the Mande. In: *Paideuma* 46, 7-11.
- Schulz, Dorothea E.; 2000b: *Obscure Powers, Obscuring Ethnographies: „Status“ and Social Identities in Mande Society* (Sozialanthropologische Arbeitspapiere 85). Berlin: Das Arabische Buch.
- Schulz, Dorothea E.; 2001: *Perpetuating the Politics of Praise: Jeli Singers, Radios, and Political Mediation in Mali* (Studien zur Kulturkunde 118). Köln: Rüdiger Köppe.
- Seck, E. Nago & Sylvie Clerfeuille; 1986: *Musiciens africains des années 80*. Paris: L'Harmattan.
- Seck, E. Nago & Sylvie Clerfeuille; 1993: *Les Musiciens du Beat africain*. Paris: Bordas.
- Smith, C. C.; 1991: Salif Keita: Destiny of a Noble Outcast (Video Review). In: *The Beat: Reggae, African Caribbean, World Music* 10, 5: 45.
- Stamm, Andrea L.; Dawn, E. Bastian & Robert A. Myers (Hrsg.); 1998: *Mali* (World Bibliographical Series 207). Oxford [u.a.]: Clio Press.
- Stannus, Hugh Stannus; 1913: Anomalies of Pigmentation among Natives of Nyasaland: A Contribution to the Study of Albinism. In: *Biometrika* 9, 3/4: 333-365.
- Stapleton, Chris & Chris May; 1987: *African All-Stars: The Pop Music of a Continent*. London & New York: Quartet Books Ltd.

- Tamari, Tal; 1991: The Development of Caste Systems in West Africa. In: *Journal of African History* 32, 2: 221-250.
- Tamari, Tal; 1997: *Les castes de l'Afrique Occidentale: Artisans et musiciens endogames* (Sociétés africaines 9). Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Tenaille, Frank; 2000: *Le Swing du caméléon: Musiques et chansons Africaines 1950-2000*. Arles: Actes Sud.
- Traoré, Madjoum; 1978: Voix du Mali. In: *Afro-Music* 29: 18.
- Traoré, Karim; 2000: *Le jeu et le sérieux: Essai d'anthropologie littéraire sur la poésie épique des chasseurs du Mande (Afrique de l'Ouest)* (Studien zur Kulturkunde 113). Köln: Rüdiger Köppe.
- Vallois, H. V.; 1950: Sur quelques points de l'anthropologie des noirs. In: *L'Anthropologie* 54: 272-286.
- van Beek, Walter E. A.; 1991: Dogon Restudied: A Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule. In: *Current Anthropology* 32, 2: 139-158.
- Versi, Anver; 1992: Salif Keita: From a Pauper to a King. In: *New African* 301: 31-32.
- Wentz, Brooke; 1991: Eyewitness to History: Salif Keita and the Coup d'État. In: *The Beat: Reggae, African Caribbean, World Music* 10, 5: 38-44.
- Zahan, Dominique; 1974: *The Bambara* (Iconography of Religions 7, 2). Leiden: E. J. Brill.
- Ziemer, Klaus; 1996a: Guinea. In: Dieter Nohlen (Hrsg.): *Lexikon Dritte Welt: Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. S. 296-299. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Ziemer, Klaus; 1996b: Mali. In: Dieter Nohlen (Hrsg.): *Lexikon Dritte Welt: Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. S. 455-457. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Zobel, Clemens; 1997: *Das Gewicht der Rede: Kulturelle Reinterpretation, Geschichte und Vermittlung bei den Mande Westafrikas* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XIX, Volkskunde/Ethnologie, Abt. B Ethnologie, Band 45). Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang.

Verzeichnis der Websites

Anonym; o.J.a: *Albinos in Zimbabwe*.

http://www.mweb.co.zw/albino/in_zim.htm vom 24.11.2003.

Anonym; o.J.b: *Problems Associated with Albinism*.

<http://www.mweb.co.zw/albino/problems.htm> vom 24.11.2003.

Anonym; 1999; *Biographie: Salif Keita*.

http://fr.news.yahoo.com/biographies/salif_keita.html vom 11.03.2004.

Hadja; o. J.: *Salif Keita: Moffou, Nouvel Album!*

http://www.blackmap.com/contenus/musique/edito_salifkeita.htm

vom 20.03.2004.

Haefemeyer, James; o. J. a: *Information about Albinism: What is Albinism?*

http://www.albinism.org/publications/what_is_albinism.html vom 11.03.2004;

als PDF-Datei: <http://www.albinism.org/publications/whatis.pdf> vom 11.03.2004.

Haefemeyer, James; o. J. b: *Information about Albinism: Sun Protection*

<http://www.albinism.org/publications/sunprotection.html> vom 11.03.2004;

als PDF-Datei: <http://www.albinism.org/publications/sun.pdf> vom 11.03.2004.

Machipisa, Lewis; 2003: *Albinos Hit by Zimbabwe's Race Divide*.

<http://news.bbc.co.uk/2/low/africa/2646967.stm> vom 11.03.2004.

Masha, Maryceline; o.J.: *What Kind of a Black Are You?*

<http://www.vso.org.uk/publications/orbit/71/community.htm> vom 11.03.2004.

Oloya, Opiyo; 1996: *Opiyo Oloya Interviews Salif Keita*.

<http://www.rootsworld.com/rw/feature/keita2.html> vom 11.03.2004.

Small, Virginia; o. J.: *Information about Albinism: African Americans with Albinism*

<http://www.albinism.org/publications/african-americans.html> vom 11.03.2004;

als PDF-Datei: <http://www.albinism.org/publications/african.pdf> vom 11.03.2004.

Waugh, June; o.J.: *Information about Albinism: Social and Emotional Aspects of Albinism*.

<http://www.albinism.org/publications/social.html> vom 11.03.2004;

als PDF-Datei: <http://www.albinism.org/publications/socemot.pdf> vom

11.03.2004.

Diskographie

Ich habe mich dazu entschieden, die Diskographie der *Rail Band* und der *Ambassadeurs* vollständig von Eric Charry zu übernehmen, da ich zu vielen Platten keinen Zugang habe und Charrys Auflistungen eine der ausführlichsten und genauesten darstellen.

Meine eigene Diskographie zu den Soloveröffentlichungen Salif Keitas ab dem Jahr 1987 ist, was die (LP-)CD-Veröffentlichungen angeht, vollständig. Sie beinhaltet allerdings keine Single(-CD)s oder Maxi-Singles/-CDs und (außer *Sirga*) keine afrikanischen Kassetten; nicht alle Kompilationen sind aufgeführt.

Rail Band

- Rail Band. 1972. *Orchestre Rail-Band de Bamako*. Barenreiter Musicaphon, BM 30L 2606.
- . 1975. *Rail Band*. 5 vols. RCA/HMV, HNLX 5147 to 5151. HNLX 5151 contains *Soundiata*.
- . 1976a. *Melodias Rail Band du Mali*. With Salif Keita. Kouma, KLP 1040.
- . 1976b. *Concert Rail Band du Mali*. Kouma, KLP 1042.
- . 1976c. *Melodias Rail Band du Mali*. Reissue of part of 1972 with other material. With Salif Keita and Fanta Damba. Kouma. KLP 1043.
- . 1977. *Rail Band: Mory Kante*. Syllart SYL 8378/38757.
- . 1979. *Affair social: l'Orchestre Super Rail Band International*. Sacodis, LS 25.
- . 1982. *Super Rail Band: Buffet hôtel de la gare de Bamako*. 2 vols. Recorded in Togo. RCAM 3301 and 3302.
- . 1985. *New Dimensions in Rail Culture: The Super Rail Band of the Buffet Hôtel de la Gare de Bamako, Mali*. Reissue of selections from 1982. Globestyle, ORB 001.
- . 1992. *Super Rail Band de Bamako*. Label Bleu/Indigo LBLC 2500.
- . 1995. *Super Rail Band: Mansa*. Label Bleu/Indigo LBLC 2520.
- . n.d. *Rail Band: Salif Keita et Mory Kante*. Syllart/Mélodie, 38750-2. Reissue of 1972 and 1975 (HNLX 5151).

Quelle: Charry 2000: 454.

Ambassadeurs

- Les Ambassadeurs. 1975a. *Kante Manfila et les Ambassadeurs. Ambassadeur, Mana Mana*. 45 rpm single. Sonafric, SAF 1725.
- . 1975b. *Les Ambassadeurs du Motel. Super pitie, Bolola sanou*. 45 rpm single. Sonafric, SAF 1773.
- . 1976a. *Les Ambassadeurs du Motel. Saranfing, Sabar*. 45 rpm single. Sonafric, SAF 1786.
- . 1976b. *Les Ambassadeurs du Motel. Diandjon, Wara, Kibaru*. Sonafric, SAF 50014.
- . 1977a. *Les Ambassadeurs du Motel de Bamako*. Vol. 1. *Yassoumouka, Fatema, Super pitie, Bolola sanou, Mali denou, Sabar, Saranfing*. Sonafric, SAF 50030.
- . 1977b. *Les Ambassadeurs du Motel de Bamako*. Vol. 2. *N'Na, Nagana, M'Bouram mouso, Salimata, Ray m'bote, Djoula, Tiecolomba*. Sonafric, SAF 50031.
- . 1979a. *Kante Manfila et Salif Keita: Dans l'authenticité*. Vol. 1. *Djandjon, Finzamba, Toura makan, Wara mana*. Badmos, BLP 5031.
- . 1979b. *Kante Manfila et Salif Keita: Dans l'authenticité*. Vol. 2. *Tara, Dimbassin, Toubaka, Badougou*. Badmos, BLP 5032.
- . 1979c. *Ambassadeur International. Mandjou, Kandja, 4V, N'toman, Balla*. Badmos, BLP 5040.
- . 1980. *Ambassadeur International. Seydou Bathily, Saly, Jean ou Paul, Une larme d'amitié, Super coulou*. Badmos, BIR 002.
- . 1981a. *Les Ambassadeurs Internationaux. Tounkan, Wale, Sidiki, Kanlelenti*. Recorded in U.S.A. Sacko, SP 001.
- . 1981b. *Les Ambassadeurs Internationaux: Mana mani, Djata, Marfa, Primpin, Toubaka 81*. Recorded in U.S.A. Sacko, SP 002.
- . 1983a. *Les Ambassadeurs Internationaux: Djougouya, Wassolon foli, Bara wililé, Mandjougoulon*. Recorded in Abidjan. Celluloid, CEL 6635.
- . 1983b. *Best of Ambassadeurs: Mana mani, Sidiki, Marfa, Primpin, Wale*. Reissue of selections from 1981a and 1981b. Celluloid, CEL 6640. Reissued 1990.
- . 1984a. *Salif Keita, Kante Manfila et Les Ambassadeurs Internationaux: Tounkan, Djata, Kanlelenti, Toubaka 81*. Reissue of selections from 1981a and 1981b that are not on 1983b. Celluloid, CEL 6717.
- . 1984b. *Mandjou*. Reissue of 1979c. Celluloid, CEL 6721.
- . 1989. *Les Ambassadeurs Featuring Salif Keita and Kante Manfila. Primpin, Mana mani, Kanlelenti, Tounkan, Sidiki, Djata, Marfa*. Reissue of material from 1981a and 1981b. Tangent/Mélodie CD 47018-2.
- . 1990. *Dance Music from West Africa: Les Ambassadeurs, Featuring Salif Keita and Kante Manfila*. Reissue of 1983b. Rounder 5013.
- . 1992. *Les Ambassadeurs Internationales Featuring Salif Keita: Kolangoman, Seidou Bahkili, Mouso gnaleden, Super koulou, Sali*. Reissue of some material from 1980, along with other contemporaneous material. Rounder CD 5053.
- . 1994. *Salif Keita '69-'80*. Same as 1983b/1990 plus *Mandjou, N'toman, and 4V*. Sonodisc, Sono 74646.

Quelle: Charry 2000: 449.

Salif Keita

- Salif Keita; 1987: *Soro (Wamba, Soro (Afriki), Souareba, Sina (Soumbouya), Cono, Sanni Kegniba)*. CD. Mango/Island, 162 539 808-2.
- ; 1989: *Ko-Yan (Yada, Nou pas bouger, Ko-yan, Fe-so, Primpin, Tenin, Sabou)*. CD. Mango/Island, 259 850.
- ; 1991: *Amen (Yele n Na, Waraya, Tono, Kuma, Nyanafin, Karifa, N B'I Fe, Lony)*. CD. Mango/Island, 848 793-2.
- & Steve Hillage; 1992: *L'Enfant Lion (Pama, Elephants I, Djembe, Jealousy, Cherie, Bees I, Elephants II, Kesao, Forge, Dalimansa, Manding, Bees II, Donsolou, Ignadjidje)*. CD. Mango/Island, 518 084-2.
- ; 1993: *Sirga (Ni Sanoubabife, Djembe, Bees, Cherie, Ignedjite, Sama)*. Kasette, veröffentlicht in Mali. 121556.¹⁷⁶
- ; 1994: *The Mansa of Mali...A Retrospective (Sina, Mandjou, Nyanafin, Ignadjidje, Nou pas bouger, Djembe, Souareba, Tenin, Sanni Kegniba, Dalimansa)*. CD. Mango/Island, 1107/522 075-2.
- ; 1994: *Salif Keita '69- '80 (Mana-mani, Mandjou, Primpin, Walé, Sidiki, N'Toman, Marfa, 4V)*. Sonodisc, Sono 74646.
- ; 1995: *Folon...The Past (Tekere, Mandjou, Africa, Nyanyama, Mandela, Sumun, Seydou, Dakan-Fe, Folon)*. CD. Mango/Island, 1108/524 149-2.
- ; 1996: *Sosie (Noir et blanc, Chanter pour ceux, Pars, Ignadjidje, Avec le temps, Le lac majeur, Je suis venu te dire, Le sud, La valse des lilas, Tanganika)*. CD. Mellempfolkeligt Samvirke, DKMS 96001.
- ; 1999: *Papa (Bolon, Mama, Ananamin (It's been so long), Sada, Tolon Wilile (The Party is on), Tomorrow (Sadio), Abédé, Papa, Together (Gnokon Fe))*. CD. Metro Blue/Blue Note, 7243 4 99070 2 7.
- ; 2002: *Moffou (Yamore, Iniagige, Madan, Katolon, Souvent, Moussolou, Baba, Ana na ming, Koukou, Here)*. CD. Universal Music, LC 00699 - 016 906-2.

¹⁷⁶ Die Informationen über Ort und Jahr der Veröffentlichung entnehme ich aus Duran 1995: 43. Ob es sich bei dem mir vorliegenden Exemplar um eine Raubkopie handelt, ist nicht feststellbar.

Videographie

Austin, Chris; 1991: *Salif Keita: Destiny of a Noble Outcast*. Video, VHS. Los Angeles; New York: Island Visual Arts/Polygram Music Video. 88 min.

Grandperret, Patrick; 1998: *Sirga: Die Löwin*. Video, VHS (Originaltitel *L'Enfant Lion* 1992). Frankreich. 79 min.

Limosin, Jean Pierre; 1996: *Salif Keita: Citoyen Ambassadeur* (World Music Collection). Video-CD. Paris: La Sept ARTE-Morgane. 49 min. OB 154.

Danksagung

Bei Herrn Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Bender möchte ich mich für die stets freundliche und kompetente Betreuung meiner Arbeit und sein anregendes Interesse bedanken. Des weiteren danke ich Frau Dr. Katja Werthmann für die bereitwillige Übernahme des zweiten Gutachtens und der konstruktiven Vorschläge und Tipps, die sie mir gemacht hat.

Ganz besonders möchte ich meinem Lebensgefährten Thomas, meinen Eltern, meinem Bruder Oli und meiner Freundin Gabriele Gerlich danken, die mir mit ihrer liebevollen Unterstützung gerade in den schwierigen Zeiten der Ausarbeitung meiner Arbeit sehr geholfen haben.