

Veit Erlmann

## DIE MACHT DES WORTES

Preisgesang und Berufsmusiker  
bei den Fulbe des Diamaré  
(Nordkamerun)

Textteil

**STUDIEN ZUR MUSIK AFRIKAS**

**Herausgegeben von Robert Günther**

**Band 1**

**1980**

**Klaus Renner Verlag · Hohenschäftlarn**

**Veit Erlmann**

## **DIE MACHT DES WORTES**

**Preisgesang und Berufsmusiker bei den Fulbe  
des Diamaré (Nordkamerun)**

**Textteil**

**Satz: S. Sieben, Aachen**

**Druck und Einband: H.G. Tosch, Essen**

**ISBN 3-87673-073-2**

**Meinen Eltern**

# INHALT

	<b>VORWORT DES HERAUSGEBERS</b>	v
	<b>VORWORT</b>	vii
1.	<b>METHODISCHE FRAGEN</b>	1
1.1	<b>Herkunft des Materials und Technik der Feldforschung</b>	1
1.1.1	Forschungsgebiet	1
1.1.2	Informanten	2
1.1.3	Aufnahmen inner- und außerhalb des Kontexts	3
1.1.4	Beobachtung und Teilnahme	5
1.2	<b>Material</b>	7
1.2.1	Primärquellen	7
1.2.2	Sekundärquellen	8
1.2.3	Repräsentativität der Primärquellen	8
2	<b>DER NORDEN KAMERUNS</b>	11
2.1	<b>Geographie und Klima</b>	11
2.2	<b>Ethnien</b>	12
2.3	<b>Sprachen</b>	12
3	<b>GESCHICHTE UND SOZIALSTRUKTUR DER FULBE DES DIAMARE</b>	14
3.1	<b>Vorkoloniale Periode</b>	15
3.2	<b>Koloniale Periode</b>	21
3.3	<b>Nachkoloniale Periode</b>	23
3.4	<b>Zusammenfassung</b>	24
4	<b>KLASSIFIKATION DES MATERIALS</b>	25
4.1	<b>Klänge</b>	25
4.2	<b>Musikproduzenten</b>	27
4.2.1	Nicht-professionelle Musikproduzenten	29
4.2.2	Semi-professionelle Musikproduzenten	30
4.2.3	Professionelle Musikproduzenten	31
4.3	<b>Instrumente</b>	35
4.3.1	Akustisch-morphologische Aspekte	35
4.3.2	Geographisch-historische Aspekte	37
4.3.3	Linguistische Aspekte	40
4.3.4	Musikalisch-funktionale Aspekte	41
4.4		

4.4	<b>Ensemblebildungen</b>	44
4.4.1	Ensembles	44
4.4.2	Musikalisch-funktionale Aspekte	49
4.4.3	Geographisch-historische Aspekte	53
4.5	<b>Soziale Anlässe musikalischer Produktion</b>	55
4.6	<b>Musikalische Gattungen</b>	62
4.7	<b>Zusammenfassung</b>	64
5	<b>DIE WAMBAABE - PRODUZENTEN DES PREISGESANGS</b>	65
5.1	<b>Sozialökonomische Voraussetzungen</b>	65
5.2	<b>Die <i>wambaabe</i> als arbeitsteilige Produzenten</b>	67
5.3	<b>Wie wird man <i>bambaado</i>?</b>	69
5.3.1	Motivationen	69
5.3.2	Ausbildung	72
5.4	<b>Die Kunden der <i>wambaabe</i></b>	75
5.4.1	Die soziale Struktur der Kundschaft	76
5.4.2	Kontaktformen zwischen <i>wambaabe</i> und Kunden	80
5.5	<b>Die Klassenlage der <i>wambaabe</i></b>	82
5.5.1	Fremde, Sklaven oder Kastenleute?	82
5.5.2	Klienten und freie Handwerker	90
5.5.3	Das soziale Prestige der <i>wambaabe</i>	98
5.6	<b>Zusammenfassung</b>	101
6	<b>PRODUKTION UND REPRODUKTION DES PREISGESANGS</b>	102
6.1	<b>Produktion, Komposition und musikalische Innovation</b>	102
6.2	<b>Reproduktion und das Verhältnis Komponist - Interpret</b>	107
6.3	<b>Die Entstehung der Texte und die Rolle des <i>jiikoowo</i></b>	108
7	<b>DIE SOZIALE FUNKTION DES PREISGESANGS</b>	110
7.1	<b>„Die Gabe“ - Das Tauschprinzip beim Preisgesang</b>	110
7.1.1	Der Preisgesang als ökonomisches Phänomen	110
7.1.2	Die ökonomische Form des Preisgesangs	112
7.2	<b>„Respekt und Großzügigkeit“ - Die Interessen von Kunden, <i>wambaabe</i> und Gesellschaft am Preisgesang</b>	120
7.3	<b>Formeller und informeller Preisgesang: <i>laamu</i> und <i>nangugo</i></b>	132
8	<b>REZEPTION DES PREISGESANGS</b>	137
8.1	<b>„Hören und Sehen“</b>	137
8.2	<b>Traditionelle und neuere Rezeptionsweisen</b>	139
8.2.1	Funktionale Rezeption	140
8.2.2	Autonome Rezeption	143

9	<b>SEMANTIK DES PREISGESANGS</b>	145
9.1	<b>Formale Strukturen</b>	148
9.2	<b>Der Preisgesang als Funktion des Textes?</b>	183
9.3	<b>Aufführungspraxis und formale Struktur</b>	198
10	<b>DIE IDEOLOGIE DES PREISGESANGS</b>	201
10.1	<b>Magie und das Verhältnis von Ordnung und Chaos</b>	202
10.2	<b>Der Preisgesang als magisch-oraler Ritus und seine Sprache</b>	205
10.2.1	Die syntaktische Grundstruktur	205
10.2.1.1	Preisnamen und der Begriff der Person	206
10.2.1.2	Attribute und soziale Werte	209
10.2.1.3	Floskeln und ihre Funktion	213
10.3	<b>Die quasi-magische Wirksamkeit des Preisgesangs und die symbolische Funktion seiner Sprache</b>	216
10.3.1	Die Struktur magisch-oraler Riten	218
10.3.2	Die Macht des Wortes	220
10.3.3	Die Macht des Geldes	231
11	<b>STATT EINES SCHLUSSWORTES: „FETISCHISMUS OHNE FETISCHE“</b>	236

## ANHANG

	<b>TEXTE DER PREISGESÄNGE</b>	238
	1. Abu delege	238
	2. aran Douala	240
	3. diyam	241
	4. filoobe pila	242
	5. Jaale Muuje	245
	6. kulee le cekee	248
	7. Ganala	251
	8. kulee le cekee	254
	9. Ahmadu	255
	10. Biiri bangaaro	256
	11. Buuba am Kari Jahel	257
	12. Hiila bii Mangga	258
	13. karmama ngala karmama divi (Kuuje songata Bayo)	259
	14. Moyere kordo Bamorjo	260
	15. Yaaji bii Bello	261
	16. aran Douala	262
	17. Bello mai garī	264
	18. Buuba Ismayla	265
	19. Kileele	266
	20. laamdo	267
	21. Maître Forêt	268



<b>VERZEICHNIS</b>	
<b>MUSIKALISCHER FULFULDE-AUSDRÜCKE</b>	270
<b>ANMERKUNGEN</b>	283
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b>	315
<b>ENGLISH SUMMARY</b>	325
<b>RESUME FRANÇAIS</b>	326

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

*Die Erforschung der afrikanischen Musik hat in Europa eine seit den Anfängen der Vergleichenden Musikwissenschaft bestehende, nunmehr beinahe achtzigjährige Tradition. Verstärkt nehmen sich ihrer inzwischen vor allem Angehörige der afrikanischen Kulturen selbst an. Somit hat ein internationaler Austausch von Kenntnissen und Erkenntnissen, von Betrachtungsweisen und Methoden eingesetzt, der zur Vertiefung kritischen Verständnisses, aber auch zum Bewußtsein erhöhter Verantwortung in der Forschung, sowie Publikation, pädagogischen Umsetzung und praktischen Verwendung ihrer Ergebnisse führte.*

*Groß ist die Zahl der Veröffentlichungen zur afrikanischen Musik, doch erschienen umfängliche monographische Studien bislang überwiegend weit verstreut als Einzelpublikationen. Aus diesem Grunde ist es naheliegend, eine Buchserie zu eröffnen, die ausschließlich der afrikanischen Musik und ihren vielfältigen Implikationen im Kontext afrikanischer und afro-amerikanischer Kulturen gewidmet sein soll.*

*Ausgehend von der akustischen Realität werden Phänomene der Klangerzeugung und musikalischen Gestaltung ebenso zu berücksichtigen sein wie deren physiologische und psychologische Voraussetzungen und Auswirkungen. Auch die der Musikpflege inhärenten gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen sind dabei in Betracht zu ziehen. Über eine Situationsanalyse hinaus könnten Vorgänge der Tradierung und des Wandels von Musikkulturen als Aspekte historischer Prozesse dokumentarisch erhellt werden. Naheliegend sind ferner Erörterungen von Stilrichtungen und Stilprovinzen, die bei Vorhandensein einer entsprechend umfangreichen Quellenbasis auf dem Wege des interkulturellen und transkulturellen Vergleichs und mit Hilfe einer genügend großen Anzahl von Untersuchungskriterien zu ermitteln wären. Daneben wird aber auch innerhalb einer jeweiligen Musikkultur die Stellung und Bedeutung des Individuums und sein Verhältnis zur Gruppe zumal im Falle des musikalischen Experten oder Spezialisten Beachtung finden müssen.*

*Vorrangiges Ziel der Untersuchungen dürfte es sein, Strukturen aufzuzeigen und Komponenten zu benennen, die die Musik als geistiges Prinzip kennzeichnen. Darüber hinaus gilt es, jene Aussagequalitäten empirisch zu erfassen, über die die Musik verfügt, wenn man sie als Verhaltensweise, Bewegungsmuster und Kommunikationsform des Menschen begreift. Schließlich sind über verbale Äußerungen der am Musiziervorgang Beteiligten Konzeptionen und Anschauungen zu ergründen, die der Musikübung zugrunde liegen. Sprache und Literatur des Afrikaners sind nicht nur als Informationsquellen, sondern aufgrund ihrer engen Verflechtung mit musikalischen Ausdrucksmitteln und zum Vergleich struktureller und funktionaler Merkmale heranzuziehen.*

*Afrikanische Musik, das bedeutet eine Vielzahl unterschiedlicher Themen- und Problemstellungen. Diese erstrecken sich auf alle Bereiche des Musiklebens und*

*machen in vielen Fällen eine interdisziplinäre Vorgehensweise erforderlich. So gesehen sieht es die sich mit Afrika befassende Musikforschung als ihre Aufgabe an, Gesetzmäßigkeiten aufzuspüren, Hintergründe, Motivationen, Zusammenhänge erklären zu helfen und verständlich zu machen. Es bleibt zu hoffen, daß mit den hier begonnenen STUDIEN ein kulturwissenschaftlicher Beitrag geleistet werden kann, der der überragenden Bedeutung und beeindruckenden Vitalität afrikanischer Musik im Bewußtsein der Völker den ihr gebührenden Raum erschließt.*

*Köln, im Mai 1980*

## VORWORT

Verfolgt man das Interesse, das die Außenwelt den Fulbe im Laufe der Geschichte entgegenbrachte, müßte die Tatsache, daß über die Musik dieses Volkes bislang kaum mehr als einige wenige Seiten geschrieben wurden, überraschen.

Noch bevor so etwas wie eine europäische Ethnologie auszumachen war, brachten große arabische Geographen den Fulbe besondere Aufmerksamkeit entgegen. Erst sehr viel später, als die ersten europäischen Reisenden den Sudan bereisten, kam wieder ein wissenschaftliches Interesse an den Fulbe auf. Ein Interesse, das aber nur allzu bald durch pseudo-wissenschaftliche Spekulationen über Rasse und Herkunft der Fulbe in eine Sackgasse gelenkt wurde. Dann sollte es wiederum noch viele Jahre dauern, bis eine neu entstandene afrikanische Ethnologie und Geschichtsforschung die ersten Ansätze, die während der Epoche des Kolonialismus von englischen und französischen Ethnologen, Geographen, Linguisten und Historikern gemacht wurden, aufgreifen und weiterentwickeln konnte.

Die Aufgabe der Musikethnologie wäre es nun heute, den Anschluß an diesen Prozeß zu finden. Dabei sieht sie sich sowohl in einer glücklichen als auch in einer ungünstigen Ausgangslage. Zum einen kann sie auf die in anderen Disziplinen geleisteten Vorarbeiten zurückgreifen. Zum anderen steht sie aber auch vor der Schwierigkeit, daß in der heutigen Situation der Musik bei den Fulbe nur noch mit Mühe und unter hypothetischen Vorzeichen das Ergebnis einer kontinuierlichen Entwicklung zu sehen ist, die die anderen Disziplinen in mehr als 100 Jahren verfolgen und dokumentieren konnten. Zugleich kann die Musikethnologie darin aber eine Chance erblicken. Sie müßte dann aber eine Perspektive entwickeln, in der die aktuelle Situation der Musik nicht mehr als jeweils endgültiges Ergebnis nie wiederkehrender, „verlorener“ Zeiten verstanden wird, sondern als ein Moment in einem historischen Prozeß. Ist ihr diese Schwierigkeit bewußt, kann sie ein Bild von der Musik entwerfen, das die kritischen Seiten dieses Wandlungsprozesses zwischen traditioneller und nachkolonialer Gesellschaft nicht verschweigt. Angesichts der Widersprüche einer Gesellschaft der „Dritten Welt“, die auch vor dem Kolonialismus schon nicht mehr einem exotischen Ideal von Harmonie und Unberührtheit entsprach, muß es die vorrangige Aufgabe der Musikethnologie sein, dem Verhältnis von oftmals noch traditioneller Musik und meistens bereits modernen Gesellschaftsstrukturen nachzugehen.

Darin sieht diese Arbeit ebenfalls ihre Aufgabe. Sie wird zeigen, wie sich in der Gesellschaft der Fulbe des Diamaré eine der wichtigsten musikalischen Gattungen - der Preisgesang -, von bestimmten Gesellschaftsmitgliedern produziert und an bestimmte soziale Schichten gerichtet, sich nicht nur einer veränderten gesellschaftlichen Situation anpassen konnte, sondern dieser mehr als in anderen Gesellschaften, in denen diese Anpassung der Musik nur schwer und unter tiefgreifenden Veränderungen gelingt, ihrem Wesen nach entspricht.

Für die Transkription der Laute des Fulfulde - der Sprache der Fulbe - diente Klingenhagens Werk (1963) als Grundlage, jedoch mußten einige Zeichen aus technischen Gründen abgeändert werden. Die langen silbischen Vokale werden aa, ee, ii, oo, uu statt wie bei Klingenhagen ä, ê, î, ô, û geschrieben. Der palatale Dorsal wird ny statt ɲ wie bei Klingenhagen geschrieben und der Explosivlaut ʔ statt ' bei Klingenhagen. Auf den laryngalen Verschlusslaut ' vor Vokalen am Wortanfang wurde hier verzichtet.

Mit Ausnahme aller Eigennamen (z.B. Fulbe, Fulfulde, Hausa, Maroua) werden alle fremdsprachigen Begriffe kursiv geschrieben. Ortsnamen werden in französischer Schreibweise wiedergegeben. d.h. „Maroua“ statt „Marwa“, „Mayel Guinadji“ statt „Maayel Ginnaaji“. Personennamen werden dagegen wie alle anderen Wörter in der Fulfulde-Umschrift geschrieben, d.h. „Buuba“ statt der französischen Form „Bouba“, „Duudu“ statt „Doudou“.

Hausa-Ausdrücke werden im allgemeinen wie bei Abraham 1975 geschrieben und bei musikalischen Termini, falls nicht anders vermerkt, wie bei Ames, King 1971. Kanuri-Wörter werden wie bei Lukas 1967 und Shoa-Wörter wie bei Lethem 1920 geschrieben.

Um die Lektüre zu erleichtern, wurde dem ersten Band ein Lexikon beigegeben, in dem alle mit Musik zusammenhängenden Termini einschließlich ihrer Etymologie, Synonyme und Bedeutungen noch einmal zusammengefaßt sind. Die häufig verwendeten Termini werden daher nicht immer wieder ausführlich erläutert oder übersetzt und sind in diesem Lexikon nachzuschlagen.

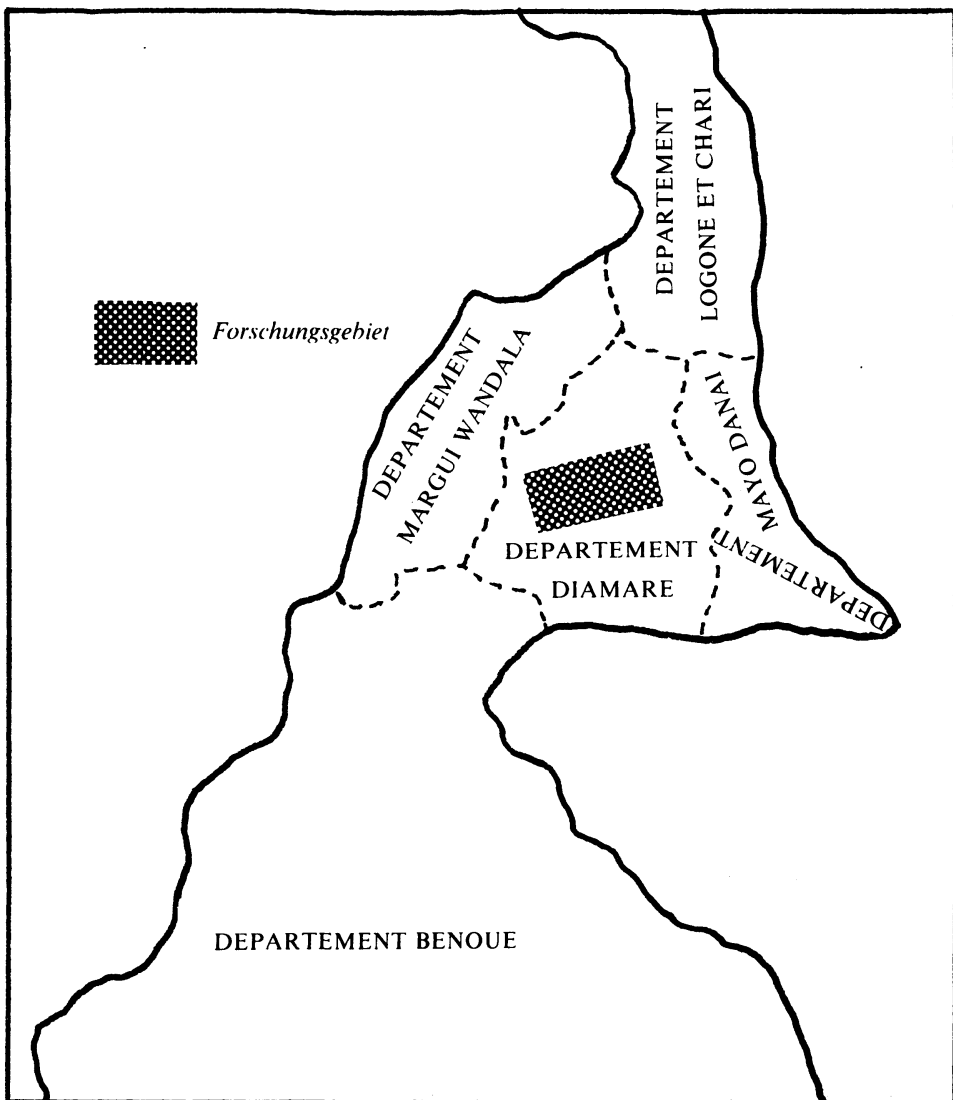
Folgende Abkürzungen werden verwendet: Abk. = Abkürzung, arab = Arabisch, aug. = Augmentativform, bag = Bagirmi, CFA = Währung Kameruns (1975-76: 1 DM = 80 CFA), dim. = Diminutivform, engl = Englisch, f = Fulfulde, franz = Französisch, ha = Hausa, kan = Kanuri, Kap. = Kapitel, Kf. = Kurzform, ko = Kotoko, lit. = wörtlich, man = Mandara, o.A. = ohne Angabe, onomat. = onomatopoesisch, pl. = Plural, Präf. = Präfix, sh = Shoa, sing. = Singular, Suff. = Suffix, syn. = Synonym, TR = Transkription, v. = von, Z. = Zeile.

Die Arbeit wurde durch ein Promotionsstipendium der Universität Köln ermöglicht. Sie wäre aber nicht zustande gekommen, wenn mir nicht viele Personen und Organisationen mit Rat und Hilfe beigestanden hätten. Der Organisation Nationale de Recherche Scientifique et Technique (ONAREST) und der Agence Camerounaise de Presse (ACAP), beide in Yaoundé, bin ich für die Genehmigungen zur Durchführung der Feldforschung und der Musikaufnahmen verpflichtet. Dank gebührt auch Herrn Eldridge Mohammadou und den Redakteuren von Radio Garoua für das Interesse, das sie meiner Arbeit entgegenbrachten.

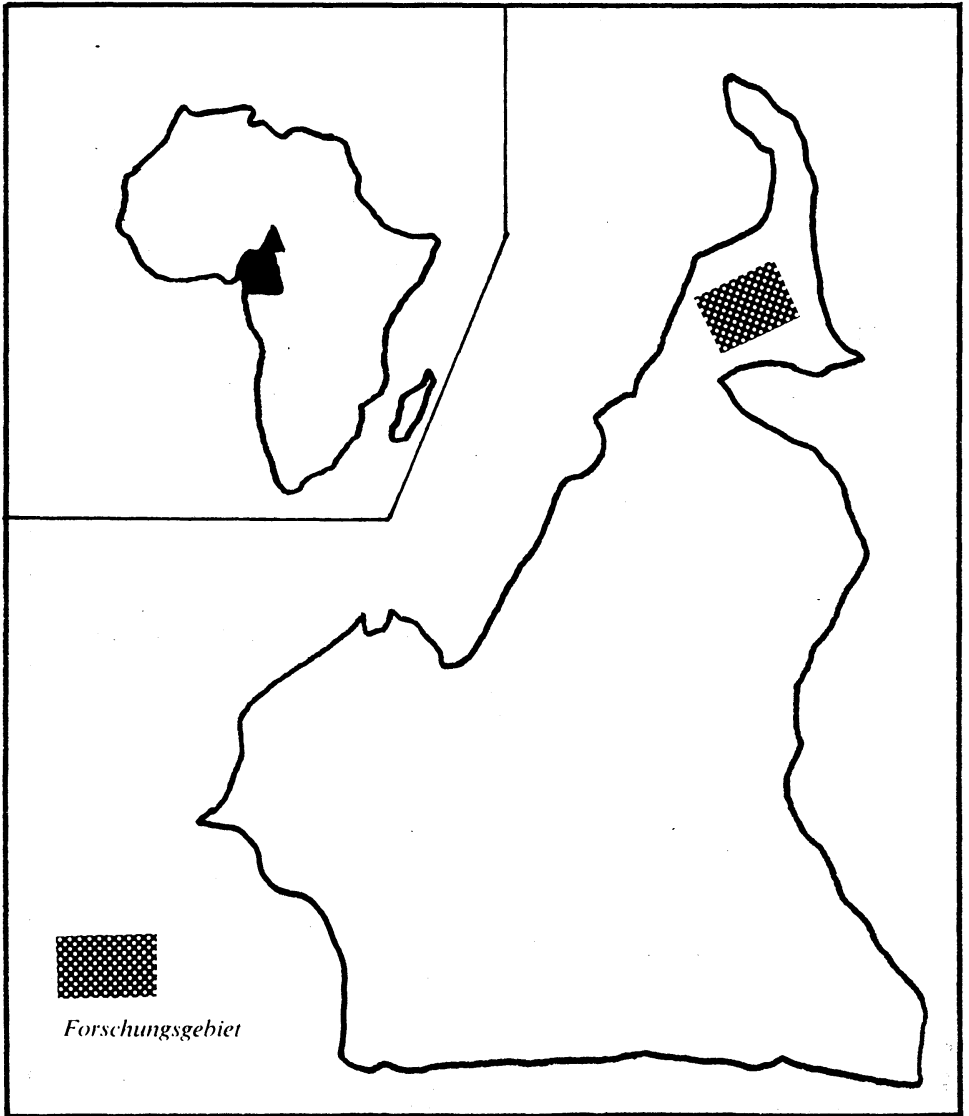
Vor allem aber gilt mein Dank allen meinen Informanten im Diamaré und insbesondere Fatimatu, Abdullaye Buuba und Suleyman Abakar in Maroua, die mich als ihren Freund und Nachbarn akzeptierten. Suleymanu Adama aus Kodek Djarengol war während meiner Aufenthalte mein ständiger und treuer Begleiter, der sich unablässig um die Übersetzung vieler Liedtexte und Interviews bemühte und ohne dessen Hilfe vieles Fragment geblieben wäre.

Initiiert wurde die Arbeit von Herrn Professor Dr. Robert Günther, der sie in allen Phasen - von der Vorbereitung der Feldforschung bis zur Abfassung des Manuskripts - begleitete, kritisch kommentierte und mit ermutigendem Nachdruck förderte.

## Nordkamerun und Forschungsgebiet

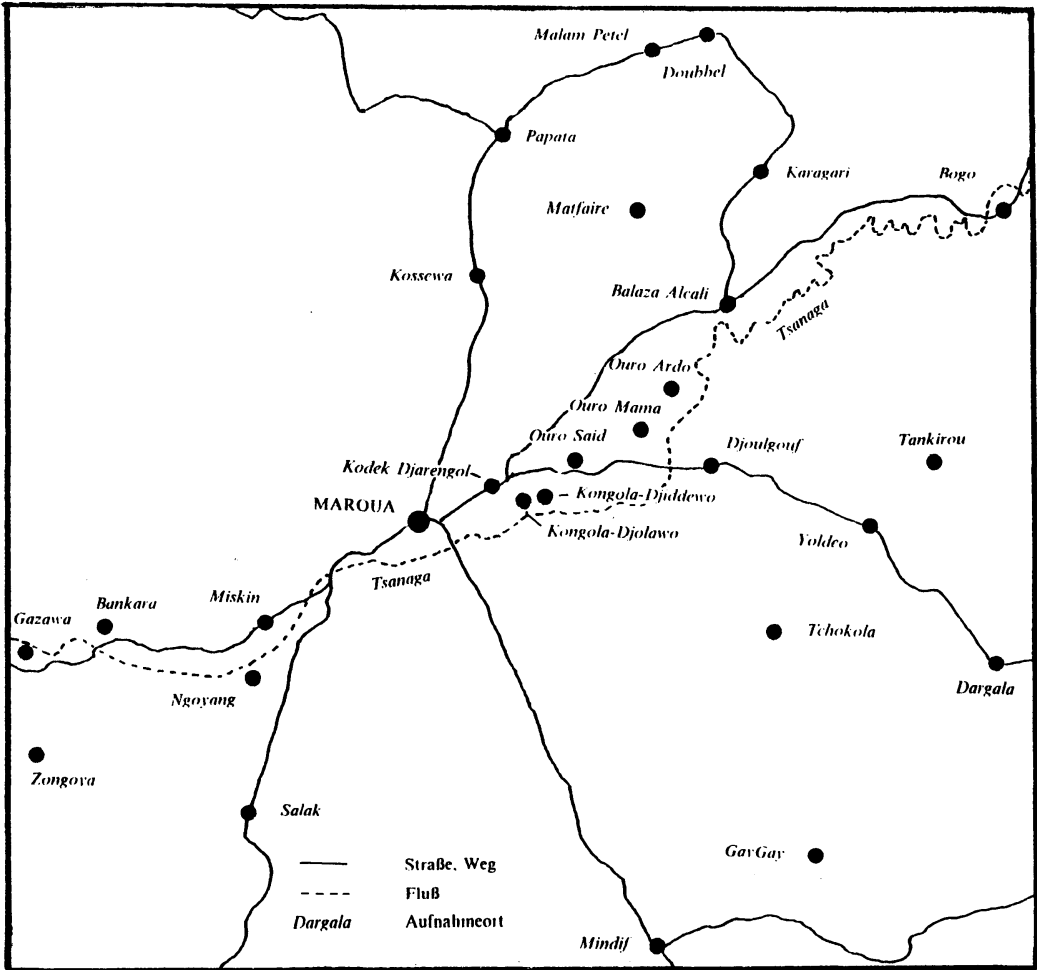


# Kamerun und Forschungsgebiet





## Forschungsgebiet und Aufnahmeorte



# 1 METHODISCHE FRAGEN

## 1.1 HERKUNFT DES MATERIALS UND TECHNIK DER FELDFORSCHUNG

### 1.1.1 Forschungsgebiet

Vor der Untersuchung der Auswahlkriterien und geographischen Aspekte des Forschungsgebietes sind vier Ausdrücke zu klären, die im weiteren Verlaufe der Arbeit immer wiederkehren:

*Diamaré*: eine Ebene im äußersten Norden Kameruns mit einer Ausdehnung von 9660 qkm. Sie wird im Norden von Dornbuschsteppen (11° nördlicher Breite), im Osten vom Logone-Chari-Becken (15° östlicher Länge), im Süden von den Seen des Mayo-Kabi-Beckens (10° nördlicher Breite) und im Westen vom Mandara-Gebirge (14° östlicher Länge) begrenzt.

*Département du Diamaré*: eines der 24 Départements der République Unie du Cameroun, dessen Grenzen nicht mit denen der Ebene gleichen Namens übereinstimmen. In seiner aktuellen Form (seit 1960) umfaßt das Département eine Fläche von 9700 qkm und eine Einwohnerzahl von ca. 318.400 Menschen.

*Arrondissement de Maroua*: das Département du Diamaré gliedert sich in fünf Arrondissements (Bogo, Kaélé, Maroua, Méri und Mindif), von denen das Arrondissement de Maroua mit einer Fläche von 3142 qkm und einer Einwohnerzahl von 138.138 Menschen das größte ist.

*Canton*: jedes Arrondissement ist in kleinere Verwaltungseinheiten unterteilt, die Cantons genannt werden.

Die Ergebnisse dieser Arbeit stützen sich auf Erhebungen, die in zwei Feldforschungsaufenthalten (1.: Juni bis Dezember 1975, 2.: August bis Oktober 1976) im Zentrum des Arrondissements de Maroua durchgeführt werden.

Die Wahl des Arrondissements de Maroua als Forschungsgebiet ergab sich aus der Überlegung, daß von allen von Fulbe besiedelten Gebieten Kameruns die Ebene des Diamaré den höchsten Anteil von Fulbe an der Gesamtbevölkerung aufweist. Innerhalb des Arrondissements de Maroua konzentrierten sich die Erhebungen auf 27 Orte, ergänzt durch Untersuchungen in 2 Orten des Arrondissements de Mindif und in 3 Orten des Arrondissements de Bogo. Aus technischen und finanziellen Gründen gingen die Untersuchungen nicht über diese 32 Orte hinaus, die alle in einem maximalen Umkreis von 40 km um Maroua liegen. Diese territoriale Beschränkung stimmt aber auch mit einem Gebiet überein, das musikkulturell als homogen betrachtet werden kann. Denn Gebiete, die wie der Südwesten, Süden und Südosten von Maroua vorwiegend von Nicht-Fulbe bewohnt werden, boten nicht genügend Ansatzpunkte zu einer Erforschung der Musik bei den Fulbe. Darüber hinaus stellte sich heraus, daß selbst stark von Fulbe besiedelte Gebiete, wie der Norden von Maroua, sich stilistisch vom Zentrum des Arrondissements de

Maroua zu stark unterschieden. Dennoch ließ dieses kleine Forschungsgebiet (ca. 1000 qkm) die Überlegung aufkommen, ob es für eine detaillierte Studie über die Musik bei den Fulbe nicht doch zu groß wäre und ein kleinerer Raum zu bevorzugen wäre. Es zeigte sich aber, daß trotz der hohen Bevölkerungsdichte des Diamaré - sie liegt über dem Durchschnitt ganz Kameruns - die Zahl der verfügbaren Informanten zu begrenzt war. *Spot studies*, etwa in nur einem einzigen Ort, hätten keinen Anspruch auf Repräsentativität erheben können und hätten darüber hinaus kaum nennenswerte Erkenntnisse, selbst über Einzelbereiche der Musik bei den Fulbe, erbracht. Eine nur auf Maroua, eine der größten Städte Kameruns, beschränkte Feldforschung hätte aufgrund der Besonderheiten dieses städtisch-nachkolonialen Zentrums das Bild von der Musik bei den Fulbe einseitig zugunsten von Entwicklungen verzerrt, die nicht typisch für die Fulbe im allgemeinen sind.

### 1.1.2 Informanten

Im Verlaufe der Feldforschung wurde mit drei verschiedenen Kategorien von Informanten gearbeitet:

*primäre Informanten:* 195 Musikproduzenten, von denen Musikaufnahmen gemacht wurden und mit denen Interviews durchgeführt wurden.

*sekundäre Informanten:* 47 Musikrezipienten, mit denen Interviews durchgeführt wurden.

*tertiäre Informanten:* 50 Personen, die nur gelegentlich in unsystematischer Form als Informanten dienten.

Der Auswahl der primären Informanten lagen keine besonderen, stringent angewandten Kriterien zugrunde. Die Zahl der vorhandenen primären Informanten, d.h. der Musikproduzenten, war mit 195 zu gering, als daß sie den Ausschluß eines Informanten aus dem Informantenkreis gerechtfertigt hätte. Dadurch sollte aber auch ein gewisses Spektrum abweichender Informationen, darunter auch an musikalischer Produktion, zustandekommen, das ab einem gewissen Zeitpunkt der Feldforschung, an dem eine Globalübersicht erreicht sein konnte, Auswahlkriterien ermöglicht, die eine Überprüfung der erhaltenen Informationen gestatten.

Im Unterschied zu den Musikproduzenten wurde bei der Auswahl der sekundären Informanten darauf geachtet, eine schicht- bzw. berufsspezifische Strukturierung zu erreichen, die der einzigen exakten für Nordkamerun vorliegenden statistischen Erhebung nahekommte<sup>1</sup>.

Bei der dritten Gruppe wiederum wurden keine Auswahlkriterien angewandt, da die ihr angehörenden Informanten mehr oder weniger zufällig befragt wurden.

Die Kontakte zu den primären Informanten wurden in der Regel mittels einer Art „Schneeball“-System hergestellt, indem zunächst zu Beginn der Feldforschung relativ wahllos Gesellschaftsmitglieder nach ihnen bekannten Musikproduzenten

gefragt wurden. Diese Musikproduzenten wiederum wurden nach ihnen bekannten weiteren Musikproduzenten befragt etc. etc. Dabei diente die territoriale Aufgliederung des Forschungsgebietes, wie sie durch die administrative Einteilung in *Cantons* vorgegeben war, als Leitfaden. Fand ein Besuch zum ersten Male in einem Ort statt, so waren die Informanten im allgemeinen nicht vorher davon unterrichtet worden. In vielen Fällen wurden sie deshalb auch nicht in ihrem Hause angetroffen, sondern wurden an anderer Stelle im Ort oder oft auf dem Felde von unserer Ankunft und unseren Absichten unterrichtet. In allen Fällen unterbrachen die Informanten dann ihre Tätigkeit, um sich für die Aufnahmen und Interviews zur Verfügung zu stellen. Fälle, in denen einige Musikproduzenten dazu nicht bereit waren, aus Gründen, die nicht immer durchsichtig waren, kamen äußerst selten vor. Alle anderen im Ort ansässigen Musikproduzenten wurden dann von den zuerst kontaktierten von unserem Kommen zu einem späteren Zeitpunkt unterrichtet. Die Besuche bei diesen primären Informanten beschränkten sich nicht auf ein Mal, sondern wurden bei ca. 30% der Informanten, vor allem während des zweiten Aufenthaltes, bis zu vier Mal wiederholt.

Im Falle der Musikrezipienten wurden Personen besucht, die unseren Auswahlkriterien entsprachen und uns bekannt waren, da sie in unmittelbarer Nachbarschaft lebten.

Die Kontakte zu den tertiären Informanten waren rein zufälliger Natur und kamen nicht aufgrund der Forschungstätigkeit zustande.

Bei der Arbeit mit den primären Informanten benutzten wir zum größten Teil, bei der Arbeit mit den sekundären Informanten zum geringeren Teil die Hilfe von Suleymanu Adama, einem 5 km östlich von Maroua ansässigen Pullo<sup>2</sup> mit ausgezeichneten Französisch-Kenntnissen, der schon zuvor gelegentlich mit anderen Ethnologen und Linguisten zusammengearbeitet hatte.

### **1.1.3 Aufnahmen inner- und außerhalb des Kontexts**

Die Sammlung des Primärmaterials unterlag bestimmten Zwängen, die auf die extensive Technik der Feldforschung zurückzuführen sind. Das bedeutet, daß unter Berücksichtigung der Faktoren Zeit (8 Monate) / Raum (1000 qkm) nicht jeweils die Gelegenheit abgewartet werden konnte, Musikproduzenten und Rezipienten im Augenblick der Musikproduktion, d.h. im Kontext anzutreffen. Musik - und wie wir noch sehen werden auch ganz bestimmte Arten von Musik - ist bei den Fulbe keine Sache, die sich an einen präzisen Zeitplan hält, so pünktlich zu erwarten wäre, wie etwa die 6 Uhr-Nachrichten im Radio. Mit anderen Worten: unsere zeitlich relativ genau fixierten aber dennoch überraschenden Besuche bei den Musikproduzenten stellten in gewisser Hinsicht nicht nur einen Kontinuitätsbruch in ihrer Arbeit dar, sondern auch ein Abweichen vom normalen Kontext.

Anhand einer von Brandl angegebenen Klassifikation von Aufnahmearten (1973) lassen sich folgende Faktoren ermitteln, die eine „Verzerrung“ der regulären Spiel- und Aufführungspraxis der Musik bei den Fulbe durch die Tonbandaufnahmen

und ihre Begleitumstände darstellten:

*Aufnahmen ohne Publikum:*

Um ein von Nebengeräuschen möglichst freies Aufnahmebild zu erreichen, mußten Aufnahmen von relativ lautschwachen Instrumenten in geschlossenen Räumen unter Ausschluß des gewöhnlichen Publikums, Neugieriger, die durch die Aufnahmen angezogen wurden, stattfinden. Es ist nicht feststellbar, in welchen Elementen der musikalisch-immanenten Struktur sich dies verzerrend auswirkte.

*Aufnahmen im Hause der Musikproduzenten:*

Eine Verzerrung des normalen Kontexts stellen auch Aufnahmen im Hause der Musikproduzenten dar, denn es ist undenkbar, daß ein Rezipient einen Musiker in dessen Haus aufsucht, um dort die Musik zu hören. Auch hier ist nicht genau zu bestimmen, worin ein „verzerrender“ Einfluß auf die musikalische Struktur liegt. Er dürfte aber vor allem in einer Veränderung der psychischen Gesamtsituation der Musikproduzenten zu suchen sein. In unseren Aufnahmen wurden etwa 60% der Aufnahmen außerhalb des Hauses der Musiker gemacht.

*Analytische Aufnahmen:*

Da Musik bei den Fuße immer öffentlich stattfindet, machte sich der störende Einfluß des künstlichen Aufnahmekontexts vor allem aber im Bereich der internen Struktur der Stücke bemerkbar, denn der normale Ablauf mußte von uns gestört werden, da es uns vor allem darauf ankam, die einzelnen Stücke sauber durch Pausen voneinander zu trennen, um Titel und Identität besser feststellen zu können.

Ein Ausgleich in der Erzielung eines möglichst genauen Abbildes des „Originals“ ist natürlich nur durch den Vergleich von Aufnahmen, die außerhalb des Kontextes gemacht wurden, mit Aufnahmen innerhalb des Kontextes möglich oder, da die letzteren zur Transkription unbrauchbar wären, durch Vergleich von Aufnahmen außerhalb des Kontextes mit Beobachtungen ohne Aufnahmen von Musik innerhalb des gewöhnlichen Kontextes. Hier wären aber nur funktionale Momente, d.h. nicht-musikalische Fakten vergleichbar. Bei dem ersten Vergleich bestand zudem noch eine Möglichkeit in der Einschränkung bestimmter Verzerrungsfaktoren bei Aufnahmen außerhalb des Kontextes durch die Simulation realitätsgerechter Momente.

Unter simulierenden Faktoren verstehen wir:

*Bezahlung der Musikproduzenten:*

vgl. Kap. 1.1.4

*Ersatz-Publikum:*

Die Neugierigen, die die Aufnahmen für gewöhnlich anzogen, repräsentierten in gewisser Hinsicht das normale Publikum, wenn auch gewisse Aspekte seines normalen Verhaltens eingeschränkt werden mußten. Dennoch ließ der künstliche Kontext Raum genug für das gewöhnliche Publikumsverhalten wie z.B. das Unterhalten während der Musik, Tanzen und auch die Aufforderung an die Musiker, ein bestimmtes Stück zu spielen. Äußerst selten kam es jedoch vor, daß das anwesende Publikum die Musiker bezahlte. In Fällen, in denen dies geschah, reagierten die Musiker wie bei Anlässen im normalen Kontext, in dem diese Art der Bezahlung die Regel ist.

### 1.1.4 Beobachtung und Teilnahme

Die Musik bei den Fußbe ist durch ein Spezifikum gekennzeichnet, das die Methodik der Feldforschung auf das Entscheidendste beeinflusst. Professionelle Musikproduktion, um die es ja vor allem in dieser Arbeit geht, ist eine Tätigkeit von bestimmten, dafür vorgesehenen Gesellschaftsmitgliedern, die immer bezahlt, vergütet oder belohnt wird. Kein einziger Musikproduzent würde sein Instrument auch nur anrühren, ohne dafür bezahlt zu werden. Diesem Imperativ kann sich auch der Feldforscher nicht entziehen. Mit anderen Worten: Schallaufnahmen ohne eine den normalen Verhältnissen entsprechende Bezahlung sind undenkbar. Gerade dadurch wird der Feldforscher aber so stark in das Geschehen integriert, daß er die Rollen der normalen Musikrezipienten übernimmt. Die Tatsache, daß während der Feldforschung jeder Musikproduzent bezahlt wurde, nahm ihr in gewisser Weise den distanzierenden Charakter und machte sie teilweise zur aktiven Teilnahme, zur Musikrezeption. Obwohl sich die Teilnahme der Musikrezipienten nicht nur auf die Bezahlung der Musikproduzenten beschränkt, ist diese doch das grundlegende Element der Musikrezeption. Allerdings entscheidet auch ein bestimmter Zahlungsmodus über den Grad der Einbeziehung des Feldforschers. Erst nachdem wir den Zusammenhang zwischen den rollenspezifischen Verhaltensweisen von Musikproduzenten und -rezipienten erkannt hatten, bemühten wir uns, diesen besonders genau zu entsprechen, um so ein Maximum an Teilnahme zu erreichen, denn diese erschien uns als eine wichtige Möglichkeit, die in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Elemente von Distanz und Verzerrung zu kompensieren. Während wir am Anfang der Feldforschung zunächst noch mit den Musikproduzenten vor den Aufnahmen über den „Preis“ oder über den „Lohn“ ihrer Arbeit verhandelten, gingen wir nach und nach dazu über, dies zu vermeiden, um schließlich dann nur noch nach den Aufnahmen zu bezahlen. Das Wort „Preis“ war bei dem anfänglichen Zahlungsmodus durchaus am Platze, denn in der Tat ist dieses Aushandeln des Wertes einer angebotenen Ware (Musik) der Sache und daher den Verhaltensweisen von Musikproduzenten und -rezipienten nicht angemessen. Wenn wir mehr und mehr dazu übergingen, die Musiker nach den Aufnahmen nach unserem Gutdünken und bei den Fußbe anerkannten Normen, die aber keine Preise sind, zu beschenken, so entsprachen wir damit nicht nur den üblichen Verhaltensmustern, sondern faßten damit auch den Vorgang begrifflich exakt: die den Musikproduzenten gegebenen Gelder sind kein „Lohn“ oder „Preis“, sondern Geschenke. Dieses Beschenken ermöglichte aber dann auch erst, daß die Musikproduzenten ihrerseits ihre rollenspezifischen Verhaltensmuster demonstrieren konnten.

Allerdings reichte die Tatsache einer gewissermaßen „naturgetreuen“ Bezahlung nicht für eine vollständige aktive Teilnahme der Musikproduzenten aus. Denn sie zogen daraus nicht die letzte Konsequenz und wiederholten die ihnen eigene Praxis, den für das Geschenk geschuldeten Dank in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Mit anderen Worten: Die Praxis, den Namen des Schenkers in den Text der Musik einzubeziehen, wurde nur selten auf uns angewandt.

Wie in den Fällen von geplanten Besuchen bei Musikproduzenten war auch bei zufälligen Kontakten diese Art der aktiven Teilnahme erwünscht, ja hier sogar unvermeidbar. Die Praxis des plötzlichen Überraschens von Personen durch die

Musikproduzenten galt insofern auch für uns, als die Musikproduzenten uns zwar nicht extra dafür aufsuchten, aber unsere Anwesenheit bei den Überraschungsbesuchen bei anderen Personen benutzten, um dieselben Verhaltensweisen uns gegenüber zu zeigen. In weitaus stärkerem Maße als bei der oben beschriebenen Form der Bezahlung der Musikproduzenten, drückten diese ihre Dankbarkeit für das Geldgeschenk durch die Technik des Einfügens des Namens des Gebers in den Text aus.

Die folgende Übersicht soll eine Einschätzung der möglichen Beeinflussungen der Musikproduzenten durch die Aufnahmesituation ermöglichen.

<b>verzerrende Faktoren</b>	<b>kompensierende Faktoren</b>
<b>unvorhergesehene Besuche bei den Musikproduzenten</b>	<b>Bestellung der Musikproduzenten</b>
<b>Aufnahmen im Hause der Musikproduzenten</b>	<b>Aufnahmen in unserem Hause oder an öffentlichen Plätzen</b>
<b>Bezahlung durch Aushandeln eines Preises</b>	<b>Bezahlung durch Geschenke</b>
<b>Aufnahmen ohne Publikum</b>	<b>Aufnahmen mit Publikum</b>
<b>Einflußnahme auf die Aufführungspraxis</b>	<b>Beobachtung von Aufführungspraxis ohne Aufnahmen</b>

## 1.2 MATERIAL

Der Arbeit liegen zwei Gruppen von Materialien zugrunde. Zum einen ein Komplex von Primärquellen, die mittels der in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Techniken gewonnen wurden und zum anderen sogenannte Sekundärquellen, die durchweg fremden Ursprungs sind und zum größten Teil aus Literatur bestehen.

### 1.2.1 Primärquellen

#### *Schallaufnahmen:*

- |            |   |
|------------|---|
| a) Musik   | 43 beidseitig bespielte Tonbänder mit einer Länge von je 360 m mit Aufnahmen von 367 Musikstücken.                        |
|            | 8 beidseitig bespielte Tonbänder mit einer Länge von je 680 m mit Aufnahmen von 117 Musikstücken.                         |
| b) Sprache | 7 beidseitig bespielte Tonbänder mit Aufnahmen von allen mit Musikproduzenten und -rezipienten durchgeführten Interviews. |

#### *schriftliche Aufzeichnungen:*

- |                                    |   |
|------------------------------------|---|
| a) Interviews mit Musikproduzenten | nachträgliche Niederschriften der auf Tonband aufgezeichneten Interviews.   |
| b) Interviews mit Musikrezipienten | nachträgliche Niederschriften der auf Tonband aufgezeichneten Interviews.   |
| c) Gesangstexte                    | 405 Seiten in einer Umschrift des Fulfulde mit deutscher Übersetzung und Anmerkungen.   |
| d) Notizen und Berichte            | 150 Seiten.   |
| e) Kartei                          | 484 Karten, auf denen alle Angaben zu Datum und Ort der Aufnahmen, Namen der Musikproduzenten und der beteiligten Instrumente und zur Aufnahmetechnik notiert wurden. |

#### *Fotos:*

- |          |   |
|----------|---|
| ca. 1000 | Diapositive und schwarz-weiß-Aufnahmen von allen Instrumenten, Musikproduzenten und musikalischen Anlässen. |
|----------|---|



### 1.2.2 Sekundärquellen

#### *Schallaufnahmen:*

Tonband- oder Schallplattenaufnahmen von Musik der Fulbe Kameruns sind rar. Allerdings findet man unter den wenigen existierenden Aufnahmen wertvolle ältere, die in den frühen fünfziger Jahren hergestellt wurden. Bei allen Aufnahmen ist die Verwertung durch falsche oder zumindest sehr mangelhafte Kommentierung eingeschränkt.

#### *Literatur:*

Die Literatur über die Fulbe Kameruns ist wie die über die Fulbe im allgemeinen äußerst umfangreich. Jedoch hat sich trotz des großen Interesses der Forschung an den Fulbe diese immer nur auf einige wenige Spezialbereiche konzentriert, wie u.a. politische Organisation, Geschichte, Sprache und Recht. Bereiche wie Wirtschaft und Sozialstruktur fanden kaum Berücksichtigung. Zudem ist die Literatur nicht gleichmäßig auf alle Regionen Nordkameruns verteilt. Hauptuntersuchungsgebiete waren und sind nach wie vor das Adamaua-Plateau und das Bénoué-Tal, während der Diamaré eine geringere Rolle spielt.

Die musikethnologische Literatur ist der überschaubarste Teil der Literatur über die Fulbe. Sie besteht außer den bereits erwähnten Schallplattenkommentaren nur aus einem Aufsatz von A. Schaeffner (1933), der sich auch nur teilweise mit der Musik der Fulbe beschäftigte. Zwei Aufsätze von Z. Estreicher (1954-55, 1964) sind Analysen der Bororo - also der Fulbe-Nomaden - und haben mit der Musik der seßhaften Fulbe, um die es in dieser Arbeit geht, nichts zu tun. Da die Musik der Fulbe des Diamaré zahlreiche Parallelen zur Musik der Hausa aufweist, werden wir im Verlaufe der Arbeit immer wieder auf einige der vielen Arbeiten über die Musik der Hausa zurückgreifen, vor allem aber auf jene von Ames (1968, 1973), Ames und King (1971) und Besmer (1971). Die Auseinandersetzung mit Smiths Aufsatz „The social functions and meaning of Hausa praise-singing“ (M.G. Smith 1957) schließlich, einem der wenigen Aufsätze über den Preisgesang überhaupt, sollte angesichts der fortgeschrittenen Positionen seines Autors wieder Gesichtspunkte und Ansätze in die Erforschung einer afrikanischen musikalisch-literarischen Gattung einbringen, die - so scheint es - nur allzu lange unberücksichtigt blieben.

Da die Musik der Fulbe des Diamaré zudem eng mit der der Kanuri verbunden ist, wäre es wünschenswert gewesen, auch hier über entsprechende Literatur verfügen zu können. Trotz umfangreicher Nachforschungen ist es uns aber nicht gelungen, für unsere Zwecke brauchbares Material zu bekommen.

### 1.2.3 Repräsentativität der Primärquellen

Wenn unter dem im Titel der Arbeit angegebenen Forschungsgebiet (Diamaré) im engeren Sinne nur das Arrondissement de Maroua verstanden wird, können die Ergebnisse der Untersuchungen nur für diesen Raum den Anspruch von

Repräsentativität erheben. Denn stichprobenartige Untersuchungen außerhalb dieses Arrondissements hatten ergeben, daß bereits südlich von Mindif Abweichungen in der Art und Kombination von Instrumenten zu beobachten sind. Ähnliches gilt für den Raum nördlich von Malam Pétel, der, obwohl noch zum Arrondissement de Maroua gehörig, nicht systematisch untersucht wurde. Südwesten und Nordosten des Arrondissements sind überwiegend von Nicht-Fulbe besiedelt und konnten trotz einiger isolierter Fulbe-Kolonien keine ins Gewicht fallenden Informationen versprechen. Im Westen wird das Fulbe-Gebiet völlig von den Ausläufern des Mandara-Gebirges begrenzt, während im Osten aus technischen Gründen die Grenze des Arrondissements als Rand des Forschungsgebietes gewählt wurde.

Wenn in diesem Forschungsgebiet dennoch nicht alle primären Informanten erreicht werden konnten, so ließ das die Frage nach der Repräsentativität der von den erfaßten primären Informanten (Spalte 1 der folgenden Tabelle) gesammelten Informationen aufkommen. Alle nicht befragten primären Informanten mußten also anderweitig, zumindest numerisch (Spalte 2 der folgenden Tabelle) durch Erkundigungen bei den befragten Informanten erfaßt werden. Die Summe beider ergab die Anzahl der im Forschungsgebiet lebenden primären Informanten, d.h. hier: der professionellen Musikproduzenten (Spalte 3 der folgenden Tabelle). Dabei waren Schätzungen (kursiv ges. Zahlen) zuweilen unumgänglich, da sich nicht alle Informanten untereinander kennen und nicht immer sicher war, ob der gesuchte Informant nicht bereits fortgezogen war. In vielen Fällen konnten die befragten Informanten auch nur das führende Mitglied einer Gruppe mit Sicherheit benennen, da die Zahl der Mitglieder in Ensembles stark schwankt. In diesen Fällen wurde ein für das jeweilige Ensemble typisches Mittelmaß geschätzt.

Die Aufteilung des Gebiets folgt der administrativen Einteilung in *Cantons* (nach Mohammadou 1970: 460).

Canton	1	2	3
Balaza Alcali	10	4	14
Balaza Laouane	3	-	-
Dakar	6	-	6
Dargala	20	4	24
Djoulgouf	6	0	6
Dogba	-	-	-
Gazawa	20	2	22
Kodek	8	0	8
Kongola-Djiddéwo	6	0	6
Kongola-Djolawo	2	0	2
Kongola-Sayd	3	0	3
Kosséwa	4	2	6
Maroua	18	23	41
Malam Pétel	9	3	12
Miskin	13	0	13
Papata	5	0	5
Salak	10	2	12
Yoldéo	13	2	15
Zongoya	3	2	5

Da in der Statistik nur solche Informanten berücksichtigt wurden, die in den untersuchten Cantons wohnen, blieben 27 direkt befragte Musikproduzenten unerwähnt, die zwar im Forschungsgebiet aufgenommen wurden, die aber selbst in den Arrondissements von Bogo und Mindif oder im Département Margui-Wandala (nördlich des Département du Diamaré) wohnen.

Die Statistik zeigt, daß in 3 Cantons des Forschungsgebietes keine Untersuchungen gemacht wurden. In 7 der 19 Cantons wurden alle der dort wohnenden Informanten befragt, während in den restlichen 9 Cantons ein Teil der Informanten nur numerisch erfaßt wurde. Dabei betrug die Zahl der numerisch erfaßten Informanten aber nur 22% aller Informanten. Mit 78% direkt befragten professionellen Musikproduzenten von insgesamt auf 200 geschätzten Informanten in 16 Cantons des Arrondissements de Maroua wären die Untersuchungen als repräsentativ anzusehen.

## 2 DER NORDEN KAMERUNS

### 2.1 GEOGRAPHIE UND KLIMA

Der Name der Ebene des Diamaré ist aus dem Kanuri abgeleitet. Jemaari heißt eine Ebene im Nordosten Bornus zwischen dem Tchadsee und der Komadougou Yôbé, in der die Fulbe des Diamaré vor ihrer Auswanderung aus Bornu ihr Vieh weideten. Unter dem Namen Fulbe Jemaari oder Fulbe Jama'aare wanderten sie in das Gebiet um Maroua ein, das dann selbst den Namen Jama'aare erhielt<sup>1</sup>.

Die Ebene mit einer Ausdehnung von 9660 qkm wird im Norden von Dornbuschsteppen (11° n.Br.), im Osten vom Logone-Chari-Becken (15° ö.L.), im Süden von den Seen des Mayo Kabi-Beckens (10° n.Br.) und im Westen von einigen Ausläufern des Mandara-Gebirges (14° ö.L.) begrenzt<sup>2</sup>.

Der Diamaré gehört zur tropischen Klimazone und kennt zwei Jahreszeiten: eine Trockenzeit (November bis April) und eine Regenzeit (Mai bis Oktober), in der die Hauptmenge des Niederschlags fällt. Die jährlichen Niederschlagsmengen liegen bei 1000 mm<sup>3</sup>. Die Temperaturen können täglich und saisonal stark schwanken und liegen in Maroua in der Trockenzeit durchschnittlich bei 35° und in der Regenzeit bei 20°, wobei aber durchaus auch Minimalwerte von 12° und Maximalwerte von über 40° vorkommen können<sup>4</sup>. Die Ebene wird nur von wenigen Flüssen durchzogen, die - aus dem Mandara-Gebirge kommend - nur während der Regenzeit Wasser führen und während der Trockenzeit austrocknen.

Von den Bauern des Gebietes werden vor allem verschiedene Hirsesorten angebaut, daneben aber auch Reis, Zuckerrohr, Gemüse und seit Beginn der fünfziger Jahre auf Betreiben der französischen Kolonialregierung auch Baumwolle.

Die Einwohnerzahl der Ebene des Diamaré ist nur schätzbar. Nach Mohammadou lag sie im Jahre 1965 bei 318.400<sup>5</sup>. Genaue Angaben liegen nur für das Département du Diamaré vor, wo die Zahl der Einwohner im Jahre 1968 mit 366.478<sup>6</sup> angegeben wird. Diese Zahl schließt aber auch das nicht mehr zur Ebene gehörende Arrondissement de Méri ein, das 36.084 Einwohner hat. Vermutlich liegt die Einwohnerzahl der Ebene unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Flächen der Ebene und des Département bei 350.000. Die größte Stadt der Ebene ist Maroua mit 42.152 Einwohnern<sup>7</sup>, gleichzeitig Hauptort des Département du Diamaré und Sitz einer Präfektur, gefolgt von Kaélé mit 7.252 und Bogo mit 1.844 Einwohnern<sup>8</sup>.

## 2.2 ETHNIEN

Die Fulbe sind nicht die einzigen Bewohner des Diamaré, sondern befinden sich fast in der Minderheit gegenüber anderen, nicht-islamischen Ethnien, die die Fulbe verächtlich unter dem Namen *haabe*, d.h. Heiden, Ungläubige zusammenfassen. Vor ihrer Selbsthaftwerdung im Diamaré fanden die Fulbe diese nicht-islamischen Ethnien dort bereits vor und erlangten erst nach jahrzehntelangen Kämpfen die Herrschaft über sie. Im heutigen Arrondissement de Maroua waren es vor allem Guiziga, die „Ureinwohner“ des Gebietes, die von den Fulbe verdrängt und unterworfen wurden. Diese Kämpfe dauerten in den verschiedensten Formen (offener Krieg, Sklavenjagden) bis in die ersten Jahre der französischen Kolonialherrschaft an und die zwischen Fulbe und nicht-islamischen Ethnien bestehende Opposition ist noch heute, im unabhängigen Kamerun, latent vorhanden. Sie beruht auf der grundlegenden Verschiedenheit ihrer Gesellschaftssysteme und Ideologien<sup>9</sup>.

Heute wird die Ebene des Diamaré nur knapp zur Hälfte (150.000) von Fulbe bewohnt<sup>10</sup>. Die zweite Hälfte verteilt sich im wesentlichen auf 6 andere, nicht-islamische Ethnien<sup>11</sup>:

55.000 Guiziga

37.000 Toupouri (im Südosten der Ebene, im Grenzbereich von Kamerun und Tschad)

32.000 Mundang (im Süden der Ebene, südlich von Lara)

22.000 Mufu (nordwestlich von Maroua, bereits in den Ausläufern des Mandara-Gebirges)

5.700 Musgun (östlich und nordöstlich von Bogo)

3.700 Mboku (westlich von Maroua, in den Ausläufern des Mandara-Gebirges)

Neben diesen Gruppen finden sich in Maroua und anderen wichtigen Orten mehr oder weniger bedeutende Kolonien islamischer Ethnien wie Kotoko, Hausa, Mandara, Kanuri und Shoa und Inseln nicht-islamischer Ethnien wie Sara und Massa. Vor allem Maroua als Zielpunkt der wachsenden Landflucht übt auf diese Gruppen eine so starke Anziehungskraft aus, daß sich am Stadtrand immer mehr Massa- und Sara-Viertel bilden. Zuwachs erhält die Stadt auch durch die Zuwanderung der sogenannten *Kirdi*, Angehörige der nicht-islamisierten Ethnien der Mandara-Berge wie z.B. der Matakam. Demnach dürfte der Anteil der Fulbe an der Bevölkerung Marouas auch nicht mehr, wie bei Mohammadou für 1965 mit 20.000 angegeben, korrekt sein, sondern beträchtlich unter 50% gesunken sein.

## 2.3 SPRACHEN

Das „Ful“ wird heute von ca. 5 Millionen Fulbe in einem Streifen zwischen 8 und 15 Grad nördlicher Breite, von Dakar bis tief in den Sudan, gesprochen. Im allgemeinen wird es in zwei große Untergruppen eingeteilt, die sich in einigen wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden. Das „Westful“, genauer Pular

genannt, wird von der Westspitze Westafrikas bis zur Westgrenze Nigerias gesprochen, das „Ostful“, genauer auch Fulfulde, vom Westen Nigerias bis nach Bagirmi. Einige Autoren wollen zudem noch eine dritte mittlere Gruppe unterschieden wissen, die eine Mischung der beiden Hauptgruppen darstellt. Es ist dies das Pular von Macina. Während das Pular sich in die Untergruppen „Senegalesisch-Mauretanisch, Guineesisch, Voltisch (und Macinisch)“ unterteilt, kann beim Fulfulde grob nach den Untergruppen „Hausastaaten, Adamaua und Bagirmi“ unterschieden werden<sup>12</sup>.

Die in Kamerun gesprochene Variante des „Ostful“ unterteilt sich wiederum in drei Gruppen, die aber nur geringfügig voneinander abweichen und die sich an den geographisch-historischen Strukturen orientieren: das Fulfulde des Hochlands von Adamaua, des Bénoué-Tals und der Ebene des Diamaré<sup>13</sup>. Die letzte Gruppe schließlich soll uns nur interessieren<sup>14</sup>. Sie ist die Sprache der Einwohner des Diamaré soweit sie Fulbe sind und zum Teil auch Verkehrssprache kleiner fremder islamischer Inseln und Angehöriger von *haabe*- und *Kirdi*-Ethnien.

Obwohl das Fulfulde von Lacroix als „peul type“ (1968: 1970) bezeichnet wurde, ist es nicht vollständig von fremden Einflüssen unberührt geblieben. Die ersten und wichtigsten Anleihen des Fulfulde bei anderen Sprachen stammen aus jener Periode, in der die Fulbe im Zuge der riesigen West-Ost-Wanderung Macina verließen und für jeweils mehrere Generationen bei anderen Ethnien zu Gast waren. Für die Fulbe des Diamaré waren diese Gastgeber vor allem die Hausa und Kanuri. Im Gegensatz zu der verbreiteten These vom bestimmenden Einfluß der Hausa und ihrer Sprache auf Gesellschaft und Sprache der Fulbe muß heute anerkannt werden, daß die Kanuri und ihre Sprache einen genauso großen, wenn nicht größeren Einfluß ausgeübt haben<sup>15</sup>. In weitaus geringerem Maße als diese beiden Sprachen hat auch das Shoa-Arabisch, vor allem wohl auch durch seine direkte Verwandtschaft mit dem Arabischen<sup>16</sup> einen gewissen Einfluß gehabt.

Dieser weitverzweigte, sich stetig erneuernde Kontakt des Fulfulde mit anderen Sprachen ist für unser Thema durchaus von Bedeutung. Denn die Berufsmusiker der Fulbe stammen zum größten Teil gerade aus jenen Ethnien, deren Sprachen auf das Fulfulde eingewirkt haben. Ein großer Teil der Berufsmusiker ist zudem zweisprachig (Fulfulde und Hausa oder Kanuri, etc.) und im Zusammenhang mit musikalischer Produktion gebrauchtes sprachliches Material, vor allem aber auch Texte zu Musik, sind diesen fremden Einflüssen stark unterworfen. Zudem besteht das Publikum selbst selten nur aus Fulbe, so daß Texte in fremden Sprachen nicht selten sind.

### 3 GESCHICHTE UND SOZIALSTRUKTUR DER FULBE DES DIAMARÉ

Die Tatsache, daß der Geschichte und Sozialstruktur der Fulbe mehr Bedeutung beigemessen wird als nur die von Präliminarien innerhalb des traditionellen monographischen Rahmens, hat mehrere Gründe. Die eigentliche Geschichte der Fulbe des Diamaré - die seit ihrer Selbsthaftwerdung in diesem Gebiet - ist noch nicht 200 Jahre alt. Innerhalb dieses vergleichsweise kurzen Zeitraums spielten sich alle entscheidenden Veränderungen der Gesellschaftsstruktur ab, und trotz des grundlegenden Umsturzes durch die koloniale Eroberung und Verwertung ist auch heute noch in vielen gesellschaftlichen Bereichen Traditionelles wirksam und so der direkten Beobachtung zugänglich. Dies ist für die Untersuchung der sozialen Funktion der Musik bei den Fulbe insofern wichtig, als dadurch nicht etwa nur der traditionelle *background* mittels einer relativ günstigen Quellenlage in der Geschichtsschreibung bequem rekonstruiert werden konnte. Wenn man von Musik allgemein ohne das Risiko zu großer Vereinfachung annehmen kann, daß sie eines der konstantesten Elemente von Kultur ist, das sich am schwerfälligsten auf veränderte gesamtgesellschaftliche Bedingungen einstellt, so böte die Musik bei den Fulbe die Chance, im wesentlichen noch einem Zustand zu entsprechen, der seit Beginn der Fulbe-Herrschaft keine allzu großen Veränderungen erfahren hat. Nicht daß damit die Theorie der folkloristischen *survivals* wiederbelebt werden sollte, noch daß es vorrangigstes Ziel der Musikethnologie wäre, afrikanische Musik nur unter dem Siegel der Unberührtheit zu sehen. Es geht vielmehr darum, mit dieser Hypothese die Möglichkeit wahrzunehmen, die Musik bei den Fulbe innerhalb eines geschichtlichen Kontextes zu untersuchen, in dem Traditionelles noch nicht gänzlich verschwunden ist. Wenn die heutige Musik in ihren wesentlichen Zügen zwar mit der rekonstruierten vorkolonialen Gesellschaftsstruktur verbunden werden kann, sind gewisse Veränderungen in ihr doch nicht zu übersehen, die eine umfassende Reaktion auf die nachkoloniale Situation darstellen. Da der Einfluß der gesellschaftlichen Struktur auf die Musik nur sehr vermittelt ist, gilt es in der gesellschaftlichen Entwicklung diejenigen Kräfte ausfindig zu machen, die die musikalische am direktesten und nachhaltigsten bestimmt haben. Dies sind vor allem die unmittelbaren Klassenverhältnisse selbst<sup>1</sup>. Werden die gesellschaftlichen und musikalischen Veränderungen als voneinander abhängig konzipiert, kann eine musikethnologisch-anthropologische Analyse nur als gleichzeitige historische begründet werden. Wo die Auskünfte über die Geschichte der Musik versagen und Thesen den Platz bewiesener Fakten einnehmen müssen<sup>2</sup>, mag faktisch vieles im nachhinein noch korrigiert werden müssen, die historische Perspektive als konstitutiver Bestandteil der musikethnologischen Forschung sich zunächst aber nicht als der Versuch, ihrem Gegenstand gerecht zu werden, widerlegt sehen.

### 3.1 VORKOLONIALE PERIODE

Die belegbare Geschichte der Fulbe des Diamaré beginnt mit ihrer Auswanderung aus Macina (im heutigen Mali) im 16. Jahrhundert. Von den Fulbe-Stämmen, die in Macina ansässig waren<sup>3</sup>, sind es vor allem die Ferooße, die später den Diamaré und Maroua bevölkerten und um deren Geschichte es hier vorrangig geht. Bei ihrer Wanderung gegen Osten durchzogen die Ferooße das Djélgódji-Gebiet im Nigerbogen südlich von Gao, das Liptako bis zum linken Nigerufer bei Say, wo sie ins Gebiet der Hausa vordrangen. Während für einige Ferooße-Gruppen diese Etappen der Wanderungen nur sehr kurz waren, so daß einige bereits im 16. Jahrhundert das Hausa-Gebiet und sogar Bornu erreichten<sup>4</sup>, war die Hauptbewegung erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts abgeschlossen.

Die gesellschaftlichen Verhältnisse zu Beginn dieser Wanderung beschreibt die *Chronique de Maroua*, eine Zusammenstellung der Dokumente der *tradition orale* durch Eldridge Mohammadou, so:

„A l'époque où les Peuls quittèrent le Mallé, il n'existait aucune différence entre leurs groupes, car à cette époque c'était tous des pasteurs qui faisaient paître leur bétail et n'avaient d'autre occupation sinon la garde du bétail ... aucun de leurs groupes ne s'était encore fixé dans les villes. Parmi eux il y avait des marabouts, mais en nombre réduit. La religion n'avait pas encore une grande prise sur eux.“ (Mohammadou 1970: 153).

Darüber hinaus scheinen während der Wanderungen gesellschaftliche Entwicklungen stattgefunden zu haben, in deren Verlauf die ursprünglichen, im Macina entwickelten Ansätze zu einer herrschenden Aristokratie, die sich Feldsklaven und Handwerker verschiedener Kasten aus der alteingesessenen Bevölkerung unterwarf<sup>5</sup>, rückgängig gemacht wurden. Die ursprüngliche Staatsform zerfiel, die Sklaven wurden befreit<sup>6</sup> und der Islam nahm an Bedeutung ab.

Während der ersten Hälfte der Wanderungen von Macina bis ins Hausa-Gebiet dürften die Fulbe daher dem Gesellschaftstyp der heutigen Bororo<sup>7</sup> entsprochen haben.

Beim Eintritt in das Gebiet der Hausa teilten sich die bereits vorher existierenden Clans der Ferooße-Familien<sup>8</sup> und setzten ihre Wanderungen in verschiedene Richtungen fort. Teile dieser Familien blieben im Hausa-Gebiet, andere zogen über Bautchi und Yola nach Adamaua in die Gebiete von Tigner, Tibati, Banyo und Meiganga und die Fulbe, die später den Diamaré eroberten, zogen über Gobir, Kano nach Bornu in die Umgebung von Katagoum, Potiskum und Damaturu, wo sie teilweise bis zu sechs Generationen blieben. Diese Aufenthalte in Bornu dauerten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, obwohl kleine Gruppen auch schon vorher im Diamaré ihr Vieh weideten. Die während der gesamten 200 Jahre der Auswanderung aus Macina relativ unveränderten Gesellschaftsstrukturen erfuhren erst in Bornu entscheidende Veränderungen. Hier in Bornu sind die Quellen für Veränderungen zu suchen, die später bei der Machtübernahme der Fulbe im Diamaré wesentliche Aspekte der sozioökonomischen Struktur, aber auch der Kultur bestimmen sollten<sup>9</sup>. Während der Teil der Fulbe, der nach Süden ins Adamaua-Bergland zog, dort als Bororo weiterhin nomadisierte<sup>10</sup>, gab der in Bornu gebliebene Teil den Nomadismus zugunsten der Transhumanz auf.



Die zweite entscheidende gesellschaftliche Veränderung in Bornu war die Entstehung jener Klasse von *moodibbe* (sing. *moodibbo*), d.h. von Koranglehrten, die zuvor nur vereinzelt in Erscheinung getreten war, später aber als religiös-politische Führungsschicht fungierte und aus der sich alle großen Führer der Fulbe im Diamaré rekrutierten. Diese Gelehrten gewannen in Bornu bald an Einfluß, denn vielfach übertraf ihr Wissen und ihr religiöser Eifer die Bornu-Herrscher. Aber der Aufenthalt der Fulbe wurde durch Schwierigkeiten begrenzt, die trotz des friedlichen Zusammenlebens mit den Kanuri-Bauern auftauchten.

Die bald folgende Auswanderung der Feroobe aus Bornu vollzog sich relativ zügig und führte die beteiligten Clans in das Gebiet des Diamaré, wo sie sich endgültig niederließen. Dabei dürfte sich die Sefhaftwerdung nicht mit einem Schlag vollzogen haben, sondern in einem Zeitraum von einem halben Jahrhundert. Denn zunächst führten die Fulbe im Diamaré ihre in Bornu praktizierte Transhumanz fort. Doch da sich der Diamaré als äußerst günstiges Weidegebiet herausstellte, konnten sie sich dabei auf relativ kleine Räume beschränken<sup>11</sup>. Zudem dürften die in den folgenden Jahrzehnten sich anbahnenden politischen Entwicklungen die Sefhaftwerdung noch mehr begünstigt haben. Die Fulbe gründeten zunächst in der Umgebung von Maroua, dem Hauptort der Guiziga, der noch Marva hieß, kleine Dörfer, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu den Hauptorten des Herrschaftsbereiches der Fulbe von Maroua anwuchsen<sup>12</sup>. Die Viehzucht war nach wie vor ihr Haupterwerbszweig, wenn auch in der Umgebung der Dörfer in bescheidenem Maße Ackerbau betrieben wurde.

Die Fulbe waren nach wie vor in Clans organisiert, die aber nur einen gewissen Zusammenhalt garantierten. Die eigentliche, gesellschaftlich entscheidende Struktur war die *compound family* mit ihren (freigelassenen) Dienern und Sklaven, an deren Spitze jeweils ein *ardô* stand, der die Einheit verkörperte und unter dem Konsensus aller die Gruppe führte. Dies dürfte sich in der ersten Phase der Sefhaftwerdung kaum geändert haben, bis zu dem Zeitpunkt, als durch eine veränderte Lage in den Beziehungen zur autochthonen Bevölkerung neue gesellschaftliche Strukturen notwendig wurden. Denn das anfänglich friedliche Zusammenleben wurde immer mehr durch Viehdiebstähle, Frauenraub und Druck durch die Guiziga-Häuptlinge gestört. Feindselige Auseinandersetzungen der in der Minderheit sich befindenden Fulbe-Familien mit den Guiziga wurden immer häufiger und ein größerer Zusammenschluß der Fulbe gegen die Guiziga wurde notwendig.

Die Wahl Mouhamman Sélbés zum Kriegsführer im Jahre 1792, d.h. der erste Ansatz zu einer zentralisierten Staatsmacht, reichte aber nicht aus, den Kampf gegen die Guiziga mit Aussicht auf Erfolg aufnehmen zu können. Zu ihrer Verstärkung verbündeten sich die Fulbe Feroobe mit den benachbarten Fulbe Yillaga im Gebiet um Mindif, in das jene schon ein Jahrzehnt vor den Feroobe eingewandert waren. Derart unterstützt konnten es die Fulbe im Jahre 1793 wagen, die Guiziga in der Schlacht bei Lara anzugreifen und wenig später<sup>13</sup> Maroua zu erobern.

Die Eroberung Marouas brachte den Fulbe zwar die - wenn auch ständig bedrohte - Herrschaft<sup>14</sup> über das unmittelbare Hinterland von Maroua, aber nur geringfügige gesellschaftliche Veränderungen. Zunächst hatten die Fulbe nur ein

Kriegsoberhaupt, dessen Position noch zu schwach war, als daß sie zum Aufbau einer zentralen Staatsmacht gereicht hätte. Noch im Jahre 1801 wurde Kawou Bouhari, der zweite Nachfolger Mouhamman Sélbés, von der Fulbe-Bevölkerung wegen religiöser Inkompetenz abgesetzt. Auf der anderen Seite bildeten sich aber schon am Ende des 18. Jahrhunderts die ersten Formen des hierarchisch-zentralisierten Staates der Spätzeit heraus.

Die folgende Geschichtsperiode der Fulbe ist vom *jihād*, dem „heiligen Krieg“, und der Ausdehnung des Herrschaftsbereiches Marouas zu seiner vollen Größe bestimmt. In ihr bilden sich auch die bis zur Kolonisation gültigen ökonomischen, sozialen und politischen Strukturen heraus. Im Jahre 1801 wurde Mouhamman Damraka zum ersten *laamidō* (König) von Maroua gewählt.

Neben den Kriegen gegen die Mandara war die Unterwerfung der umliegenden Gebiete der Musgun, Mofu und Zoumaya das Hauptziel Damrakas. Bis zum Ende seiner Regierungszeit gelang es den Fulbe, sich diese Ethnien untertan zu machen, Teile von ihnen zu versklaven und ihre Gebiete ihrem Herrschaftsbereich einzuverleiben, so daß in der Mitte des 19. Jahrhunderts dessen Grenzen mit denen des heutigen Arrondissements de Maroua übereinstimmten<sup>15</sup>. All diese Eroberungen standen formell im Zeichen des „heiligen Krieges“, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts im gesamten Sudan ausbrach und - im Osten von Usman ḍan Fodio geführt - zur Gründung des Fulbe-Reiches von Sokkoto führte<sup>16</sup>.

Der „heilige Krieg“ aber war für die Fulbe in Maroua und in Adamaua überhaupt nicht so sehr von religiöser Bedeutung.

Nach Büttner (1966: 603) waren die Ausrufung des „heiligen Krieges“ und die religiöse Motivierung für Usman ḍan Fodio unabdingbare Bestandteile der sozialen und politischen Zielsetzung, bei den Fulbe von Adamaua dagegen mehr ein äußeres, sekundäres Phänomen. Die Gründe dafür liegen zum einen darin, daß es sich in Adamaua um den Kampf gegen Nicht-Moslems handelte und nicht mehr - wie im Kerngebiet des Sokkoto-Reiches - gegen zu Recht oder Unrecht der religiösen Lauheit angeklagte Moslems<sup>17</sup>. Zum anderen konnte eine Islamisierung dieser unterworfenen Ethnien nicht im Interesse der Eroberer liegen. Denn wie Becker (1924: 332) schon von der arabischen Eroberung schrieb, war die Annahme der islamischen Religion nicht immer erwünscht, weil der islamische Staat wirtschaftlich eine große Menge nicht-islamischer Untertanen voraussetzte.

Wenn der „heilige Krieg“ in Adamaua zwar nicht unter religiösen Gesichtspunkten geführt wurde und im Kern des Sokkoto-Reiches selbst kaum mehr als einen Wechsel in der herrschenden Klasse zur Folge hatte, führte er in Adamaua zur Umwälzung der gesamten Gesellschaftsstruktur<sup>18</sup>.

Die Bestimmung der Klassenverhältnisse in der vorkolonialen Gesellschaft der Fulbe wird durch die Tatsache erschwert, daß sich der legale Status, der allen Gesellschaftsmitgliedern nach dem islamischen Recht zugewiesen wurde, mit der tatsächlichen Klassenposition überschneiden konnte. So wurde die Geschichtsforschung immer wieder durch Fälle verwirrt, in denen Sklaven (*maccube*) Angehörige des Hofstaates waren oder verarmte Korangelehrte zu den Beratern eines Königs gezählt wurden. Ebenso verdeckten die vom Erobererstatus

herrührende Einteilung in herrschende Erobererschicht und unterworfenen Völker und die daran geknüpften ethnischen und religiösen Sanktionen noch sehr oft die wahren Klassenverhältnisse<sup>19</sup>. Demnach ist, wie Trimingham bemerkt,

.... social distinction ... not wholly based upon status, but shows itself in less clearly defined classes ...“ (1959: 135)

Theoretisch und dem legalen Status nach wurden alle Gesellschaftsmitglieder in 5 Gruppen unterteilt: 1) die Aristokratie (Angehörige der Familie des Königs), 2) freie Fulbe-Bauern, 3) freigelassene Sklaven, die als Klienten ihren ehemaligen Herren weiter verbunden blieben, 4) Sklaven, die zum größten Teil auf Kriegszügen erbeutet wurden und 5), eigentlich außerhalb der Gesellschaft stehend, die unterworfenen „heidnischen“ Ethnien<sup>20</sup>.

Die Abhängigkeit dieser Ethnien bestand in einem lockeren Tributverhältnis, in dem der Tribut vor allem in der Abgabe von Sklaven, Naturalien, gelegentlichen Dienstleistungen und Geschenken bestand<sup>21</sup>.

Die eigentliche Basis der Produktion waren die Sklaven, „der ökonomische Hauptreichtum der Fulbe“ (Büttner 1966: 610). Die benötigten Sklaven wurden zumeist vor allem durch Sklavenjagden, Sklaventribute und seltener durch Käufe auf fremdländischen Märkten erworben. Während vor allem in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die patriarchalische Hausklaverei vorherrschend war, führte erst später die Ansiedlung von großen Sklavengruppen in gesonderten Siedlungen (*rumde*) zu neuen Formen der Abhängigkeit, die eine effektivere Produktion gestatteten.

Zuweilen wurden Sklaven der 2. und 3. Generation auch befreit und gegen Arbeitsrente oder Naturalrente auf einem Stück Land angesiedelt<sup>22</sup>. Einigen Sklaven gelang auch der Aufstieg in die herrschende Schicht, in dem sie sich als Hofbeamte (vor allem im Militärwesen) oder Verwaltungsbeamte einsetzen ließen. Während die Sklaven und Hörigen die Hauptmasse der Bevölkerung ausmachten, war die 2. Schicht der Fulbe-Bauern nur sehr dünn. Obwohl zwar selbst die Herren der *maccube* (Sklaven) und ihrer Klienten, waren sie selbst der Aristokratie gegenüber bis auf die Entrichtung von Steuern in keiner Weise verpflichtet.

Die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie, die Aristokratie, setzte sich zwar aus den Gründerfamilien der unter Damraka entstehenden Ortschaften zusammen, umfaßte aber auch im Hofstaat Sklaven und verarmte Fulbe, die aufgrund ihres Rufes als Gelehrte als Berater fungierten. Formell zwar die „Lehnsherren“ des Landes und selber zu Tributen gegenüber Yola und Sokkoto verpflichtet, besaßen sie aber keine ökonomische Basis ihrer Macht. Gewisse neu eroberte Gebiete wurden zwar als „Krongüter“ unter die einzelnen Mitglieder der Familie des Königs verteilt, doch bezogen sie ihre Einnahmen daraus immer nur in Form von Steuern. Darüber hinaus besaßen sie aber teilweise wie die freien Fulbe-Bauern Domänen, die von Sklaven bearbeitet wurden.

Unklar ist die gesellschaftliche Situation der Handwerker und Händler. Obwohl als zugewanderte Fremde rechtlich frei, unterlagen sie gewissen Einschränkungen des Fremdenstatus. So zahlten sie z.B. außer eines Marktzolls keine regelmäßigen Steuern<sup>23</sup>. Dennoch gehörten nicht alle Händler und Handwerker zur herrschenden Schicht. Vielmehr dürfte der größte Teil von ihnen, vor allem der

Handwerker zur niedrigsten Klasse gehört haben, deren Lage der der Sklaven vergleichbar war.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Wirtschaft vom Ackerbau bestimmt. Demgegenüber spielten Handel und Handwerk bis zum Ende des Jahrhunderts nur eine untergeordnete Rolle. Adamaua kannte vor der Invasion durch die Fulbe keinen ausgeprägten Handel, denn die autochthonen Ethnien produzierten ihre lebenswichtigen Güter selbst.

Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts bemerken die ersten europäischen Reisenden das Fehlen eines Fulbe-Handwerks im Sokkoto-Reich<sup>24</sup>. Auch die bald nach der Gründung des Fulbe-Staates einwandernden Hausa- und Kanuri-Händler änderten nichts an der Schwäche von Handel und Handwerk. Da sich der Handel durch den „heiligen Krieg“ und die permanenten Kriege nicht sicher entfalten konnte und die Fulbe-Gehöfte sich mit allen Produkten selbst versorgten, war der Handel der Hausa und Kanuri zunächst nicht organisch mit der Produktion im Inland verbunden<sup>25</sup>. Er konzentrierte sich vielmehr auf den Fernhandel mit den wichtigsten Hausa- und Bornu-Städten und versorgte die neu entstandene Fulbe-Aristokratie mit Luxusgütern<sup>26</sup>. Auch wenn zum Ende des Jahrhunderts Handel und Handwerk an Bedeutung zunahm, war der bis zu Beginn der deutschen Kolonialeroberung errungene Reifegrad dieses Prozesses noch zu gering und auf die Ausbildung einiger von der Landwirtschaft abgespaltener Gewerbe der Hausa und Kanuri beschränkt<sup>27</sup>.

Trotz der mit dem „heiligen Krieg“ einsetzenden gesellschaftlichen Umstrukturierung verschwanden nicht alle Merkmale der alten Clanverfassung der Fulbe. Mit Beginn der Regierungszeit Damarakas wurde das Amt des Königs erblich. Auch wenn er von einem Wählergremium gewählt wurde, das sich aus den höchsten Würdenträgern des Hofes zusammensetzte, bedeutete das Wahlprinzip „nur eine Auswahl aus mehreren nach dem Geblütsrecht gleichberechtigten Anwärtern“. (Büttner 1966: 619).

Der König, obwohl zu Beginn getreu den theokratischen Vorstellungen Usman dan Fodios nur „symbol of the integration of community and natural environment“ (Trimingham 1959: 145), wurde zunehmend zum Alleinherrscher, der sich aber immer wieder, vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts und unter der deutschen Kolonialherrschaft, gegen eine Bevölkerung durchsetzen mußte, die derartige Ansprüche nie völlig hinnahm. Der Hof wiederum setzte sich nicht nur aus Verwandten des Königs zusammen, sondern umfaßte schon seit der Eroberung Marouas auch Sklaven und Angehörige der Schicht der alten Eroberer.

Die Mitglieder des Hofes waren in vielfacher Weise vom König abhängig, vor allem aber durch die Vergabe von „Lehen“ in Gestalt von Amts- und Steuerbereichen<sup>28</sup>. Der Verwaltungsapparat wurde zudem durch Beamte ergänzt, die die Außenbezirke verwalteten und vor allem für die Eintreibung der Steuer zuständig waren. Es handelte sich bei diesen Beamten vor allem um *jawro'en*, die in den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts rasch zu Dörfern anwachsenden Fulbe-Gehöften zunächst noch nach ihrer Familienzugehörigkeit zum Gründungsclan bestimmt wurden, sich nach und nach aber aus Fulbe zusammensetzten, deren Bindungen zum Oberherrn nicht mehr auf Blutsbande beruhten, sondern aus

einem durch Verdienste und Ansehen errungenen Vertrag zwischen Herrn und Vasallen bestanden<sup>29</sup>. In dieses Verwaltungssystem wurden zudem immer mehr Zwischenstufen eingeschaltet, so daß zwischen *jawro'en* und König einerseits *lawan'en*<sup>30</sup>, Verwalter von mehreren Dörfern, gestellt wurden, die sich selbst nach dem Muster des Königshofes einen kleinen Hofstaat zulegten und andererseits Mitglieder der Königsfamilie zu Vorgesetzten der *jawro'en* eingesetzt wurden.

### 3.2 KOLONIALE PERIODE

Der auf Mouhamman Damraka folgende König Mouhammadou Sali (1846-1896) setzte die Politik der Kriege seines Vaters gegen die Mandara fort. Obwohl sich Maroua unter seiner Herrschaft auf der Basis der von Damraka entwickelten Strukturen zum mächtigsten Fulbe-Staat des äußersten Nordens entwickelte, meldeten sich schon die ersten Anzeichen des Verfalls. Die Ziele des am Anfang ohnehin kaum unter religiösen Vorzeichen geführten „heiligen Krieges“ gerieten in Vergessenheit, der theokratische Traum von Usman d'An Fodio machte einer Realität Platz, in der Sklavenjagden, Korruption und Tyrannei der Herrscher und ihres Anhangs der einzige Zweck des Staates wurden. Die erste große Erschütterung unmittelbar vor der Eroberung durch die Deutschen war der mahdistische Aufstand durch Hayatu ibn Saïd<sup>31</sup>.

Der Aufstand Hayatus hatte Maroua so erschüttert, die Gesellschaft selbst war bereits so zerrüttet, daß, ehe der folgende König Ahmadou Roufay (1896-1901) die Lage konsolidieren konnte, die Deutschen den Norden Kameruns eroberten. Damit war die Eroberung Kameruns zwar abgeschlossen, Adamaua aber noch keineswegs so weit unterworfen, daß die Verwertung einsetzen konnte.

Bis zur Aufgabe der Kolonie im Jahre 1916 sah sich die Kolonialtruppe immer wieder dem Widerstand der Bevölkerung gegenüber, der vor allem in mehreren mahdistischen Aufständen in der Nachfolge des Hayatu-Aufstandes zum Ausdruck kam. Der Widerwille gegen die deutsche Besatzung kam zudem in einer Reihe von Attentaten gegen deutsche Offiziere und in der Opposition der Bevölkerung gegen die Einsetzung deutschenfreundlicher Könige<sup>32</sup> zum Ausdruck.

In den rund 15 Jahren ihrer Anwesenheit in Nordkamerun

„... l'occupation allemande de l'Adamawa n'a donc pratiquement pas modifié l'aspect politique et social de la région et n'en a seulement qu'ébauché la mise en valeur ...“ (Lacroix 1952: 45).

Am 10. Juli 1919 wurde Kamerun unter englisches und französisches Mandat gestellt. Die nun folgende 40-jährige Periode der *tutelle* bedeutete für die alte Gesellschaft der Fulbe-Staaten eine grundlegende Änderung<sup>33</sup>.

Nach dem Abbau der Macht der *laamiibe* und dem Aufbau eines Verwaltungssystems wurden innerhalb von 30 Jahren fast sämtliche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens von französischen Beamten kontrolliert. Im Verlaufe der Organisierung des Verwaltungsapparates rückte Maroua zum Hauptort des Département du Diamaré auf und der Herrschaftsbereich des *laamiidô* wurde unter Einschluß des bereits unter deutscher Herrschaft annektierten Bereichs des Sultan von Petté zum Arrondissement de Maroua umgeformt.

Das von den Deutschen entwickelte Steuersystem wurde ausgebaut und vereinheitlicht. Danach oblag die Eintreibung der Steuern den Dorf- und Quartiervorstehern (*jawro'en*), die von den eingezogenen Steuern 5% einbehielten. An den *laamiidô* weitergegeben, der 3% einbehielt, wurden sie an die französische Verwaltung abgeführt. Die Voraussetzung für Steuerabgaben in Geldform war die Einführung von Ware-Geld-Beziehungen, was unter der deutschen Kolonial-

herrschaft nur in Ansätzen mit der Benutzung des Maria-Theresien-Thalers geschehen war<sup>34</sup>.

Bei der Veränderung der Klassen- und Besitzstruktur waren vor allem die Verwaltung, der Handel und die Zerschlagung der Sklaverei die entscheidenden Faktoren. Die neue Verwaltung hatte die traditionelle herrschende Schicht weitgehend entmachtet und sie durch eine dünne Oberschicht von Kolonialisten, d.h. Verwaltungsbeamten und französischen Händlern ersetzt. Dennoch blieben die alten feudalen Herrscher die mächtigste einheimische Klasse, die ihre alten Privilegien und Möglichkeiten zum Machtmißbrauch, ihren ideologischen Einfluß auf die Bevölkerung und gewisse Funktionen in der Justiz und im Steuersystem behielt.

Ihr nach und nach gleichwertig wurde eine neue Klasse von *nouveaux riches*, die sich vor allem aus den Händlern rekrutierte. Die neu geschaffenen Transportmöglichkeiten<sup>35</sup> hatten den Zustrom europäischer Waren von der Küste sprunghaft ansteigen lassen und den Handel neben der traditionellen landwirtschaftlichen Subsistenz zum wichtigsten wirtschaftlichen Sektor anwachsen lassen. Die Entstehung dieser neuen Klasse war für die Entwicklung der Musik von entscheidender Bedeutung<sup>36</sup>. Die alte Schicht der freien Fulbe-Bauern war gänzlich mit den anderen Schichten verschmolzen: die Hörigen waren schon vorher kaum noch von ihnen zu unterscheiden gewesen und mit der endgültigen Aufhebung der Sklaverei wuchs die Zahl der selbständig wirtschaftenden Bauern an. Die selbständig gewordenen Sklaven ließen sich in neu gegründeten Dörfern oder Dorfvierteln nieder, die in großer Zahl in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren in der Umgebung von Maroua entstanden<sup>37</sup>. Der Boden gehörte zwar nach wie vor den Fulbe, aber die vorher mit Hilfe von Sklaven bebauten großen Domänen schrumpften durch die Befreiung der Sklaven nach und nach zu kleinen Äckern zusammen. In der Masse der Bevölkerung fand also eine Nivellierung der sozialen Bedingungen statt.

### 3.3 NACHKOLONIALE PERIODE

Die gesellschaftliche Entwicklung seit der Unabhängigkeit Kameruns am 1. Januar 1960 brachte für den Norden kaum wesentliche Veränderungen. Wie seit Beginn der deutschen Kolonialzeit hinkte er hinter dem Süden her, um so mehr als die Politik der Unabhängigkeit den Schatten der von den Kolonialmächten eingeführten Entwicklungen nicht einfach überspringen konnte oder wollte.

Die für die Analyse der sozialen Funktion der Musik wichtigsten Entwicklungen seit der Unabhängigkeit<sup>38</sup> sind also vor allem als Fortsetzung der kolonialen Strukturen zu sehen<sup>39</sup>. Die Macht des Adels wurde weiter eingeschränkt bis zu dem Punkt, daß der für die Musik vormals so wichtige und aufwendige Hofstaat auf ein Minimum reduziert wurde<sup>40</sup>. Die Klasse der *nouveaux riches* wird erweitert durch einheimische Verwaltungsbeamte, die zusammen nun die nationale Bourgeoisie des Nordens bilden. In dieser Verlagerung der gesellschaftlichen Führungsrolle des Adels auf die nationale Bourgeoisie liegt das treibende Moment für Entwicklungen in der Musik, die zu einer Trennung von traditioneller und neuer Musik führen. Auf der unteren Stufe der sozialen Leiter setzt sich die unter der französischen Herrschaft begonnene Nivellierung fort. Unter dem Druck von Entwicklungen, die bereits außerhalb der Gesellschaft der Fulbe liegen - nationale Entwicklung, Weltmarkt etc. - setzt eine massenweise Verarmung der ländlichen Bevölkerung und des, soweit im Diamaré vorhanden, städtischen Proletariats<sup>41</sup> ein. Eine gewisse, wenn auch schwache Vorstellung von der derzeitigen sozialen Struktur des Diamaré gibt Podlewski in einer der wenigen demographisch-soziologischen Untersuchungen neueren Datums über den Diamaré. Danach bietet sich in der Berufsstruktur eines größeren Ortes im Diamaré folgendes Bild. Von 665 Familienoberhäuptern waren:

81%	Bauern
4%	Arbeiter und Handwerker (Metzger, Schneider, Schuster, Weber, Schmiede, Chauffeure)
3%	Händler
3%	<i>mallum'en</i> <sup>42</sup> und <i>moodifbe</i>
1%	Funktionäre
2%	verschiedene (Musiker, Arbeitslose) <sup>43</sup>



### 3.4 ZUSAMMENFASSUNG

Folgende Zusammenhänge sollten noch einmal in Erinnerung gebracht werden, um die nun folgende Analyse der Musik der Fulbe vor dem Hintergrund der Sozialstruktur und Geschichte verständlich zu machen:

- 1) Sozialstruktur und Kultur der Fulbe-Staaten wurden wesentlich von Vorbildern anderer benachbarter Ethnien, vor allem aber der Hausa und Kanuri, geprägt. Dagegen übernahmen die Fulbe als herrschende islamische Ethnie keine kulturellen Elemente einer von „heidnischen“ Ethnien geprägten Umgebung.
- 2) Die Gesellschaft der Fulbe des Diamaré ist - auch heute noch - eine Klassengesellschaft, die auf der historischen Unterwerfung „heidnischer“ Ethnien beruhte und in der soziale Beziehungen eines feudalen Typs vorherrschen. Mit Beginn der französischen Kolonialzeit entwickelten sich jedoch mehr und mehr kapitalistische Strukturen, die auch die staatlichen Organisationsformen und die Herrschaftsverhältnisse beeinflussten: die ehemals herrschende Klasse - obwohl immer noch in bestimmten Bereichen, vor allem aber auch als ideologische Elite, führend - wurde durch die neue Klasse der *nouveaux riches* abgelöst.
- 3) Die Fulbe-Gesellschaft, aus einer segmentären Nomadengesellschaft entstanden, hat trotz der Errichtung einer Klassenherrschaft wesentliche, ideologisch immer noch wirksame Züge dieser Nomadenperiode beibehalten.

## 4 KLASSIFIKATION DES MATERIALS

Dieses Kapitel verfolgt zwei Ziele: Da das gesammelte Material für eine Untersuchung im Rahmen einer einzigen Arbeit zu umfangreich ist und das Thema dieser Arbeit „Der Preisgesang bei den Fulbe“ lauten sollte, mußte aus dem vorhandenen Material eine Auswahl getroffen werden. Da das Thema „Preisgesang“ aber auch Materialien bedurfte, die eigentlich als peripher zu betrachten sind, soll der größte Teil des Materials in diesem Kapitel zumindest geordnet werden, um dem Leser die Übersicht zu erleichtern und wichtige Informationen nicht vorzuenthalten. Zugleich soll im Verlaufe des Kapitels das Material fortschreitend bis zu einem Punkt eingegrenzt werden, an dem alle zur Behandlung des Themas „Preisgesang“ benötigten Materialien und Informationen, auf das Wesentliche reduziert, verfügbar sind.

### 4.1 KLÄNGE

Die Unterscheidung von Musik und Nicht-Musik, nach Merriams Auffassung grundlegend für das Verständnis von Musik in jeder Gesellschaft<sup>1</sup>, wäre dies im Falle der Fulbe und wahrscheinlich auch anderer Gesellschaften ihres Typs erst dann, wenn sie selbst diese Unterscheidung trafen. Zu dieser Unterscheidung bedürften sie aber entweder eines Ausdrucks wie „Musik“ oder zumindest eines Ausdrucks, der Gruppen von Klängen nach wie immer beschaffenen und wie immer klaren oder unklaren Kriterien und Konzeptionen bezeichnet.

Was Musik und was keine Musik sei, wird aber von den Fulbe nicht terminologisch unterschieden, denn das Fulfulde kennt kein Wort, das dem deutschen „Musik“ entspräche<sup>2</sup>. Auf der anderen Seite unterscheiden die Fulbe aber durchaus verschiedene Klänge mittels eines Vokabulars, dessen wichtigste Ausdrücke wir im folgenden wiedergeben:

- doynaago*<sup>3</sup> - singen
- fiygo*<sup>4</sup> - spielen
- fuufgo*<sup>5</sup> - blasen
- sawtu*<sup>6</sup> - Geräusch
- tappugo*<sup>7</sup> - schlagen
- wolwugo* - sprechen
- yimgo* - singen

Die Zuordnung dieser Begriffe zu den in den folgenden Abschnitten<sup>8</sup> vorgestellten einzelnen Bereich der Klangproduktion zeigt bereits deutlich, daß die Unterscheidung von „Musik“ und „Nicht-Musik“ den Fulbe nichts bedeutet<sup>9</sup>:

## Bereiche

*ɔoo'en*  
*daacoobe*  
*wamɔaabe*

## Begriffe

*doynaago, yimgo*  
*yimgo, wolwugo*  
*fiygo, fuufgo, sawtu, tappugo, yimgo*

Nach europäischem Verständnis eindeutig als musikalisch zu bewertende Tätigkeiten wie „Singen“ (= *yimgo*) werden in allen drei Bereichen der Klangproduktion ebenso verwendet wie Begriffe, die dazu (ebenfalls nach europäischem Verständnis) in direktem Gegensatz stehen wie z.B. „Sprechen“ (= *wolwugo*) oder gewissermaßen neutral sind wie z.B. *fiygo*.

## 4.2 MUSIKPRODUZENTEN

Seit Erscheinen von Merriams „The Anthropology of Music“ (1964) vor nunmehr über 10 Jahren steht fest, was unter Musiker- und Berufsmusikertum zu verstehen ist. Denn bei Merriam heißt es vom Musiker:

„... the musician is an economic specialist, performing particular tasks to which he is assigned by the society, and producing a particular kind of good ... which contributes to the total labor necessary for the economic requirements of the society as a whole.“ (1964: 124)

Diese Definition des Musikers und die darin enthaltenen Wesensmerkmale des Musikertums (Arbeitsteilung, gesellschaftliche Notwendigkeit) könnten aber eher auf das Berufsmusikertum zutreffen und es wäre nur eine Ergänzung der von uns als Definition des Berufsmusikers verstandenen obigen Definition, wenn Merriam den Berufsmusiker so definiert:

„... usually defined in terms of whether the musician is paid for and supported economically by his skill.“ (1964: 124)

Weitaus wichtiger jedoch als diese definitorischen Abmachungen ist Merriams zweites Kriterium für die Bestimmung von Berufsmusikern:

„... the 'true' specialist is a social specialist; he must be acknowledged as a musician by the members of the society of which he is a part. This kind of recognition is the ultimate criterion.“ (1964: 125)

Da das Fulfulde weder einen entsprechenden Ausdruck für „Musiker“ noch für „Musik“ kennt, wäre das, was nach europäischen Begriffen im Fall der Fulbe unter „Musiker“ zu verstehen wäre, nur durch Kriterien zu ermitteln, die aus der europäischen Vorstellungswelt vom „Musiker“ stammen. Das Fulfulde kennt sieben Begriffe, die Personen bezeichnen, die nach europäischen Kriterien als „Musiker“ anzusehen sind:

<i>bambaado</i>	(pl. <i>wambaabe</i> ) <sup>10</sup>
<i>daacoowo</i>	(pl. <i>daacoobe</i> )
<i>gamgoowo</i>	(pl. <i>wamdoobe</i> )
<i>gawjo</i>	(pl. <i>gaw'en</i> )
<i>laboowo</i>	(pl. <i>laboobe</i> )
<i>boajo</i>	(pl. <i>boo'en</i> )
<i>zagiijo</i>	(pl. <i>zagi'en</i> )

Außerdem gibt es im Fulfulde drei weitere Begriffe, mit denen Personen bezeichnet werden, die nur Sprache benutzen und sich dennoch zu bestimmten der sieben erwähnten Personenkreise rechnen. Es sind dies:

<i>jiikoowo</i>	(pl. <i>jiikoobe</i> ) <sup>11</sup>
<i>bambaado hunduko</i>	(pl. <i>wambaabe hunduko'en</i> )
<i>wakal</i>	(pl. <i>wakalbe</i> )

Daß drei Personenkreise (*jiikoowo*, *bambaado hunduko*, *wakal*), die nach europäischen Vorstellungen im engsten Sinne nicht als „Musiker“ bezeichnet werden können, sich selbst Gruppen zurechnen, die durchaus als „Musiker“

angesehen werden können und daß unter den beiden Begriffen *bamḡaadō* und *daacoowo* zwei divergierende Tatbestände (Musik: Singen und/oder ein Instrument spielen, Nicht-Musik: Sprechen) zusammengefaßt werden, könnte nahelegen, die Vorstellung vom „Musikertum“ bei den Fulbe preiszugeben<sup>12</sup>. Wenn die Kategorie „Musiker“ für die Fulbe zwar nicht relevant ist, so unterscheiden sie dennoch zwischen Personen, die bei der Ausübung ihres Berufes und Personen, die außerhalb ihres Berufes ein Instrument spielen und/oder singen oder sprechen. Diese Personen unterscheiden sie zwar nicht direkt begrifflich, indem sie die zehn oben genannten Personenkreise zu Obergruppen zusammenfassen, sondern durch die Praxis. Professioneller in ihrem Sinn ist derjenige, der ein Instrument spielt und/oder singt oder spricht und dafür bezahlt wird, bzw. sich dafür bezahlen läßt. Nicht-Professioneller ist derjenige, der (nur für sich selbst) ein Instrument spielt und/oder singt und sich nicht dafür bezahlen läßt.

Zudem ordnen sich die Betroffenen selbst durch Angabe ihres Berufes den Professionellen oder Nicht-Professionellen zu. Unabhängig davon, ob der Betreffende einen großen oder kleinen Prozentsatz seines Einkommens aus dem Singen und/oder Instrument-Spielen bezieht, wird er sich *bamḡaadō*, *daacoowo* oder *boojo* nennen. Selbst wenn der Betreffende z.B. 80% seines Einkommens aus dem Ackerbau bezieht und außerdem noch 20% seines Einkommens aus dem Spiel eines Instruments oder dem Singen bezieht, wird er sich niemals Bauer, sondern immer *bamḡaadō*, *daacoowo* oder *boojo* nennen. Er versteht sich also als professioneller Musikproduzent. Umgekehrt wird ein Jäger, der seinen Lebensunterhalt ausschließlich durch die Jagd verdient und der zudem noch ein Instrument spielt, sich immer *gawjo* (= Jäger) nennen. Er ist demnach als nicht-professioneller Musikproduzent anzusehen. Einen Sonderfall stellen Personen dar, die zwar ein Instrument spielen und auch einen mehr oder weniger großen Anteil ihres Einkommens durch das Spiel dieses Instrumentes verdienen, die aber nicht wie die *gawjo* dieses Instrument nur in Einzelfällen, d.h. nicht als gesamte Gruppe spielen, sondern deren Berufsausübung das Spiel dieses Instruments notwendig für jeden Angehörigen dieser Berufsgruppe einschließt. Sie bezeichnen sich deshalb auch nicht als *bamḡaadō*, *daacoowo* oder *boojo*, sondern als *gamḡoowo* (= Heilpraktiker). Die Angehörigen dieser Gruppe nennen wir semi-professionelle Musikproduzenten.

Nach den Merriamschen Kriterien, den bei den Fulbe gemachten Erfahrungen und den Klassifikationen der Fulbe selbst wären nicht-professionelle, semi-professionelle und professionelle Musikproduzenten so zu definieren:

*nicht-professionelle Musikproduzenten:*

einzelne Gesellschaftsmitglieder, die (musikalische) Klänge<sup>13</sup> produzieren, durch diese Tätigkeit nicht ihren Lebensunterhalt verdienen, sich nach ihrem jeweiligen Beruf nennen, sich durch ihre Praxis als Angehörige dieser Berufsgruppe zu erkennen geben und die von den anderen Gesellschaftsmitgliedern als solche bezeichnet und anerkannt werden.

*semi-professionelle Musikproduzenten:*

in Gruppen organisierte Gesellschaftsmitglieder, die auf eine Tätigkeit spezialisiert sind, zu deren Ausübung (musikalische) Klänge<sup>13</sup> benötigt werden, durch diesen Beruf einen Teil oder ihren ganzen Lebensunterhalt verdienen, sich nach ihrem

Beruf nennen, sich durch ihre Praxis als Angehörige dieser Berufsgruppe zu erkennen geben und die von den anderen Gesellschaftsmitgliedern als solche bezeichnet und anerkannt werden.

*professionelle Musikproduzenten:*

in Gruppen organisierte Gesellschaftsmitglieder, die auf die Produktion von (musikalischen) Klängen<sup>13</sup> spezialisiert sind, durch diesen Beruf einen Teil oder ihren ganzen Lebensunterhalt verdienen, sich selbst als solche bezeichnen, sich durch ihre Praxis als solche zu erkennen geben und die von den anderen Gesellschaftsmitgliedern als solche bezeichnet und anerkannt werden.

Nach diesen Definitionen wären die oben genannten 10 Personenkreise wie folgt den drei Arten von Musikproduzenten zuzuordnen:

- |  |                     |
|--|---------------------|
| 1) <i>nicht-professionelle Musikproduzenten:</i> | .1 <i>gawjo</i>     |
|  | .2 <i>laboowo</i>   |
|  | .3 <i>zagiijo</i>   |
| 2) <i>semi-professionelle Musikproduzenten</i>   | .1 <i>gamdoowo</i>  |
| 3) <i>professionelle Musikproduzenten:</i>       | .1 <i>boojo</i>     |
|  | .2 <i>daacoowo</i>  |
|  | (+ <i>wakal</i> )   |
|  | .3 <i>bamḡaaḡo</i>  |
|  | (+ <i>bambaadḡo</i> |
|  | <i>hunduko</i>      |
|  | + <i>jiikoowo</i> ) |

#### 4.2.1 Nicht-professionelle Musikproduzenten

Mit größerer Strenge als in anderen westafrikanischen Gesellschaften schließt der Islam bei den Fulbe die Ausübung von „Musik“ durch Nicht-Professionelle weitgehend aus. Aber der Grund dafür liegt nicht nur in der Reinigung des gesellschaftlichen Lebens durch den „heiligen Krieg“<sup>14</sup> - eine Reinigung, die zudem in Adamaua sehr schwach war und längst vergessen ist -, sondern wahrscheinlich auch in der relativ begrenzten musikalischen Kultur der Fulbe vor ihrem Eindringen in den Diamaré und der Eroberung der Macht. Außer diesen beiden Momenten dürfte aber die gesellschaftliche Situation entscheidend sein, die professionelle und nicht-professionelle Musikproduktion der Fulbe bedingt. Vor Publikum ein Instrument zu spielen oder zu singen heißt, sich als professioneller Musikproduzent zu erkennen zu geben<sup>15</sup> und jeder, der darüber hinaus „Musik“ zum eigenen Lebensunterhalt produziert, definiert und signalisiert damit automatisch eine niedrige soziale Position. Es könnte deshalb auch zutreffen, daß zur Vermeidung des Eindruckes einer niedrigen sozialen Position jede auch noch so äußerliche Gemeinsamkeit mit der Sphäre der professionellen Musikproduktion ausgeschlossen wird und nicht-professionelle Musikproduktion auf wenige, im Vergleich mit anderen - selbst islamischen - westafrikanischen Gesellschaften, unbedeutende Gattungen und Bereiche beschränkt bleibt.

Wie in zahlreichen anderen islamischen Gesellschaften des Sudan gibt es auch bei den Fulbe neben den professionellen Musikproduzenten Berufsgruppen, die „Musik“ produzieren. Eine davon sind die Jäger (= *gawjo*), die ein Instrument namens *garaya* spielen<sup>16</sup>. Bei den Hausa wird *garaya*, das dort allerdings von dem Instrument der *gaw'en* bei den Fulbe in der Form abweicht, sowohl von den Jägern als auch zur *bori*-Zeremonie gespielt<sup>17</sup>. Morphologisch, aber nicht terminologisch ist die *garaya* der Fulbe mit *kwamsa* der Hausa identisch, das dort aber nicht von Jägern gespielt wird<sup>18</sup>. Es könnte sich bei den *gawjo* also um zugewanderte Hausa oder Kanuri handeln, die ihre eigenen Instrumente, Stil und Funktion der Musikproduktion mitgebracht hätten<sup>19</sup>.

Bei den *laboobe* (pl. v. *laboowo*) handelt es sich um Barbieri - so die Wortbedeutung -, die von Haus zu Haus ziehen und ihre Dienste anbieten, darüber hinaus aber auch, wie in vielen islamischen Gesellschaften, für die Beschneidung (*juulnordu*) von Kindern zuständig sind. Bei dieser Beschneidungszeremonie spielen sie, um der Nachbarschaft die gelungene Operation zu signalisieren, ein Querhorn, das *luwal* (lit. = „Horn“) genannt wird und mit *buusawru*<sup>20</sup> verwandt ist<sup>21</sup>.

*Zagijjo*, oder in der Kurzform auch *zagi*, ist die Bezeichnung für die niedrigsten Chargen der Dienerschaft eines Königs. In dieser Funktion obliegt einigen von ihnen die Produktion von Signalen zu bestimmten Anlässen. Zum einen das Spiel von *tonteere*, einer einfelligen Kesselpauke aus Holz, die zu den Regalia jedes Königs<sup>22</sup> gehört und vor allem am Vorabend und Morgen von *juulde suuma*<sup>24</sup> (arab.: *'id al-fiṭr*) gespielt wird. Zum anderen das Spiel von *jalo*, einem zweiteiligen Hängeglockenspiel („Doppelglocke“), das zur Versammlung der Pferde vor dem Ausritt des Königs gespielt wird.

Der Liste wären noch zahlreiche Arten anderer nicht-professioneller Musikproduktion hinzuzufügen, die aber alle einer gründlicheren Untersuchung unterzogen werden müßten, als es unser Feldforschungsaufenthalt gestattete. Hier nur die wichtigsten:

- |               |  |
|---------------|--|
| Frauen,       | die die von den Hausa übernommene röhrenförmige Kalebasse <i>zantuuru</i> <sup>23</sup> spielen und während einer Mondfinsternis ( <i>mojaago</i> ) die in ganz Westafrika verbreiteten Wassertrommeln spielen <sup>24</sup> . |
| Bettler,      | die religiöse Lieder singen.   |
| Kinder,       | die Tanz- und Spottlieder singen und <i>bomboro</i> , eine Maultrommel nach europäischem Muster <sup>25</sup> spielen.   |
| Männer,       | vor allem <i>mallum'en</i> , die religiöse Hymnen singen.  |
| Nachtwächter, | die während des Fastenmonats, ein dem <i>luwal</i> der <i>laboobe</i> verwandtes Querhorn spielen, um die Menschen zur Vorbereitung des Morgenmahls zu wecken.   |

#### 4.2.2 Semi-professionelle Musikproduzenten

Es handelt sich bei den Angehörigen dieser Gruppe um die wichtigsten Teilnehmer einer exorzistischen Zeremonie, die *wamnugo ginnaaji*<sup>26</sup> genannt wird. Die

Zeremonie ähnelt im wesentlichen dem *bori*-Kult der Hausa und soll hier nicht näher untersucht werden<sup>27</sup>. Zu erwähnen ist hier nur, daß ein *gamdoowo* die einsaitige gestrichene Schalenspießlaute *gegeeru*<sup>28</sup> spielt, die auch von den *wamhaabe* benutzt wird, wobei er von Jungen und Mädchen begleitet wird, die mit Stöcken auf Eisenteile und Baumstämme schlagen. Es ist die Aufgabe eines *gamdoowo*, die von den Geistern besessenen Adepten des *wamnugo ginnaaji* zu heilen. Er wird für diese Tätigkeit bezahlt, ist aber, da die Zeremonien nur selten stattfinden, ansonsten auf Ackerbau angewiesen.

#### 4.2.3 Professionelle Musikproduzenten

Personen, die ein Instrument spielen und/oder singen oder Sprache benutzen und die für diese Tätigkeit von anderen Gesellschaftsmitgliedern bezahlt werden, sind das, was wir - nach den Kriterien der Fulbe - in Ermangelung eines anderen Begriffs „professionelle Musikproduzenten“ zu nennen gezwungen waren. Unter den professionellen Musikproduzenten sind drei Gruppen zu unterscheiden:

- 1) *boojo* (pl. *hoo'en*)
- 2) *daacoowo* (pl. *daacoofe*)
- 3) *bamhaado* (pl. *wamhaabe*)

Diese drei Gruppen verteilen sich prozentual wie folgt auf eine Gesamtzahl von 167 registrierten und befragten professionellen Musikproduzenten<sup>29</sup>.

	%
boojo	9,6
daacoowo	4,8
bamhaado	85,6

(N = 167)

Die Etymologie von „*boojo*“<sup>30</sup> ist unklar. Man kann nur vermuten, daß das Wort von *wookugo* = „schreien, heulen“ abgeleitet ist und daß *boojo* demnach „Schreier“ oder „Heuler“ hieße<sup>31</sup>. Dies könnte entweder darauf zurückgeführt werden, daß die *hoo'en* keine Instrumente benutzen und nur singen oder auf die mittlerweile fast in Vergessenheit geratene Praxis der *hoo'en*, ihre Ankunft in einem Ort durch in eine kugelförmige Kalebasse gerufene Heullaute anzukündigen (*deyyaha*).

Trotz ihrer geringen numerischen Bedeutung<sup>32</sup> sind die *hoo'en* die professionellen Musikproduzenten der Fulbe<sup>33</sup> *par excellence*. Während die *wamhaabe* zu einem großen Prozentsatz aus anderen Ethnien stammen, sind die *hoo'en* immer reine



Fulbe. Die Fulbe selbst nennen sie zuweilen auch *bamɣaado Fulbe* = „*bamɣaado* der Fulbe“, eine Charakteristik, die nicht vollständig zutrifft<sup>34</sup>, da zwischen *wamɣaabe* und *ɣoo'en* - wie die folgenden Kapitel noch zeigen werden - gewisse Unterschiede bestehen, deren wichtigster die Tatsache ist, daß die *ɣoo'en* keine Preisgesänge produzieren. Aus diesem Grunde gehört ihre Musik auch nicht zum eigentlichen Thema dieser Arbeit<sup>35</sup>. Da aber im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder auf sie Bezug genommen werden muß, werden innerhalb dieses klassifikatorischen Rahmens bereits einige jener Merkmale der *ɣoo'en* vorgestellt, die im Falle der *wamɣaabe* erst an anderer Stelle<sup>36</sup> analysiert werden.

Die *ɣoo'en* sind zumeist im Nebenberuf Hirten und betreiben in Ausnahmefällen auch noch ein wenig Ackerbau. Bei der Aufführung ihrer Gesänge sind sie an keinerlei sozialen Anlaß gebunden. Sie ziehen vielmehr von Ort zu Ort, indem sie sich an den Höfen von Königen und in geringerem Maße auch von *lawan'en* vorstellen und ohne Aufforderung singen. Damit stehen sie im Gegensatz zu den *wamɣaabe*, die fast immer zu bestimmten Anlässen von anderen Gesellschaftsmitgliedern, darunter nicht nur Könige, gerufen werden.

Die Gattung der *ɣoo'en* heißt *hooku* und besteht aus historisch-epischen Geschichten mit oft witzig-moralisierenden Inhalten, die sich meistens auf Ereignisse im Damaré zur Zeit der deutschen Kolonialherrschaft beziehen. Eine Gruppe von *ɣoo'en* besteht zumeist aus drei bis vier Mitgliedern, von denen ein „Vorsänger“, *ardo*, die Geschichte vorträgt, während die anderen Mitglieder (*jaboobe*) den *jabre*, einen Refrain, singen.

Mehr noch als von den *ɣoo'en* kann man von den *daacoobe*<sup>37</sup> sagen, daß sie die professionellen Musikproduzenten der Fulbe<sup>38</sup> *par excellence* sind. Nicht nur sind auch sie reine Fulbe, sondern mehr noch als die *ɣoo'en* so stark mit Viehzucht beschäftigt, daß ihre Tätigkeit als Musikproduzenten dahinter fast an Bedeutung verliert. Dennoch nennen auch sie sich nicht nach ihrem Nebenberuf *gaynaako* (= „Hirte“), sondern *daacoowo*. Ebenso sind die Gesellschaftsmitglieder, für die sie singen, ausschließlich Hirten. Wie die *ɣoo'en* pflegen die *daacoobe* die Praxis der überraschenden Besuche ohne bestimmten Anlaß und wie jene benutzen sie keine Instrumente. Sie treten immer zu zweit auf, wobei ein *daacoowo* singt, während der andere - *waka*<sup>39</sup> genannt - das Gesungene mit dem gesprochenen Wort kommentiert.

Im Gegensatz zu den *ɣoo'en* - und darin sind die *daacoobe* trotz aller Gemeinsamkeiten noch mehr als jene die wirklichen professionellen Musikproduzenten der Fulbe und vor allem der wirklichen, viehzüchtenden Fulbe - ist der Preisgesang wesentlicher Bestandteil der musikalischen Gattung (*daacol*) der *daacoobe*; ein Preisgesang allerdings, der sich von dem der *wamɣaabe* grundlegend unterscheidet und dessen soziale Funktion noch einer Gesellschaftsform entspricht, die mit der Selbsthaftwerdung der Fulbe im Damaré verdrängt wurde<sup>40</sup>. Gerade diese Verschiedenheit und ihr historischer und sozialer Hintergrund stellen ein wichtiges Element innerhalb der Analyse des Preisgesangs der *wamɣaabe* dar, das an entsprechender Stelle wieder aufgegriffen wird.

Mit 85,6% die stärkste Gruppe unter den professionellen Musikproduzenten sind die *wamɣaabe*<sup>41</sup> auch die Hauptträger der musikalischen Kultur bei den Fulbe.

Ihre numerische Überlegenheit gegenüber den anderen Gruppen führt vor allem bei Nicht-Fulbe und assimilierten Fulbe zuweilen zu der Verwechslung, daß alle professionellen Musikproduzenten, also auch *daacoowo* und *boojo*, *bam̕aado* genannt werden. Unter den *wam̕aabe* sind drei Arten zu unterscheiden:

- 1) *bam̕aado hunduko* (pl. *wam̕aabe hundoku'en*)
- 2) *jiikoowo* (pl. *jiikoobe*)
- 3) *bam̕aado* [-Musiker] (pl. *wam̕aabe* [-Musiker])

Diese drei Arten verteilen sich prozentual wie folgt auf eine Gesamtzahl von 143 *wam̕aabe*, die im Forschungsgebiet registriert und befragt wurden:

	%
<i>bam̕aado hunduko</i>	2,1
<i>jiikoowo</i>	7,0
<i>bam̕aado</i> [-Musiker]	90,9

(N = 143)

Das Wort *bam̕aado hunduko* ist nur mit „*bam̕aado* des Mundes“<sup>42</sup> zu übersetzen. Mit einer anderen, weitaus selteneren aber auch klareren Bezeichnung werden die *wam̕aabe hunduko'en* (pl.) auch *bolwoowo* (pl. *wolwoobe*), d.h. „Sprecher“ genannt. Diese Bezeichnung weist auf ihr wesentliches Merkmal hin, denn sie benutzen weder Musikinstrumente noch singen oder treten sie im Zusammenhang mit professionellen Musikproduzenten auf, die ein Instrument spielen und/oder singen.

Zur Kurzcharakteristik der *wam̕aabe hunduko'en* im Rahmen dieser Klassifikation genügt der Hinweis, daß das Preisen von anderen Gesellschaftsmitgliedern weniger als bei den anderen professionellen Musikproduzenten zu ihren Tätigkeiten zählt als das Erzählen von kleinen amüsanten, moralisierenden Geschichten<sup>43</sup>. Wenn diese Geschichten, die aber nicht mit der eigentlichen Erzählgattung der Fulbe, dem *talol* identisch sind, zwar in keiner Weise mit dem Preis von Personen zu tun haben, so ist das Preisen für die *wam̕aabe hunduko'en* dennoch unerlässlich. Nur indem sie sich zu beliebiger Zeit und an beliebigem Ort eine Person auswählen, die sie mit dem gesprochenen Wort preisen, erhalten sie überhaupt die Gelegenheit, ihre Geschichten vorzutragen. Trotz dieser einflussreichen Tätigkeit des Preisens ist das Erzählen der Geschichte selbst entscheidend, und die befragten *wam̕aabe hunduko'en* betrachteten das Preisen von Personen als eigentlich außerhalb ihres Aufgabenbereiches liegend.

Da sich diese Arbeit - wie im Titel angegeben - nur mit dem Preisgesang bei den Fulbe befaßt, gehören die *wam̕aabe hunduko'en* nicht zu ihrem Gegenstandsbereich.

Obwohl der *jiikoowo*<sup>44</sup> wie ein *bam̄baado hunguko* weder singt noch ein Instrument spielt, tritt er immer zusammen mit *wam̄baabe* auf, die ein Instrument spielen und/oder singen. Ihre Produktion ist sogar ohne seine Mitwirkung nicht denkbar oder doch zumindest unvollständig. Die Rolle des *jiikoowo* im Preisgesang ist so zentral, stellt so konkret den Schlüssel zum Verständnis des Preisgesangs dar, daß ihr über die bloß klassifikatorische Einordnung hinaus ein eigenes Kapitel gewidmet ist<sup>45</sup>

*Wam̄baabe* [-Musiker] sind alle *wam̄baabe*, die ein Instrument spielen und/oder singen. Wenn wir sie im folgenden gelegentlich zur besseren Unterscheidung von den *wam̄baabe* im allgemeinen *wam̄baabe* [-Musiker] nennen, so ist das eine terminologische Unterscheidung, die die Fulbe nicht treffen<sup>46</sup>. Wenn die Fulbe diese Art von Musikern einfach mit dem Oberbegriff *wam̄baabe* bezeichnen, deutet das auf die quantitative Überlegenheit der *wam̄baabe* [-Musiker] (90% aller *wam̄baabe*) hin, die so einfach mit dem Oberbegriff benannt werden. Neben den *jiikoobe* sind die *wam̄baabe* [-Musiker] Hauptthema dieser Arbeit.

### 4.3 INSTRUMENTE<sup>47</sup>

Die von dem *wamɓaabe* benutzen und uns im Forschungsgebiet bekannt gewordenen 18 Arten von Musikinstrumenten werden von den Fulbe nicht zu Gruppen zusammengefaßt. Sie sind also nach Kriterien zu ordnen, die den Fulbe fremd sind. Klassifikationen von Instrumenten sind nach folgenden, vielfach sich überschneidenden Kriterien möglich:

- akustisch-morphologische
- geographisch-historische
- musikalisch-funktionale
- linguistische
- anthropologisch-funktionale

Die Wahl der Klassifikationsart hängt dabei vom Zusammenhang ab, in dem die bestimmte Klassifikation benötigt wird. Da in dieser Arbeit die soziale Funktion des Preisgesangs Hauptthema ist, wäre die Klassifikation der Instrumente nach ihrer Stellung innerhalb dieses Kontexts die eigentlich adäquate. Da dies wiederum auf dieser Ebene der Analyse noch verfrüht wäre, ordnen wir die Instrumente zunächst nach den relativ neutralsten Kriterien, d.h. den akustisch-morphologischen.

#### 4.3.1 Akustisch-morphologische Aspekte

In der folgenden Tabelle werden alle von den *wamɓaabe* benutzten Instrumente zunächst nach ihrer Zugehörigkeit zu einer der vier Klassen der Instrumentensystematik von Hornbostel-Sachs zusammengestellt:

Fulfulde	Klasse	Nr.	Bezeichnung
tummude faagu cambara	Idiophone	111.24 112.13 131.1	Aufschlaggefäß Gefäßbrassel Reibstab
kunjuru		211.12-851	zweiteiliges Kesseltrommelspiel
baggel cabbaayel		211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel
baggu baylaawu		211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel
baggu cabbaawu		211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel

Fulfulde	Klasse	Nr.	Bezeichnung
baggu luudirgu	Membranophone	211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel
baggu nyawala		211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel
gangá kùrà		211.212.1-812	zweifellige Zylindertrommel
tumbel		211.312.92	zweifellige Rahmentrommel
moolooru	Chordophone	321.311-5	dreisaitige gezupfte Schalenspießblaute
gegeeru		321.311-71	einsaitige gestrichene Schalenspießblaute
ciidal	Aerophone	421.111.12	offene Einzellängsflöte
wombere		421.111.12	offene Einzellängsflöte
algayta		422.112-7	Oboe
gaasi		423.121.12	zweiteilige Längstrompete
busawru		423.122.2	Querhorn

An der Tabelle dürfte zunächst aufgefallen sein, daß die Membranophonklasse mit 8 verschiedenen Trommelarten ungleich größer ist als alle anderen Klassen. Zugleich ist dabei aber zu berücksichtigen, daß diese Trommeln zum größten Teil (d.h. 6 von 8) auf dasselbe Grundmodell der zweifelligen Zylindertrommel zurückgehen und sich nur in ihren Ausmaßen unterscheiden. Die Membranophonklasse umfaßt also zwar mehr Einzelinstrumente, ist aber im Grunde ebenso homogen wie die anderen Klassen, die nur im Falle der Idiophone aus strukturell verschiedenen Instrumenten bestehen. Es ist nun auf der Ebene der akustisch-morphologischen Klassifikation verfrüht, aus diesen Gegebenheiten Schlüsse zu ziehen. Die relative Neutralität dieser Klassifikationsebene verdeckt zu stark die geographisch-historischen Bedingungen des Instrumentariums der Fulbe, die zu einer Untersuchung ebenfalls herangezogen werden müßten.

### 4.3.2 Geographisch-historische Aspekte

Rekapituliert man die vorangegangenen Kapitel, so müßte der Eindruck haften geblieben sein, daß sich die Fulbe bei ihrer Selbsthaftwerdung im Diamaré von einer Gesellschaftsordnung auf eine andere umstellten und daß dabei eine Kultur entstand, die im wesentlichen aus neuen, von anderen Ethnien entliehenen Elementen aufgebaut wurde. Bei den Musikinstrumenten war dies nicht anders. Es ist daher die Herausbildung des aktuellen Instrumentariums aus dieser Anfangssituation zu rekonstruieren und zu fragen, welche Instrumente die Fulbe von ihren Wanderungen mitbrachten.

Angesichts der Tatsache, daß die Fulbe vor ihrer Selbsthaftwerdung im wesentlichen die Gesellschaftsstruktur besaßen, die die Mbororo'en heute haben, sollte man vermuten, daß die Ausgangssituation in etwa dem heutigen Instrumentarium der Mbororo'en entsprach. Da wir im Falle der Mbororo'en nicht auf entsprechendes Material zurückgreifen können, ist es ratsam, Vergleiche mit anderen Fulbe-Gruppen anzustellen, die wie die Fulbe des Diamaré aus dem Macina stammen, aber im Gegensatz zu diesen keine wesentlichen gesellschaftlichen Veränderungen erfahren haben. Das Instrumentarium dieser Gruppen stimmt nun tatsächlich recht genau mit einigen Instrumenten der Fulbe des Diamaré überein. Wir können daher mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Fulbe des Diamaré bei ihren Wanderungen und bis zur Selbsthaftwerdung über folgende Instrumente verfügten: *womɓere* und *tummude*. Im Falle von *womɓere* liegt dies besonders nahe. Es ist bekannt, daß die Flöte vielfach das einzige Musikinstrument nomadisierender Gruppen in Afrika ist. Das gleiche können wir auch von *womɓere* annehmen, und wenn das Instrument heute auch aus einem Eisenrohr gefertigt wird, ist es nicht allzulange her, daß das Instrument aus einem Hirsestamm hergestellt wurde<sup>48</sup>. Das Wort *womɓere* geht schließlich selbst auf *yombal* (= „Hirsestamm“) zurück und ist nach Taylor sogar mit *gombal* (= „ein bestimmter Abschnitt dieses Stamms“) synonym<sup>49</sup>. Ein weiteres Indiz für das Alter von *womɓere* als einem der ersten Instrumente der Fulbe ist die Tatsache, daß das Instrument auch heute noch von Hirtenjungen gespielt wird und eigentlich erst seit wenigen Jahren zu einem Bestandteil der professionellen Musikproduktion wurde.

Bei *tummude* ist es ähnlich. Das Wort bedeutet, wörtlich übersetzt, „Kalebasse“ und wird unter dieser Bezeichnung nicht nur zur Musikproduktion, sondern auch als Haushaltsgerät benutzt<sup>50</sup>. Wie *womɓere* könnte *tummude* zu den Gerätschaften gehört haben, die eine nomadisierende Gruppe ohne zu große Belastung, ja im Falle von *tummude* ohnehin notwendig mitführen konnte. Wie *womɓere* wird das Instrument auch heute zeitweilig von Nicht-*wamɓaabe*, allerdings immer nur im Zusammenhang mit *wamɓaabe*, gespielt.

Alle anderen Instrumente, vor allem aber die Trommeln, heute weitgehend Bestandteile des höfischen Zeremoniells des hierarchisierten Feudalstaates, dürften die Fulbe vor ihrer Selbsthaftwerdung höchstens von ihren Nachbarn, den Hausa und Kanuri, gekannt haben. Wenn es heute auch *laamiibe* reiner Mbororo'en-Gebiete gibt, die selber Mbororo'en sind und über ein den Fulbe vergleichbares Instrumentarium an ihren kleinen Höfen verfügen, können wir nicht annehmen, daß die Fulbe dergleichen auch schon während ihrer Wanderungen kannten. Eine Ausnahme dürfte hier lediglich *tonteere* gewesen sein, eine hölzerne Kesselpauke, die zur Signalgebung verwendet wird und von der

schon die *Histoire de Pette*, eine lokale Chronik der Geschichte des 40 km nördlich von Maroua gelegenen Sultanats von Pette, berichtet, daß sie auf den Wanderungen aus Bornu mitgeführt worden sei<sup>51</sup>. Diese beiden Instrumente der professionellen Musikproduktion wurden zwar nicht von Anfang an von den *wamɓaabe* benutzt, waren jedoch immer ursprüngliche Fulbe-Instrumente. Dagegen sind alle anderen Instrumente ohne Ausnahme fremden Ursprungs.

Bei Instrumenten wie z.B. *algayta* erübrigt es sich fast, ihre Herkunft, Verbreitung und Funktion in Westafrika aufzuzeigen. Für die Untersuchung des Instrumentariums der Fulbe genügt es festzustellen, daß *algayta*, seit Jahrhunderten in Westafrika heimisch<sup>52</sup>, über die Hausa und Kanuri an die Fulbe weitergereicht wurde. Bei den meisten Trommeln verhält es sich ähnlich. Demonstrieren wir dies kurz am Beispiel von *ɓaggu cabɓaawu*, dem Grundtyp der Trommeln bei den Fulbe. Die Tatsache, daß das Wort *ɓaggu* ein eigenständiges Fulfulde-Wort ist, mit dem die Fulbe wahrscheinlich schon von jeher jede Art von Trommeln bezeichneten, kann kaum verdecken, daß das Instrument wie auch *algayta* im gesamten Sudan verbreitet ist und wahrscheinlich im Zentralsudan bei den Kanuri entstanden ist. *ɓaggu cabɓaawu* und seine Varianten entsprechen jedenfalls in allen Details dem Hauptvorbild der Hausa und Kanuri: der *ganga*. Nur in einem Fall haben die Fulbe das Wort *ganga*, das ansonsten Sammelbegriff für alle Zylindertrommeln bei moslemischen Ethnien<sup>53</sup>, ja zuweilen sogar für andere Trommeln bei „heidnischen“ Ethnien des Mandara-Gebirges ist<sup>54</sup>, für sich übernommen: und zwar bei *gaggá kúrà*, einem Instrument, das anscheinend in dieser Form und Spielweise nur bei den Kanuri angetroffen wird<sup>55</sup>. Die beiden Trommeln *kuykuru* und *tumbel* gehen ebenfalls auf fremde - letztlich arabische<sup>56</sup> - Vorbilder zurück. In beiden Fällen ist die Terminologie allerdings nicht so eindeutig wie bei den verschiedenen Formen von *ɓaggu*. Nach Ames, Gregersen, Neugebauer geht das Wort *kuykuru* auf kan. *küŋgüru* zurück, das dort allerdings mit der *kalangu* der Hausa identisch sein soll<sup>57</sup>. Weitaus eindeutiger liegen die Dinge bei dem Synonym *kolo*, das zwar auch in anderen westafrikanischen Sprachen verwendet wird<sup>58</sup>, aber im Einflußbereich der Kanuri und Mandara anscheinend eindeutig für das zweiteilige Kesselpaukenspiel verwendet wird<sup>59</sup>.

*Tumbel*, die zweifellige Rahmentrommel, die ebenfalls auf arabische Vorbilder zurückgeht, ist zwar nicht bei den Hausa und wahrscheinlich auch nicht bei den Kanuri bekannt, scheint aber im Tschadsee-Raum durchaus heimisch zu sein<sup>60</sup>.

Von den Hausa wurden wiederum Instrumente wie *camɓara*, *moolooru* und *gegeeru* übernommen. Dabei ist aber zumindest bei *moolooru* und *gegeeru* zu berücksichtigen, daß diese Instrumente auch in anderen westafrikanischen Ethnien angetroffen werden und letztlich ebenfalls auf arabische Vorbilder zurückgehen. Die Herkunft von *gegeeru* aus der arabischen *rebab* ist nicht zu übersehen, und man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß *moolooru* vom nordafrikanischen *genbri* abstammt<sup>61</sup>. Nicht ganz so eindeutig liegen die Dinge bei *gaasi* und *buusawru*. Bei dem ersten Instrument kann mit Sicherheit gesagt werden, daß es mit dem Islam nach Westafrika kam und dort durch die Kanuri an die Fulbe weitergegeben wurde<sup>62</sup>. Obwohl auch die Hausa das Instrument unter dem Namen *kakaki* kennen, ist es wahrscheinlicher, daß die Fulbe es von den Kanuri

übernehmen, denn im Kanuri wird das Instrument ebenfalls *gashf* genannt<sup>63</sup>. Der Name des Instruments *buusawru* kommt aus dem Hausa, obwohl dasselbe Instrument dort *kaho* genannt wird<sup>64</sup>. Es ist aber nicht unbedingt auszuschließen, daß das Instrument - bei zahlreichen Ethnien des Zentralsudan heute immerhin eines der ranghöchsten Instrumente und vielfach zudem Herrschaftszeichen - zum alten, vorislamischen Kulturgut „heidnischer“ Ethnien zu rechnen ist, denn es finden sich nicht wenige Hinweise, daß das Instrument dort in ähnlicher Form und Spielhaltung benutzt wird<sup>65</sup>.

Das letzte Instrument schließlich - *ciidal* - scheint eher aus dem Tschadsee-Raum als aus dem Hausa-Gebiet zu stammen. Es spricht vieles dafür, daß das Instrument aus dem Bagirmi stammt, denn Mackay verzeichnete es dort unter dem Namen *cilla-cilla*<sup>66</sup> und MacLeod fotografierte dasselbe Instrument im Jahre 1911 in Tchekna<sup>67</sup>. Es ist möglich, daß das Instrument dann auch im Logone-Gebiet und dann erst im Mandara-Gebiet bekannt wurde. Jedenfalls fotografierte MacLeod es auch in Gulfey am Logone - d.h. in reinem Kotoko-Gebiet<sup>68</sup> - und Barth meint, daß die Logone-Form *silá* ursprünglicher sei als die Kanuri-Form *selá-selá*<sup>69</sup>. Die Fulbe übernahmen das Instrument dann von den Mandara und nicht zufällig sind die meisten *ciidal*-Spieler heute Mandara.

Man sieht also, daß das Instrumentarium der *wam̄baabe*<sup>70</sup> mit Ausnahme von *wom̄bere* und *tummude* von fremden Ethnien stammt, wobei ein großer Teil der Instrumente aufgrund des arabischen Ursprungs Besitz zahlreicher westafrikanischer Ethnien ist, während ein anderer Teil zum einen von den Hausa und Kanuri und zum anderen aus dem Tschadsee-Logone-Raum übernommen wurde. Es ist nun zu fragen, in welcher historischen Reihenfolge diese Instrumente bei den Fulbe bekannt wurden und Eingang in das professionelle Instrumentarium fanden.

*Wom̄bere* war zunächst - in seiner „Urform“ als Hirsestamm - nur das Instrument von Hirten und wurde erst vor ca. 5 Jahren zusammen mit *tummude* von den *wam̄baabe* in die professionelle Musikproduktion übernommen.

Bei Instrumenten wie *algayta*, *buusawru*, *gaasi* und der Mehrzahl der Trommeln kann man wohl ohne das Risiko allzu großer Vereinfachung annehmen, daß sie - heute Hauptinstrumente der höfischen Musikproduktion - in dem Augenblick von den Fulbe übernommen wurden, da sich ihr zentralisiertes Staatswesen zum ersten Mal vor die Aufgabe gestellt sah, ein entsprechendes Hofzeremoniell einzuführen. Mit anderen Worten: diese Instrumente dürften schon vor dem *jihad*, d.h. vor den Eroberungskriegen verwendet worden sein<sup>71</sup>.

Der Zeitpunkt der Einführung von Instrumenten wie *moolooru* und *gegeru* ist weniger klar. Obwohl wir nicht annehmen, daß diese Instrumente im 19. Jahrhundert die Bedeutung hatten, die sie heute haben, glauben wir dennoch, daß sie bereits damals bekannt waren und gespielt wurden. Denn wenn wir annehmen, daß erst der Kolonialismus wesentliche Änderungen im musikalischen Leben der Fulbe brachte, kann man aus Beobachtungen und Fotos des Beginns des 20. Jahrhunderts schließen, daß die Instrumente auch vor 1900 schon bekannt waren. So findet sich z.B. in dem Bericht der Deutschen Niger-Benue-Tschadsee-Expedition von 1902 bis 1903 ein Foto - betitelt mit „Musikalische Unterhaltung zweier Träger“ - von einem *moolooru*- und einem *tummude*-Spieler<sup>72</sup>, und



Passarge berichtet, daß seine Träger *kara*, ein Synonym für *tummude*, spielten<sup>73</sup>. Im Jahre 1911 fotografierte MacLeod einen *gegeeru*-Spieler in Gulfey, der sogar von einer *faadu* spielenden Frau begleitet wird<sup>74</sup>. Es bleibt allerdings eine offene Frage, ob diese Instrumente auch damals schon wie in den heutigen Ensemblekombinationen verwendet wurden<sup>75</sup>.

Das jüngste Instrument schließlich ist *ciidal*, das nach den Informationen der *wamɓaabe* erst vor ca. 20 Jahren von den Mandara übernommen wurde<sup>76</sup>.

An dieser historischen Rekonstruktion der Herausbildung des derzeitigen Instrumentariums der *wamɓaabe* gilt es vor allem festzuhalten, daß die Fulbe solche Instrumente zuerst übernahmen, die in ganz Westafrika verbreitet waren und von bereits vor den Fulbe islamisierten Ethnien benutzt wurden. Die danach übernommenen Instrumente stammen zum überwiegenden Teil von den Hausa oder benachbarten Ethnien und sind meistens auf bestimmte Gebiete des Zentralsudan beschränkt.

Die historische Entwicklung des Instrumentariums ist also im ersten Falle von den politisch-sozialen Gegebenheiten des Islam in Westafrika bestimmt, der den Fulbe bereits seit Jahrhunderten gültige Konstellationen eines Instrumentenarsenals vorgab. Im anderen Falle, wo das Instrumentarium vom Hofzeremoniell des Staates abhängig war, machten sich vor allem geographische Faktoren, d.h. die Nähe und der stetigere Kontakt mit benachbarten Gebieten geltend.

### 4.3.3 Linguistische Aspekte

Die Terminologie der Instrumente der *wamɓaabe* bestätigt im wesentlichen die Resultate des vorangegangenen Kapitels: mit wenigen Ausnahmen tragen die Instrumente jene Namen, die sie auch bei den Gruppen haben, von denen die Fulbe sie übernahmen<sup>77</sup>. Dennoch gibt es gewisse Abweichungen, die - das soll die folgende Tabelle zeigen - durchaus auf einer gewissen Systematik in der linguistischen Umbildung beruhen. Im wesentlichen lassen sich vier Klassen von Termini unterscheiden:

1. Diese Klasse umfaßt alle eindeutig aus dem Fulfulde stammenden Namen wie z.B. *womɓere*, *tummude* und *ɓaggu*. Die beiden ersten Instrumente waren ja auch ursprüngliche Fulbe-Instrumente, während die Trommeln vom *ɓaggu*-Typ - obwohl von anderen Ethnien übernommen - ein so geläufiger Gegenstand sind, daß das Fulfulde nicht auf terminologische Anleihen angewiesen war, sondern diesen Ausdruck wahrscheinlich schon als Sammelbezeichnung für Trommeln überhaupt - eigene und fremde - kannte.
2. Diese Klasse beinhaltet alle Ausdrücke, die unverändert aus anderen Sprachen übernommen wurden.
3. Eine gewisse Anzahl von Instrumentennamen trägt hinter einer fremden Bezeichnung das Suffix *-ru*. Dies gilt vor allem für solche Instrumente, die die Fulbe direkt von ihren Nachbarn übernommen haben. Nicht ganz

eindeutig ist hier nur der Name *gegeeru*, der durchaus von dem Hausa-Wort *goge* abgeleitet sein könnte<sup>78</sup>. Zwischen der *goge* der Hausa und der *gegeeru* der Fulbe bestehen allerdings einige Unterschiede in Größe und Bauweise des Bogens. Deshalb ist es wahrscheinlicher, daß das Wort auf das Fulfulde-Verb *yeegugo* = „streichen“ zurückgeht.

4. Diese Klasse besteht aus Termini, die aus anderen Sprachen übernommen wurden, dabei aber wesentliche Veränderungen erfuhrten.

Klasse	Fulfulde	Hausa	Kanuri	Sonstige
1	alle Arten von <i>baggu</i> <i>faadu</i> <i>tummude</i> <i>wombere</i>			
2	<i>cambara</i> <i>gaasi</i> <i>gangá kùrà</i> <i>kuṅkuru</i> (kolo)	<i>sham'barā</i>	<i>gashí</i> <i>gangá kùrà</i> <i>kùṅgúru</i> (kólo)	
3	<i>buusawru</i> <i>gegeeru</i> (gogiiru) <i>moolooru</i>	<i>busa</i> <i>gōgē</i>  <i>mōlō</i>		
4	<i>algayta</i> <i>ciidal</i>  <i>tumbel</i>			<i>al-ghaita</i> (arab) <i>silá</i> (ko) <i>cilla-cilla</i> (bag) <i>ṭabl</i> (arab)

#### 4.3.4 Musikalisch-funktionale Aspekte

In diesem Kapitel geht es weniger um die Rolle der einzelnen Instrumente während der professionellen Musikproduktion, sondern um Fragen ihrer Behandlung als Gegenstände der materiellen Kultur.

Jeder *bambaado* baut sein Instrument selbst, d.h. präziser ausgedrückt: baut sein Instrument selbst zusammen. Denn tatsächlich werden die Bestandteile vieler Instrumente bereits fertig gekauft und danach zusammengefügt. *Wombere* bedarf als einziges Instrument besonderer Verarbeitungstechniken, da es aus Metall besteht und die Musiker nicht über die entsprechenden Werkzeuge verfügen. Das Instrument wird deshalb nach Angaben des *bambaado* von einem Schmied angefertigt.

Alle registrierten Instrumente gehörten ohne Ausnahme den jeweiligen Spielern. Nicht als eigentliche Ausnahme ist hier *tummude* anzusehen, das nicht selten Bestandteil eines Haushaltes ist und daher nicht dem Musiker sondern einer seiner Frauen oder seltener einer Nachbarin gehört. Als besonders qualifiziert eingeschätzte Musiker besitzen eigene Kalebassen, die auch nicht anderweitig als Haushaltsgeräte verwendet werden.

In der Regel besitzt jeder Musiker nur ein Instrument. Es war allerdings nicht selten zu beobachten, daß einige Musiker zwei Instrumente besaßen, wie z.B. einer der *baggu cabbaawu*-Spieler des Königs von Maroua, der eine seiner Trommeln auf halbem Wege zwischen seinem Haus und dem Palais des Königs im Hause eines Mitspielers deponiert hatte.

Man kann nicht direkt davon sprechen, daß die Musiker ihre Instrumente kaufen, denn wie wir gesehen haben, bauen sie in der Regel das Instrument aus vorher gekauften Einzelteilen selbst zusammen. Der Kauf eines Instrumentes, bzw. der zum Bau benötigten Materialien, stellt für die meisten Musiker eine beträchtliche Ausgabe dar. Obwohl die Kosten der Instrumente selten 1000 CFA übersteigen (mit Ausnahme von *ciidal*, das bis zu 8000 CFA kosten kann), ist jeder Musiker darauf bedacht, sein Instrument so lange wie möglich zu behalten, ehe er sich ein neues kauft.

Daß ein *bambaado* sein Instrument als Geschenk erhielt, wurde uns nur in einem Fall bekannt. Da jeder Musiker sein eigenes Instrument besitzt, entsteht nur selten die Notwendigkeit, sich ein Instrument leihen zu müssen. Fälle, in denen dies dennoch notwendig wurde, sind uns zwar nicht bekannt geworden, stellen aber nach Aussage der Musiker kein Problem dar, da sie ihr Instrument kurzfristig verleihen würden.

Angesichts der relativ hohen Kosten eines neuen Instruments sind die Musiker bestrebt, ihre Instrumente im Bedarfsfall eher zu reparieren als ein neues Instrument zu kaufen. Es ist klar, daß die Instrumente dadurch mitunter bis zu 20 Jahre alt werden können. In der Regel sind es immer dieselben Stellen, die reparaturanfällig sind: bei Trommeln besonders die Felle und der Korpus, die reißen können, und an Chordophonen hauptsächlich gerissene Saiten und die Verschnürung der Feldecken. Auffallend ist in den meisten Fällen der Reparaturen jedoch eine gewisse Sorglosigkeit. Sicherlich kommt darin eine gewisse Gleichgültigkeit der Musiker gegenüber besonderen ästhetischen Klangeigenschaften der Instrumente zum Ausdruck.

Mit Ausnahme von *tummude*, das in den meisten Fällen auch gleichzeitig Haushaltsgerät ist, hat kein Instrument außermusikalische Funktionen als Werkzeug oder Gerät. Alle Instrumente werden also nur als Produktionsmittel der

Musik benutzt. Interessanterweise ist es gerade *tummude* - als Gerät im wirtschaftlichen und häuslichen Bereich den Fulbe auch schon zu ihrer Nomadenzeit bekannt -, das zugleich auch in der Musik verwendet wird. Es gehört ohne Zweifel zu den ersten und wenigen Instrumenten, die die Fulbe vor ihrer Sefhaftwerdung kannten<sup>79</sup>. Denn es findet nicht nur im Zusammenhang mit *wombere*, der einstmals nur von Hirten benutzten Längsflöte, Verwendung, sondern wie wir bereits gesehen haben, auch als Teil der Wassertrömmeln in *mojaago*, der zeremoniellen Vertreibung der Mondfinsternis, eine Praxis, die ebenfalls sehr deutlich auf prä-islamische Zeiten hinweist. Die Verwendung von *tummude* als Haushalts- und Wirtschaftsgerät ist die einzige historisch bedingte Ausnahme in einem Instrumentenarsenal, das ganz und gar von allen nicht mit Musik verbundenen Tätigkeiten getrennt ist, so als ob beide Sphären miteinander unvereinbar wären. Daß der musikalischen Produktion der nur ihr zustehende Bereich zugewiesen wird, Übergriffe der Musiker auf andere Bereiche nicht als legitim erscheinen, kommt noch deutlicher in dem Fehlen jeglicher Symbolik der Instrumente zum Ausdruck. Bei keinem einzigen Instrument werden Parallelen zwischen seinen Bestandteilen, seiner Struktur oder Funktion und außerhalb der Musik liegenden Bereichen gezogen, seien diese nun gesellschaftlicher oder mythisch-ideologischer Art<sup>80</sup>.

Dennoch sind gewisse Durchbruchstellen in dieser Sachlichkeit, die die Instrumente nur als Dinge ansieht, nicht zu übersehen. Ähnlich wie bei den Musikern von *wamnugo ginnaaji*, jener exorzistischen Zeremonie, findet man bei einer beträchtlichen Anzahl von Musikern Amulette, die an irgendeiner Stelle des Instruments befestigt werden und die in den meisten Fällen das Instrument als wichtigstes Werkzeug des *bamhaado* schützen, in seiner Wirkung und als Erfolgsträger verstärken sollen oder unter Umständen auch nur verzieren sollen.

Als Verzierung bilden diese Amulette einen Teil einer ganzen Skala von Gegenständen, die die Instrumente verzieren können: Münzen, bunte Wollschnüre, Kaurimuscheln oder sogar Schlüssel und Vorhängeschlösser. Eingravierungen oder ähnliche Verzierungen am Instrument werden dagegen nicht vorgenommen. Diese Verzierungen sind in ihrer Bedeutung allerdings nicht überzubewerten. Sie bringen vielmehr trotz aller Sorglosigkeit und Sachlichkeit eine gewisse Verbindung des Musikers zu seinem Instrument zum Ausdruck. In der Tat waren viele Musiker auch nicht bereit, uns ihr Instrument zu überlassen, und zwar nicht immer, weil ihnen der angebotene Preis zu niedrig erschien, sondern, wie z.B. bei *algayta*, die Fertigung des Instruments schwierig ist und nicht immer das gewohnte Klangbild garantiert. Es ist auch nicht auszuschließen, daß in einigen Fällen die Beziehung des Besitzers zu seinem Werkzeug bereits einen solchen Grad erreicht hatte, daß man von einer gewissen „Verwachsenheit“ mit seinem Instrument sprechen konnte.

## 4.4 ENSEMBLEBILDUNGEN

### 4.4.1 Ensembles

Alle Instrumente der *wamɓaabe* werden im Prinzip nicht solistisch gespielt<sup>81</sup>, sondern nach bestimmten Regeln<sup>82</sup> zu Ensembles (*fijirde* = „Spiel“) zusammengefaßt. Die Ensembles werden hier in alphabetischer Reihenfolge mit folgenden Angaben vorgestellt:

Name des Ensembles	
Instrumente und andere Mitwirkende	Besetzung
l.	min <sup>83</sup> normal <sup>84</sup> max <sup>85</sup>
n.	
x. ( <i>gimoowo</i> ) <sup>86</sup>	
y. ( <i>jiikoowo</i> )	
(insgesamt erfaßte Fälle) <sup>87</sup>	

Bei den Angaben für *jiikoowo* bedeutet „n“, daß die Zahl der anwesenden *jiikoowo* nicht begrenzt ist, da sich zu einem sozialen Anlaß von Musik auch *jiikoowo* einfinden und mitwirken, die nicht zur eigentlichen Gruppe der spielenden *wamɓaabe* gehören.

Der *gimoowo*<sup>88</sup> eines Ensembles muß nicht unbedingt durch ein besonders dafür vorgesehenes Mitglied gestellt werden, sondern kann oft mit einem der Instrumentalisten, meist dem Spieler des Hauptinstrumentes, identisch sein.

#### *abba joyi*

Der Name des Ensembles ist zum einen von *abba* (mand) = „Vater“ und zum anderen von *joyi* (f) = „Bombax spec.“, einem großen Baum, abgeleitet, aus dessen Holz zumeist alle Zylindertrommeln der Fulbe hergestellt werden. Mit einer zweiten, weitaus selteneren Bezeichnung heißt das Ensemble auch *pask*<sup>89</sup>.

*Abba joyi* ist das einzige Ensemble der *wamɓaabe*, das keinen Preisgesang spielt und deshalb auch nicht weiter untersucht wird. Es findet bei *alko* Verwendung, einem Umzug, an dem die Freundinnen und weiblichen Verwandten einer neuverheirateten Frau den Hausrat der Braut zum Hause des Bräutigams tragen<sup>90</sup>.

abba joyi	
1. <i>ɣ</i> aggu cabbaawu	1 - 2 - 2
(3)	

*(bawdi) baylaaji*

*Bawdi baylaaji*<sup>91</sup> oder in der Kurzform auch *baylaaji* heißt mit anderem Namen auch *jooya*<sup>92</sup>. Im Arrondissement de Maroua ist es seltener anzutreffen als im südlichen Bereich des Département du Diamaré. Es ist neben *nyawala* zugleich das einzige Ensemble, in dem die Preissänger mit nicht-professionellen Musikproduzenten zusammenwirken, und zwar bei einem Tanz, bei dem tanzende Jungen und Mädchen zur Begleitung der Trommel spielenden *wambaabe* singen.

(bawdi) baylaaji	
1. <i>ɣ</i> aggu baylaawu	1 - 1 - 1
2. <i>ɣ</i> aggel cabbaayel	1 - 2 - 2
3. nicht-professionelle Sänger	n - n - n
4. (jiikoowo)	n - n - n
(1)	

*buusaw(ru)*

Das Ensemble wird so nach seinem führenden Instrument: *buusawru* genannt. Das einzige *buusaw(ru)*-Ensemble des Forschungsgebietes - und wie es scheint auch des Départements du Diamaré - besteht am Hofe des Königs von Maroua und wird außer höchst seltenen Ausnahmen für den König und zwei seiner höchsten Hofbeamten gespielt. Die Besetzung von *buusaw(ru)* kann erheblich schwanken, je nachdem, wieviele Musiker zum Zusammenspiel erscheinen. Während die Minimalbesetzung aus 1 *buuswaru*, 1 *ɣ*aggu cabbaawu und 2 *algayia* besteht, setzte sich das Ensemble am *juulde suumaay* im Jahre 1975 aus 3 *buusawru*, 3 *ɣ*aggu cabbaawu und 3 *algayia* zusammen.

buusaw(ru)	
1. buusawru	1 - 3 - 3
2. ɓaggu cabbaawu	1 - 2 - 3
3. algayta	2 - 2 - 3
4. gimoowo	1 - 1 - 1
5. (jiikoowo)	1 - n - n
(1)	

*ciidal*

Nach dem führenden Instrument *ciidal* benannt. Die in *ciidal* gespielten *faaɗu* sind immer etwa doppelt so groß wie die in *gegeeru* benutzten.

ciidal	
1. ciidal	1 - 1 - 2
2. faaɗu	4 - 4 - 5
3. gimoowo	1 - 1 - 1
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(3)	

*dumbo*

Je nach führendem Instrument und Mitwirkung eines *gimoowo* existiert *dumbo* in vier verschiedenen Formen.

dumbo [womɓere]	
1. womɓere	1 - 1 - 1
2. tumɓude	1 - 3 - 5
3. gimoowo	1 - 1 - 1
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(5)	

dumbo [moolooru]	
1. moolooru	1 - 1 - 1
2. tummude	1 - 2 - 3
3. gimoowo	1 - 1 - 1
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(2)	

Die dritte Form von *dumbo* trägt einen besonderen Namen, da sie weit verbreitet ist. Sie heißt *moolooru mukaaru* (= „stumme *moolooru*“), da in ihr der *gimoowo* fehlt.

moolooru mukaaru	
1. moolooru	1 - 1 - 1
2. tummude	1 - 3 - 4
3. (jiikoowo)	1 - n - n
(3)	

Die vierte Form von *dumbo* ist eigentlich ein Sonderfall, da sie die Spezialität eines einzigen *bam̄baado* ist, der im ganzen Gebiet um Maroua bekannt ist. Sein Ensemble verfügt anstelle von *moolooru* oder *wom̄bere* über zwei *gimoowo*.

In der Verwendung der beiden Arten von *tummude* gilt für alle vier *dumbo*-Formen folgendes Prinzip: der Normalfall bei der Zusammensetzung ist ein Verhältnis von 50 : 50, der ungünstigste Fall die Zusammensetzung aus *tummude* ohne Stock, die optimale Zusammensetzung ein Ensemble mit soviel *tummude* mit Stock als nur möglich. Bei der gemischten Zusammensetzung werden die beiden *tummude*-Arten in der Regel miteinander abwechselnd in einer Reihe oder in einem Halbkreis angeordnet.

### *ganya*<sup>93</sup>

Dieses Ensemble umfaßt in seiner vollständigen Zusammensetzung die größte Anzahl verschiedener Instrumente:

a) *algaya*, b) *gaasi*, c) *ḡaggu cab̄baawu*, d) *ḡaggu luud̄irgu*, e) *tumbel*, f) *kun̄kuru*, g) *gaḡgá k̄urà*. Im praktischen Musikleben ist diese vollständige Zusammensetzung aber nur selten anzutreffen. Vielmehr existieren verschiedene kleine Ensembles, aus einer Auswahl aller Instrumente zusammengesetzt, so daß das folgende komplette Ensemble eher als ein theoretisches Modell der verschiedenen Ensembles anzusehen ist.



ganyal	
1. algayta	1 - 1 - 1
2. ḡaggu cabbaawu	1 - 2 - 4
3. (ḡaggu luudirgu)	1 - 1 - 1
4. (tumbel)	1 - 1 - 1
5. (kuṅkuru)	1 - 1 - 1
6. (gaṅgá kúrà)	1 - 1 - 1
7. (gaasi)	1 - 1 - 2
8. (jiikoowo)	1 - n - n
(13)	

Von den 13 beobachteten und aufgenommenen Ensembles verfügten über die oben genannten Instrumente:

4 Ensembles:	a, c, d, e
2 Ensembles:	a, c, f
2 Ensembles:	a, c, d
2 Ensembles:	a, c, e
1 Ensemble:	a, b, c, d, e
1 Ensemble:	a, c, e, f, g
1 Ensemble:	a, c

### *gegeeru*

So genannt nach dem Hauptinstrument: *gegeeru*. Die verwendeten *faadu* sind halb so groß wie die von *ciidal*.

gegeeru	
1. gegeeru	1 - 1 - 1
2. faadu	1 - 2 - 4
3. (gimoowo)	1 - 1 - 1
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(6)	

*moolooru dammere*

Das Ensemble verdankt seinen Namen zum einen der Tatsache, daß seine Spieler während des Spiels abwechselnd mit den Füßen auftreten (= *dammaago*), zum anderen seinem Hauptinstrument *moolooru*<sup>94</sup>. Gegenüber der *moolooru* von *dumbo* weist diese eine kleine Abweichung auf: am oberen Ende des Saitenträgers steckt ein kleiner Resonator aus Blech, der an den Rändern mit kleinen Ringen versehen ist. Mit zwei weiteren selteneren Namen heißt das Ensemble *moolooru jigida*<sup>95</sup> oder *moolooru dibbere*.

moolooru dammere	
1. moolooru	1 - 1 - 1
2. cambara	2 - 3 - 4
3. gimoowo	1 - 1 - 1
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(2)	

*nyawala*

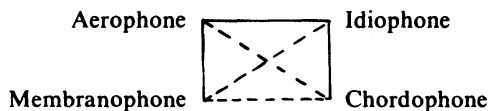
Das Ensemble trug früher auch den Namen *saydawa*<sup>96</sup> und ist die einzige Form der professionellen Musikproduktion, in der auch weibliche *wam̧baabe*, *jabiyya*<sup>97</sup> genannt, mitwirken. Es scheint, daß das einzige *nyawala*-Ensemble, das wir aufnehmen konnten, auch das einzige des Diamaré ist und daß das Ensemble ausstirbt.

nyawala	
1. baggu nyawala	1 - 2 - 2
2. jabiyya (oder: gimoowo) <sup>98</sup>	1 - 1 - 1
3. jaboobe <sup>99</sup>	5 - n - n
4. (jiikoowo)	1 - n - n
(1)	

**4.4.2 Musikalisch-funktionale Aspekte**

Der Zusammenstellung der 19 einzelnen Instrumente zu den verschiedenen Ensembles scheint ein gewisses Prinzip zugrunde zu liegen, das den *wam̧baabe* aber nicht bewußt ist:

- Mit Ausnahme von *abba joyi*, (*bawdi*) *baylaaji* und *nyawala* stehen sich in allen Ensembles immer zwei Instrumentenklassen (Klasse = z.B. Aerophone) gegenüber.
- Mit Ausnahme von *buusaw(ru)* ist in einer der beiden in jedem Ensemble vertretenen Klassen die Kombination verschiedener Instrumente dieser Klasse nicht üblich.
- Mit Ausnahme von Chordophonen sind innerhalb einer Klasse chorische Besetzungen häufig.
- Die Klassen können nicht beliebig miteinander kombiniert werden. Folgende Kombinationen sind möglich (———), bzw. ausgeschlossen (-----):



In der Tatsache, daß kein Instrument der *wambaabe* solistisch benutzt wird<sup>100</sup>, kommt bereits zum Ausdruck, daß bestimmte minimale Voraussetzungen erfüllt werden müssen, damit ein Ensemble als normal besetzt gelten kann. Dies wird zudem deutlich am Beispiel vieler Musiker, die keine Mitspieler haben und deshalb darauf verzichten zu spielen. Sie verdienen ihren Lebensunterhalt auf andere Art und Weise und würden erst dann wieder spielen, wenn die zu ihren Ensembles benötigte Mindestzahl von Mitspielern wieder erreicht ist.

Es gibt zwar für die Mindestbesetzungen von Ensembles keine festen Normen, jedoch werden bestimmte untere Grenzen nicht unterschritten; Grenzen, die vom Publikum und den Musikern als Norm betrachtet werden. Musiker, die dennoch unterhalb dieser Norm spielen, geben sich entweder der Lächerlichkeit preis oder bezeugen damit den niedrigen Grad an Beliebtheit ihres Ensembles beim Publikum.

Die Notwendigkeit, mit einer Minimalbesetzung auskommen zu müssen, kann sich durch zeitweilige Abwesenheit von Ensemblemitgliedern (Reise, Krankheit) oder durch den permanenten Mangel an Mitgliedern (Tod, Fortzug, Bruch durch Streitigkeiten) ergeben. Im letzteren Falle findet sich sehr oft vor allem dann kein Nachfolger für ein ausgefallenes Mitglied, wenn der Rest der Gruppe auf einem qualitativ zu niedrigen Niveau spielt und keinen Erfolg<sup>101</sup> hat.

Auf der anderen Seite scheint es aber ein Ideal der Musiker zu sein, so viele Instrumente wie möglich in einem Ensemble zu massieren, und zwar nicht wegen des resultierenden Klanges, sondern wegen des Ansehens und der Beliebtheit, die solche Ensembles genießen.

Das Wort *gimoowo* ist vom Verb *yimgo* = „singen“ abgeleitet und bedeutet einfach „Sänger“. Mit Ausnahme von *abba joyi*, *ganyal* und *moolooru mukaaru* gehört im Prinzip zu jedem Ensemble ein *gimoowo*. Diese Funktion kann entweder von einem der Instrumentalisten oder von einem Sänger wahrgenommen werden. In diesem Falle ist der *gimoowo* meistens vollkommen auf das Singen spezialisiert

und beherrscht kein Instrument. Wird die Funktion des *gimoowo* von einem der Instrumentalisten wahrgenommen, so ist dieser immer Spieler eines Hauptinstruments. Ensembles, in denen das Hauptinstrument ein Aerophon ist und die über keinen spezialisierten *gimoowo* verfügen, werden als unvollständig angesehen<sup>102</sup>.

Die Gründe für das Fehlen eines *gimoowo* sind die gleichen wie für den Mangel an Spielern im allgemeinen<sup>103</sup>. Das einfache Faktum des Fehlens eines spezialisierten *gimoowo* und besonders die von einem Spieler eines Hauptinstruments eingestandene Unfähigkeit zu singen, sind auch der Grund, daß Ensembles abwechselnd mit und ohne Gesang im Verlaufe der Musikproduktion spielen. Ist allerdings ein *gimoowo* in der Gruppe vorhanden, sei es nun als spezialisierter *gimoowo* oder als Spieler eines Hauptinstruments, so bedeutet das nicht automatisch, daß nur er allein für den Gesang zuständig wäre. Es kommt nicht selten vor, daß andere Ensemblemitglieder ein bestimmtes Stück besser kennen als der eigentliche *gimoowo*. In diesem Fall setzt dieser für die Dauer des Stücks mit seiner Tätigkeit aus.

In den Ensembles *ciidal*, *dumbo [moolooru]*, *dumbo [wombere]*, *gegeeru* und *moolooru dammere* bilden die Spieler der Idiophone gleichzeitig den Chor.

Unter bestimmten Bedingungen<sup>104</sup> gehört zu jedem Ensemble außer *abba joyi* mindestens ein *jiikoowo*. Während die singenden und/oder ein Instrument spielenden Mitglieder eines Ensembles jedoch eine mehr oder weniger feste Einheit bilden, ist der *jiikoowo* fast nie ein festes Mitglied des Ensembles.

Unsere Beobachtungen bei den *wambaabe* scheinen Smiths Vermutungen für die Hausa zu bestätigen, daß die Stabilität der Gruppe umso größer ist, je komplexer das Ensemble und je höher der soziale Rang des/der Zuhörer ist, für die es spielt<sup>105</sup>. Dies trifft natürlich besonders für die Hofmusiker (z.B. in Maroua, Mindif, Gazawa und Dargala) zu. Zum einen, weil sie wie im Falle von Maroua seltene Instrumente spielen (*buusawru*), die nur für den König gespielt werden dürfen. Zum anderen weil ihr Repertoire zu alt und zu komplex ist, als daß sich neu aufgenommene Mitglieder schnell daran anpassen könnten.

Bei den anderen Musikern ist die Stabilität der Ensembles geringer, nicht zuletzt wohl auch aufgrund der Tatsache, daß ihre Gruppen mehr oder weniger formlos, d.h. auf der Basis der freiwilligen Entscheidung jedes Mitglieds zusammenspielen. Zudem haben viele Ensembles neben einem Kern sehr oft „Gäste“, die nur gelegentlich mit ihnen zusammenspielen. Diese Erweiterung und Verminderung von Ensembles durch das Mitwirken von „Gästen“ bzw. durch die zeitliche Abwesenheit von Musikern, die in einem anderen Ensemble als „Gäste“ mitarbeiten, war die einzige Veränderung in der Zusammensetzung von Ensembles, die wir in einem Intervall von 7 bis 12 Monaten feststellen konnten.

Die allgemeine gesellschaftliche Struktur widerspiegelnd, setzt sich jedes Ensemble hierarchisch aus einem Verantwortlichen oder Führer und den restlichen Mitgliedern zusammen. Der Führer einer Gruppe wird im allgemeinen, ohne daß damit ein besonderer Terminus für die Musikproduktion benutzt würde, *mawdo*<sup>106</sup> genannt. Im Falle der meisten, nicht für einen König spielenden Musiker wird die führende Rolle des *mawdo* durch sein Alter oder seine spieltechnische

Überlegenheit, die von den anderen Mitgliedern bestätigt werden, legitimiert. Im Falle der Hofmusiker wird der *mawđo* oft vom König selbst ernannt, sei es nach dem Alter oder nach der Zeitdauer, während der ein Musiker und seine Väter und Großväter schon in den Diensten des Königs standen.

Der *mawđo*, obwohl nicht Inhaber absoluter Machtpositionen, entscheidet über alle Angelegenheiten der Gruppe, angefangen bei den Stücken, die gespielt werden sollen, über die Personen, für die gespielt werden soll, bis hin zur Verteilung des verdienten Geldes. Er ist es auch, der von den Einkünften einen größeren Anteil als die anderen Mitglieder bekommt. Wenn der *mawđo* keine absolute Machtposition innehat, so bedeutet das, daß er bemüht sein muß, alle Entscheidungen im Interesse seiner Mitspieler zu fällen. Ist dies nicht der Fall, können Streitigkeiten entstehen, die bis zur Auflösung einer Gruppe führen können. Bei weniger tiefgreifenden Meinungsverschiedenheiten können die anderen Mitglieder zeitweilig allein, „auf eigene Faust“ handeln. Sie spielen dann ohne den *mawđo*, dessen Funktion, vor allem wenn er Spieler eines Hauptinstruments ist, für die Dauer der Trennung von einem anderen, außerhalb der Gruppe stehenden *bambaadō* übernommen wird.

In den meisten Ensembles ist der *mawđo* auch der Spieler des Hauptinstruments. Diese Regel hat aber auch Ausnahmen. So wurde z.B. in allen *dumbo [womɓere]*-Ensembles die Funktion des *mawđo* vom *gimoowo* und nicht - wie zu erwarten gewesen wäre - vom *womɓere*-Spieler wahrgenommen. Nicht selten waren auch Fälle, in denen in *ganyal* statt des *algayta*-Spielers ein *ɓaggu cabbaawu*-Spieler der *mawđo* war. Die folgende Übersicht zeigt die häufigste Art der musikalischen Funktion des *mawđo* in den einzelnen Ensembles:

Ensemble	<i>mawđo</i>
<i>buusaw(ru)</i>	<i>buusawru</i>
<i>ciidal</i>	<i>ciidal</i>
<i>dumbo [moolooru]</i>	<i>moolooru</i>
<i>dumbo [womɓere]</i>	<i>gimoowo</i>
<i>moolooru mukaaru</i>	<i>moolooru</i>
<i>ganyal</i>	<i>algayta</i> oder <i>ɓaggu cabbaawu</i>
<i>gegeeru</i>	<i>gegeeru</i>
<i>moolooru dammere</i>	<i>moolooru</i>

Die einzelnen Momente und Prinzipien der Ensemblebildungen lassen den Schluß zu, daß zwischen Haupt- und Nebeninstrumenten zu unterscheiden ist, auch wenn die Musiker dies selbst explizit nicht tun. Diese Unterscheidung von Haupt- und Nebeninstrumenten geht aber zunächst nur aus der Beobachtung der Ensembles beim Spiel und der Analyse ihrer inneren Struktur als soziales Gebilde hervor. Verallgemeinerungen dieser Unterscheidung, auch auf die musikalisch-immanente Dimension der Musikproduktion, sind erst dann gültig, wenn dieser Unterschied auch dort bewiesen wurde. Das erste Kriterium für eine Unterscheidung wäre in der räumlichen Anordnung zu sehen, bei der vor allem Instrumente der Aerophon- und der Chordophonklasse im Vordergrund stehen. Zweites Kriterium wäre die Tatsache, daß in den meisten Fällen der *mawđo* einer Gruppe immer Spieler eines Instruments der Aerophon- und der Chordophonklasse war<sup>107</sup>. Daher wären alles

Instrumente der Aerophon- und Chordophonklasse (*algayta*, *buusawru*, *ciidal* und *womɓere*; *gegeeru* und *moolooru*) als Hauptinstrumente anzusehen, während die Instrumente der Idiophon- und Membranophonklasse Nebeninstrumente sind.

Andererseits kommt aber auch den „begleitenden“ Instrumenten der Klassen Idiophone/Membranophone eine gewisse Bedeutung zu. Denn der größte Teil der Musiker spielt außer dem eigentlichen Instrument auch noch ein zweites und sogar ein drittes. Präziser gesagt: in Ensembles, in denen Idiophone die „begleitende“ Funktion haben, ist jeder Spieler des führenden Instruments in der Lage, *tummude*, *saadu* oder *camɓara* zu spielen; sicherlich nicht zuletzt auch wegen der relativ leichten Spielweise dieser Instrumente. Ebenso kann fast jeder *algayta*-Spieler ein oder mehrere Membranophone des betreffenden Ensembles spielen (also in *ganyal* oder *buusaw*), vor allem aber *ɓaggu cabɓaawu* und weitaus seltener *ɓaggu luuɗirgu*, *kuŋkuru* oder *tumɓel*, die ein größeres spieltechnisches Können voraussetzen. Relativ selten sind die Fälle, in denen ein *bamɓaado* zwei „führende“ Instrumente beherrscht, wie z.B. ein *gegeeru*-Spieler aus Kongola, der früher sowohl dieses Instrument als auch *moolooru* spielte. Das letztere mußte er aber aufgeben, da seine rechte Hand gelähmt wurde.

In allen Ensembles, in denen die Mitwirkung eines *gimoowo* obligatorisch ist, kommt diesem neben den Hauptinstrumenten eine besondere Bedeutung zu. Er ist Träger des Textes und damit eines der entscheidenden Elemente des Preisgesangs und der professionellen Musikproduktion. Dennoch ist er nicht unersetzbar, denn seine Funktionen können auch durch andere Mittel der Musikproduktion, vor allem aber durch den *jiikoowo*, substituiert werden.

#### 4.4.3 Geographisch-historische Aspekte

Weniger noch als bei den Instrumenten lassen sich die für die Fulbe des Diamaré hier untersuchten heutigen Aspekte der Ensemblekombinationen weder historisch noch geographisch verallgemeinern. Wir hatten bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß bereits an den Rändern und außerhalb des Arrondissements de Maroua teilweise andere Ensembles mit veränderter Instrumentenkombination und anderen Instrumenten angetroffen werden. Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, diesen Veränderungen im einzelnen nachzugehen. In der historischen Rekonstruktion - soweit die Quellenlage dies zuläßt - stellt sich ebenfalls heraus, daß die Ensembles, selbst wenn sie kaum über andere Instrumente als heute verfügten, sich immer wieder veränderten.

Dies läßt sich z.B. sehr konkret am Beispiel der Hofmusiker von Mindif zeigen, die heute ein *ganyal*-Ensemble mit 1 *algayta* und 3 *ɓaggu cabɓaawu* haben. Bei Strümpell finden wir dagegen ein Foto, das um 1910 entstanden sein dürfte, auf dem ein *ganyal*-Ensemble aus Mindif mit 3 *algayta* und 1 *ɓaggu cabɓaawu* zu sehen ist<sup>108</sup>. Ähnlich sieht es in Garoua aus, das, obwohl es auch heute ein *ganyal*-Ensemble von 2 *algayta* und 2 *ɓaggu cabɓaawu* hat<sup>109</sup>, im Jahre 1910 über 3 *algayta*, 2 *ɓaggu cabɓaawu* und 1 *tumɓel*<sup>110</sup> und etwa im Jahre 1930 über 1 *algayta* und 6 *ɓaggu cabɓaawu*<sup>111</sup> verfügte. Passarge beobachtete in Bungel bei Pitoa (nahe Garoua) um 1892 eine *algayta*, die wahrscheinlich von 1 *ɓaggu cabɓaawu* und 1

*kalangu* begleitet wurde<sup>112</sup>. Bei Dominik findet man schließlich ein Foto aus dem Jahre 1902, auf dem man nur mit Mühe 4 *ħaggu cabbaawu* und möglicherweise ca. 5 *gaasi* erkennen kann<sup>113</sup>. Eine Zusammensetzung, die auch heute noch anzutreffen ist, findet sich bei Salasc. Auf dem Foto, das aus den 30er Jahren stammen dürfte und in Gulfey gemacht wurde, sind 1 *algayta*, 4 *ħaggu cabbaawu*, 2 *gaasi* und allerdings 2(!) *kunjkuru* zu erkennen<sup>114</sup>.

Bei anderen Ensembles, wie z.B. *gegeeru*, können wir auf Quellen zurückgreifen, die sowohl belegen, daß die Zusammensetzung aus 1 *gegeeru* und einem oder mehreren *faadu* konstant geblieben ist<sup>115</sup>, als auch zeigen, daß sie verändert wurde<sup>116</sup>. Ensembles wie *dumbo [moolooru]* scheinen dagegen relativ unverändert geblieben zu sein, denn die Zusammensetzung aus 1 *moolooru* und 1 *tummude*, die auf einem Foto aus den Jahren 1902/03 zu erkennen ist<sup>117</sup>, wird auch heute noch häufig angetroffen.

Das Ensemble *ciidal* wiederum, wahrscheinlich als letztes in den Diamaré gekommen, weist am wenigsten Gemeinsamkeiten mit den Quellenvorlagen auf. Bei den Mandara, von denen es die Fulbe übernommen haben, besteht es nach Auskunft von Mandara-Musikern aus einer oder mehreren *ciidal* und verschiedenen Trommeln. MacLeod fotografierte 1911 in Gulfey 1 *ciidal* und eine Trommel vom *ħaggu cabbaawu*-Typ<sup>118</sup> und beobachtete 4 *ciidal* mit drei „three long thin drums with a decided waist, which were struck by the hand“ (MacLeod 1912: 200). In Tchekna im Bagirmi fotografierte dieser Autor 1 *ciidal* mit einer Trommel und 11 hölzernen *gaasi*<sup>119</sup>.

Vergleicht man nun, wohl die Möglichkeit berücksichtigend, daß sich die Ensemblekombinationen während der fast 200jährigen Geschichte der Fulbe im Diamaré verändert haben könnten, diese Angaben mit den Informationen der *wamħaabe*, so läßt sich folgende grobe Chronologie der Entstehung und Entwicklung der Ensembles aufstellen: die ältesten, von den *wamħaabe* häufig verwendeten Ensembles dürften *buusaw(ru)* und *ganyal* sein. Vielleicht ebenso alt oder nur geringfügig jünger, aber weitaus seltener benutzt dürften die beiden Ensembles *gegeeru* und *dumbo [moolooru]* bzw. *moolooru mukaaru* sein. Weitaus jüngeren Datums, vermutlich erst zu Beginn der französischen Kolonialzeit, dürfte *moolooru dammere* sein. *Ciidal* und *dumbo [womħere]* - das läßt sich aufgrund eigener Erfahrungen der befragten *wamħaabe* mit Sicherheit sagen - sind die jüngsten Ensembles: *ciidal* kam erst in den 50er Jahren in den Diamaré und *dumbo [womħere]* sogar erst in den 60er Jahren.

Die Analyse dieser Entwicklung soll einem anderen Kapitel vorbehalten sein<sup>120</sup>, und wir wollen hier nur darauf hinweisen, daß, wie wir schon bei *ciidal* andeuteten<sup>121</sup>, die ältesten Ensembles vor allem solche sind, die heute (noch) für die herrschende Schicht gespielt werden und daß die jüngsten Ensembles nur für die Unterschicht gespielt werden.

#### 4.5 SOZIALE ANLÄSSE MUSIKALISCHER PRODUKTION

Professionelle Musikproduktion<sup>122</sup> bei den Fulbe kann außerhalb eines sozialen Anlasses stattfinden - dann nennen wir sie informelle Musikproduktion - oder an bestimmte soziale Anlässe gebunden sein, d.h. formelle Musikproduktion sein. Während die erste vor allem von den *hoo'en* und *daacoo'be* betrieben wird, ist die zweite vor allem Aufgabe der *wamhaabe* und von daher hier besonders darzustellen.

Unter sozialen Anlässen professioneller Musikproduktion verstehen wir soziale Ereignisse, die sich in gleichen Zeitabständen wiederholen und dabei immer dieselbe Struktur aufweisen und soziale Ereignisse, die unregelmäßig wiederkehren und dennoch dieselbe Struktur haben.

##### *alko*<sup>123</sup>

Bei diesem Anlaß handelt es sich um den Transport des Hausrates einer neuverheirateten Frau zum Hause ihres Mannes. Nachdem der Brautpreis abgemacht wurde und die Hochzeit (*teegal*)<sup>124</sup> stattgefunden hat, bleibt die Frau noch eine Woche im Hause ihrer Eltern. Nach weiteren 7 Tagen zieht sie dann in der Regel zu ihrem Mann (*bangal*)<sup>125</sup>, ohne jedoch bereits die Führung des Haushalts zu übernehmen. Erst nach Ablauf einer meist einmonatigen Frist statten die Eltern sie mit dem nötigen Hausrat aus, indem sie alle weiblichen Personen, die mit der Frau in Kontakt stehen, einladen, den von den Eltern bereitgestellten Hausrat in dem *alko* genannten Umzug zum Hause des Mannes zu tragen.

Musik ist eine unabdingbare Voraussetzung eines solchen Umzugs, auch wenn bei zum zweiten oder dritten Mal verheirateten Frauen darauf verzichtet werden kann. Die dazu benötigten *baggu cabbaawu* spielenden Musiker<sup>126</sup> werden von den Eltern der Frau gerufen und nur gelegentlich finden sich auch ungerufene Musiker zu dem Anlaß ein<sup>127</sup>. Die Musik, *abba joyi* genannt<sup>128</sup>, wird kurz vor, während und kurz nach dem Umzug gespielt.

##### *bangal*

*Bangal* ist der der eigentlichen Heirat (*teegal*) folgende Residenzwechsel der Frau. In der Regel abends stattfindend, ist er für einige, ungerufene Musiker Gelegenheit, ihre Musik vorzutragen<sup>129</sup>.

##### *dubdo*<sup>130</sup>

*Dubdo* ist eine Form der Solidarität unter Gesellschaftsmitgliedern und Ausdruck des traditionellen vorkapitalistischen Tauschsystems<sup>131</sup>. Äußere Voraussetzung dieses Anlasses ist das Bedürfnis eines Gesellschaftsmitgliedes nach größeren Geldsummen. *Dubdo* hat den Zweck, eine momentane Geldknappheit zu überwinden, die durch Diebstahl, wirtschaftlichen Ruin oder ähnliches entstanden sein könnte. Der Betreffende kann aber auch größere Geldsummen benötigen, um



bestimmte, bei Gericht zu zahlende Bußgelder zu decken, den Brautpreis für eine Frau oder Geld für die Anschaffung von Hausrat für seine Töchter oder andere weibliche Verwandte zu sammeln.

*Dubdo* kann an jedem beliebigen Tage stattfinden und dauert in der Regel drei Tage. Die Veranstaltung erstreckt sich dabei jedoch nicht auf den ganzen Tag, sondern findet nur am Nachmittag, späten Abend und Morgen statt. Für die Veranstaltung von *dubdo* wählt der Betreffende einen geeigneten Platz, an dem er einen Hangar aus Holzpfosten und Matten als Sonnenschutz aufstellen kann. Unter den Hangar werden Stühle, unter Umständen auch ein Tisch gestellt und Matten zum Sitzen ausgelegt. Ein Behälter für die Geldgeschenke wird bereit gehalten. Ferner besorgt der Veranstalter Getränke und kleine Speisen, die er den Besuchern anbietet.

Die benötigten Musiker werden vom Veranstalter gerufen<sup>132</sup> und aufgefordert, während des gesamten Anlasses zu spielen. Die Musik hat zunächst den Zweck, Menschen der Umgebung auf das Ereignis aufmerksam zu machen. Da diese aber per se schon einige Zeit vor dem Beginn von *dubdo* erfahren haben, hat die Musik noch einen anderen Zweck. Sie soll zur Unterhaltung derer dienen, die sich entschlossen haben, die Veranstaltung zu besuchen und dazu, die Geldgeber zu preisen.

Wenn die Besucher gewillt sind, dem Veranstalter in seiner Geldnot zur Seite zu stehen, schenken sie ihm ganz nach eigenem Vermögen Geld. Dabei überreichen sie dem Veranstalter das Geld nicht immer persönlich, sondern oft einem *bambaado*, vor allem einem *jiikoowo*. Dieser läßt die anderen Musiker die Musik unterbrechen und verkündet den Anwesenden mit lauter Stimme, wieviel Geld der Besucher gespendet hat. Dann spielen die Musiker weiter, während das gespendete Geld in den bereit gehaltenen Behälter gelegt wird und die Summe in einem kleinen Heftchen notiert wird. Der Veranstalter ist gehalten, die empfangenen Geldgeschenke nach und nach dem Geber zurückzugeben, ihm ein Geldgeschenk zu machen. Für diesen Kreislauf von Geschenk und Gegengeschenk gibt es keine zeitliche Fixierung: entscheidend ist allein, daß der Beschenkte das Geschenk erwidert und dabei das empfangene Geschenk an Wert möglichst überbietet.

Nach der Geldsammlung für den Veranstalter beginnt eine zweite Phase von *dubdo*, in der die Musiker für das Publikum spielen und dabei Geld für sich verdienen. Den Geldgebern wird bei kleinen Summen (50-100 CFA) durch die Einfügung ihres Namens in den gerade gespielten Preisgesang gedankt, Gebern von größeren Summen mit der Aufforderung, einen Wunsch nach einem Stück zu äußern, das dann vorwiegend nur das Lob dieses Gebers beinhaltet. Die zweite Phase dauert meist 1 bis 1 1/2 Stunden, bis ein anderes Ensemble die zweite Phase wiederholt<sup>133</sup>. Bei *dubdo* gebräuchliche Ensembles sind: *gegeeru*, *dumbo*, *ciidal* und *ganyal*.

### *hiirde*

Das Wort „*hiirde*“<sup>134</sup> hat zwei Bedeutungen. Zum einen ist es Oberbegriff für alle sozialen Anlässe von Musik, die abends stattfinden, wie z.B. ein abendliches

*dubdo*<sup>135</sup>. Zum anderen bezeichnet es eine Form der professionellen Musikproduktion, die eigentlich selbst keinen äußeren sozialen Anlaß hat. Zwar findet *hiirde* sehr oft an bestimmten Tagen des Jahres wie z.B. der Laylatu-Nacht (*lailāt al-qadr*) vor dem 27. Tag des Rhamadan oder an *ʿīd al-kabīr* statt. Die häufigste Form ist aber noch *hiirde* ohne bestimmten sozialen Anlaß.

Uneinheitlich ist *hiirde* auch in bezug auf seine Formen. Denn nur noch zum Teil entspricht es heute der Beschreibung, die Lacroix davon gibt:

„... les 'veillées' - *kiirle* - où se réunissent, sous la présidence du *sarki-n-samaari* et son assistant, *paloowo-bolle*, des jeunes gens et des femmes, en principe célibataires. Les premiers y font la cour aux secondes en adressant notamment, par l'intermédiaire du *paloowo-bolle* qui en fait publiquement l'annonce, des kolas à celles qu'ils ont choisies, tandis qu'un joueur de luth (*molooru*) chante à la demande les louanges de celles-ci. Cadeaux et compliments se prolongent jusqu'au milieu de la nuit, moment où les hommes présents demandent tour à tour au *sarki-n-samaari* l'autorisation de sortir avec la femme de leur choix ... Les couples ainsi formés s'en vont ensuite chacun de leur côté finir la nuit dans la maison d'une femme complice ...“ (Lacroix 1965 I: 495f)<sup>136</sup>

Heute hat sich *hiirde* demgegenüber weitgehend gewandelt, und zwar nicht zuletzt, weil die Unterscheidung zwischen Prostituierten und lediglich geschiedenen Frauen noch nie sehr scharf war.

*Ajabaaajo* ist sowohl die Bezeichnung für geschiedene Frauen als auch für Frauen, die ihren Körper verkaufen. Zu den sehr vagen Unterscheidungskriterien schreibt Lacroix:

„Mais certaines (Frauen, V.E.), après une ou plusieurs expériences conjugales, jugées malheureuses, préférèrent de pas se remarier ou ne se remarier que plus tard et continuent à vivre libres, tirant le principal de leur ressources des dons reçus de leurs compagnons de *hiirde* ... Il ressort de ce qui précède que la différence de comportement susceptible de distinguer la femme temporairement affranchie des contraintes sexuelles de celle vivant du commerce de son corps est peu tranchée et ne repose en définitive que sur le seul critère de la durée, les prostituées menant habituellement la vie qui est pour un temps seulement celle de bien des femmes rendues libres par la dissolution de leur mariage.“ (Lacroix 1965, I: 496)

Daraus folgt natürlich auch, daß Prostituierte nicht durchweg unter einem schlechten Image leiden müssen, sondern durchaus angesehene Personen sein können<sup>137</sup>. Auf der anderen Seite nehmen geschiedene Frauen durch den Besuch von *hiirde* nur ein ihnen zugestandenes Recht wahr<sup>138</sup>. Durch Auflösungserscheinungen der traditionellen Moral begünstigt, nehmen auch mehr geschiedene Frauen und nicht nur Prostituierte an *hiirde* teil und auch nicht mehr nur mit dem primären Ziel, einen Liebhaber für die Nacht zu finden, sondern durchaus nur mit einem „autonomen“ Interesse an Musik und Unterhaltung<sup>139</sup>. Auch auf männlicher Seite wiegt dieses Interesse vor, wenn auch viele Männer ihre primären Absichten verhehlen, indem sie behaupten, den Musikern kein Geld zu geben, was gleichbedeutend ist mit, keine Frau zu suchen.

Gegenüber der traditionellen, weiterhin noch in beschränktem Maße praktizierten Form sieht *hiirde* heute meistens so aus:

Die Musiker werden entweder von wohlhabenderen Gesellschaftsmitgliedern eingeladen, in ihrem Haus zu spielen oder kommen auf eigene Initiative, um auf einem öffentlichen Platz zu spielen. Sie beginnen ihr Spiel mit Preisgesängen auf den Einladenden und setzen dies solange fort, bis der erste anwesende Zuschauer ihnen Geld gibt. Daraufhin singen sie den Preis des Geldgebers solange, bis ein anderer Zuschauer wiederum Geld gibt etc. etc. Jedermann, der Geld gegeben hat, darf sich zuweilen ein bestimmtes Musikstück wünschen, das von den Musikern gespielt wird.

Meist eine Stunde nach dem Abendgebet (*mangariba*) begonnen, dauert *hiirde* in der Regel bis spät in die Nacht. Es ist natürlich möglich, daß sich dann wie bei der traditionellen Form Paare zusammenfinden, ohne daß dies jedoch formell unter Mitwirkung des *sarki-n-samaari* abläuft.

Die bei *hiirde* am häufigsten verwendeten Ensembles sind: *gegeru*, *dumbo*, *ciidal*.

### *laamu*

*Laamu* ist kein einheitlicher Anlaß, der scharf begrenzt wäre, sondern Oberbegriff für eine Reihe von Anlässen, die - daher auch die Bezeichnung - sich um Person und das Amt des Herrschers drehen. *Laamu* wurde in drei verschiedenen Formen beobachtet, die zwar alle einem verschiedenen anderen Anlaß zugeordnet wurden, aber insofern eine Einheit bildeten, als sie sich alle auf die Person des Königs konzentrierten und alle mit denselben Stücken bestritten wurden.

1. Musik zur Amtseinführung eines Königs<sup>141</sup>
2. Musik zur Parade nach dem Gebet am Morgen von *juulde suumaay*<sup>142</sup>
3. Musik vor dem Palais des Königs jeden Donnerstag Abend und Freitag Morgen<sup>143</sup>

Von diesen verschiedenen Formen soll uns hier zunächst nur die dritte interessieren.

In dieser Form findet *laamu* jeden Donnerstag Abend und jeden Freitag Morgen vor dem Palais des Königs von Maroua<sup>144</sup> statt. Da sich der Ablauf von *laamu* im Prinzip am Freitag Morgen nach dem gleichen Schema des Vorabends richtet, werden wir die Angaben auf der Donnerstag Abend beschränken. Die Musikproduktion findet nach Einbruch der Dunkelheit, gegen 20 Uhr statt. Sie fällt lediglich bei Abwesenheit des *laamiido* aus, da die Musiker ihn dann begleiten oder wie z.B. 1975 der Fall, der *laamiido* sich auf Pilgerschaft begab. Es ist sehr selten, daß bei besonders heftigem Regen die Musikproduktion ganz ausfällt. *Laamu* dauert in der Regel bis 21.30 Uhr und sollte während des Vorgangs starker Regen einsetzen, so spielen die Musiker noch für kurze Zeit unter einer Loggia des Palais weiter, um dann aber bald das Ganze abzubrechen und sich nach Hause zu begeben.

*Laamu* findet vor dem Palais auf einem Vorplatz statt. Dabei nehmen die beteiligten *wamɓaabe* einen relativ genau eingehaltenen Standort gegenüber der Haupteingangstür des Palais in einem Abstand ein, der von 1 m (bei Regen) bis zu 20 m (im Schatten unter einem Baum) variieren kann.

Natürlich ist der Beginn des Anlasses nicht exakt festgelegt, sondern hängt vom Erscheinen der Musiker ab. Unbedingte Voraussetzung für den Beginn ist aber die

Anwesenheit des Chefs der Hofmusiker, des *sarki'n-bambadawa*, der mit einer Fanfare *laamu* einleitet<sup>145</sup>. Im allgemeinen beginnt der *sarki'n-bambadawa* bereits mit einem oder zwei anderen Musikern, obwohl der Rest der Spieler noch nicht eingetroffen ist. Für diesen Fall gelten dieselben Bemerkungen wie die in Kapitel 4.4.4 getroffenen zur Mindestbesetzung von Ensembles.

Die meisten Hofmusiker von Maroua - insgesamt acht - treffen aber bereits vor Beginn ein und unterhalten sich untereinander bis zum Beginn. Es ist auf jeden Fall der *sarki'n-bambadawa*, der mit seiner Fanfare das Signal zum Beginn gibt. Danach verläuft *laamu* in fünf Phasen:

1. Phase:

Zunächst spielt der *sarki'n-bambadawa* die Fanfare. Danach spielen alle *buusawru* und *ḥaggu*-Spieler drei bis fünf Stücke (in zumeist gleicher Reihenfolge). Am Ende des letzten Stückes dieser Phase bereitet sich bereits ein *algayta*-Spieler auf die nächste Phase vor, indem er während des Spiels der anderen Musiker sein Instrument stimmt und einspielt. In einer kurzen Pause wechseln die Spieler der ersten Phase die Instrumente, d.h. während die *ḥaggu*-Spieler sich ausruhen, übernehmen zwei der *buusawru*-Spieler die Trommeln, mit denen sie in der nun beginnenden 2. Phase den *algayta*-Spieler begleiten.

2. Phase:

In ihr wirken 1 *algayta*- und 2 *ḥaggu*-Spieler und 1 Sänger zusammen. Obwohl in ihr *buusawru* nicht vorkommt, gehört die Phase zum *buusaw(ru)*-Ensemble.

3. Phase:

Sie ist nicht Bestandteil des *buusaw(ru)*-Ensembles, sondern wird von einem *ganyal*-Ensemble bestritten, das aus 1 *algayta* (ein anderer Spieler als in der zweiten Phase) und 1-3 *ḥaggu* (teilweise die Spieler der ersten beiden Phasen und teilweise neu hinzugetretene Spieler) besteht. Gelegentlich fällt diese Phase auch aus.

4. Phase:

Nach einer kurzen Unterbrechung spielen wiederum die Spieler der 2. Phase 1-2 Stücke. Daran schließt sich ohne Übergang ein Abschnitt an, in dem wieder die *buusawru*-Spieler und die eigentlichen *ḥaggu*-Spieler ein zumeist kurzes Stück mit 1 *algayta* zusammenspielen. Erst danach spielen wieder nur *buusawru*- und *ḥaggu*-Spieler 1 oder 2 Stücke. In unregelmäßigen Zeitabständen (1-3 Wochen) wird diese Phase durch 1-2 Stücke abgeschlossen, die vor den Häusern des *laamdo cudde* und des *magaaji* gespielt werden, die beide in der Nähe des Königspalastes liegen.

Innerhalb der einzelnen Phasen gehen die Stücke zumeist pausenlos ineinander über.

*Laamu* ist der einzige soziale Anlaß professioneller Musikproduktion, dessen Struktur in hohem Grad konstant ist. Darin erweist er sich als Bestandteil und Teilfunktion des in allen Einzelheiten festgelegten und erstarrten Hofzeremoniells, das von allen gesellschaftlichen Formen am wenigsten neueren Wandlungen unterworfen war. Folgende Übersicht über die beobachteten Fälle von *laamu* in Maroua soll diese Regelmäßigkeit verdeutlichen<sup>146</sup>:

Phase	Datum							
	19.6. 1975	20.6. 1975	3.7. 1975	4.7. 1975	10.7. 1975	17.7. 1975	6.10. 1975	7.10. 1975
1	1	1	1	1	1	1	1	1
	2	2	2	21	2	2	2	2
	3	3	3	3	3	3	3	
	4	4	4	4	4	4	4	
	5	5	5	23	16	26		16
	6	6	6	6		18		18
	7	7	7	7	7	7	7	7
2	8	8	8	8	8	8	8	8
	9	9			147	8 <sup>148</sup>		
			21					
		25						
3	g a n y a l							
4	10	10	10	10			10	
	11	17						
	12		12	12 <sup>149</sup>				
			15					
	13	13	13					
	14 <sup>150</sup>				14 <sup>150</sup>			
	22	19						
		24						
				17				

*Alko, dubdo, hiirde* und *laamu* sind die wichtigsten sozialen Anlässe professioneller Musikproduktion. Einerseits weil sie eine eigene, relativ komplexe Aufführungspraxis beinhalten und andererseits, weil sie zahlenmäßig am häufigsten vorkommen und ohne Musik nicht durchführbar sind. Andere Anlässe stehen ihnen an Bedeutung nach, da sie entweder weniger komplex sind oder auch nicht notwendig von Musik begleitet sind. Wenn zu diesen Anlässen Musik produziert wird, handelt es sich um den Vortrag von Preisgesängen zu einem beliebigen Zeitpunkt des betreffenden Anlasses und meist auch nur für kaum mehr als einige Minuten. Diese Anlässe sind:

- *nastirdu*: die Zulassung eines Jungen zur religiösen Gemeinde und Anlaß für einige *wamɓaabe*, die Eltern unaufgefordert zu besuchen
- *juulnordu*: die Beschneidung von Jungen<sup>151</sup>. Weiteres vgl. *nastirdu*
- Geburt eines Kindes. Weiteres vgl. *nastirdu*
- *inɗeeri*: Namensgebung. Weiteres vgl. *nastirdu*

Darüber hinaus neuere, nicht-traditionelle Anlässe wie:

- Besuche des Präsidenten, hoher Funktionäre und ausländischer Politiker in Maroua
- Veranstaltungen und Kongresse der UNC<sup>152</sup>
- nationale Feiertage wie der 1. Mai (Fête du travail) und 20. Mai (Vereinigung von West- und Ostkamerun zur République Unie du Cameroun am 20. Mai 1971)

Ungeachtet ihres modernen nachkolonialen Charakters werden diese Anlässe aber wie die traditionellen „behandelt“. Sie sind Gelegenheit für die *wamɓaabe*, die gleiche Musik zu produzieren. Dabei werden sie in der Regel von den entsprechenden Veranstaltern gerufen und bezahlt (UNC, Préfecture) und wie bei traditionellen Anlässen kommen auch ungerufene Musiker, die nur von der Gelegenheit profitieren wollen, um ihrerseits auf bekannte Persönlichkeiten zu treffen.

Über die in den Kapiteln 4.5.1-6 behandelten Anlässe hinaus gibt es noch andere Anlässe, zu denen nicht immer nur *wamɓaabe*, sondern auch andere professionelle Musikproduzenten kommen und zu denen nicht nur Preisgesänge produziert werden:

- *dambordu*: Klausurperiode einer neuverheirateten Frau, zu der früher<sup>152</sup> *boo'en* den Mann ohne Einladung besuchten.
- *gawa*: Ein jährlich nach der Hirseernte der Regenzeit stattfindender öffentlicher Ringkampf, zu dem im Diamaré herumreisende Mandara-Musiker spielen.
- Tanzveranstaltungen<sup>153</sup> an großen Festtagen, zu denen vor allem die Ensembles *nyawala* und (*bawdi*) *baylaaji* spielen.
- Fleischverkauf, zu dem früher<sup>154</sup> Hausa-Musiker spielten.
- Feldarbeiten, zu denen *wamɓaabe* spielen<sup>155</sup>.

#### 4.6 MUSIKALISCHE GATTUNGEN

Das Fulfulde kennt keinen entsprechenden Ausdruck für das deutsche Wort „(musikalische) Gattung“. Dies könnte bedeuten, daß eine Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Gattungen entweder unnötig ist, weil nur eine Gattung existiert oder daß die Unterscheidung von verschiedenen Gattungen für die Fulbe irrelevant ist. Da die Fulbe das Problem nicht verbalisieren, kann die Frage auch zunächst nicht beantwortet werden, ob die Fulbe nur eine oder mehrere Gattungen kennen und ob deren Unterscheidung für sie relevant ist. Die Analyse muß also auf andere Kriterien der Klassifizierung zurückgreifen, wobei sie zwischen zwei Arten von Kriterien zu unterscheiden hat:

- musikalisch-immanente Kriterien
- anthropologisch-funktionale Kriterien

Das Verhältnis beider Arten zueinander ist eines der Grundprobleme der musikethnologischen Analyse. Die Klassifikation nach anthropologisch-funktionalen Kriterien, die dem folgenden zugrunde liegt, beansprucht weder, die Lösung des Problems darzustellen, noch macht sie die Klassifikation nach musikalisch-immanenten Kriterien überflüssig. Sie ist zunächst nicht mehr als der auf dieser Ebene am besten geeignete Ansatz zur Ordnung des gegebenen musikalischen Materials. Das Material wird also nach anthropologisch-funktionalen Kriterien klassifiziert, von denen nach dem bisher im Kapitel „Klassifikationen“ geordneten Material nur die folgenden Kriterien benutzt werden können: *wer* macht die Musik? zu welchem *Anlaß* und mit welchen (musikalischen) *Mitteln* wird die Musik produziert? Anhand dieser drei Kriterien sind innerhalb der professionellen Musikproduktion<sup>156</sup> vier Gattungen (A-D) zu unterscheiden:

Gattung		Kriterien		
Fulfulde		„wer“	„Anlaß“	„Mittel“
A	<i>hooku</i> episch-historische Gesänge, die von	<i>hoo'en</i>	ohne Anlaß	gesungen werden.
B	<i>daacol</i> Preisgesänge, die von den	<i>daacoobe</i>	ohne Anlaß	gesungen werden.
C	<i>abba joyi</i> Musik, die von den	<i>wambaabe</i>	zu <i>alko</i>	mit <i>baggu cabbaawu</i> gespielt wird.
D	<i>mantoore</i> Preisgesänge, die von den	<i>wambaabe</i>	zu allen Anlässen/ohne Anlaß	mit allen Instrumenten gespielt/gesungen werden.

So wie die professionellen Musikproduzenten *hoo'en* und *daacoobe* aus dem Gegenstandsbereich unserer Untersuchungen ausgeschlossen wurden, gehören

auch ihre musikalischen Gattungen *hooku* und *daacol* nicht zum Thema der Arbeit. Auch *abba joyi*, das als Gattungsbezeichnung mit dem Namen des Ensembles identisch ist<sup>157</sup>, gehört nicht zum Thema, da es keinen Preisgesang darstellt. *Mantoore*<sup>158</sup> wäre also außer *abba joyi* die einzige Gattung, die überhaupt von den *wamɔaabe* produziert wird und die so als die beherrschende Gattung, als die Musikproduktion schlechthin erscheint.



#### 4.7 ZUSAMMENFASSUNG

Das Kapitel diente nicht nur der Klassifikation des Materials innerhalb bestimmter Bereiche (Musiker, Instrumente etc.), sondern auch der schrittweisen Einengung des Themenkreises, in deren Verlauf aus verschiedenen Gründen von bestimmten Materialgegebenheiten abstrahiert wurde. Aus einem durch Sammlung der gegebenen Fakten resultierenden Materialbereich wurden bestimmte Fakten per Abstraktion ausgesondert, um im Resultat den thematischen Komplex „Berufsmusiker und Preisgesang“ näher bestimmen zu können.

Materialbereich	Abstraktion	Resultat
nicht-professionelle, semi-professionelle, professionelle Musikproduzenten	nicht-professionelle, semi-professionelle Musikproduzenten	professionelle Musikproduzenten
professionelle Musikproduzenten	<i>ɸoo'en, daacoobe</i>	<i>wamɸaabe</i>
<i>wamɸaabe</i>	<i>wamɸaabe</i> <i>hunduko'en</i>	<i>jiikoowo,</i> <i>wamɸaabe [-Musik]</i>
Instrumente	Instrumente der nicht-professionellen und semi-professionellen Musikproduzenten	Instrumente der <i>wamɸaabe</i>
Ensembles	<i>abba joyi, (bawdi)</i> <i>baylaaji,</i> <i>nyawala</i>	<i>gegeeru, ciidal</i> <i>buusaw(ru), ganyal,</i> <i>dumbo, moolooru</i> <i>dammere</i>
Anlässe	<i>alko</i>	<i>ɸangal, dubdo,</i> <i>hiirde, laamu</i>
Gattungen	<i>abba joyi, daacol,</i> <i>ɸooku</i>	<i>mantoore</i>

Resultat dieser in der Rekapitulation dargestellten Abstraktionsoperationen ist die thematische Eingrenzung der in den folgenden Kapiteln durchgeführten Analyse auf:

*wamɸaabe*, die singen und die in den Ensembles *buusaw(ru)*, *ciidal*, *dumbo*, *ganyal*, *gegeeru* und *moolooru dammere* kombinierten Instrumente zu allen Anlässen (außer *alko*) oder ohne Anlaß spielen und dabei Preisgesänge vortragen.

## 5 DIE WAMBAABE - PRODUZENTEN DES PREISGESANGS

Daß die *wambaabe* mit 85,6% den Hauptanteil aller Berufsmusiker bei den Fulbe stellen, sie also die stärkste Gruppe im praktischen Musikleben sind, berechtigt nicht wie bei vorangegangenen Abstraktionen zu der Behauptung, sie seien auch das, was man sich unter den Berufsmusikern bei den Fulbe schlechthin vorzustellen habe. Wenn sie dennoch hier fast ausschließlich untersucht werden, so ist dies nicht nur einer mehr oder minder willkürlichen Eingrenzung des Untersuchungsobjektes geschuldet. Die Gründe dafür werden vielmehr erst sichtbar, wenn auf der Grundlage der bei den *wambaabe* gewonnenen Erkenntnisse eine historische Tendenz verständlich wird, die jene als die vorrangigen Repräsentanten des Berufsmusikertums bei den Fulbe erscheinen läßt.

### 5.1 SOZIALÖKONOMISCHE VORAUSSETZUNGEN

Die Berechtigung, bei der Tätigkeit der *wambaabe* von einem Beruf zu sprechen, wurde aus der Behauptung gewonnen, daß sie mit ihrer Tätigkeit ihren Lebensunterhalt verdienen und von den anderen Gesellschaftsmitgliedern als solche anerkannt werden. Tatsächlich geht diesem Kriterium in der Praxis aber noch ein anderes voraus. Die Produktion von Musik muß, damit sie überhaupt zur beruflichen Tätigkeit werden kann, Arbeit sein und als solche aufgefaßt werden. Nicht allein das Faktum der Bezahlung macht Menschen, die Musik produzieren, zu Berufsmusikern. Denn es ist nicht ungewöhnlich, daß musizierende Gesellschaftsmitglieder durch ihr Spiel in irgendeiner Form ökonomische Beziehungen eingehen, ohne daß diese dadurch den Charakter von Arbeit erhalten, und es ist - jedenfalls in Afrika - nicht widersprüchlich, wenn jemand für sein Musizieren Geld oder materielle Güter erhält, obwohl er selbst nie die Absicht hatte, damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen!

Die Betrachtungsweise des Musizierenden wäre also mit gleichem Recht wie alle anderen Kriterien in die Analyse einzubeziehen.

Für den Begriff der Arbeit bei den *wambaabe* gelten aber Bestimmungen, die sich von denen der materiellen Produktion unterscheiden. Denn das Resultat dieser Arbeit ist kein materieller Gegenstand, der direkt zum Zwecke der körperlichen Reproduktion konsumiert werden kann. Die Musik nützt ihrem Produzenten in diesem Sinne nicht direkt, sondern muß gegen Produkte anderer Arbeit ausgetauscht werden. Das bedeutet, daß die Tätigkeit der *wambaabe* zur Sicherung der eigenen Existenz dient und von Nicht-Arbeit insofern geschieden ist, als diese der Existenzsicherung äußerlich ist.

Für die *wambaabe* ist diese Trennung zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit eindeutig und kategorisch, denn sie betrachten ihre Tätigkeit als *kuugal* = „Arbeit“. Wenn ein

*bam̧aado* ein Musikinstrument benutzt oder singt, dann hört die Nicht-Arbeit auf und die Arbeit beginnt. Außerhalb dieser Arbeitszeit würde es ihm nicht in den Sinn kommen, zur eigenen „Unterhaltung“ zu spielen oder zu singen.

Ein *gegeeru*-Spieler aus Kongola brachte diesen Sachverhalt auf den Begriff: *sey to bee yimbe* = „(ich spiele) nur vor Menschen“. Ein *bam̧aado* spielt oder singt also nur dann, wenn er in Öffentlichkeit ist. Dieser öffentliche Charakter ist, da die Musik bei den Fulbe nicht technisch konservierbar ist, eine wesentliche Voraussetzung der Möglichkeit und des Charakters der Tätigkeit der *wam̧aabe* als Arbeit und weist zugleich auf den angedeuteten Tauschvorgang zurück. Tauschvorgang und öffentlicher Charakter der Musikproduktion gehören bei der Bestimmung der Tätigkeit der *wam̧aabe* eng zusammen.

## 5.2 DIE WAMĤAABE ALS ARBEITSTEILIGE PRODUZENTEN

Aus dem Tauschcharakter der Beziehungen zwischen den *wamĤaabe* und der Öffentlichkeit geht aber auch hervor, daß die Tätigkeit der *wamĤaabe* eine arbeitsteilige ist<sup>2</sup>. Will ein Preissänger seine Musik gegen Produkte anderer Arbeiten eintauschen, so muß es Menschen geben, die selbst nicht Musik produzieren. Die verschiedenen arbeitsteiligen Funktionen werden im Fulfulde deutlich voneinander getrennt. Die Tätigkeit eines Bauern (*demoowo*) heißt *demri*, die eines Schmiedes (*gudijjo*) *gudiiku* und die eines Preissängers *Ĥambu*<sup>3</sup>.

Von zahlreichen afrikanischen Gesellschaften ist bekannt, daß ihre Berufsmusiker nur zu einem Teil von ihren Einkünften als Berufsmusiker leben. So schreibt z.B. Ames, daß immerhin 80% von 153 Hausa-Musikern aus Zaria zwar den größten Teil, aber nicht die gesamte Menge ihres Lebensunterhaltes aus ihrer musikalischen Aktivität bestritten<sup>4</sup>. Dennoch bezeichnet er sie als Spezialisten, unabhängig von der Höhe des Verdienstes aus dieser Tätigkeit<sup>5</sup>.

Für die *wamĤaabe* gilt ähnliches, wenn auch in weitaus geringerem Maße. Denn die Trennung der verschiedenen arbeitsteiligen Tätigkeiten ist nur in der Theorie so scharf, und die Zahl der *wamĤaabe*, die ausschließlich von *Ĥambu* leben, beträgt nur knapp ein Drittel aller *wamĤaabe*.

Anteil der Einkünfte aus <i>Ĥambu</i> am Gesamteinkommen	% der <i>wamĤaabe</i> (N = 143)
total	32,2
weniger als 50%	53,8
mehr als 50%	13,3
o.A.	0,7

Die Berufe, die die *wamĤaabe* zur Bestreitung der restlichen Einkünfte ausüben, zeigt die folgende Übersicht:

Beruf	% der <i>wamĤaabe</i>
Bauer	94,6
Hirte	1,8
Jäger	1,0
Sonstige <sup>6</sup>	0,9
o.A.	1,7

(N = 113) (ohne *wamĤaabe*, die ganz von *Ĥambu* leben)

Daß die meisten Musiker im Nebenberuf Bauern sind, spiegelt zunächst nur die gesamtgesellschaftliche Berufsskala wider, in der die Bauern ja auch den Hauptteil der Bevölkerung stellen<sup>7</sup>. Zum anderen drückt sich darin eine historische Tendenz aus, die das massenweise Erscheinen von früheren Bauern als Musiker begünstigte.

Die Gründe für den hohen Anteil von Musikern, die noch eine andere Tätigkeit ausüben, sind durchweg ökonomischer Natur. Viele Musiker begannen erst mit *hambu*, nachdem sie schon vorher einen anderen Beruf ausgeübt hatten. Dabei behielten die meisten aber den alten Beruf in einem unterschiedlichen Grad an Bedeutung bei, je nach den Möglichkeiten, die ihnen *hambu*, der neue Zweitberuf, zur Bestreitung des Lebensunterhaltes bot.

Darüber, ob *hambu* Haupt- oder Nebenberuf ist, entscheiden zahlreiche Faktoren. So scheinen oft Instrumente oder Gattungen, die selten sind oder vom Publikum weniger rezipiert werden, den Spieler zu zwingen, sich zu einem größeren Teil von seinem anderen Beruf zu ernähren. Umgekehrt sind Spieler seltener, aber gern rezipierter Instrumente oder Gattungen (z.B. *abba joyi*) eher in der Lage, ihr Einkommen ganz oder doch zum größten Teil von *hambu* zu bestreiten. Musiker, die zeitweilig keinen Anschluß an ein Ensemble gefunden haben, sind gezwungen, ihren Lebensunterhalt auf andere Art zu verdienen. Nicht unerheblich ist auch die Rolle, die die relative Wohndichte von Musikern an einem Ort oder einer Gegend spielt. Je weiter die Musiker, bzw. je dichter gestreut die Kunden an einem Ort sind, um so mehr oder um so weniger Kunden kommen rein statistisch auf einen Preissänger. In Maroua, das über sehr viele Kunden, aber vergleichsweise wenige Musiker verfügt, scheinen mehr Musiker ganz von *hambu* zu leben als auf den Dörfern. Dies bestätigt die auch von Ames beobachtete größere ökonomische Spezialisierung der Hausa-Musiker in den Städten (1967: 10) und hat seine Ursachen wahrscheinlich in den häufiger stattfindenden Anlässen von Musikproduktion und der größeren Finanzkraft der städtischen Kundschaft. Subjektive Faktoren schließlich, wie z.B. Abneigungen gegen ein bestimmtes Metier, sind bei einem Teil der Musiker von Bedeutung gewesen.

Die ökonomische Spezialisierung ist zudem alles andere als konstant. Wir verfügen zwar über keine genauen Daten, aber es scheint, daß sie sich von Jahr zu Jahr verändern kann. So trafen wir z.B. 1976 viele Preissänger aus Maroua wieder, die außerhalb der Stadt auf dem Feld arbeiteten, während sie 1975 noch ganz von *hambu* gelebt hatten. Die Stabilität des Verhältnisses von *hambu* und der Nebentätigkeit als Bauer in bezug auf den Anteil am Einkommen wird nicht nur von der Stetigkeit, Regelmäßigkeit oder Häufigkeit des Spiels zu bestimmten Anlässen bestimmt, sondern auch von den mehr oder minder zufälligen Einnahmen bei einem Anlaß; Einnahmen, die sich ganz nach der Zahlkraft der zufällig anwesenden Kunden als auch nach der Fähigkeit und Beliebtheit des Musikers richten. So können einige Musiker bei nur vier- bis fünfmaligem Spiel pro Jahr soviel verdienen, daß sie auf eine Nebentätigkeit verzichten können, andere dagegen bei doppelt so viel Spiel erheblich weniger verdienen, so daß sie z.B. auf den Ackerbau zurückgreifen müssen<sup>8</sup>.

### 5.3 WIE WIRD MAN BAMBAADO?

Die Frage nach den Werdegängen und Gründen für die Berufswahl der *wambaabe* scheint am besten geeignet, Einblick in Bereiche zu geben, ohne die ein Verständnis der sozialen Lage der *wambaabe* nur schwer möglich ist<sup>9</sup>. Bei den Werdegängen der *wambaabe* sind zwei aufeinanderfolgende Phasen zu unterscheiden:

- 1) die Motive, die die Berufswahl bestimmten und
- 2) der Ausbildungsprozeß selber.

Obwohl beides in der Realität nicht immer sauber voneinander zu trennen ist, beginnen wir mit der Analyse der Motive.

#### 5.3.1 Motivationen

Aus den Angaben der Musiker selbst lassen sich drei Motive herausfiltern, die für ihre Berufswahl ausschlaggebend gewesen sein sollen.

Motiv	% der <i>wambaabe</i>
Erwerb des Lebensunterhaltes	93,9
Vorbild des Vaters	5,3
Bestimmung durch Gott	0,8

(N = 143)

Diese Motive sind allerdings relativ unspezifisch, denn sie geben z.B. keine Auskunft über die Voraussetzung, unter denen die Entscheidungen, *bambaado* zu werden, gefällt wurden oder unter denen die angegebenen Motive zustande kommen konnten. So ist z.B. die Bestimmung durch Gott nicht wörtlich zu nehmen, sondern eher als Ausdruck momentaner Ratlosigkeit oder nicht erwähnenswerter Selbstverständlichkeit des ökonomischen Motivs zu verstehen. Die 93,9% des ersten Motivs - „Erwerb des Lebensunterhalts“ - bedeuten wahrscheinlich nicht, daß die Betroffenen, die sich so äußerten, nicht auch andere Motive gehabt hätten. So ist z.B. schwer zu entscheiden, ob nicht bei einigen Musikern, die dieses Motiv angaben, ebensogut die bereits vom Vater vorgegebene Entscheidung oder der von der Verwandtschaftsgruppe vorgegebene soziale Kontext die Wahlmöglichkeiten des Betroffenen von Kindheit an eingeschränkt haben könnten. Wahrscheinlich war den Befragten aber der Aspekt des Lebensunterhaltes so wichtig, daß sie ihn spontan als erstes Motiv äußerten<sup>10</sup>. Beim zweiten Motiv wiederum - „Vobild des Vaters“ - ist nicht auszuschließen, daß unabhängig von diesem subjektiven Motiv das Bedürfnis Geld zu verdienen, objektiv die Berufswahl bestimmte. Ein viertes Motiv schließlich, das nicht in der Tabelle auftaucht, ist der Spaß am Musizieren. Es wurde interessanterweise von *wombere*-Spielern vorgebracht, die bis zu einem gewissen Zeitpunkt zur eigenen

Unterhaltung auf ihren Wegen als Hirten spielten, später aber bei professioneller Ausübung ganz die Lust daran verloren.

*Wombere* ist, wie wir bereits sahen, Bestandteil des *dumbo*-Ensembles, das erst mit der Professionalisierung der *wombere*-Spieler entstand. Deshalb nahmen wir dieses Motiv auch nicht in die Tabelle auf, da der Spaß hier eigentlich nur der Grund für das Erlernen des Instrumentes und nicht so sehr für die Professionalisierung war. Damit ist die Rolle, die die „Liebe zur Musik“ spielen könnte, praktisch gleich Null.

Da also die Verwertbarkeit dieser Angaben nur sehr begrenzt ist, und die *wamɓaabe* zudem als eigenständige soziale Gruppe angesehen werden können, muß die Analyse der der Berufswahl zugrundeliegenden Motivationen für alle Musiker gleichermaßen zutreffen. Dabei sollen zunächst die Kurzbiographien von fünf *wamɓaabe* eine Vorstellung von typischen Werdegängen vermitteln:

- 1) Ein Pullo aus Malam-Pétel, ca. 50 Jahre alt, war frühzeitig seinen Eltern entflohen und lebte lange Zeit als von der Polizei gesuchter kleiner Dieb. Da er keine Erfahrungen im Ackerbau gesammelt hatte, sah er zuletzt keine andere Möglichkeit, als sich seinen Lebensunterhalt als *bamɓaado* zu verdienen. Da er aber auch weder singen noch ein Instrument spielen konnte, wurde er *jiikoowo*.
- 2) Ein ca. 50jähriger Kotoko aus Maroua war in seiner Jugend seinen Eltern weggelaufen, weil der Vater, ein *mallum*, ihn schlug. Das Spielen von *algayia* lernte er bei einem bekannten Musiker in Kusseri, der ihn bei sich aufgenommen hatte.
- 3) Ein ca. 75jähriger Hausa, Hofmusiker in Maroua, hütete bis zum Alter von 39 Jahren die Herde seines Vaters. Als sie ihm aber einging, ergriff er die Flucht und quartierte sich beim damaligen *sarki'n-bambadawa*<sup>11</sup> von Maroua ein, der ihm das Spiel von *ɓaggu cabɓaawu* beibrachte und ihn als Mitspieler akzeptierte.
- 4) Ein ca. 60jähriger *moolooru*-Spieler aus Kodek war bis zum Alter von 50 Jahren ausschließlich Bauer, bis er bei einem *bamɓaado* eines Ortes für drei Monate in die „Lehre“ ging. Vorher war ihm von einem anderen Musiker das Instrument geschenkt worden, das er aber erst benutzte, als er entdeckte, daß sich mit Musik Geld verdienen ließ.
- 5) Ein 38jähriger Pullo-Guiziga aus Maroua hatte Hab und Gut seines Vaters beim Kartenspiel verspielt und ergriff deshalb die Flucht. Er wurde *jiikoowo*.

An diesen fünf Fällen fällt vor allen Dingen auf, daß in ihnen *ɓambu* als der letzte Ausweg nach Ereignissen erscheint, die den normalen Lebenslauf gestört, ja die wirtschaftlichen Grundlagen ruiniert haben. Auf den ersten Blick des Beobachters und mehr noch des betreffenden Musikers selbst erscheint der Berufswechsel als eine Verbesserung der eigenen Situation: er rettet sich über den Verlust des Eigentums oder aus Verhältnissen, die unerträglich geworden sind<sup>12</sup>. Dieser Blick steht aber in Widerspruch zur objektiven sozialen Lage der *wamɓaabe*, die schlechter ist, als sie es selbst glauben oder wünschen<sup>13</sup>. Es ist klar, daß es sich bei der Berufswahl eines Musikers nach einem wirtschaftlichen Ruin kaum um eine Verbesserung der objektiven sozialen Position handeln kann, wo doch wirtschaftlicher Ruin und Verlust der Verwandtschaftsbeziehungen zwangsläufig zur sozialen Deklassierung führen. In Fällen, in denen wirtschaftliche

Not ein Gesellschaftsmitglied dazu treibt, Musiker zu werden, gibt der Betreffende eine soziale Position zugunsten einer schlechteren auf: ein *bam̄baado* steht sozial tiefer als ein Bauer oder Viehzüchter, die wichtigsten Berufsgruppen der Fulbe-Gesellschaft. Die soziale Position eines *bam̄baado* kann aber nicht nur durch *achievement*, sondern auch durch *ascription* erreicht werden. In den fünf vorgestellten Biographien kam dieser Fall nicht vor, und tatsächlich spielt die Vererbung des Berufes vom Vater auf den Sohn bei den *wam̄baabe* nur eine geringe Rolle.

Vererbung	% der <i>wam̄baabe</i>
ja	21,0
nein	69,9
o.A.	9,1

(N = 143)

Wir können aus dieser Übersicht bereits die ersten Andeutungen entnehmen, daß die *wam̄baabe* der Fulbe nicht als Kaste organisiert sind. Die näheren Gründe dafür sollen hier noch nicht interessieren<sup>14</sup>. Es geht zunächst nur um die Faktoren, die die Vererbung des Berufes vom Vater auf den Sohn beeinflussen können, ohne daß ein Kastensystem dies als Norm vorschreibe.

Außer subjektiven, schwer nachprüfbaren Faktoren, wie z.B. eine starke Beeinflussung des Sohnes durch den Vater, scheinen vor allem spezifische Eigenheiten des gespielten Instruments oder der benutzten Gattung für die Vererbung bestimmend zu sein. Wenn z.B. der derzeitige *sarki'n-bambadawa* von Maroua seinen Beruf von seinem Vater, der ebenfalls *sarki'n-bambadawa* war, geerbt hat, so hat dies mit ihrer Stellung als Hofmusiker zu tun, da die Einkünfte der Hofmusiker relativ regelmäßig und gesichert sind.

Vorwiegend ökonomische Gründe bewegten auch einen *baggu cabbaawu*-Spieler aus Kodek, seine beiden 13- und 15jährigen Söhne das Handwerk des *bam̄baado* ergreifen zu lassen. Alle drei spielen ausschließlich für *alko* und leben nur von den Einkünften aus dieser Tätigkeit. Daß es aber für den Vater zu Zeiten schwierig gewesen sein muß, allein der großen Nachfrage nach diesem *fijirde*, das nur von wenigen Musikern gespielt wird, nachzukommen, dürfte der Grund dafür gewesen sein, daß er sich zusätzliche Mitarbeiter erzog, die zudem die Familieneinkünfte erhöhen.

Wenn die Musiker zuweilen auch aus z.B. den oben genannten Gründen Druck auf ihre Kinder bei der Berufswahl ausüben, so ist dies jedoch nicht die Regel. Die meisten Musiker behaupten zumindest, eigene Wünsche in den Hintergrund zu stellen. Viele stehen ihrem eigenen Beruf sogar so skeptisch gegenüber, daß sie ihren Kindern abraten, ihrem Beispiel zu folgen.

Zur Untersuchung der Frage, wie man *bam̄baado* wird, gehört eigentlich auch die umgekehrte Frage, wie Preissänger dazu kommen, ihren Beruf aufzugeben. Uns



sind nur drei Fälle dieser Art bekannt geworden, und es ist in der Tat weitaus schwieriger, Informanten dafür zu finden. Dies hat durchaus seine Gründe, denn Menschen, die früher einmal Musiker waren, sind nur ungern bereit, dies überhaupt zuzugeben, geschweige denn, darüber zu sprechen. Ihr Bruch mit dem ehemaligen Beruf ist so total, daß sie selbst einem Gespräch darüber ausweichen. Ihre Vergangenheit ist also etwas Negatives, was durchaus verständlich wird, wenn man die Berufe untersucht, die sie nach *hambu* ergriffen: zwei ehemalige Musiker wurden Bauern, einer wurde Automechaniker; Berufe also, die ein größeres Sozialprestige haben. Dies scheint sogar wichtiger zu sein, selbst wenn man dabei, wie in einem Fall behauptet wurde, weniger verdient als zuvor. Die Aufgabe von *hambu* ist also der Versuch, die soziale Deklassierung rückgängig zu machen, sozialen Aufstieg zu realisieren.

### 5.3.2 Ausbildung

Hat ein Gesellschaftsmitglied die Entscheidung getroffen, *bambaado* zu werden, so mußte es vorher zumindest davon überzeugt sein, überhaupt dafür begabt zu sein. Vor jeder Entscheidung steht also - so meinten alle befragten Musiker - die Begabung, ohne die professionelle Musikproduktion undenkbar sei. Die vorausgesetzte Begabung bezieht sich aber nur auf die rein musikalische Seite von *hambu*, d.h. vor allem auf die Fähigkeit zu singen und/oder ein Instrument zu spielen. Dieses Urteil trifft ein Musiker zunächst nur für sich selbst, und erst im Verlaufe der professionellen Ausübung mag er (an seinem Erfolg) feststellen, ob die Begabung auch von anderen Gesellschaftsmitgliedern als ausreichend anerkannt wird. Es kommt zwar nicht vor (bzw. es wurde uns kein Fall bekannt), daß ein Musiker seinen Beruf aufgrund der Erkenntnisse mangelnder Begabung aufgibt, aber es gibt durchaus Fälle, in denen ein Musiker glaubte erkannt zu haben, daß er nicht singen kann und in denen er sich infolgedessen auf ein Instrument beschränkte oder *bambaado hunduko* wurde.

Der Ausbildungsprozeß ist nun nach zwei Arten zu unterscheiden: einer informellen Ausbildung, in der ein Lehrer-Schüler-Verhältnis im eigentlichen Sinne nicht oder nur sehr sporadisch und oberflächlich zustande kommt, und eine formelle Ausbildung, in der die Beteiligten besondere soziale Beziehungen zueinander eingehen.

Betrachten wir zunächst die informelle Art der Ausbildung. Sie liegt sehr nahe am Autodidaktentum, dem wir aber in ausgeprägter Form nur in einem Fall begegneten. Es handelte sich dabei um einen 30jährigen *wombere*-Spieler, der seit seinem 7. Lebensjahr Hirte war und im Alter von 15 Jahren zusätzlich Berufsmusiker wurde. Natürlich ist seine Behauptung, sich das Spiel von *wombere* selbst beigebracht zu haben, nur schwer überprüfbar. Aber es ist bei einem Instrument wie *wombere* durchaus denkbar, zumal es sehr oft von Hirten gespielt wird und gut auf den langen und einsamen Buschaufenthalten von Kindern „entdeckt“ und erlernt werden kann. Die leichte Erlernbarkeit von bestimmten Instrumenten scheint überhaupt eine Voraussetzung für die informelle Art der Ausbildung zu sein. Sie ist für knapp die Hälfte aller Berufsmusiker

charakteristisch gewesen, und zwar ausnahmslos für Spieler von Instrumenten wie *tummude*, *faadu* und *cambara* und außerdem für Sänger. Wie sieht nun diese informelle, quasi autodidaktische Ausbildung konkret aus? Dabei ist zunächst einmal zu bemerken, daß sich auch die meisten Musiker keinen Lehrer anhand bestimmter Kriterien ausgewählt haben. Dies hängt vor allem damit zusammen, daß die Motivation, Berufsmusiker zu werden, von der Ausbildung selbst nicht immer sauber zu trennen ist, d.h. daß die meisten Musiker sich nicht irgendwann plötzlich entschlossen, Musiker zu werden und sich dann einen Lehrer suchten. Wie zum Teil schon aus den Kurzbiographien zu sehen war (Fall 4), greift beides ineinander, d.h. Bauern kommen häufig als Kunden oder Zuhörer mit Musikern in Kontakt, erleben deren Bedingungen und Lebensweise und entdecken, daß sich mit *bambu* Geld verdienen läßt. Auf diese Weise werden ihre Kontakte zu den Musikern immer enger, und zu einem bestimmten Zeitpunkt versuchen sie sich selbst an einem Musikinstrument, treten öffentlich auf und sind - *wambyaabe*. Es kommt also nie zu einer richtigen Lehrer-Schüler-Beziehung. Kenntnisse werden vielmehr von einem Musiker informell weitergegeben, ohne daß sich beide als Lehrer und Schüler gegenseitig anerkennen. Diese Kenntnisse vervollkommen sich zudem bei dem beschränkten Repertoire der meisten Preissänger, der spieltechnischen Einfachheit der Instrumente und den einfachen Refrainmelodien und -texten erst im Laufe der professionellen Praxis. Daß diese auch hier die beste Lehrmeisterin ist, zeigen die Qualitätsunterschiede zwischen Musikern, die oft und seit langer Zeit spielen und deshalb die ästhetischen Normen erfüllen und solchen, die nur selten oder erst seit kurzem spielen und die diese ästhetischen Normen nicht erfüllen.

Bei der formellen Ausbildung ist zu unterscheiden, ob der Betreffende Schüler eines Mitglieds seiner Verwandtschaftsgruppe oder eines Fremden ist. Obwohl in beiden Fällen der Charakter der Ausbildung gleich ist, ergeben sich für den Beginn der Ausbildung und die Wahl des Lehrers gewisse Unterschiede. Betrachten wir zunächst den Fall, in dem jemand von einem Verwandten zum Musiker ausgebildet wird<sup>15</sup>. Immer handelt es sich dann um ein Kind bzw. einen Jugendlichen, der von seinen Verwandten dazu bestimmt wird, oder der selbst den Wunsch äußert. In diesem Falle gehen die Beteiligten keine besonderen ökonomisch-sozialen Beziehungen ein, sondern leben in den gewohnten Familienverhältnissen weiter, wobei der Vater oder der Onkel weiterhin für den Unterhalt des Kindes verantwortlich sind.

Anders dagegen die Fälle, in denen der Betreffende niemanden in der Verwandtschaftsgruppe hat, der Musiker ist, was bei rund einem Drittel der Musiker der Fall ist. Hier gehen die Betreffenden besondere ökonomisch-soziale Beziehungen mit dem Lehrer ein. Aber der Lehrer wird auch hier nicht bewußt ausgewählt, sondern ist mehr oder minder zufällig gefunden worden, etwa dadurch, daß - wie in der zweiten Biographie - ein Jugendlicher von zu Hause ausreißt, von einem Berufsmusiker aufgenommen wird und bei diesem in die „Lehre“ geht. Das „Lehr- und Kostgeld“, zu dessen Zahlung der Schüler eigentlich verpflichtet ist, wird bei einem nicht anderweitig, z.B. durch eigene Feldarbeit verdienenden Schüler, durch die spätere, unbezahlte Mitwirkung im Ensemble des Lehrers „nachgezahlt“. In Fällen, in denen der Schüler über eigene Einkünfte verfügt, zahlt er kein vereinbares „Honorar“, sondern überreicht einem Lehrer in

unregelmäßigen Abständen und unterschiedlicher Quantität Geld- oder Naturalgeschenke. Bemerkenswert ist hier der Fall eines *ciidal*-Spielers aus Dargala, der bereits bei seinem Onkel das Spiel von *faaḍu* erlernt hatte und nach dessen Tod Schüler eines bekannten *ciidal*-Spielers aus Bogo wurde. Das „Lehrgeld“ kam in diesem Falle aber nicht vom Schüler selbst, sondern vom König von Dargala, der auf diese Art und Weise einen *ciidal*-Spieler an sich binden wollte. Denn es war nun die Aufgabe des *bamḥaadō*, die Großzügigkeit des Königs, der ihm so einen Lebensunterhalt verschafft hatte, durch das Spiel für ihn zu erwidern.

Der Unterricht selbst findet unregelmäßig und nach denselben didaktischen Prinzipien statt, wie sie anscheinend für ganz Westafrika gültig sind: die Imitation des vom Lehrer vorgespielten Stückes ohne Vereinfachung oder Zerlegung in didaktische Teilschritte.

Schwerpunkt der Ausbildung ist die Rhythmik und die meisten Spieler führender Instrumente beginnen ihren Unterricht mit der Erlernung grundlegender Kenntnisse im Spiel von Trommeln (bei *algayta* meist *ḥaggu cabbaawu*) bzw. von Idiophonen (bei *ciidal* und *gegeeru*: *faaḍu*, bei *mooloōru*: *tummude*). Die Dauer der Ausbildung scheint stark zu schwanken: es gab *wamḥaabe*, die behaupteten, sie in drei Monaten beendet zu haben, andere, die drei Jahre benötigten. Je nach Art des Instruments, Regelmäßigkeit des Unterrichts und auch je nach Begabung scheint es große Unterschiede zu geben, die Verallgemeinerungen kaum sinnvoll erscheinen lassen.

#### 5.4 DIE KUNDEN DER WAMBAABE

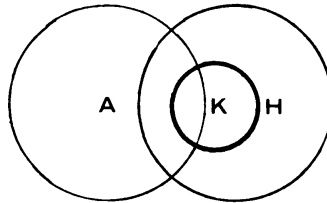
Der Preisgesang wird in der Öffentlichkeit produziert und ist an jedermann zugänglichen Orten hörbar. Niemand kann aus irgendeinem Grunde daran gehindert werden, einen erklingenden Preisgesang zu hören<sup>16</sup>. Zu seinen Hörern gehört - wie Smith schreibt - jedermann „within earshot“ (1957: 27), sei es nun zufällig oder aus Absicht. Smith hat ferner darauf hingewiesen, daß der Preisgesang ohne diesen Charakter von Öffentlichkeit nicht stattfinden kann. Der öffentliche Charakter hat zwar für seine soziale Funktion entscheidende Bedeutung, ist aber - darum soll es hier zunächst nur gehen - zuvor die wichtigste Voraussetzung seiner Möglichkeit als Form professioneller Musikproduktion überhaupt. Denn das Metier der *wambaabe* beruht auf Arbeitsteilung, deren Produkt gegen Produkte anderer Arbeiten ausgetauscht werden muß. Da aber - wie Smith richtig schreibt - der Preisgesang „an uncorporeal good incapable of further exchange, an article of immediate consumption“ ist (1957: 27), muß der Tauschprozeß beim Akt der Produktion oder unmittelbar danach stattfinden. Das bedeutet nichts anderes, als daß in der Öffentlichkeit, unter den Hörern des Preisgesangs, auch die Tauschpartner zu suchen sind, die ihn gegen anderes eintauschen. Diese Tauschpartner wollen wir Kunden nennen.

Diese Unterscheidung von Hörern und Kunden ist durchgreifend. Denn alle Gesellschaftsmitglieder sind zwar Hörer oder zumindest potentielle Hörer, aber nicht alle Hörer sind auch Kunden. Zuhörer nannten wir alle Personen „within earshot“. Kunden dagegen sind alle jene Personen, die selbst durch den Preisgesang direkt und namentlich angesprochen werden, die Objekt des Preisgesangs sind und die ein anderes Produkt gegen das angebotene eintauschen. Im Gegensatz zu den Zuhörern müssen die Kunden aber nicht auch tatsächlich anwesend sein, wenn der Musiker seinen Preisgesang auf sie vorträgt. So findet z.B. *laamu* auch dann statt, wenn der König die Musik nicht hören kann, weil er sich zu weit von den Musikern entfernt in seinen Räumen aufhält. Dies bedeutet für die Musiker allerdings nicht, daß damit der Tausch nicht stattfindet. Es gehört im Gegenteil zu den Charakteristika von Hofmusikern, daß sie auch dann spielen, wenn sie nicht sofort dafür ein Tauschobjekt erwarten können. Auch bei *wambaabe*, die nicht solche Kunden haben, gehört es zu ihren Qualitätsmerkmalen, nicht nur abwesende Kunden, von denen sie nicht sofort ein Tauschobjekt erwarten können, sondern gar verstorbene Kunden zu preisen, von denen sie dies überhaupt nicht erwarten können.

Wenn wir sagten, daß die Kunden alle jene Personen sind, die durch den Preisgesang direkt und namentlich angesprochen werden, so ist dies einzuschränken. Wenn wir einmal von dem Fall absehen, daß ein Hörer zwar von den Musikern gepriesen wird, dieser dafür aber nicht bezahlt - er also kein Kunde wird -, ein Sonderfall, der zudem Sanktionen durch die Musiker auslöst, so können doch Hörer gepriesen werden, ohne deshalb verpflichtet zu sein, die Musiker zu bezahlen. Dies ist bei *hiirde* der Fall, wo die männlichen Besucher die Musiker dafür bezahlen, einen Preisgesang auf eine der anwesenden Frauen vorzutragen. In diesem Fall sind die Männer die Kunden und die Frauen die Adressaten des Preisgesangs, die aber ihrerseits nicht verpflichtet sind, die Musiker zu bezahlen. Wir definieren diese drei Gruppen also wie folgt:

Hörer sind alle Personen, die den Preisgesang hören. Adressaten des Preisgesangs sind alle Personen, die von ihm angesprochen werden, ihn aber nicht unbedingt hören. Kunden sind alle Personen, die die Musiker bezahlen, aber nicht zwangsläufig vom Preisgesang angesprochen werden.

Die drei Gruppen: Hörer (H), Adressaten (A) und Kunden (K) lassen sich in drei dekonzentrischen Kreisen darstellen, die jeweils einer Teilmenge aller Gesellschaftsmitglieder entsprechen:



#### 5.4.1 Die soziale Struktur der Kundschaft

Wie sind nun diese Kunden - denn um sie soll es hier vorrangig gehen - als Gruppe zu charakterisieren? Es ist bekannt, daß die Berufsmusiker der Hausa nach einer Vielzahl von Arten unterschieden werden, je nach den Kunden, für die sie bevorzugt spielen. So spielen z.B. *molo*-Spieler nur für Jäger, und es wäre undenkbar, daß ein *kakaki*-Spieler für einen einfachen Bauern spielte. Die *wam̄baabe* der Fulbe dagegen sind eine relativ homogene Gruppe, die nicht weiter nach ihren jeweiligen Kunden strukturiert ist. Jeder *bam̄baado* kann im Prinzip für jedermann spielen. Die einzige Ausnahme bilden Hofmusiker, die ausschließlich für den König und manchmal - wie in Maroua - für die höchsten adeligen Würdenträger spielen<sup>17</sup>. Sie beschränken sich also auf die oberste Spitze der herrschenden Klasse und besonders auf den Adel. Diese *wam̄baabe* stehen aber in einem besonderen Verhältnis zu ihren Kunden; ein Verhältnis, auf das wir hier noch nicht eingehen wollen, da uns zunächst nur die soziale Struktur der Kundschaft unabhängig von ihren Beziehungen zu den Musikern interessiert. Wir lassen diese per se nur schwach vertretenen Musiker einstweilen beiseite und betrachten nur die Musiker, die für jedermann spielen.

Aber gerade in der Tatsache, daß die anderen Musiker für jedermann spielen, liegt eine Schwierigkeit, die die Frage nach der Relevanz der sozialen Struktur der Kundschaft für unser Thema zumindest relativieren könnte. Denn wenn sowohl Bauern, Händler als auch hohe Funktionäre von denselben Musikern gepriesen werden können, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß der Preisgesang überhaupt außerhalb sozialer Ordnungen oder Strukturen fungiert. Allerdings ist für die Musiker bei der Auswahl ihrer Kunden heute weniger die gesellschaftliche Klassenzugehörigkeit oder der legale Status der Kunden entscheidend, sondern

zuvorderst nur deren Reichtum. Wie aber bereits aus der gesellschaftlichen Entwicklung der Fulbe ersichtlich war, können beträchtliche Unterschiede zwischen der Klassenzugehörigkeit eines Gesellschaftsmitgliedes und seinem Besitz bestehen. Da diese Unterschiede heute mehr und mehr an Bedeutung verlieren, die alten Ordnungssysteme an Gültigkeit einbüßen, ist z. B. ein Großhändler, der auch gleichzeitig Abgeordneter der Nationalversammlung ist, heute der herrschenden Klasse zuzurechnen, auch wenn er vor einigen Jahrzehnten trotz seines Reichtums nur eine untergeordnete gesellschaftliche Stellung innegehabt hätte. Ein Preissänger, der sich heute einen Kunden aussucht, tut dies nicht mehr wie wohl noch in der vorkolonialen Gesellschaft anhand des Kriteriums der Klassenzugehörigkeit, sondern anhand des Kriteriums des Reichtums der Kunden. Der Großhändler, der noch im 19. Jahrhundert kaum zu den Kunden der Preissänger gerechnet worden wäre, gehört heute aufgrund seines Reichtums zu ihren vorrangigsten Kunden. Ja selbst Angehörige traditionell verachteter Statusgruppen werden gepriesen, vorausgesetzt, daß sie reich genug sind, um den Musiker zu bezahlen. Was Prietze in der Einleitung zu seinen „Hausalieder auf Parias“ (1918) von den Hausa-Musikern sagt, gilt ebenso für die Fälle, in denen *wambaabe* Metzger oder Schneider preisen:

„Vorwiegend vom Geschäftsgeist geleitet, weiht er (der Musiker, V.E.) seine Muse in erster Linie dem bewährten Zahler, und wahrscheinlich erweist sich der Vertreter eines mißachteten Gewerbes umso dankbarer, je höher ihre geflügelten Worte ihn über den Kreis der Zunftgenossen hinausheben.“ (1918: 1).

Der Preisgesang kann sich sogar auf Diebe beziehen und ist darin eine Parallele zu dem dritten Text, den Prietze bei den Hausa gesammelt hat<sup>18</sup>.

Aber untersuchen wir zunächst die soziale Struktur der Kundschaft anhand konkreter Daten einer Umfrage unter den Rezipienten. Die Befragten, bei denen diese Daten gesammelt wurden, hatten selber folgende Berufe:

Beruf	% der Rezipienten
Bauer	54,5
Handwerker	9,1
Kleinhändler	9,1
Großhändler	6,1
Arbeiter	6,1
<i>mallum</i>	6,1
Funktionär	3,1
Arbeitsloser	3,1
Schüler	3,1

Da eine Klassenanalyse der Fulbe-Gesellschaft noch fehlt, ist die folgende Aufteilung der Befragten in gesellschaftliche Klassen zunächst sehr provisorisch. Wir ordnen der besitzenden, herrschenden Schicht die Großhändler zu; die

Bauern, Handwerker, *mallum'en*, Schüler und Arbeitslosen einer Unterklasse und die Kleinhändler, Arbeiter und kleinen Funktionäre einer Mittelklasse.

Natürlich wird diese Statistik durch die oben angesprochene Verwischung von persönlichem Reichtum und objektiver Klassenlage getrübt, so daß zu vermuten ist, daß sowohl bei den Handwerkern als auch bei den Bauern Fälle mitgerechnet wurden, wo der Reichtum über dem eigentlichen klassenspezifischen Durchschnitt liegt.

Für diese drei Klassen ergibt sich in der Verteilung der Kontakte mit den *wambaabe* folgendes Bild:

Klasse	Kontakte in %
Herrschende Klasse	100,0
Mittelklasse	55,5
Unterklasse	25,0

Man sieht, daß vor allem die herrschende Klasse von den *wambaabe* gepriesen wird, wobei noch hinzu kommt, daß dies bei jedem wichtigen Anlaß ihres Lebens der Fall war, während dies bei der Mittelklasse, die immerhin auch zu mehr als der Hälfte Kontakt mit den Musikern hatte, zumeist nur einmal in ihrem bisherigen Leben der Fall war. Daß die Preissänger sich ihre Kunden selber nach deren Vermögensverhältnissen aussuchen, bedeutet aber nicht, daß die weniger Bemittelten keine Gelegenheit hätten, Musik zu hören. Dies ist nicht nur möglich durch den öffentlichen Charakter jedes Preisgesangs, sondern auch durch eine besondere Form der Musikproduktion, in der das Zuhören nicht nur den Charakter des Zufälligen trägt, sondern institutionell als integrativer Bestandteil abgesichert ist, auch wenn die Anwesenden dabei nicht alle tauschen, d. h. Kunden sind.

Es ist dies *hirde*, ein Anlaß, der den meisten Gesellschaftsmitgliedern die Gelegenheit gibt, sich mit Musik unterhalten zu lassen, ohne dafür finanziell belastet zu werden. Da aber in der Statistik nur nach Kunden gefragt wurde, kann der Anteil bei der Unterklasse, die an sich zu einem hohen Prozentsatz *hirde* besucht, nicht über 25% liegen.

Die soziale Struktur der Kundschaft wird vor allem aber auch durch die beim Preisgesang benutzten Instrumente widerspiegelt. So sind z. B. Instrumente, die zu den Regalia eines Königs gehören (*buusawru*), nicht beim Preisgesang für Nicht-Adelige anzutreffen. Auf der anderen Seite wird *algayta* aber auch für Nicht-Nicht-Adelige, allerdings nur vermögende Gesellschaftsmitglieder gespielt. Instrumente wie *gegeeru* und *womhere* werden vorzugsweise für sozial niedrige Klassen gespielt, seltener aber auch für *lawan'en* und *jawro'en*. In dieser fließenden Verteilung macht sich nur noch schwach die Erinnerung an die historische Zuordnung von Instrumenten zu sozialen Klassen bemerkbar. Der Gebrauch von Instrumenten, die zu den Regalia der traditionell herrschenden Klasse gehörten,

hat sich heute verallgemeinert und ist nur noch bei einigen Instrumenten mit der Vorstellung des sozial Höherstehenden verbunden.

Instrument	vermögende Kunden (+) ärmere Kunden (-)
buusawru algayta gaasi alle Trommeln	+ + + +
ciidal moolooru (dammere)	+ / - + / -
moolooru wombere gegeeru	- - -

Die soziale Position der Kundschaft läßt sich bei einzelnen Kunden dann auch noch an der Größe und Vollständigkeit des Ensembles ablesen. Unvollständige und nur gering chorisch besetzte Ensembles werden eher bei weniger reichen Kunden angetroffen.

Neben den Instrumenten und Ensembles sind die Musiker selbst ein gewisser Hinweis auf die Klassenlage der Kunden. Dafür ist der *dubdo* genannte Anlaß ein gutes Beispiel. Die Musik hat hier vor allem die Funktion, die anwesenden Zuschauer zu unterhalten, bzw. sie zunächst einmal anzuziehen. Ein Veranstalter von *dubdo* ist also gezwungen, möglichst bekannte, renommierte und beliebte Musiker einzuladen, um ein großes Publikum anzuziehen. Man würde also an der Anwesenheit bekannter Musiker die Klassenlage der Kunden erkennen. Nun könnte man aber einwenden, daß die Musiker bei *dubdo* ja gar nicht vom Veranstalter bezahlt werden und daß deshalb ihre Berühmtheit und die Klassenlage des Veranstalters zwei voneinander unabhängige Dinge sind. Dies ist aber nur zum Teil richtig, denn die Musiker bekommen in der zweiten Phase von *dubdo* ja die Gelegenheit, Geld einzunehmen. Dies bedeutet aber, daß sie sich nur von solchen Veranstaltern einladen lassen, von denen sie annehmen können, daß sie im Orte ein solches Prestige genießen, das auch finanzkräftige Menschen veranlaßt, zu dem Anlaß zu kommen und dem Veranstalter Geld zu schenken und um sich letztlich auch in der zweiten Phase für Geld von den Musikern preisen zu lassen<sup>19</sup>.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß die *wam̄baabe* nur sozial Höherstehende preisen. Dabei spielt ein (kleiner) Teil von ihnen ausschließlich für die traditionelle herrschende Schicht, während der größere Teil vorwiegend für Mitglieder der neuen, nachkolonialen Eliteschicht und seltener auch für vom Status tieferstehende, aber dennoch reichere Gesellschaftsmitglieder spielt.



#### 5.4.2 Kontaktformen zwischen *wam̄baabe* und Kunden

Zum Thema „Die Kunden der *wam̄baabe*“ gehört nicht nur die soziale Struktur der Kundschaft, sondern auch die Form der Beziehungen zwischen *wam̄baabe* und Kunden. Dabei verstehen wir unter der Form hier zunächst nur die Art und Weise des momentanen, äußeren Kontakts, in dem sich beide als Tauschpartner gegenüberstehen. Es geht also noch nicht um die ökonomische Form dieses Tausches selbst<sup>20</sup>, sondern nur um die Art seiner Initiierung. Bei dieser Initiierung lassen sich zwei Arten unterscheiden, je nachdem welcher von beiden Partnern den Tausch in Gang bringt.

- 1) Kontakte, bei denen die *wam̄baabe* von den Kunden gerufen werden,
- 2) Kontakte, bei denen die *wam̄baabe* die Kunden von sich aus aufsuchen.

1) Im allgemeinen suchen sie alle Musiker ihre Kunden selber aus, und sie können nicht gezwungen werden, für irgendjemanden zu spielen, d.h. sie sind in ihren Entscheidungen vollkommen autonom. Auf der anderen Seite bedeutet das aber nicht, daß der Musiker diese Entscheidungen im luftleeren Raum, ohne Berücksichtigung bestimmter vorgegebener Faktoren trifft. Erste Voraussetzung ist natürlich die ökonomische Notwendigkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen d.h. zuweilen gezwungen sein zu müssen, in Zeiten schwacher „Nachfragen“ für jedermann zu spielen, der dies wünscht. Zum anderen ist es ein Charakteristikum der meisten Musiker, daß sie von ihren Kunden gerufen werden. Darin unterscheiden sie sich von den *hoo'en* und *daacoobe*, die niemals gerufen werden. Fragt man die Fulbe nach dem Unterscheidungsmerkmal von *wam̄baabe* einerseits und *daacoobe* und *hoo'en* andererseits, so weisen sie fast immer auf die unterschiedliche Form des Kontaktes hin. Wenn die *wam̄baabe* gerufen werden, so geschieht dies immer nur zu einem bestimmten sozialen Anlaß. Es ist nicht ohne weiteres ersichtlich, warum es vor allem *alko*, *bangal* und *dubdo* (und teilweise auch *hiirde*) sind, zu denen die *wam̄baabe* gerufen werden, denn diese Anlässe unterscheiden sich in ihrem Charakter als gesellschaftlich relevante Anlässe nicht von anderen, wie z.B. der Beschneidung eines Kindes. Es gibt zwar viele Beschneidungszeremonien, die ohne Musik stattfinden, aber in der Tatsache, daß *alko*, *bangal* und *dubdo* niemals ohne Musik stattfinden, zeigt sich eine gewisse Vorrangigkeit dieser Anlässe in der Unentbehrlichkeit von Musik. Es wäre undenkbar, daß es dem Zufall überlassen sein sollte, ob zu einem dieser Anlässe Musik produziert wird oder nicht, d.h. ob Musiker eingeladen werden oder nicht. Ob Musik für die genannten Anlässe produziert wird, entscheidet aber nicht nur über die Möglichkeit, die bestimmte Zeremonie überhaupt durchführen zu können, sondern auch über den sozialen Status des Kunden. *Dubdo* und *bangal* ohne Musik wären nicht nur kaum attraktiv als Feste, sondern zudem wie die Qualität der angebotenen Speisen und Getränke, Zeichen für die Heirat von Armen.

Werden Musiker zu einem bestimmten Anlaß benötigt, so wenden sich die Kunden entweder direkt an die Musiker, die sie wünschen oder an den *sarki'n-bambadawa*, dessen Aufgabe es ist, den Kunden bestimmte Musiker zuzuweisen.

Außer den gerufenen Musikern suchen aber auch andere die betreffenden Kunden

auf, wenn sie von dem Anlaß erfahren haben und daran interessiert sind, Geld zu verdienen. Sie praktizieren damit die zweite Form des Kontaktes zwischen *wambaabe* und Kunden.

2) Diese Form ist zwar zuweilen auch an einen bestimmten Anlaß gebunden, sei es, indem Musiker zu Anlässen gehen, zu denen bereits andere Musiker gerufen wurden oder zu Anlässen, zu denen in der Regel keine Musiker gerufen werden, wie Beschneidung, *ingēeri* oder *dambordu*. Darüber hinaus kann sie aber auch von Musikern praktiziert werden, die z.B. von einem *dubdo*-Veranstalter gerufen wurden. Dann nämlich, wenn sie nicht immer in der zweiten Phase von *dubdo* abwarten, daß ihnen die Anwesenden Geld geben, sondern auch wenn sie einen ihnen bekannten Zuschauer von sich aus preisen, ohne durch ein vorher erhaltenes Geschenk indirekt dazu aufgefordert worden zu sein. Im allgemeinen bedarf die zweite Form des Kontaktes aber keines Anlasses. Sie stellt sich ganz auf Initiative des Musikers her, der sich an keinem Anlaß orientieren muß und seine Kunden zu beliebiger Zeit und an beliebigem Ort „überrascht“. Neben den *wambaabe hunduko'en* ist diese Form des Kontaktes vor allem für Musiker charakteristisch, die solistisch auftreten, d. h. die sich zu diesem Zweck von ihrem Ensemble trennen, um allein tätig zu werden, oder die per se allein arbeiten, weil sie über kein Ensemble verfügen. Es handelt sich bei diesen allein arbeitenden Musikern um Spieler „führender“ Instrumente. Daß Sänger allein auf diese Art und Weise auftreten, wurde nie beobachtet, ist aber nicht auszuschließen. Ferner ist es sehr weit verbreitet, daß Instrumentalisten allein oder in Gruppen ihre Kunden nur mit dem gesprochenen Wort preisen. Darin sind sie alle außer Instrumentalisten zugleich auch *jiikoowo*. So war es z.B. unter einigen *wambaabe* Marouas bevorzugte Praxis, am Spätnachmittag auf den Markt zu gehen, um bekannte Persönlichkeiten der Stadt zu suchen und zu „überraschen“. Denn der Markt von Maroua gilt zu dieser Tageszeit als Treffpunkt von der Arbeit Heimgekehrter und Müßiggänger vor dem Abendgebet. Als Grund für die Tatsache, daß viele Musiker ihre Kunden allein, außerhalb ihres angestammten Ensembles aufsuchen, kann man sicherlich das Risiko ansehen, mit den zum Teil schweren Instrumenten (z.B. Trommeln) ohne Garantie von Einnahmen, sozusagen „auf gut Glück“ umherzuziehen.<sup>21</sup> Wenn ein Instrumentalist allein umherzieht, so meistens mit handlichen, leichten Instrumenten wie *wombere*, *ciidal* und *gegeru*. *Algayta* scheint dagegen so sehr ein Ensembleinstrument zu sein, daß es nicht solistisch gespielt wird.

Eigentlich gibt es zwischen diesen beiden Formen noch eine dritte, bei der schwer zu entscheiden ist, ob die Musiker gerufen werden oder ob sie die Kunden aus eigener Initiative aufsuchen. Wir denken dabei an die Hofmusiker, die zwar nicht von ihm gerufen werden, die aber auch nicht aus „freien Stücken“ spielen. Denn indem sie sich zu Dienern (*maccube*) eines Königs machten<sup>22</sup>, gingen sie gleichzeitig die Verpflichtung ein, für ihn zu spielen, ohne immer wieder dazu gerufen werden zu müssen.

## 5.5 DIE KLASSENLAGE DER WAMBAABE

Bereits in dem Überblick über die historische Entwicklung der Fulbe-Gesellschaft war deutlich geworden, daß in der Klassenanalyse genau zwischen dem legalen Status eines Gesellschaftsmitgliedes und seinen Besitzverhältnissen unterschieden werden muß. Aber nicht immer war dabei die Klassenzugehörigkeit nach den jeweiligen Besitzverhältnissen zu bestimmen, da vor allem innerhalb des Hofes Sklaven und verarmte freie Fulbe-Bauern anzutreffen waren, die, obwohl selber besitzlos, zur herrschenden Klasse gehörten.

Wie die Sklaven könnten die *wambaabe*, die wir als eigenständige soziale Gruppe charakterisierten, verschiedene Klassenpositionen haben, umso mehr als ihre Besitzverhältnisse sehr verschieden sind. Viele von ihnen sind im Nebenberuf Bauern und von daher besitzend, während andere, die ganz von *hambu* leben, nur das Musikinstrument als ihr eigenes Produktionsmittel betrachten können. Diese Vielfalt erschwert also auch hier eine genaue Bestimmung der Klassenlage. Denn zum einen wird jeder Musiker, auch wenn er Landbesitz hat, als *bambaado* und nicht als Bauer, d.h. nicht als Mitglied der Klasse der freien Fulbe-Bauern angesehen. Zum anderen handelt es sich bei dieser Überschneidung von *hambu* und Ackerbau um rezente Entwicklungen, die die Ausgangssituation, die weitaus eindeutiger war, verdecken.

Es ist also weniger vom aktuellen Zustand auszugehen als zunächst nur von historischen Gegebenheiten, die aufgrund der schlechten Quellenlage nur annähernd rekonstruiert werden können. Wir werden dabei fünf Modelle untersuchen, die wir auf ihre Wahrscheinlichkeit testen und dann mit der aktuellen Situation vergleichen. Die zentralen Begriffe dieser Modelle sind: „Fremde“, „Sklave“, „Kaste“, „Klientel“ und „Handwerker“.

### 5.5.1 Fremde, Sklaven oder Kastenleute?

Wir gehen zunächst von einem Faktum aus, das der aktuellen Situation entstammt und das für die Untersuchung der ersten vier Modelle von entscheidender Bedeutung ist. Wenn der Titel dieser Arbeit statt von „Berufsmusikertum der Fulbe“ von „Berufsmusikerum bei den Fulbe“ spricht, so sollte damit auf die Tatsache hingewiesen werden, daß nicht selbstverständlich alle professionellen Musikproduzenten Fulbe sind. Bereits die Statistik der ethnischen Zugehörigkeit der 143 befragten *wambaabe* zeigt das deutlich:

Ethnie	% der <i>wam̃baabe</i>
Fulbe	67,1
Mandara	9,8
Hausa	6,7
Kanuri	4,9
Kotoko	2,8
Guiziga	2,2
Shoa	2,2
Bagirmi	0,8
o.A.	3,5

(N = 143)

Fast ein Drittel aller *wam̃baabe* (32,9%) stammt also aus fremden Ethnien. Sie sind als Fremde anzusehen, die nicht eigentlich Bestandteil der Fulbe-Gesellschaft sind. Eine genaue Eingrenzung des Personenkreises, den wir als *wam̃baabe* und von daher als Untersuchungsobjekt dieser Arbeit ansehen können, stößt aber auch auf Schwierigkeiten. Schon an anderer Stelle war darauf hingewiesen worden, daß einige Musiker nicht zu den *wam̃baabe* zu rechnen waren<sup>23</sup>, und zwar vor allem solche Musiker, die nicht im Forschungsgebiet wohnten und nur gelegentlich dort spielten.

Im Grunde wäre diese Gruppe noch um solche Musiker zu erweitern, die zwar in Maroua und Umgebung seit langem ansässig sind, wenn nicht gar dort geboren wurden, die aber die eindeutig identifizierbaren Stile ihrer jeweiligen Ethnien spielen. Das Publikum würde diese Musik auch als fremde, wenn auch nicht minder beliebte Musik ansehen. Aber woher kämen die Kriterien, die einen Ausschluß dieser Musiker aus dem Untersuchungsgegenstand rechtfertigen? Nehmen wir noch einige andere Beispiele zur Verdeutlichung des Problems hinzu. Wenn z.B. in Maroua einige Hausa-Musiker *kalangu* und *'dan kar'bi* spielen, so handelt es sich dabei um typische Hausa-Instrumente, für die die Fulbe keine Entsprechung haben. Dennoch spielen diese Musiker auch für ein Fulbe-Publikum, so z.B. bevorzugt für *alko*. Andere Musiker wiederum sprechen gar nicht oder doch nur sehr mangelhaft Fulfulde und benutzen diese Sprache nicht in ihren Gesängen, wie z.B. die Hofmusiker von Maroua, die meistens in Hausa singen. Schließlich gibt es Musiker, die sowohl ein Hausa-Instrument spielen als auch in Hausa singen und dennoch für ein Fulbe-Publikum spielen. Es ist also gegenüber einer Realität, die keine Unterschiede zwischen solchen Musikern und den *wam̃baabe* kennt, eine von den formalen Zwängen des Rahmens dieser Arbeit diktierte Willkür, wenn wir den Kreis der untersuchten *wam̃baabe* anhand der drei folgenden Kriterien einschränken. Als *bam̃baado* in unserem Sinne wäre nur derjenige zu betrachten, der alle drei Kriterien, zumindest aber die letzten beiden erfüllt:

- Benutzung des Fulfulde in den Gesängen
- Benutzung eines nicht eindeutig fremden Instrumentes
- Spielen vor einem überwiegend aus Fulbe zusammengesetzten Publikum.

Zurück zu der letzten Statistik<sup>24</sup>. Wenn man zunächst davon ausgeht, daß diese Verteilung historisch geworden ist - eine Vermutung, die von den Informanten, zumindest für die letzten 50 Jahre, teilweise bestätigt wurde -, so kann die Verteilung zu einem früheren Zeitpunkt, d.h. am frühesten zu Beginn der Staatenbildung durch die Fulbe, nur so ausgesehen haben, daß unter den *wamɓaabe* nur Fremde zu finden waren. Dafür gibt es mehrere Hinweise. Die Staatenbildung der Fulbe während des „heiligen Krieges“ und der damit entwickelte zeremonielle Aufwand des Hofstaates machte sehr bald auch die Verwendung von Hofmusikern notwendig. Die professionelle und nicht-professionelle Musik, die sie aus dem Macina und ihren Wanderungen in den Diamaré mitgebracht hatten, kannten weder ein entwickeltes Instrumentarium, wie es für die Hofmusik notwendig gewesen wäre, noch eine soziale Funktion von Musik, die für eine soziale Institution von Art einer Zentralinstanz geeignet gewesen wäre. Es bleibt also die Frage, warum der mehr oder weniger planmäßige Aufbau einer höfischen Musikkultur nicht aus diesen vorhandenen Ansätzen entwickelt wurde, warum die Fulbe selbst nicht die Träger dieser neuen Musik wurden. Wir vermuten, daß dem vor allem ideologische Momente zugrundelagen. Neuere Forschungen haben bewiesen, daß der „heilige Krieg“ der Fulbe im westlichen Teil des Sokkoto-Reiches durch die ideologische Anleitung Usman dan Fodios starken wahabitischen, d.h. unter anderem auch musikfeindlichen Einflüssen unterworfen war, die auf eine lange Tradition zurückgehen dürften. Denn in der Übersetzung des *Shurb al-Zulāl*, einem bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts von einem gewissen Al-Iman Muhammad b. al-Hajj 'Abd al-Rahman al-Barnawi geschriebenen Manuskript heißt es:

„Leave (any) craft concerned with ... chanting.“  
(Bivar, Hiskett 1962: 125)

In der Übersetzung des *Kitāb al-farq*, einem Werk, das Usman dan Fodio zugeschrieben wird und in dem Punkt für Punkt, immer mit den Worten „one of the ways of their government“ beginnend, die Sitten der „heidnischen“ Hausa-Staaten kritisiert werden, heißt es dann noch ausführlicher:

„One of the ways of their government is their being occupied with doing vain things by night or by day, without legal purpose, such as beating drums, and lutes, and kettle-drums. The Muslims only beat the kettle-drum, and similar instruments for a legal purpose, such as wishing to gather the army together, or to signify its departure, or the setting up of camp, and its arrival, and as a sign of the advent of the festival, as the kettle-drum is beaten for the advent of Id al-adha and they confine themselves to what necessity requires.“ (Hiskett 1960: 569)<sup>25</sup>

Bei 'Abdullah b. Muhammad', einem Nachfolger Usman dan Fodios, lesen wir dann in der Übersetzung seiner Schrift *Tazyīn al-waraqāt* von den „heidnischen“ Hausa:

„Their purpose is ... lutes and flutes, and the beating of drums.“  
(Hiskett 1960: 577)

Tatsächlich scheint die Machtergreifung durch die Fulbe und die Errichtung des Sokkoto-Reiches hier auch Veränderungen gebracht zu haben, denn im gleichen Werk beschrieb 'Abdullah b. Muhammad die musikalischen Reformen, die nach dem Sieg des „heiligen Krieges“ in Kano durchgeführt worden seien.<sup>26</sup> Besmer berichtet von Kano:

„... it is known that the Fulani removed most of the Hausa administration (but not the system of ranked titles) when they assumed power. This change in faces might well have included the royal musicians of the deposed Kutumbawa (i.e. des ehemaligen herrschenden Hausa-Clans, V.E.) ... Of the court musicians in Kano, it should be noted, only the position of the San Kira (chief of the panegrysts) is described in the oral tradition as pre-dating this event.“  
(Besmer 1970: 65)<sup>27</sup>

Sogar für die Mitte des 19. Jahrhunderts, als der religiöse Eifer schon verblaßt war, hören wir noch von Atiqu, dem Sultan von Sokkoto in den Jahren 1837-1842, daß

„... he changed many abuses which had developed in the administrative measures by means of which the Commander of the Faithful Muhammad Bello (i.e. der Sohn Usman dan Fodios, V.E.) had ruled them. The first thing he did in this way was putting to death a kettle drummer in the middle of his playing so that they abandoned that and became such that you would not hear the sound of a drum or anything like it save when the army was setting out an expedition.“  
(Whitting 1948: 165f.)

Es ist nun aber sicherlich richtig, wie Hiskett die Wirksamkeit dieser Reformpläne und Reformen zu bezweifeln und die ihnen zugrundeliegenden Äußerungen als Bilderstürmerei anzusehen.<sup>28</sup> Dies dürfte sich bei den Fulbe des Diamaré aber noch anders verhalten haben. Obwohl auch hier die religiöse Motivierung ein sekundäres Phänomen war<sup>29</sup>, mußte ihre Abneigung gegen die professionelle Musikproduktion ebensolche und darüber hinaus andere Gründe haben. Das Bewußtsein einer Eliteschicht, die sich in weitaus stärkerem Maße in der Minderheit gegenüber der autochthonen Bevölkerung befand als die Fulbe Sokkotos gegenüber den Hausa und die kurze Zeit, die seit ihrer Invasion des Diamaré vergangen war, ließ ihnen die professionelle Ausübung von Musik nur als Sache von Fremden erscheinen.<sup>30</sup> Nach diesen Fremden mußten sich die Eroberer

umsehen. Diesen Prozeß hat man sich aber nun nicht als bewußte Auswahl einer Ethnie vorzustellen, denn die Fulbe übernahmen unbewußt die kulturellen Modelle, mit denen sie durch ihre Geschichte bereits vertraut waren. Zunächst waren sie aber nur mit der autochthonen Bevölkerung konfrontiert. Obwohl islamisierte Guiziga oder Musgun in den Hofdienst aufgenommen wurden, konnten sie nicht für die Funktionen innerhalb der höfischen Musikkultur verwendet werden. Denn ihre eigene Musikkultur widersprach den islamischen Mustern zu sehr, und selbst eine Umorientierung der musikalischen Gewohnheiten der Guiziga vollzog sich aufgrund der starken kulturellen Gegensätze auch bis heute noch nicht in nennenswertem Maße.<sup>31</sup> Bei den islamischen Ethnien kamen nur solche in Frage, die selber seit langem islamisiert waren, wie die benachbarten Hausa, Kotoko, Mandara, Shoa und vor allem Kanuri. Es waren zunächst also vor allem Kanuri, die in den Diamaré kamen und dort als Hofmusiker tätig wurden.<sup>32</sup> Aber das Bornu-Reich war über Jahrhunderte hinweg auch das Zentrum des gesamten mittleren Sudan gewesen und hatte seine Kultur bereits in alle Himmelsrichtungen verbreitet, ehe die Fulbe überhaupt im Diamaré ankamen. D.h. Hausa, Kotoko und Mandara kannten schon sehr früh diese Bornu-Kultur und hatten sie für sich teilweise übernommen. Bei der Staatenbildung der Fulbe waren also nicht nur Kanuri die Träger der neu eingeführten musikalischen Kultur, sondern auch die anderen Ethnien, von denen ebenfalls zahlreiche Angehörige in den Diamaré wanderten, um dort an den neu entstandenen Höfen in Dienst zu gehen.

Diese historische Rekapitulation zeigt aber nur, daß die *wamɓaabe* der Fulbe zur Zeit der Staatenbildung Fremde waren. Welches waren aber die konkreten gesellschaftlichen Beziehungen, in die sie zu den Fulbe traten?

Im Verlaufe unserer Unterhaltungen mit den Musikern über ihre soziale Position tauchte immer wieder das Wort *maccudo* auf, und wir nahmen an, daß es sich dabei um einen Schlüsselbegriff handelt. In der gesamten Literatur wird der Begriff mit „esclave“, „slave“ oder „Sklave“ übersetzt<sup>33</sup>, und da sich manche *wamɓaabe* als *maccudo* bezeichnen, stellt sich die Frage, ob wir es bei ihnen mit Sklaven zu tun haben.<sup>34</sup> Diese Vermutung könnte erhärtet werden durch den Trennungsstrich, den die *daacoobe* und *boo'en* zwischen sich und den *wamɓaabe* gerne ziehen, indem sie von sich als *dimo*, d.h. „Freien“ sprechen. So eindeutig diese Hinweise auch sein mögen, so sehr ist doch auch Vorsicht geboten. Die historische Rekonstruktion und die von der Struktur des westafrikanischen Islam bekannten Fakten sprechen nämlich gegen diese einfache Einstufung der *wamɓaabe* als Sklaven.<sup>35</sup> Wie der historische Überblick gezeigt hat, war die Staatengründung der Fulbe und der „heilige Krieg“ eng mit dem Erwerb von Sklaven durch Raub, Eroberung und Kauf verbunden: ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung bestand aus Sklaven. Diese Situation hat sich aber seitdem grundlegend geändert. Zum einen, weil die Sklaverei seit der Kolonialisierung formell aufgehoben ist,<sup>36</sup> „les nécessités modernes de l'état civil ont entraîné l'adoption par les Rimaybé des patronymes et noms de clans de leurs anciens maîtres peuls“ (Mohammadou 1970: 351, Anm. 30) und zum anderen, weil sich die freigelassenen Sklaven auf die verschiedenen, zumeist aber unteren sozialen Schichten verteilten, mit dem Resultat, daß es heute praktisch unmöglich ist, einen Pullo von einem *dimaajo*, d.h. freigelassenen Sklaven äußerlich (Name, Aussehen und soziale Lage) zu unterscheiden.<sup>37</sup>

Dennoch nennen sich viele ehemalige Sklaven noch *maccube*, oder sie werden zumindest von anderen so genannt, und die alten Herr-Knecht-Beziehungen sind zumindest ideologisch noch sehr relevant. Aber nur ideologisch, nicht primär ökonomisch, denn die meisten ehemaligen Sklaven sind heute Landbesitzer wie die freien Fulbe-Bauern. Wenn sich nun die *wamɓaabe* auch selber *maccube* nennen, so wäre aus ihrer aktuellen Situation und ihren ökonomischen Beziehungen der Schluß zu ziehen, daß sie dennoch früher einmal Sklaven waren, und zwar obwohl sie rechtlich und ökonomisch vollkommen selbständig sind; obwohl sie von ihren Kunden keine Befehle erhalten und sie denselben sozialen Bedingungen wie alle anderen Gesellschaftsmitglieder unterliegen und - das ist das Wichtigste - obwohl sie ihre Kunden, für die sie normalerweise ausschließlich spielen, zu jeder Zeit aus eigenem Willen verlassen können, was bei den befreiten Sklaven eines Königs selbst heute noch nicht oft der Fall ist. Auch sind die *wamɓaabe* einem König keinerlei Rechenschaft schuldig, wenn sie einmal nicht mehr für ihn spielen sollten. Der König hat auch kein Recht, in die inneren Angelegenheiten eines Ensembles einzugreifen. Viel wichtiger aber ist noch die Art und Weise, wie die *wamɓaabe* die Beziehungen zu ihren Kunden eröffnen. Vor allem bei den Hofmusikern ist zu betonen, daß dies auf der Basis vollkommener Freiwilligkeit geschieht. All dies deutet also nicht darauf hin, daß die *wamɓaabe* (heute) Sklaven sind.

Dennoch gibt es in der Musikproduktion auch heute Sklaven, und zwar die *zagi'en*, die an einem Königshof *tonteere* und *jalo* spielen. Auf sie treffen im Gegensatz zu den *wamɓaabe* alle Merkmale der *maccube* zu, und sie selbst grenzen sich nachdrücklich gegenüber jenen ab.<sup>38</sup>

Wenn die *wamɓaabe* offensichtlich heute nicht als Sklaven angesehen werden können, fragt sich, ob sie dies nicht früher gewesen sein können, und falls dies nicht zutrifft, warum sie sich dennoch zuweilen *maccube* nennen. Zwar hat es zu Beginn der Staatenbildung durch die Fulbe Sklaven gegeben, aber dabei handelte es sich um *rimaaybe*, die im Macina noch wirkliche Sklaven waren und die aber seitdem voll in die Fulbe-Gesellschaft integriert wurden und nur durch die neue Schicht der *maccube*, die sich aus Kriegsgefangenen und gekauften Sklaven zusammensetzte, ersetzt wurden.<sup>39</sup> Wenn von Sklaven zur Zeit des „heiligen Krieges“ die Rede ist, so handelt es sich also immer um „heidnische“ Sklaven, Guiziga und Musgun meistens, die auch nur zum kleinsten Teil aus ökonomischen Gründen „bekehrt“ wurden. Daß sich aus diesen Kriegsgefangenen die *wamɓaabe* rekrutiert haben könnten, erscheint als zweifelhaft, denn sie wären als Träger islamischer Kultur erst nach einem langen kulturellen Umstrukturierungsprozeß dazu geeignet gewesen. Auf der anderen Seite konnte es sich bei den tatsächlich verwendeten moslemischen Musikern aus Ethnien der Mandara, Kotoko und Shoa nicht um Kriegsgefangene handeln, die dann versklavt worden wären. Erstens konzentrierten sich die Eroberungszüge für den Sklavengewinn vor allem auf Guiziga und Musgun-Gebiet und zweitens war die Versklavung von Moslems, denn um solche mußte es sich bei den Trägern der neuen musikalischen Hofkultur schon handeln, nach islamischem Recht verboten. Wenn das Recht auch dehnbar ist und - wie Trimmingham schreibt - Hausa und andere eroberte Völker, obwohl theoretisch frei, als eine Art Hörigen-Klasse betrachtet wurden,<sup>40</sup> so ist dies bei den Fulbe-Eroberern auszuschließen, da sie mehr als die Fulbe des Kerngebietes des Sokkoto-Reiches, die sich einer Masse von Moslems anderer



Ethnien gegenübersehen, auf die Mitarbeit oder doch zumindest das Wohlwollen anderer Moslems angewiesen waren.

Aber wären die *wam̄baabe* dann - das ist das dritte Modell - als Kastenleute anzusehen? Dabei ist davon auszugehen, daß selbst, wenn eine eventuell einmal vorhandene Kastenstruktur verschwunden sein sollte, sie heute noch bemerkbar sein müßte. Die erste Möglichkeit, dies zu überprüfen, ist die Frage, ob die Musiker endogam sind. Unsere Untersuchungen haben ergeben, daß bis auf einen einzigen *bam̄baado*, der mit einer Hausa-Musikerin verheiratet ist, kein *bam̄baado* endogam geheiratet hatte.

Kastenstrukturen lassen sich dann auch an der Vererbung des Berufes vom Vater auf den Sohn ablesen. Während diese Zahl bei den Hausa bei 4/5 eines *samples* von 257 Berufsmusikern lag<sup>41</sup> - und zwar, obwohl die Hausa-Musiker in Ames Augen keine „occupational caste“ darstellen<sup>42</sup> - liegt sie bei den Fulbe erstaunlich niedrig.

Vererbung	% der <i>wam̄baabe</i>
ja	21,0
nein	69,9
o.A.	9,1

(N = 143)

Man könnte nun vermuten, daß diese niedrige Zahl auf Faktoren zurückzuführen ist, die - wie Ames bei den Hausa festgestellt hat - dazu führen, daß die Vererbung des Berufes „is now beginning to break down as a result of changes in economic and political life with commensurate changes in social values ...“ (Ames 1973: 130). Bezieht man aber die Angaben auf die einzelnen Altersgruppen, ergibt sich folgendes Bild:

Altersgruppe	vererbt	nicht vererbt	o.A.	% aller <i>wam̄baabe</i>
10-19	20,0	80,0	0,0	7,0
20-35	17,0	71,7	11,3	37,1
36-49	29,4	55,9	14,7	23,8
50-	15,2	69,6	15,2	32,1

Sogar die über 50jährigen Musiker, von denen man in den meisten Fällen sagen kann, daß sie *bam̄bu* schon so lange ausüben, daß mögliche rezente Entwicklungen sich bei ihnen noch nicht ausgewirkt haben können, haben zu immerhin 69,6%

ihren Beruf nicht geerbt, d.h. zu einem fast gleichen Prozentsatz wie die ganz jungen Musiker (80,0%), bei denen man diese rezenten Entwicklungen schon eher annehmen kann. Anders sieht es dagegen aus, wenn man wie in der folgenden Statistik die Vererbung des Berufes zur ethnischen Zugehörigkeit der Musiker in Beziehung setzt. Dabei ist vorauszusetzen, daß die Mehrzahl der Fulbe-*wam̄baabe* erst vor maximal 20 Jahren als Musiker tätig wurden, ja, daß Fulbe-*wam̄baabe* ein Phänomen sind, das vor 20 Jahren überhaupt zum ersten Mal historisch in erwähnenswertem Ausmaße auftauchte. Es ist klar, daß unter dieser Voraussetzung Merkmale des Kastensystems bei den Fulbe-*wam̄baabe* nicht zu erwarten sind, und tatsächlich zeigt die Statistik, daß der Grad der Vererbung bei den Nicht-Fulbe-*wam̄baabe* doppelt so hoch ist wie bei den Fulbe-*wam̄baabe*.

Ethnie	% der <i>wam̄baabe</i>	
	vererbt (N = 30)	nicht vererbt (N = 100)
Fulbe	30,0	79,0
Nicht-Fulbe	66,6	17,0
o.A.	3,4	4,0

(N = 100 + 30)

Natürlich reichen diese 66,6% nicht aus, um von einer Kastenstruktur bei den fremden Musikern zu sprechen. Der dennoch relativ hohe Grad an Vererbung ist hier auf die besonderen sozialen Beziehungen zurückzuführen, in denen die meisten fremden Musiker zu ihren Kunden stehen und die die Vererbung des Berufes leichter ermöglichen als bei den Fulbe-*wam̄baabe*.

Ein drittes Merkmal von Kastenstrukturen ist schließlich die Residenz der Musiker. Während man im Westsudan spezielle Wohnviertel von Musikern und anderen Handwerkern kennt, leben die *wam̄baabe* der Fulbe vollkommen frei in allen Vierteln der Städte und Dörfer verstreut.

Die heutigen Daten sprechen also gegen die Existenz von Kasten bei den *wam̄baabe* der Fulbe<sup>43</sup>, und die äußerst niedrigen Kennzahlen können auch nicht als Beweis von einmal vorhandenen, heute aber nur noch schwach bemerkbaren Kasten gewertet werden. Dennoch wollen wir der möglichen Existenz von Kasten in früheren Zeiten unabhängig von den heutigen Daten in einer historischen Perspektive nachgehen, in der wir allerdings sehr stark auf Vermutungen und Vergleiche mit anderen Ethnien angewiesen sind. Wir hatten schon gesehen, daß die Hausa keine Musiker-Kasten kennen. Darin stimmen sie mit dem Muster des ganzen Zentralsudan überein, wo der

.... city-state with its elaborate hierarchy and class system contrasts with the village-state organization and occupational caste system of the west."  
(Trimingham 1959: 46)

Die Fuße kamen aber aus dem Macina, wo sie noch vor ihrer Auswanderung ein ausgebautes Kastensystem gekannt hatten. Nach den Hinweisen der *tradition orale* verschwand dieses aber im Laufe der Wanderungen vollkommen.<sup>44</sup>

### 5.5.2 Klienten und freie Handwerker

Wenn die *wambaabe* weder als Kastenleute noch als Sklaven, zumindest aber in der historischen Rekonstruktion (und heute noch zu einem bestimmten Prozentsatz) als Fremde anzusehen sind und sie sich selbst *maccube* nennen, so ist zu vermuten, daß in der Verbindung von Fremdenstatus und der Bezeichnung *maccube* der Schlüssel zur Analyse ihrer Klassenlage liegt.

Die Bemerkungen zu den Hausa-Musikern, auf die wir uns aufgrund der Parallelen bislang stützen konnten, sind in diesem Punkt nur spärlich und unklar. Smith spricht von den Hofmusikern als „retainers“ und „clients“ (1957: 31) und Besmer glaubt, daß das Verhältnis der Musiker zu ihren Kunden Teil des Klienten- und Patronatssystems der Hausa ist<sup>45</sup>. Mehr aber, als daß es aus einem „relatively permanent relationship with mutual obligations“ (Besmer 1971: 90) bestehe, ließe sich nicht sagen, denn der Inhalt dieser Beziehung sei unklar.<sup>46</sup>

*Barantaka*, die Hausa-Bezeichnung für Klientel, ist sehr oft als Beispiel für einen Typus von sozialen Beziehungen herangezogen worden, die die Essenz eines „afrikanischen Feudalismus“ darstellen sollen. Entgegen den Thesen über den europäischen Feudalismus, die in ihm eine Produktionsweise erblicken, wollten Forscher wie Maquet den „afrikanischen Feudalismus“ vor allem als feudale Institutionen verstanden wissen, die zwischen in der Macht ungleichen Personen Schutzbeziehungen auf der einen und Treue- bzw. Dienstbeziehungen auf der anderen Seite etablieren.<sup>47</sup> Wie immer diese „Feudalismus-Diskussion“ ausgehen wird: die Tatsache zumindest, daß Klientenbeziehungen einen der wichtigsten sozialen und ökonomischen Bereiche zentralisierter afrikanischer Gesellschaften abdecken, wird kaum noch bestritten.

Klientenbeziehungen scheinen vor allem eine Voraussetzung der Zentralisierung der Macht in den Händen einer Eliteschicht zu sein. Sie entstehen, wenn es einer zumeist eingewanderten ethnischen Minorität nicht gelingt, ihre eigenen Clanangehörigen zu unterwerfen und wenn sie zur Stützung ihrer Macht neben eroberten Sklaven auf andere Ethnien zurückgreifen muß, die sie an sich binden kann. Diese sind Fremde, die relativ schutzlos sind und sich nicht auf die Solidarität einer Verwandtschaftsgruppe stützen können.<sup>48</sup> In vielen Fällen entstehen Klienten aber auch aus der Befreiung von Sklaven, die nach ihrer Befreiung ihren alten Herren weiterdienen. Wie dem auch sei: es ist für die Ausbildung der Klientel unerheblich, ob die Klienten ursprünglich frei oder unfrei waren.<sup>49</sup>

Der Prozeß der Bildung einer Klientel und die ihm zugrunde liegenden Bedingungen sind auch für die Fulbe des Diamaré nachweisbar. Erinnerung sei an die Episode von Goni Mouktar, der im Auftrag Usman dan Fodios Bornu eroberte und sich eine Gefolgschaft aus ehemaligen Sklaven schuf, die dann später in den Hofbeamtenstatus übernommen wurden. Diese Gefolgschaft löste sich aber bereits kurz nach der Staatsgründung auf und fiel der nun einsetzenden Feudalisierung zum Opfer. Als innere Reserven wurden bald darauf von den einzelnen Fulbe-Herrschern im Kampf gegen die Depolarisationstendenzen des Adels Sklaven eingesetzt, die Funktionen der ersten Form des Gefolgschaftswesens einnahmen.<sup>50</sup> Dies schließt natürlich nicht aus, daß das Klientensystem in anderen Bereichen nicht weiter existiert hätte, nämlich dort, wo die Notwendigkeit einer Eindämmung feudalistischer Autonomietendenzen nicht bestand, wie z.B. bei den *wamɓaabe*. Als Fremde waren sie relativ schutzlos in den Diamaré gekommen und hatten sich in die Dienste eines Herrschers begeben. Dies bedeutet im wesentlichen, daß sie nicht in Abhängigkeit von diesem Kunden standen, denn als Moslems waren sie von vornherein frei, und daß ihr Dienstverhältnis theoretisch nur auf Freiwilligkeit beruhen konnte. Dies ist ein wesentlicher Aspekt, der die Klientenbeziehungen verdeutlicht und die Frage klärt, warum sich die *wamɓaabe* trotz der Freiwilligkeit *maccube* nennen. Einen Eindruck von der Initiierung eines Klientenverhältnisses bei den *wamɓaabe* vermittelt der folgende Ausschnitt eines Interviews mit Umaru, einem 60jährigen Pullo-Guiziga und *algayta*-Spieler am Hofe des Königs von Mindif. Er berichtet von seinem Vater, der ebenfalls Hofmusiker war:

(Freie) Übersetzung: „Er, er war ein junger Mann und sein Vater war kein *bamɓaado*. Er war ein junger Mann und begann *ɓamɓu*. Er fing damit an, er fing mit *ɓaggu*<sup>51</sup> an. Danach kam er zurück<sup>53</sup> und nahm eine *algayta*. Er hatte mit dem Spiel von *abba jayi* angefangen, er kam zurück, hörte damit auf und fing also mit *algayta* an. Nun, er lernte *algayta*, und als er es konnte, kam er und trat vor den König. Das war in Mindif, denn dort war er geboren. Der König hat ihn nicht gerufen ... Es gab bereits einen Chef der *wamɓaabe*, der aber starb. Der König versammelte alle *wamɓaabe*, kam und ließ sie sich setzen. Er sagte zu ihm<sup>53</sup> und den *wamɓaabe*: „*Wamɓaabe*, heute ist euer aller Chef gestorben. Dort ist Alium. Er wird ab heute Chef der *wamɓaabe*. Er wird euch vorangehen.“ Der König nahm Kleider und kleidete ihn, (Alium) spielte die Trommeln<sup>54</sup>, und dann brachte man ihn zu seinem Haus. Er ließ sich nieder und wurde also Chef der *wamɓaabe*. Seine Arbeit besteht nur im *algayta*-Blasen. Nur das. Am Freitag, wie heute<sup>55</sup> kommt er und spielt mit allen *wamɓaabe* abends. Morgens kommen sie auch alle. Wenn sie gespielt haben, gehen sie bis zum nächsten Freitag auseinander. Dann kommen sie wieder abends und morgens. Das ist ihre Arbeit.“

Das Interview zeigt deutlich, daß das Verhältnis freiwillig zustande kam und daß von seiten des Königs kein Druck ausgeübt wurde. Es ist aber nun nicht unbedingt die Regel, daß jene Musiker, die Klienten eines Königs werden wollen, sich ungefragt bei ihm präsentieren. Wir wissen auch von einer Reihe von Fällen, in denen die betreffenden Musiker von einem König gebeten wurden zu spielen, ja dazu sogar von relativ weit entfernt, z.B. der Umgebung von Mora, gerufen wurden. Erinnern wir auch an den Fall des *ciidal*-Spielers aus Dargala, dessen Ausbildung vom König bezahlt wurde und der als Gegenleistung Klient des Königs

wurde. Dennoch: gleichgültig, ob der *bambaadô* gerufen wurde oder selbst kam und gleichgültig, ob er oder der König (in Form der bezahlten Ausbildung) die erste Leistung erbrachte; immer beruht das Verhältnis auf Gegenseitigkeit und Freiwilligkeit.

Das Interview zeigt aber auch - zumindest teilweise -, welche Verpflichtungen diese Klientenbeziehung für beide Seiten enthält. Auf der Seite des Klienten nur das Spielen von Preisgesängen, und wenn von den Hausa-Musikern zuweilen andere Dienste<sup>56</sup> verlangt werden, so konnten wir dergleichen bei den *wambaabe* nicht beobachten. Sie sind nicht verpflichtet, ihren Dienst regelmäßig zu leisten. In der Tat kommt es in Maroua selten vor, daß alle Hofmusiker einmal zusammenspielen.<sup>57</sup> Im Prinzip ist es jedem von ihnen freigestellt, zu *laamu* zu erscheinen oder nicht und wie bei den Hausa wird von den Musikern nicht verlangt, eventuelle Abwesenheit zu erklären oder zu entschuldigen.<sup>58</sup> Auf der Seite des Königs besteht die Verpflichtung in der ökonomischen Unterstützung, die sich wie bei den Hausa in der Vergabe von Geld, Kleidern, Naturalien, Pferden und Häusern und - wie im Interview angegeben - Titeln ausdrückt. Die Geldmengen schwanken wie die anderen Zuwendungen beständig. In der Regel erhalten alle Hofmusiker von Maroua aber am *juulde suummaay* 10.000 CFA und vom *magaaji* und *laamdô cudde* alle 14 Tage jeweils 1.000 - 4.000 CFA. Kleider werden ebenfalls unregelmäßig und zumeist nur an hohen Festtagen verschenkt, ebenso wie Naturalien, wie z. B. Hirsesäcke. Viele Hofmusiker, vor allem titulierte, besaßen ein Pferd und wohnten kostenlos in einem Haus des Königs.

Das Titelsystem ist weitaus schwächer entwickelt als bei den Hausa und beschränkt sich auf die Titel *sarki'n-bambadawa*<sup>59</sup>, *mai*<sup>60</sup> und *ardô*<sup>61</sup>. In der Regel hat jede Gruppe von Hofmusikern einen *mai* oder *ardô* (je nach Region), und nur unter den Hofmusikern von Maroua trägt ein *buusawru*-Spieler den Titel eines *sarki'n-bambadawa* und mehrere andere *buusawru*-, *algayta*- und *baggu*-Spieler den eines *mai*.

Die Verpflichtungen des Klientenverhältnisses sind also auf beiden Seiten relativ genau festgelegt. Denn:

„The best safeguard for the client was the fact that every chief wanted to maintain and increase his following.“ (Mair 1972: 115)

„A client is not expected to be at the disposal of his protector at all times ... But he has certain personal duties of a kind required only of persons of his status ... The protector is not regarded as having earned unlimited rights to his client's services by one act of extending his protection.“ (Mair 1972: 114)

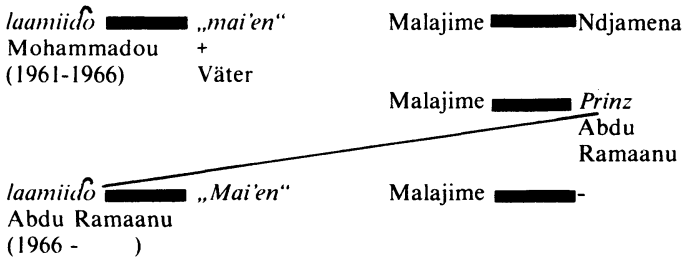
Zwar konnten wir selbst keine Schwierigkeiten in der Handhabung dieser Prinzipien feststellen, doch daß sie durchaus möglich sind, zeigen die Angaben von Besmer, der von durch den König von Kano ausgeübtem Druck berichtet.<sup>62</sup> Mitunter können solche Schwierigkeiten aber auch zur Auflösung des Verhältnisses führen:

„Those of whom too many services were asked and to whom too little return was made could transfer their allegiance to another chief.“ (Mair 1972: 115)

Dasselbe gilt auch für die *wamɓaabe*, die alle sehr nachdrücklich darauf bestanden, daß sie jederzeit das Verhältnis auflösen können, „wenn es nicht mehr gefällt“. Umgekehrt kann auch der König das Verhältnis auflösen, indem er den alten Klienten durch einen anderen ersetzt. Das zeigt der folgende Ausschnitt aus einem Interview mit Malajime, einem 50jährigen Mandara und *algayta*-Spieler in Maroua.

(Freie) Übersetzung: „Ich habe gesagt: Seitdem der (jetzige) König<sup>63</sup> Prinz war und sein Vater noch lebte, war ich sein *bamɓaado*. Jeden Freitag bin ich zu ihm gegangen. Verstehst du? Er war also Prinz bis sein Vater starb. Dann gab Gott ihm das Haus des Vaters<sup>64</sup> ... Die Leute von *mai*<sup>65</sup> waren anfangs auch am Hof dort. Sie sind aber Vererbte, nicht wahr? Also, als unser König, als Gott ihm das Haus seines Vaters gab, sollten wir da zurückstehen? ... Zuerst war ich noch nicht hier (in Maroua). Ich war in Ndjamena. Als Gott mich auf die Reise schickte und ich (hierher) kam, habe ich für seinen Vater Mouhamman Koyranga<sup>66</sup> gespielt. Ich habe für ihn gespielt und man hat mich akzeptiert. Ich kam also in die Stadt. Als ich mich dann niedergelassen hatte, ging ich zum Hof des Prinzen und spielte für ihn freitags, solange bis Gott ihm das Haus seines Vaters gab. Als Gott ihm das Haus seines Vaters gegeben hatte, gingen wir alle<sup>67</sup> zum großen Haus dort<sup>68</sup>. Gut. Wenn ich nicht da bin, wenn ich auf Reisen gehe, in Ordnung. Aber wenn ich da bin, gehe ich hin. Nur wenn ich krank bin oder nicht da bin, nicht. Wenn ich da bin, gehe ich einfach. Ist er dann nicht mein Herr?“

Dieser Text ist in mehrfacher Hinsicht interessant, denn er beleuchtet nicht nur die Art und Weise, wie ein Musiker Klient eines Königs wird - darin ist er eine Bestätigung des vorangegangenen Textes aus Mindif -, sondern er spielt auch auf Rivalitäten zwischen den Hofmusikern von Maroua an. Malajime ist in der Tat ein stadtbekannter *algayta*-Spieler, der nicht nur zu allen wichtigen traditionellen Anlässen, sondern auch zu neueren Anlässen gerufen wird. Dies widerspricht seiner Behauptung, der König sei sein *jaagordō* (d. h. „Herr“), denn als Hofmusiker spielt man prinzipiell oder doch vorwiegend nur für den König und seine höchsten Hofbeamten.<sup>69</sup> Diese mehr oder minder zwiespältige Position Malajimes hat aber ihre Hintergründe, die in dem Interview nur teilweise zum Ausdruck kommen. Er war zur Zeit des Königs Mohammadou (1961-1966) zunächst der *bamɓaado* von dessen Sohn, Abdu Ramaanu, des heutigen Königs von Maroua. Auf der anderen Seite hatte der damalige König Mohammadou aber auch seine eigenen Hofmusiker, nämlich zum Teil die *wamɓaabe* des heutigen Königs und zum Teil deren Vorgänger bzw. Väter. Als nun der Herr von Malajime, Prinz Abdu Ramaanu, König wurde, entstand die Frage, ob er und seine Gruppe oder die *wamɓaabe* des alten Königs Hofmusiker des neuen Königs würden. Die Entscheidung fiel zugunsten der Hofmusiker des alten Königs.



Dies ist eine gute Illustration dafür, daß eigentlich nicht die Person, sondern das Amt und die Tradition des Königs im Preisgesang entscheidend ist. Mit dem Wechsel der Person Abdu Ramaanus vom Amt des Prinzen auf das des Königs gehen seine Musiker nicht mit. Wichtiger ist, daß diejenigen Musiker Diener eines neuen Königs werden, die auch vorher schon mit dem Königsamt verbunden waren, wenn auch die Person des Königs zwischenzeitlich eine andere ist.<sup>70</sup> Dennoch wollten Malajime und seine Gruppe „nicht nachstehen“, sondern teilhaben an den Vorteilen der Position der Hofmusiker. Von daher wird auch sein Wunsch verständlich, den König als seinen *jaagordō* anzusehen, obwohl dieser es in Wirklichkeit nicht ist.<sup>71</sup> Der Text zeigt ferner, daß sich die Kunden ihre Musiker selbst aussuchen können und daß ihre Verbindung zu ihnen nicht zwangsmäßig festgelegt ist. Die Verbindung beruht nicht nur bei den Musikern auf Freiwilligkeit, sondern auch bei ihren Herren, die, wenn sie das Amt wechseln, nach ihrem Willen neue Beziehungen eingehen können. Dies ist dann zwar ein Bruch der gegenseitigen Treue, aber die Tatsache, daß der ehemalige Prinz und jetzige *laamiidō* Abdu Ramaanu seinen ehemaligen *bamḃaadō* Malajime, der heute noch gelegentlich für ihn spielt, von Zeit zu Zeit bezahlt, ist nicht als ein Fortbestehen des alten Verhältnisses aufzufassen (so wie es Malajime gern sieht), sondern als Konzession des *laamiidō* gegenüber seinem einstigen *bamḃaadō*, zu der er aber eigentlich nicht verpflichtet wäre, da er ja von Amts wegen andere Hofmusiker hat.<sup>72</sup> Auf der anderen Seite legt Malajime in dem Interview immer wieder Wert darauf, sich unabhängig darzustellen und die anderen Hofmusiker als „Vererbte“ herabzumindern, als Musiker, die den König um Erlaubnis bitten müssen, wenn sie sich entfernen.<sup>73</sup>

Trotz aller „mutual obligations“ beruhen die Beziehungen des Klientensystems auf der sozialen Unterordnung der Musiker, ihrer Distanz zu den Herren. Die *wamḃaabe* vergrößern diese für den Preisgesang unabdingbare, sozial vorgegebene Distanz aber sozusagen künstlich, indem sie sich tiefer stellen als sie es ihrem legalen Status nach sind und sich *maccube* nennen. Dies ist aber nicht nur ihre Gepflogenheit, sondern die aller Klienten, ja sogar der höchsten Würdenträger des Hofes.

Wenn die Musiker in Realität nicht *maccube* sind, so bedeutet das noch nicht, daß ihre Klassenposition höher wäre als die der Sklaven. Diese ist mit der

Klientelbeziehung noch nicht definiert, denn Klientenbeziehungen können auch zwischen anderen sozialen Klassen, ja sogar innerhalb einer Klasse bestehen, also z.B. zwischen Bauern und *nouveaux riches* oder zwischen Bauern untereinander: das Klientensystem ist nicht klassenspezifisch. Die Klassenposition der Musiker wird vielmehr durch ihre Besitzlosigkeit definiert, durch das Faktum, daß sie in bezug auf den Besitz an Boden ebenso schlecht stehen wie die Sklaven der traditionellen Gesellschaft, ja darüber hinaus mit einem negativen Prestige umgeben sind, das nicht einmal selber klassenspezifisch ist, sondern tiefe Wurzeln in der Tatsache ihres Umgangs mit einer besonderen Materie, dem Wort, hat. Aber dazu später.

Wenn wir die Beziehung der *wam̃baabe* zu ihren Kunden als ein Klientensystem bezeichneten, so erweckte dies den Anschein, als stünden alle *wam̃baabe* in einer solchen Beziehung. Für eine historisch begrenzte Periode ist dies tatsächlich der Fall. Mindestens bis zum Erscheinen des Kolonialismus waren Hofmusiker die einzigen *wam̃baabe*, oder anders ausgedrückt: waren nur Könige überhaupt Kunden von *wam̃baabe*. Alle Kunden der *wam̃baabe* waren in dieser Periode identisch mit den Herren der *wam̃baabe*. Soweit die historische Situation. Wenn diese Klientenbeziehungen auch heute weiter existieren, so doch nicht für alle Musiker und für alle Kunden. Die Hofmusiker bilden eine besondere Gruppe, deren soziale Bedingungen nicht immer genau mit denen aller Musiker übereinstimmen. Wenn die Bezeichnung *maccudô* von den Musikern als Ausdruck des Klientenverhältnisses benutzt wird, so zeigt die folgende Tabelle, daß sich nicht alle *wam̃baabe* als Teil eines solchen Verhältnisses begreifen.

<i>maccudô</i>	% der <i>wam̃baabe</i>
ja	33,6
nein	66,4

(N = 143)

Die *wam̃baabe* haben heute ja auch andere Kunden, wie z.B. Bauern. Auch wenn sie für diese Bauern nur selten spielen, nur 25% der befragten Angehörigen der Unterklasse, die auch die Bauern einschließt, überhaupt von Musikern gepriesen wurden, so haben wir es dennoch bei ihnen mit Kunden zu tun. Sind diese Kunden aber auch die Herren der Musiker? Dies würde voraussetzen, daß die Musiker zu ihnen wie zu den Königen in einem relativ stabilen Treueverhältnis stehen und vor allem, daß die betreffenden Musiker jeweils nur einen Kunden oder im Höchstfall nicht mehr als 4 bis 5 Kunden preisen. Dies ist aber nicht der Fall: weder spielen die Musiker für diese Kunden regelmäßig noch beschränken sie sich auf eine Höchstzahl von Kunden. Dies bedeutet bezüglich des ersten Punktes, daß ihre Beziehungen zu den Kunden nicht den Charakter von Dienstleistungen haben, sondern den einer momentanen Tauschbeziehung, etwa der zwischen Handwerkern und Bauern vergleichbar. Während in der Dienstleistungsbeziehung der



Klienten mit ihren Herren nicht so sehr der einzelne Preisgesang vergütet wird, sondern die Treue und die Gefolgschaft an sich, kommt es bei den Beziehungen der anderen Preissänger immer auf die Einzelleistung, auf den einzelnen Preisgesang zu einer bestimmten Gelegenheit an. Zwar wird auch hier nicht - wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird - ein dem Preisgesang inhärenter Wert durch den Tausch realisiert. Ein Tausch muß aber doch sofort stattfinden, da die Beziehungen beider Partner immer nur momentan sind und die Kontinuität der Dienstleistung nicht existiert. Deshalb ist es hier z. B. nicht wie beim Preisgesang der Hofmusiker möglich, daß nicht jeder Preisgesang sofort vergütet wird. Die sofortige Bezahlung ist im Gegenteil Prüfstein der ganzen Tauschbeziehung. Bleibt nämlich die sofortige Bezahlung aus, was bei den Hofmusikern gang und gäbe ist, so bedeutet das die Verweigerung des Tausches und Sanktionen seitens der Preissänger. Anders als beim Handwerker kann hier das abgelehnte Produkt nicht vom Produzenten zurückgenommen werden und eventuell einem anderen Tauschpartner angeboten werden: der Preisgesang ist gesungen worden, das Wort kommt nicht zurück. Der Zwangscharakter, der von ähnlichen Tauschbeziehungen in anderen Gesellschaften bekannt ist, macht den Preisgesang sogar noch zum bevorzugten, am besten geeigneten Tauschobjekt, weil er nicht zurücknehmbar ist. Wichtig für die Unterscheidung von Klientenbeziehungen und diesen - wie wir sie nennen wollen - „freien“ Beziehungen ist die Tatsache, daß die letzteren auf einem Tauschvorgang beruhen, der in seiner Ausführung gleichzeitig alle Momente enthalten muß, die bei der Klientenbeziehung aufgrund der gegenseitigen Treue auseinandergezogen werden können. Das Klientenverhältnis ist für die „freien“ Musiker<sup>74</sup> nicht möglich, da sie von anderen, historisch entstandenen sozialen Bedingungen ausgehen, die vor allem an der ethnischen Zugehörigkeit und der ökonomischen Lage der „freien“ Musiker abzulesen sind. In den Anfängen der Geschichte der Fulbe des Diamaré waren die *wam̄baabe* nur Fremde und zugleich nur Klienten der Herrschenden. Heute sind aber bereits 67,1% der *wam̄baabe* Fulbe und 66,4% von ihnen „freie“. Setzt man soziale Beziehung und ethnische Herkunft zueinander in Beziehung, so stellt man fest, daß die „freien“ Musiker in der Mehrzahl Fulbe sind.

Beziehung	N	Fulbe (%)	Nicht- Fulbe (%)	o.A. (%)
„freie“ Musiker	95	82,1	13,7	4,2
maccube	48	37,5	60,4	2,1

Oder umgekehrt, ethnische Herkunft bezogen auf soziale Beziehung:

Ethnie	N	„freie“ Musiker (%)	maccube (%)
Fulbe	96	81,3	18,7
Hausa	10	70,0	30,0
Shoa	3	33,3	66,7
Guiziga	3	33,3	66,7
Mandara	14	21,4	78,6
Kanuri	7	14,3	85,7
Kotoko	4	0,0	100,0
Bagirmi	1	0,0	100,0
o.A.	5	80,0	20,0

Nur 13,7% der „freien“ Musiker sind also Fremde: oder nur 18,7% der Fulbe-Musiker sind *maccube*. Das bedeutet mit anderen Worten: die Fulbe-Musiker, erst vor kurzer Zeit als Gruppe in Erscheinung getreten, traten nicht mehr in Klientenbeziehungen zu ihren Kunden, weil diese Beziehungen für sie nicht mehr gültig gewesen wären (etwa weil sie historisch überlebt wären), sondern weil sie für die Fulbe-Musiker nicht möglich sind. Die Fulbe-Musiker konnten nicht in Klientenbeziehungen treten, weil die meisten Positionen von Hofmusikern erblich besetzt waren und freie *wamɓaabe* kaum Zugang zu diesen geschlossenen Gruppen finden. Die Konsequenzen daraus sind an dem Anteil von *ɓambu* an den Einkünften der „freien“ und der *maccube-wamɓaabe* abzulesen.

Beziehung	N	- Einkünfte aus <i>ɓambu</i> -			o.A.
		100%	50%	50%	
„freie“ Musiker	95	29,5	9,5	58,9	2,1
<i>maccube</i>	48	41,7	6,2	47,9	4,2

In der Klientenbeziehung kann der betreffende Musiker weitgehend auf einen Nebenberuf verzichten, weil er von seinem Herrn totale ökonomische Unterstützung als Gegenleistung für seinen Dienst zu allen für den Herrn wichtigen Anlässen erwarten kann. Da diese Stabilität aber bei den „freien“ Musikern nicht vorauszusetzen ist, sind sie stärker darauf angewiesen, ihre Einkünfte auch aus Nebenberufen zu beziehen. Hierbei ist übrigens ein Spiel von Angebot und Nachfrage nicht von Bedeutung. Obwohl viele Hofmusiker für wenige Kunden und wenige „freie“ Musiker für viele Kunden spielen, ist die Nachfrage nach den

letzteren nicht größer und bietet auch keine besseren Einkommensmöglichkeiten. Die Musikproduktion der „freien“ Musiker richtet sich nicht immer nach der Nachfrage, sondern besteht auch zu einem gewissen Teil aus der zweiten Kontaktform, wo die Nachfrage keine Rolle spielt.

Obwohl die meisten „freien“ Musiker Fulbe sind, ist ihre Klassenlage nicht besser als die der *maccube*. Die Kriterien der Einteilung des legalen Status sind in bezug auf die ethnische Herkunft nicht mehr gültig, d.h. Fulbe sind von assimilierten Fulbe nicht mehr zu unterscheiden, und auch wenn die Fulbe-Musiker anfangs zum größten Teil Bauern waren und dies auch weiterhin im Nebenberuf sind, gehören sie damit nicht der ehemals angesehenen Schicht der freien Fulbe-Bauern an, da diese erstens nicht mehr existiert und da zweitens die heutigen Bauern zusammen mit anderen Gruppen auf das unterste Niveau der sozialen Hierarchie gedrückt wurden. Daran ändert auch nichts die Tatsache, daß die Hofmusiker ein größeres Ansehen genießen (zumindest bei einem Teil der Bevölkerung, der sich überhaupt noch für die Hofmusik interessiert) und daß einige „freie“ Musiker zum Teil verdienen können als ein Angehöriger der besser gestellten Mittelklasse der Kleinhändler, Arbeiter und kleinen Funktionäre. Das soziale Prestige aller *wam̄baabe* - die ideologische Nachwirkung ihrer Klassenposition in der traditionellen Gesellschaft - ist immer noch so gering, daß sie trotz gleicher oder sogar besserer individueller Besitzverhältnisse als viele ihrer Klassenangehörigen wie z.B. Bauern und Handwerker, innerhalb der untersten Klasse noch den letzten Rang einnehmen.

### 5.5.3 Das soziale Prestige der *wam̄baabe*

Trotz der heute gemeinsamen Klassenlage mit anderen Berufszweigen reflektiert das soziale Prestige der *wam̄baabe* noch die traditionelle Situation, in der sie wie in fast allen westafrikanischen Gesellschaften unter islamischem Einfluß die verachtetsten und niedrigsten Gesellschaftsmitglieder waren. Das zeigt die folgende Statistik, in der fünf traditionelle und „moderne“ Berufe vorgegeben wurden und unter denen eine Rangfolge nach sozialem Status herzustellen war. Gemäß der Vorsicht, die gegenüber subjektiven Meinungskundgebungen geboten ist und da die Fragen nicht auf eine Ordnung nach objektiven Kriterien abzielten, sind die Antworten der Befragten mehr als eine Entscheidung über persönliche Vorlieben oder Abneigungen denn als Analyse der Sozialstruktur aufzufassen. Nach der Position des Königs brauchte nicht gefragt zu werden, da ihm alle Befragten den ersten Platz eingeräumt hätten. *Mallum* ist die höchste traditionelle Position, die jemand als Nicht-Adeliger innehaben kann und Bauer der Beruf des überwiegenden Teils der Bevölkerung. „Mechaniker“ sollte einen typischen Beruf der nachkolonialen Gesellschaft repräsentieren. „Schmied“ wurde als dem *bam̄baado* verwandter Beruf der traditionellen sozialen Stufenleiter aufgenommen.

Rang	<i>mallum</i>	Mechaniker	Bauer	Schmied	<i>bambaaðo</i>
1.	78,2	9,1	9,1	0,0	0,0
2.	15,3	46,5	37,8	0,0	0,0
3.	5,9	32,0	37,8	22,0	12,5
4.	0,0	0,0	5,9	50,0	28,2
5.	0,0	0,0	3,1	28,2	59,4

Wichtig an dieser Statistik ist vor allem, daß nach 78,2% für die Zuordnung des *mallum* auf den ersten Rang die zweitgrößte Gruppe der Befragten (59,4%) sich darüber einig war, daß der *bambaaðo* den letzten Rang einnimmt, und zwar noch hinter dem Schmied (50,0%).

Die niedrige Einstufung der Musiker ist für die Beziehung zu den anderen Gesellschaftsmitgliedern aber nun nicht in jeder Hinsicht spürbar. Vor allem im ländlichen Milieu sind die Musiker aufgrund der Tatsache, daß sie zum größten Teil noch Bauern sind, noch stärker in die Dorfgemeinschaft integriert als im städtischen Milieu Marouas, wo sie von vornherein als Fremde am Rande der Gesellschaft standen. Ihre Herabsetzung macht sich aber dennoch vor allem in ihren Heiratsgewohnheiten bemerkbar. Als exogame Gruppe mit niedrigem sozialen Prestige ruht auf den Musikern ein starker Druck, der sich in der Schwierigkeit ausdrückt, Frauen zu finden. Ginge man nach der Umfrage, so ständen den Musikern 90,6% der Befragten gegenüber, die sich gegen eine Heirat ihrer Tochter mit einem Musiker aussprachen. Folglich heiraten Frauen auch nur solche Musiker, die wie sie selbst soziales Prestige eingebüßt haben. Es sind dies vor allem alte Frauen und bereits mehr als 1 oder 2mal verheiratete Frauen, die allein dadurch schon an Prestige und Heiratswert verloren haben. Selbst junge Musiker können nur selten damit rechnen, junge und noch nicht verheiratete Frauen zu finden. Die Musiker müssen sich ferner mit Frauen begnügen, die ethnisch benachteiligt sind, weil sie fremde Moslems oder gar nur bekehrte *haabe* sind oder mit Frauen, die aus ärmlichen Verhältnissen wie sie selbst stammen.

Diese Isolation der Musiker macht sich, wenn auch schwächer, auch auf dem Gebiet ihrer Freundschaftsbeziehungen bemerkbar. Geht man hier wiederum nach den Angaben der Befragten, so hätten nur 3,1% einen Musiker zum Freund. Wir konnten dies zwar nicht durch entsprechende Beobachtungen überprüfen, aber es ist unser globaler Eindruck, daß die Musiker intensivere, in Richtung Freundschaft zielende Kontakte vor allem mit Menschen ihres näheren Milieus, d.h. vor allem mit anderen Musikern selbst, pflegen. Das soziale Prestige von Berufsmusikern, oft an ihrem „deviant behavior“ (Merriam 1964: 139) festgemacht, ist aber nicht nur Resultat objektiver sozialer Prozesse und ihrer Klassenlage, sondern Anpassung an ein negatives Image, die die Gesellschaft von ihnen verlangt und die vielleicht sogar Voraussetzung ihrer Berufsausübung ist. Die gängigen „patterns“ von Berufsmusikern als „lazy, heavy drinkers, debtors, impotents ... hemp smokers, physical weaklings, adulterers, and poor marriage risks“ (Merriam 1964: 136) werden auch zum Teil von Nicht-*wambaabe* vorgebracht und von den *wambaabe*

bestätigt. Trinksucht ist z.B. unter ihnen weit verbreitet, und nicht selten erlebten wir Musiker, die in vollkommen angetrunkenem Zustand spielten. Die religiöse Praxis ist bei einem großen Teil weitaus lauer als bei Nicht-*wambyaabe* und umfaßt in vielen Fällen nicht einmal die einfachste Grundpflicht der täglichen fünf Gebete. Nichtsdestoweniger trafen wir auch viele Musiker, die in ihrem religiösen Eifer den Nicht-Musikern in nichts nachstanden. Magische Praktiken, wie z.B. das Behängen von Musikinstrumenten mit Amuletten zur Steigerung der musikalischen Effektivität und des finanziellen Erfolges sind aber auch bei anderen Berufsgruppen üblich und sozial akzeptiert.

## 5.6 ZUSAMMENFASSUNG

Die in den Kapiteln 5.1 bis 5.3 analysierten sozialen und ökonomischen Bedingungen der Produktion des Preisgesangs durch die *wamɔaabe* sind für den Fortgang der Untersuchungen von grundlegender Bedeutung und sollten deshalb noch einmal kurz rekapituliert werden.

Die Grundlage ist: die Produktion des Preisgesanges ist eine Arbeit, die von den Musikern arbeitsteilig verrichtet wird. Als Berufsmusiker stehen die *wamɔaabe* einer Gruppe von Abnehmern ihres Produktes gegenüber, deren Klassenlage immer höher als ihre eigene und in den meisten Fällen sogar die höchste ist, die man in der Fulbe-Gesellschaft überhaupt haben kann: die Musiker sind Mitglieder der beherrschten, die Kunden Mitglieder der herrschenden Klasse. Die Beziehungen, die die Musiker zu diesen Kunden mittels zweier Kontaktformen unterhalten, sind verschieden: je nach den historischen Voraussetzungen und dem Kundenkreis sind die Musiker entweder die Klienten ihrer Kunden (d.h. vor allem Könige) oder „freie Handwerker“, die zu ihren Kunden (vor allem *nouveaux riches*) immer nur für den Augenblick einer Aufführung eines Preisgesanges in eine Tauschbeziehung treten.

## 6 PRODUKTION UND REPRODUKTION DES PREISGESANGS

### 6.1 PRODUKTION, KOMPOSITION UND MUSIKALISCHE INNOVATION

Obwohl das Fulfulde kein Wort für „Komponist“ kennt, die Fulbe im allgemeinen sagen, daß ein Preisgesang „gemacht“ (*wadugo*) wird, ist das, was wir nach europäischen Begriffen „Komponist“ nennen, auch den Fulbe nicht unbekannt.

Komponisten im Bereich der professionellen Musikproduktion sind unter den *wamhaabe* zu suchen, denn obwohl die Fulbe-Gesellschaft einen hohen Grad an Arbeitsteilung aufweist, geht diese doch nicht so weit, daß unter professionellen Musikproduzenten noch einmal nach Komponisten und Interpreten unterschieden würde. Das bedeutet, daß ein Musiker, den man als Komponist bezeichnen kann, immer auch ein Interpret ist, d.h. entweder singt und/oder ein Instrument spielt.

Wie schon bei der Untersuchung der Frage, wie man *bamhaado* wird, bietet auch hier die biographische Methode den besten Zugang zum Problem. Es ist also zu fragen, wie ein Musiker, der bis zu einem bestimmten Zeitpunkt nur Interpret war, Komponist wird. Denn es ist durchaus ein Sonderfall, daß ein Gesellschaftsmitglied, das Musiker wird, Interpret und Komponist gleichzeitig wird. Darüber hinaus wurde der Fall eines nur komponierenden Musikers, der danach auch zum Interpreten wurde, nie beobachtet. Daß man, um Komponist zu werden, vorher bereits Interpret gewesen sein muß, zeigt die objektiven Voraussetzungen des Werdegangs zum Komponisten an. Wenn man Komponieren im weitesten Sinne als Innovation aus dem Alten verstehen kann, so ist die Aufgabe des Komponisten unbedingt an eine genaue Kenntnis dieses Alten gebunden; und zwar eine Kenntnis, die sich nicht nur passiver Rezeption verdankt, sondern auf aktiver Musikreproduktion beruht. Dabei bezieht sich diese Kenntnis weniger auf technische Aspekte der musikalischen Produktion und Reproduktion, sondern mehr auf die charakteristischen Züge der Musikkultur, ihre Stile und Gattungen.

Das Komponieren von Preisgesängen setzt nur sehr bedingt die Kenntnis von Detailfragen der instrumentalen Technik voraus, da jeder beliebige Preisgesang in der Praxis auf allen Instrumenten gespielt werden kann und die Interpreten selber so kreativ sind, selber in einem solchen Maße Komponisten sind, daß sie aufgrund ihrer genaueren Kenntnis des jeweiligen Instruments in der Lage sind, vom Komponisten nicht gewußte oder nicht beabsichtigte Elemente der Komposition hinzuzufügen. Das Komponieren kann sich also technischen Fragen gegenüber freihalten und braucht nur Grundmodelle, Raster zur Verfügung zu stellen, die von den Interpreten realisiert werden. Demgegenüber ist die Kenntnis der Musikkultur unabdingbare Voraussetzung. Der Preisgesang ist aber mit einem Bannkreis umzogen, den zur genaueren Kenntnis seines Wesens nur seine Produzenten selbst durchbrechen können. Das allzu offene und intensive Einlassen auf ihn, und zwar nicht so sehr nur das bloße Hören, sondern auch die praktische Beschäftigung mit ihm in Form von Singen, gar ein Instrument zu berühren, bedeutet selbst schon fast die soziale Erniedrigung auf die Stufe der *wamhaabe*. Sich wirklich mit dem

Preisgesang befassen, um selber zu komponieren, kann also nur der, für den die professionelle Musikproduktion kein Verbotenes mehr hat, mit anderen Worten: der *bamḥaado* selbst, der seit langem Preisgesänge anderer Komponisten reproduziert hat. Es ist weiter zu fragen, ob zu den objektiven Voraussetzungen dieser Spezialisierung vom ausschließlich reproduzierenden zum komponierenden Musiker nicht auch das zu zählen ist, was man „Anlage“ oder „Begabung“ nennt. Die Antworten der *wamḥaabe* sind eindeutig: um Komponist zu werden, bedarf es einer Begabung, die - wie sie sagen - von Gott kommt. Schließlich scheint es ebenfalls zu den objektiven Voraussetzungen eines Komponisten zu gehören, entweder ein „führendes“ Instrument zu spielen oder zu singen. Von sechs Musikern, die Komponisten waren, spielten zwei *algayta*, zwei *moolooru* und einer *ciidal*; einer war Sänger. Innerhalb der einzelnen Gruppen tendiert also die Position des *mawdo* dazu, mit der des Komponisten identisch zu sein.

Weitaus schwieriger als diese objektiven Voraussetzungen sind die subjektiven zu ermitteln, jene Voraussetzungen also, die ganz im Bereich der individuellen Motivation liegen. Es ist anzunehmen, daß viele reproduzierende *wamḥaabe* keine besonderen Motivationen verspürten, als sie Komponisten wurden. Eher spielte der Zufall eine größere Rolle, so daß das Zusammenwirken der genannten objektiven Voraussetzungen mehr oder weniger notwendig zu dem Resultat führte, daß ein Musiker Komponist wurde. Damit unterscheidet sich das Bild des Komponisten stark von dem des europäischen, vor allem dem des bürgerlichen Zeitalters. Da Komponieren weniger mit einer Aura des Besonderen umgeben ist, kommt es nicht zur Idee eines inneren Rufes oder der Berufung, die den Musiker zwingt, zu komponieren. Der extremste Fall - der Geniebegriff der Romantik -, in der die Natur einen Einzelnen zum Genie auserkorn, unterscheidet sich von den Zufällen und äußeren Momenten, die nicht aus einem wie immer gearteten „Innern“ des betreffenden Musikers stammen und den Werdegang zum Komponisten bestimmen.

Es wäre zu fragen, inwieweit dies nicht auch mit der geringen Rolle zusammenhängt, die Komponisten in der Fulbe-Gesellschaft rein numerisch spielen, denn von 143 *wamḥaabe* waren nur 4,2% Komponisten. Vergleichende Untersuchungen müßten zeigen, inwieweit damit auch geringer Grad an musikalischer Innovation verknüpft ist, indem die Zahl der verfügbaren reproduzierenden Musiker einer Gesellschaft mit der ihrer Komponisten und der der Gesamtbevölkerung überhaupt in Beziehung gesetzt würde. Möglicherweise würde sich dann aber auch ergeben, daß der Prozentsatz von 4,2% doch sehr hoch ist<sup>1</sup>. Aber solange auf derlei Vergleiche noch nicht zurückgegriffen werden kann, muß erklärt werden, welche Rolle Komponisten in der Fulbe-Gesellschaft haben. Es scheint, daß der Schlüssel hierzu in dem Verhältnis von Produktion und Reproduktion selbst liegt. Eine Komposition der *wamḥaabe* ist nicht wie das musikalische „Kunstwerk“ der klassischen und romantischen europäischen Periode ein in sich geschlossenes, fertiges Produkt, das zumindest in seiner äußeren Gestalt vom Reproduzenten unverändert wiedergegeben wird, sondern mehr ein Modell, das in seiner Realisierung durch die Interpreten zahlreichen Veränderungen in der musikalischen Struktur und vor allem auch im Text unterworfen sein kann. Ein Preisgesang kann in den verschiedensten Varianten gespielt werden. Dies wiederum ist eine Funktion der ökonomischen Form des



Preisgesangs, seiner sozialen Funktion und seiner Rezeption. Die eindeutige Vorrangigkeit des Textes vor der Musik in der Vermittlung der sozialen Funktion und der Rezeption des Preisgesangs verlangt aufgrund der zahlreichen Gebrauchsfunktionen, d.h. Kunden des Preisgesangs wohl nach immer neuen Texten, nicht aber nach neuen musikalischen Strukturen. Da verschiedene Kunden mit denselben musikalischen Strukturen gepriesen werden können, entsteht kaum das Bedürfnis nach immer neuen. Folglich ist die Rolle des Komponisten bei den Fulße eine sehr begrenzte. Die 4,2% sind aber nicht als Beweis geringer Kreativität zu werten, sondern als Funktion des relativ selbstgenügsamen musikalischen Produktionssystems zu sehen, in dem sich die musikalische Innovation nur auf ein geringes öffentliches Bedürfnis stützen kann. Da wir es schließlich beim Preisgesang nicht mit „Werken“ zu tun haben, in denen sich ein „autonomes“ künstlerisches Subjekt „ausdrückt“, haben die Musiker selber auch kein Interesse oder genauer: keine Konzeption von musikalischer Innovation per se.

Dennoch entstehen neue Kompositionen, und es stellt sich die Frage nach den Gründen. Auch hier ist es sinnvoll, das Problem nach seinen objektiven und subjektiven Voraussetzungen zu untersuchen. Die erste objektive Voraussetzung musikalischer Innovation ist natürlich ein gesellschaftliches Bedürfnis. Die Frage nach den Gründen der musikalischen Innovation wird damit zu der nach den Gründen dieses Bedürfnisses. Dieses ist aber nicht etwa bloßes subjektives Wollen von etwas Neuem, sondern Ausdruck spezifischer Verhaltensweisen gegenüber professioneller Musik. So fällt zunächst auf, daß die Preisgesänge, die zu *laamu* produziert werden, am wenigsten geschichtlichen Wandlungen unterworfen sind und in ihrer aktuellen Form die ältesten Preisgesänge der Fulße überhaupt darstellen dürften. Musikalische Innovation findet hier also nicht statt, unter anderem, weil das Bedürfnis danach nicht besteht. Auf der anderen Seite wird man feststellen, daß außerhalb der traditionell herrschenden Schicht fast ausschließlich Musik rezipiert wird, die sich in einem permanenten Innovationsprozeß befindet. Dieser Prozeß ist zum Teil eng mit der musikhistorischen Entwicklung der letzten 30 Jahre verquickt und insbesondere mit einer gesellschaftlichen Umstrukturierung, wie sie die Fulße-Gesellschaft vorher noch nicht erfahren hat. Wie die radikalen Veränderungen des „heiligen Krieges“ die noch heute wirksamen ersten Musikformen, ja möglicherweise den Preisgesang überhaupt, hervorbrachten, so wirkte sich der Kolonialismus auf die Art der aktuellen Musikproduktion aus. Die Nivellierung der gesellschaftlichen Schichten der traditionellen Gesellschaft und die Entstehung der neuen Elite veränderten das traditionelle Patronatsverhältnis, das immer nur zwischen Herrschern und Musikern bestand und weiteten es insofern auf die neue Elite aus, als diese nun zwar nicht zu Klienten, aber doch zu Kunden der Musiker wurden. Diese neue Schicht mußte aber aufgrund des exklusiven Charakters der Hofmusik neue Formen verlangen, die sich hinreichend von den traditionellen unterschieden. Dies ist das erste Moment der musikalischen Innovation in größerem geschichtlichen Rahmen. Worin liegt aber der Grund für die sozusagen „tagtägliche“ Innovation? Es wäre ja immerhin denkbar, daß auch die neuen Kunden der Musiker sich wie die Herrscher mit einem begrenzten Repertoire musikalischer Strukturen begnügen könnten, dessen Texte dann lediglich variiert werden. Ein erster Grund ist hier vor allem die quantitative Erweiterung der Kundschaft der Musiker, die es ihnen unmöglich macht, viele Kunden über einen langen Zeitraum mit dem immergleichen begrenzten

musikalischen Repertoire zu preisen. Der zweite Grund liegt in der Veränderung des Verhältnisses der Musiker zu diesen Kunden. Während es gegenüber den Königen ein Klientelverhältnis ist, gleicht es gegenüber der neuen Elite dem zwischen „freien Handwerkern“ und ihren Kunden. Hier ist nicht mehr die immergleiche, konstante Dienstleistung unabhängig von ihrem konkreten Inhalt gefragt, sondern die momentane und unregelmäßige Tauschbeziehung von Produkten. Die neue herrschende Schicht hat nur noch andeutungsweise dieselben ideologischen Interessen am Preisgesang wie die Herrscher. Sie ist zudem gesellschaftlich kaum als Adressat des Preisgesangs legitimiert, einer Gattung, die historisch auf dem Boden des feudalthierarchischen Staates des „heiligen Krieges“ entstanden ist. Was sie also am Preisgesang, der ihr übrigens durchaus auch von den *wam̃baabe* aufgezwungen wurde, nur noch interessieren kann, sind seine musikalischen Strukturen, die, autonom rezipiert, immer erneuert werden müssen. Diesem Bedürfnis kommen die Komponisten unter den Preissängern - wie zahlreich sie auch sein mögen - nach. Alle anderen Bestandteile des aktuellen Repertoires, die noch die traditionellen Bedürfnisse ihrer Kunden erfüllen, und dies ist praktisch nur noch bei der Hofmusik der Fall, bedürfen nicht der Innovation.<sup>2</sup>

Damit ist die Rolle der Komponisten umrissen. Es bleibt aber noch zu fragen, wie sie sich untereinander unterscheiden, und zwar nicht in musikalisch-immanenter Hinsicht, etwa im Sinne eines Personalstils, sondern unter anthropologischen Gesichtspunkten. Es läuft also auf die Frage hinaus: wie wird man ein bekannter Komponist? Dabei ist einerseits nach den Voraussetzungen und andererseits nach den Wegen zu fragen. Bei den Voraussetzungen wiederum sind es die objektiven und die subjektiven, die zu untersuchen sind. Es scheint, daß die objektiven Voraussetzungen wie bei dem Werdegang zum Komponisten überhaupt in zufälligen Faktoren liegen. Ein solcher Zufall läge z.B. bei einem Interpreten vor, der schon in lokal begrenztem Maßstab in der Reproduktion anderer Kompositionen ein anerkannt überdurchschnittliches Maß an Eigenkreativität zeigte und damit großen (ökonomischen) Erfolg erlangte. Um diesen Erfolg auszubauen, komponiert er unter der Bedingung, daß er einige der anderen objektiven Voraussetzungen eines Komponisten mitbringt, eigene Kompositionen, die in seiner Interpretation einen ebenso großen Erfolg erzielen. Diese Erfolge setzen sich in einer Art „Schneeballsystem“ fort, denn bald wird der Betreffende zu allen sozialen Anlässen von den Mächtigen der Umgebung eingeladen und bald werden die anderen Musiker seine Kompositionen nachspielen, um ihrerseits als Reproduzierende am Erfolg teilzuhaben, da von nun an das Publikum nichts als diese neuen Kompositionen hören möchte. Eine äußerst wichtige Rolle kommt dabei dem Rundfunk zu. Viele Musiker begeben sich in die Studios von Radio Garoua und lassen dort ihre Musik aufnehmen. Durch die ständige Sendung ihrer Kompositionen - sei es aufgrund ganz persönlicher Vorlieben eines Redakteurs oder aufgrund der Hörerwünsche in einer Art „Wunschkonzert“ - kann es dann dahin kommen, daß auch aus dem Radio nichts anderes als die Kompositionen eines berühmten Komponisten ertönen. Vielleicht zunächst nur mit einer Komposition bekannt geworden, wird der Komponist dann weitere komponieren, die seinen Ruf weiter ausdehnen und sein Repertoire so erweitern, daß es mitunter das gesamte ältere Repertoire anderer Komponisten zeitweilig aus dem Musikleben verdrängen kann. Es ist klar, daß auch diese berühmten

Kompositionen ihrerseits nach Innovation verlangen, denn die Einseitigkeit, mit der diese das Musikleben beherrschen, ist weniger dauerhaft als ein vielfältiges, aus divergenten Personalstilen zusammengesetztes kulturelles Repertoire. Dies ist auch der Grund für Tendenzen, die in der Musik bei den Fulbe Moden kreieren. Während unserer zwei Aufenthalte konnten wir feststellen, daß der im Jahre 1975 so überwältigende Einfluß eines Komponisten aus Gazawa vollkommen zurückgedrängt worden war und 1976 durch einen anderen Musiker, Musa Campay mit Namen, ersetzt wurde. Weitere Beobachtungen würden zweifelsohne die Aussagen der Fulbe bestätigen, daß auch dieser neue Komponist 1977 wieder durch einen anderen abgelöst wird. Umgekehrt zeigt das Fehlen der objektiven Voraussetzungen zum Werdegang eines Komponisten, wie der Aufstieg zum bedeutenden Komponisten verhindert werden kann. Bringt ein Musiker die äußeren objektiven Voraussetzungen nicht mit sich, wird er vielleicht auf halbem Wege steckenbleiben, zwar in gewisser Weise Komponist sein, aber nicht als solcher anerkannt sein. So erlebten wir z.B. den Fall eines *moolooru*-Spielers, der selbst komponierte, aber aufgrund mangelhafter äußerer Voraussetzungen nie in den Ruf eines Komponisten gelangte. Als wir seine Musik aber einigen Fulbe vorspielten, war die Reaktion sehr einhellig, daß dieser unbekannte Musiker ein sehr guter Komponist sein müsse. Der Grund, daß er nicht bekannt war, lag vor allem darin, daß er keine Mitspieler hatte. Sein Ensemble war also unvollständig und die Chance, als Komponist anerkannt zu werden, zu gering.

Die subjektiven Voraussetzungen des Werdegangs zum berühmten Komponisten scheinen vor allem im ökonomischen Bereich zu liegen. Mehr noch als beim Werdegang vom „einfachen“ Musiker zum Komponisten liegt im finanziellen Vorteil das Hauptmotiv für den Wunsch, ein berühmter Komponist zu werden. Denn berühmte Komponisten gehören, zumindest solange sie als solche anerkannt werden, zu den „Spitzenverdienern“ unter den *wamɓaabe*, ja den professionellen Musikproduzenten überhaupt.<sup>3</sup> Dies scheint für viele Musiker Anreiz genug zu sein, obwohl in der Konsequenz durch die Berühmtheit der niedrige soziale Status des Betroffenen nicht aufgehoben oder angehoben wird. Zwar schaffen individuelle Reichtumsunterschiede in den unteren Schichten der Fulbe-Gesellschaft bestimmte, nicht unbedeutende Differenzierungen, doch ist, auf das gesamte gesellschaftliche Spektrum bezogen, dies auch heute noch kein ausreichendes Kriterium für sozialen Aufstieg.

## 6.2 REPRODUKTION UND DAS VERHÄLTNISS KOMPONIST-INTERPRET

In der Reproduktion des Preisgesangs verbinden sich fixiertes Grundmodell und realisierende Variation und Interpretation zu dem Resultat des nie gleichen Preisgesangs. Dies setzt voraus, daß wir es bei den Fußbe nicht mit jener Trennung von Komponisten und Interpreten als arbeitsteiligen Berufen zu tun haben, wie sie für andere (nicht nur „hochkulturelle“ oder europäische) Gesellschaften typisch ist. Man wird deshalb aber nicht aus der noch evolutionistisch beeinflussten Meinung Nashs schließen können, daß, wenn „the level of complexity of music increases, differentiation between composer and performer begins to appear“ (1961: 87), die Musik bei den Fußbe wenig komplex sein muß. Der Grund für die relativ schwach ausgebildete Trennung liegt vielmehr in der Selbstgenügsamkeit des musikalischen Produktionssystems. Musikalische Innovation vollzieht sich nur in begrenztem Umfang und kann deshalb auf wenige, sozusagen höher spezialisierte Musiker beschränkt bleiben. Bevor wir zu den Prinzipien der Realisation eines kompositorischen Modells kommen, müssen wir den Weg verfolgen, den eine „frisch vollendete“ Komposition zu den Interpreten nimmt. Wir hatten bereits gezeigt, welches Interesse die Musiker an der Übernahme neuer Kompositionen haben. Um aber solche neuen Kompositionen zu übernehmen, müssen sie sie selbst gehört haben. Dies geschieht zum einen durch Hören des Stückes im Radio und zum anderen durch Hören einer aktuellen Reproduktion durch den Komponisten selbst oder durch andere Musiker, die schon vorher das Stück übernommen haben. Uns wurde nicht bekannt, daß die Musiker über das bloße Hören hinaus, etwa durch Einholen zusätzlicher Informationen oder gar durch Erarbeiten oder Spielen mit dem Komponisten, andere Kompositionen übernehmen.<sup>4</sup> Mit der Übernahme solcher Stücke sind auch keine juristischen Implikationen verbunden. Die Idee eines Eigentums an Kompositionen ist unbekannt, und jedermann kann die Kompositionen eines anderen nachspielen, ohne dafür irgendwelche Gebühren oder Geschenke entrichten zu müssen.

Ebenfalls im Zusammenhang mit der Tradierung von Kompositionen steht die Frage der musikalischen Proben. Sie kann hier nur kurz erörtert werden, da Proben innerhalb der Musikproduktion nur eine geringe Rolle spielen. Zum einen, weil unter der Voraussetzung, daß bei den Fußbe nur wenige neue Preisgesänge komponiert werden, alte Stücke nicht geprobt werden müssen. Zum anderen, weil aufgrund der relativ großen Stabilität von Ensembles die Spieler aufeinander eingespielt sind und Proben deshalb unnötig sind. Ausnahmen von dieser Regel gibt es nur wenige: Bei Neukompositionen wird ein Preisgesang ein- bis zweimal unter Ausschluß von Publikum geprobt. Da der Komponist meistens auch der Spieler des führenden Instruments oder der Sänger ist, geht es bei diesen Proben meist nur um die Einübung der begleitenden Parts und um das Zusammenspiel im allgemeinen. Ziel ist dabei nicht perfekte Reproduktion eines „Urtextes“, eine Denkweise, die an die Existenz von genau fixierten „Werken“ gebunden wäre, sondern die Abstimmung der Spieler aufeinander. Diese wird dann im Verlauf folgender Aufführungen zu sozialen Anlässen weiter verbessert.<sup>5</sup> In Ensembles, die sich erst seit kurzer Zeit konstituiert haben, können Proben zuweilen notwendig werden, um - auch alte - Preisgesänge einzuüben, die zwar den einzelnen Spielern schon vorher bekannt waren, die aber in der neuen Konstellation unter Berücksichtigung der verschiedenen individuellen Reproduktionsweisen zu einem gemeinsamen Resultat neu gestaltet werden müssen.<sup>6</sup>

### 6.3 DIE ENTSTEHUNG DER TEXTE UND DIE ROLLE DES JIIKOOWO

Der eigentliche Bereich improvisierender Kreativität der Interpreten sind die Texte der Preisgesänge. Mit Ausnahme von *laamu*, wo immer dieselben Adressaten gepriesen werden, verändern sich die Texte der Preisgesänge ständig, je nach den Adressaten, an die sie sich richten. Dies war ein Moment der Selbstgenügsamkeit des musikalischen Produktionssystems, in dem die Bedürfnisse zahlreicher Kunden nicht mit einem hohen Grad an musikalisch-immanenter Innovation, sondern mittels der Unterlegung alter Stücke mit neuen Texten befriedigt werden. Die Festlegung von Texten kann natürlich nicht die Aufgabe des Komponisten selber sein, der ja selbst nicht alle Adressaten kennen kann. Ja selbst die Interpreten kennen nicht alle ihre potentiellen Adressaten. Nimmt man z.B. einen Anlaß wie *dubdo*, so wird sichtbar, daß die Preissänger zu seiner Veranstaltung eines Mediums zwischen dem fixierten musikalischen Grundmodell und seiner improvisierten textlichen Reproduktion bedürfen. Die Musiker werden zu einem *dubdo* eingeladen und kennen, zumal wenn sie aus einem anderen Ort als dem des Veranstalters stammen, kaum mehr Personen, als den Veranstalter selbst. Da aber in der zweiten Phase von *dubdo* die Anwesenden die Musiker mit Geld beschenken, stehen diese vor der Aufgabe, diesen möglicherweise unbekanntem Geldgebern ihren Dank auszusprechen, mit anderen Worten: einen Text zu singen, der sich an den Geldgeber persönlich wendet und dessen Namen nennt. Hier setzt auch die vermittelnde Funktion jener *wamɓaabe* ein, die man *jiiikoowo* nennt. Zu ihrer äußeren Kennzeichnung sei zunächst gesagt, daß sie, obwohl man sie auch *wamɓaabe* nennt, weder singen noch ein Instrument spielen.<sup>7</sup> Obwohl sie auch allein auftreten können, wirken sie doch meistens mit anderen *wamɓaabe* zusammen. Sie gehören jedoch nie fest zu einem Ensemble, sondern verbinden sich immer nur zeitweilig zum Zwecke einer Aufführung mit einem Ensemble, mit dessen Mitgliedern sie nicht immer, etwa aufgrund vergangener Zusammenarbeit, eng vertraut sein müssen. Konkret heißt das: wenn ein Ensemble zu einem Anlaß gerufen wird, versichert es sich vorher an Ort und Stelle der Mitarbeit eines *jiiikoowo*, der die vermittelnde Funktion zwischen Musikern und Adressaten ausübt. Dabei suchen sich die Musiker einen *jiiikoowo* direkt aus oder ziehen einen von den zahlreich zu einem Anlaß strömenden *jiiikoowo* bevorzugt zur Mitarbeit heran. Auf jeden Fall sind also die Musiker darauf angewiesen, daß der *jiiikoowo* mögliche unbekannte Geber identifizieren und ihre Namen an die Musiker weitergeben kann.<sup>8</sup> Die Anwesenheit eines *jiiikoowo* ist um so notwendiger, wenn ein Ensemble per se ohne Sänger auftritt wie z.B. *ganyal* oder *mukaaru*, oder wenn ein Ensemble zeitweilig über keinen Sänger verfügt. Obwohl derartige Ensembles weniger beliebt sind, kann auch hier der *jiiikoowo* vermitteln, indem er entweder nur die Namen aufzählt, während z.B. der *algayta*-Spieler vor dem Geldgeber spielt oder indem er nach dem *algayta*-Spieler, während dieser schon wieder für einen anderen Kunden spielt, den Geldgeber allein preist.

Bei *laamu* ist die Anwesenheit eines *jiiikoowo* entbehrlich, da die Genealogie des gepriesenen Königs Sache jahrzehntelanger Tradition ist und von den Musikern in allen Einzelheiten beherrscht wird. Dennoch traten bei allen *laamu*-Anlässen, die wir in Maroua und anderen Orten beobachten konnten, auch *jiiikoowo* auf. Sie agierten aber vollkommen unabhängig von den anderen *wamɓaabe* (ja waren in

Maroua sogar mit ihnen verfeindet), indem sie sich weiter von der Musiker-Gruppe entfernt aufstellten und ihre Preisformeln vortrugen. Bei der auf Eigeninitiative beruhenden Kontaktform (*nangugo*) ist die Mitwirkung eines *jiikoowo* ebenfalls entbehrlich, da die Musiker entweder nur ihnen bereits bekannte Kunden aufsuchen oder sich vorher durch Kinder ausführlich über ihnen unbekannte Kunden informieren lassen.

Die Tätigkeit eines *jiikoowo* setzt bestimmte Fähigkeiten voraus, von denen eine flüssige, um nicht zu sagen schnelle Redeweise und eine kraftvolle Stimme, die sich auch über laute Instrumente hinweg Gehör verschaffen kann, nur nebensächliche Bedeutung haben. Wichtiger ist vielmehr - so brachte es jedenfalls ein *jiikoowo* aus Maroua auf den Begriff -, „die Leute zu kennen“. Damit sind aber nicht nur die im Ort lebenden gemeint, sondern auch alle anderswo lebenden und alle toten Verwandten und Freunde eines Kunden.

Wie sieht nun diese Vermittlung zwischen musikalischem Grundmodell und improvisierter Textgestaltung, die zugleich auch die zwischen Preissängern und Kunden ist, praktisch aus? Um welchen Anlaß außer *laamu* es sich auch immer handeln mag, wird sich der *jiikoowo* in unmittelbarer Nähe des Sängers aufhalten, um für jeden Fall, daß dieser einen Geldgeber nicht kennen sollte, bereit zu sein. Tritt ein solcher Fall ein, so tritt der *jiikoowo* nahe an den Sänger heran und sagt ihm die Namen des Betreffenden und seiner Verwandten ins Ohr. Dabei singt der Sänger und spielen die Instrumentalisten den „laufenden“ Preisgesang für den vorangegangenen Geldgeber weiter, während der Sänger nach Beendigung der Angaben des *jiikoowo* die soeben gehörten Namen singt. Während er für den neuen Geldgeber weitersingt, kann der *jiikoowo* seine Informationen noch um die Namen anderer Verwandter und Freunde des Adressaten ergänzen, die ihrerseits dann vom Sänger aufgegriffen und in den Preisgesang aufgenommen werden. Gleichzeitig wiederholt der *jiikoowo* aber diese Namen noch mehrmals mit dem gesprochenen Wort.

Die Rolle des *jiikoowo* darf allerdings nicht überschätzt werden. Er hat nur vermittelnde Funktion und bestimmt selbst nicht den Text des Preisgesangs. Denn wie die Textbeispiele zeigen, bestehen die Texte zwar überwiegend, aber nicht nur, aus Namen sondern auch aus anderen Bestandteilen, die selbst nicht vom *jiikoowo* vorgegeben werden. Der *jiikoowo* liefert dem Sänger sozusagen nur das Rohmaterial, mit dem dieser seine Texte konstruiert. Dies bedeutet nicht, daß die anderen Textbestandteile wie die spontan gesungenen Namen ein Produkt der momentanen Eingebung wären. Jeder Preisgesang und darüber hinaus das gesamte Preisgesangsrepertoire besteht aus Floskeln, die nur geringfügig variiert werden. Sie stammen sehr oft vom Komponisten des Preisgesangs selber und sind allen *wambaabe* bekannt.<sup>9</sup>

## 7 DIE SOZIALE FUNKTION DES PREISGESANGS

Ausgehend von dem in den vorangegangenen Kapiteln analysierten Material kann nun die soziale Funktion des Preisgesangs - wie wir glauben, die Kernfrage jeder Auseinandersetzung mit Musik - in Angriff genommen werden. Dabei soll - das wird im Verlaufe dieses Kapitels deutlich werden - die soziale Funktion nicht mehr, wie noch vielfach in musikethnologischen Arbeiten zu beobachten, aus reinen ideologischen Gegebenheiten abgeleitet werden, sondern als Resultat sozialökonomischer Prozesse erkennbar werden, die auch für andere gesellschaftliche Bereiche, z.B. die Sprache, bestimmend sind. Dies detailliert zu zeigen, kann natürlich nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein. Dennoch wird in diesem (und dem folgenden) Kapitel der Rahmen der rein musikalisch-anthropologischen Analyse verlassen, um die den musikalischen Bereich übergreifenden Aspekte besser ins Blickfeld zu rücken.

### 7.1 „DIE GABE“ - DAS TAUSCHPRINZIP BEIM PREISGESANG

Die Überschrift dieses Abschnitts geht auf Marcel Mauss' Buch „Die Gabe - Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften“ (1968b) zurück, in dem der französische Soziologe und Ethnologe zum ersten Mal wichtige Grundzüge der sozialökonomischen Strukturen primitiver Gesellschaften untersuchte. Wenn die Gesellschaft der Fulbe auch nicht primitiv zu nennen ist, so scheinen die Grundideen Mauss' doch für einen Bereich ihres sozialen Lebens verwertbar zu sein. Der Preisgesang kann wegen seiner Spezifik als musikalisch-sprachliches Gebilde nur dann auch unter sozialökonomischen Gesichtspunkten analysiert werden, wenn man über ein theoretisches Modell verfügt, das auch einer dem ökonomischen Bereich scheinbar so fernliegenden Tatsache wie dem Preisgesang angemessen ist.

#### 7.1.1 Der Preisgesang als ökonomisches Phänomen

Auch in der Musikethnologie ist noch das Unbehagen zu beobachten, die Musik mit ökonomischen Vorgängen in Beziehung zu setzen. So hatte z.B. Smith beim Preisgesang der Hausa (*roko*) zunächst durchaus richtig festgestellt:

„... unlike other Hausa craft products, *roko* does not usually depend on voluntary agreement between the craftsman and his customer.“ (1957: 27)

Er folgerte dann aber daraus, daß es sich bei *roko* um ein Phänomen handele, das nicht-ökonomischen und nicht-vertraglichen Charakters sei.<sup>1</sup>

Wir hatten bei den *wambaabe* der Fulbe ebenfalls festgestellt, daß zumindest bei *nanngugo* der Kontakt zwischen ihnen und den Kunden nicht durch willentliche Übereinkunft zustande kommt. Heißt das aber, daß dem Preisgesang bei den Fulbe jeglicher ökonomischer Charakter abgesprochen werden muß? Wäre nicht eher zu fragen, wie Smith dazu kommt, aus dem fehlenden Vertrag beim Preisgesang auf einen nicht-ökonomischen Charakter zu schließen? Es scheint, als stünde Smiths Satz ganz im Rahmen einer Definition des Ökonomischen, das - als zeitloses Phänomen gedacht - in bestimmten Fällen unter der Hand immer wieder zum Begriff einer geschichtlich konkreten Form des Ökonomischen gerät. So verrät die Verbindung der beiden Begriffe „non-contractual“ und „non-economic“ Smiths eigentlichen Begriff von Ökonomie. Nicht nur, daß ihm Ökonomie nur vorstellbar ist als juristisches, vertragliches Phänomen, sondern zudem nur als Tausch von materiellen Gütern zwischen Privatpersonen. Dies ist aber weder die Form des Wirtschaftslebens schlechthin, noch ist sie für die traditionellen afrikanischen Gesellschaften kennzeichnend. Wenn zwar der Tausch von Waren auf der Grundlage vertraglicher Abmachungen in Afrika durchaus vorgekommen ist, so war dies keineswegs die vorherrschende Form der Wirtschaftsbeziehungen. Wenn also Phänomene, die wie die Verwendung von Geld beim Preisgesang auf eine wie immer geartete wirtschaftliche Aktivität schließen lassen, so geht die Auffassung von „non-contractual and non-economic characteristics“ des Preisgesangs auf Konzeptionen der Ethnologie zurück, die wirtschaftliche Aktivitäten vorwiegend unter anderen Aspekten, vor allem der Verwandtschaftsstrukturen sehen und die Ökonomie einer bestimmten Ethnie als Ausdrucksform dieser Strukturen vernachlässigen. Demgegenüber wären aber - um mit Marcel Maus zu sprechen - Erscheinungsformen des Austauschs und des Vertrages ins Auge zu fassen, die nicht, wie man behauptet hat, des wirtschaftlichen Handels ermangeln, sondern deren Austauschsystem von dem unseren abweicht.<sup>2</sup>

Wir hatten in den vorangegangenen Kapiteln ebenfalls gesehen, daß der Preisgesang zahlreiche Phänomene enthält, die seinen ökonomischen Charakter unbestreitbar erscheinen lassen. Zwar war noch nicht von bestimmten ökonomischen Formen die Rede, blieb die Frage: „wie sieht diese Ökonomie innerhalb der professionellen Musikproduktion und des Preisgesangs konkret aus?“ noch unbeantwortet. Dennoch war klar geworden, daß wir es mit einem Tauschvorgang zwischen zwei oder mehreren Gesellschaftsmitgliedern zu tun haben, in dem auf der einen Seite Musik (und Sprache) produziert wird, um auf der anderen Seite konsumiert und gegen Geld ausgetauscht zu werden. Nicht, daß dabei Geld im Spiel ist berechtigt uns, vom ökonomischen Charakter des Preisgesangs zu sprechen. Allein das Faktum, daß im Preisgesang Produkte menschlicher Arbeit gegeneinander ausgetauscht werden, macht den Preisgesang zu einer Form gesellschaftlicher Aktivität, die neben musikalischen Analysen auch einer ökonomischen Analyse zugänglich ist. Heißt dies dann aber auch, daß die ökonomische Dimension des Preisgesangs eine Sache ist, seine musikalisch-immanente eine andere und daß beide voneinander unabhängig sind? Greifen wir dazu noch einmal Smiths Argumentation auf. Kann nicht die Tatsache, daß - wie Smith richtig schreibt weder der Produzent noch der Konsument einer Aufführung willentlich aus dem Wege gehen können,<sup>3</sup> nur als eine besondere Form



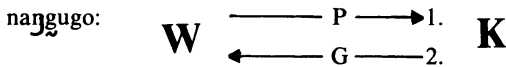
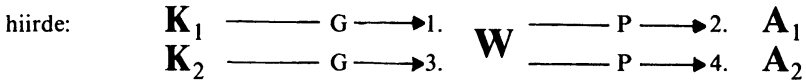
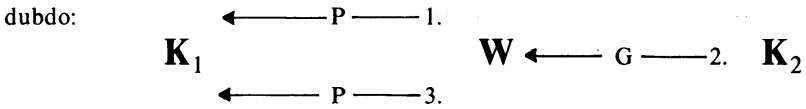
gesehen werden, ökonomische Prozesse zu organisieren und sie dadurch dem besonderen Objekt des Tauschs - dem Preisgesang - anzupassen? Dies würde dann bedeuten, daß sich der Preisgesang die nicht-vertragliche Form selbst gegeben hat, um als Betätigungsfeld von wirtschaftlichen Interessen möglich zu werden. Musik und Sprache des Preisgesangs einerseits und ökonomische Aspekte des Preisgesangs andererseits wären so gegenseitige Bedingungen der Institution Preisgesang. Der Charakter des Preisgesangs als „incorporeal good“ (Smith 1957: 27) bedingt seine Einbeziehung in den ökonomischen Bereich in der nicht-vertraglichen Form und diese wiederum bedingt seine Möglichkeit als soziale Institution.<sup>4</sup> Nur in diesem weiteren Sinne ist es sinnvoll, von einer bestimmenden Funktion der ökonomischen Seiten des Preisgesangs auf seine immanenten Bestandteile zu sprechen. Während wesentliche Aspekte der musikalisch-immanenten Struktur des Preisgesangs, wie z.B. seine improvisierte Form, von diesen ökonomischen Seiten bedingt werden, bleiben andere, wie z.B. Skalen, von ihnen unberührt. Das, was der Preisgesang ist, ist er vermöge seiner ökonomischen Determinanten. Andere, auf diese nicht reduzierbare musikalisch-immanente Aspekte, sind zwar nicht unwichtig, aber eher unter einem weiteren, vergleichenden Blickwinkel relevant. Denn jede Gesellschaft verfügt über ein bestimmtes musikalisches Grundmaterial, das sie mit anderen Gesellschaften verschiedener sozial-ökonomischer Struktur teilt und auf dem sie ein nur ihr eigenes, kulturell unterscheidbares musikalisches System aufbaut.

### 7.1.2 Die ökonomische Form des Preisgesangs

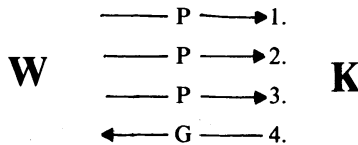
Das sichtbarste Moment des Preisgesangs als ökonomisches Phänomen ist der Tauschvorgang zwischen den *wam̃aabe* und ihren Kunden. Kein Preisgesang findet ohne diesen Tauschvorgang statt, und wenn es auch Fälle gibt, in denen dem Preisgesang kein Tauschobjekt folgt, so ist das kein Beweis für seinen nicht-ökonomischen Charakter, sondern eher ein Sonderfall, der für seinen ökonomischen Charakter wesentlich ist.

Die Analyse der Bezahlung geht zunächst von den konkreten Mengen Geldes aus, die an die Musiker gezahlt werden. Diese sind zwar wichtig, vermögen aber nur einen Ansatzpunkt für die weitere ökonomische Form des Preisgesangs zu geben. Man kann z.B. aus der Tatsache, daß die gegen den Preisgesang getauschten Geldmengen je nach Art der verwendeten Instrumente um bestimmte Sätze schwanken, nicht auf den Charakter der Bezahlung als „Lohn“ oder dergleichen schließen. Die in der folgenden Übersicht gezeigten Sätze sind tatsächlich nur Annäherungswerte, die für den Geldgeber in keinerlei Weise verpflichtend sind. Die Angaben gelten jeweils für ein Ensemble, oder in Fällen, in denen die Musiker alleine auftreten, für einen einzelnen *bam̃aado*:





Auf den ersten Blick haben wir es mit vier verschiedenen Strukturen zu tun. Bei *laamu* bedeutet  $----G-->$ , daß das angebotene Geld nicht sofort gegen den Preisgesang ausgetauscht wird, sondern bereits lange vorher oder lange nach dem Preisgesang gegeben wurde. Da die Hofmusiker aber auch oft nur wenige Male pro Jahr für ihren allwöchentlichen Dienst bezahlt werden, könnte die Struktur auch so dargestellt werden:



Bei *dubdo* haben wir es mit mehreren Kunden zu tun ( $K_1, K_2$ ), von denen jeder die Preissänger bezahlen kann, während diese noch einen anderen Kunden preisen. Die Bezahlung erfolgt also, obwohl die Musiker den Geldgeber ( $K_2$ ) selbst noch nicht gepriesen haben. Sie ist demnach eher eine Erklärung des Einverständnisses oder der moralischen Unterstützung, daß  $K_1$  den Preisgesang verdient hat.<sup>6</sup>

Bei *hiirde* treten Kunden und Adressaten auseinander, weil nicht der Kunde, also derjenige, der die Musiker bezahlt hat, den Preisgesang als Gegenleistung erhält, sondern der Adressat, der seinerseits keine Gegenleistung für die Musiker erbracht hat. Bei *nangugo* schließlich liegt die einfachste Struktur vor, die nur aus Leistung und Gegenleistung besteht.

Trotz dieser Unterschiede haben alle vier Schemata eins gemeinsam: in allen vier Fällen ist die Beziehung nicht einseitig, ist nicht nur eine Seite die Gebende oder Nehmende. In allen vier Fällen erhält der Gebende etwas zurück, was durch die Kombination  $\longleftrightarrow$  dargestellt wird. Dabei ist es gleichgültig (jedenfalls

noch auf dieser Ebene der Analyse), ob der erste Schritt (I.) aus ——— G  
 ———→ oder ——— P ———→ besteht, der erste Schritt von den  
 Musikern oder den Kunden getan wird. Auch *hiirde*, dessen Struktur nicht durch  
 die Kombination ←————→, sondern durch ———→ gekennzeichnet  
 ist, ordnet sich diesem Prinzip der Gegenseitigkeit unter, da die  
 Empfänger der ersten Leistung ——— G ———→, d.h. die Musiker diese  
 erste Leistung nicht für sich behalten, sondern sie erwidern, indem sie sie zwar nicht  
 an den Geber zurückgeben, sondern an den Adressaten weitergeben. Auch bei  
*laamu* ist das Verhältnis nicht einseitig, da die Leistungen der Musiker irgendwann  
 einmal, sozusagen „pauschal“ erwidert werden.

Diese Bezahlungsweisen sind eine Bestätigung der Schlüsse der Analyse von  
*hambu* als professioneller, arbeitsteiliger Tätigkeit. Sie zeigen aber in ihrer  
 Verschiedenheit auch bestimmte, unterschiedliche Formen, in denen sich die  
 Bezahlung an die Gegebenheiten der sozialen Anlässe des Preisgesangs und der  
 sozialen Beziehungen der Musiker zu ihren Kunden anpaßt. So ergeben sich die  
 Besonderheiten der *hiirde* und *dubdo*-Strukturen aus der Spezifik dieser Anlässe.  
*Hiirde* ist das Werben um Frauen und die Bezahlung der Musiker ist sozusagen der  
 Auftrag an die Musiker, die unworbene Frau zu preisen und gilt somit jedem  
 einzelnen Preisgesang. Bei *dubdo* ist die Bezahlung - wie wir schon andeuteten -  
 nicht so sehr die Bezahlung für einen Preisgesang, sondern Mittel, die Solidarität  
 mit dem ersten Geldgeber zu erklären. Dafür ist aber dann der Preisgesang der  
 Musiker für den zweiten Geldgeber eine Erwidering auf dessen Leistung.

Am klarsten kommen die beiden Arten von Beziehungen zwischen Kunden und  
 Musikern in den *laamu*- und *nangugo*-Strukturen zum Ausdruck. Wenn man  
 einmal davon absieht, daß irgendwann einmal entweder ein König einen Musiker  
 gerufen hat und zu „seinem“ Hofmusiker gemacht hat oder ein Musiker für einen  
 König ungefragt gespielt hat und danach als *maccudô* akzeptiert wurde, so ist nicht  
 zu unterscheiden, wer eigentlich die erste Leistung erbringt. Die Aufschiebung der  
 Bezahlung nach vielen Preisgesängen kann auch nicht als Bezahlung jedes  
 einzelnen Preisgesangs aufgefaßt werden, sondern nur als Bezahlung der Tätigkeit  
 der Musiker an sich, d.h. ihres Dienstes. Die Bezahlung ist also nur Ausdruck des  
 Klientenverhältnisses.

Dem steht *nangugo* gegenüber, wo sich bei jedem einzelnen Preisgesang immer  
 wieder die in der Übersicht dargestellte Struktur herstellen muß. Das bedeutet, daß  
 die Bezahlung hier direkte Gegenleistung für einen Preisgesang ist: eine Form, die  
 dem momentanen Verhältnis der Musiker als „freien Handwerkern“ zu ihren  
 Kunden entspricht. Die sofortige Bezahlung nach dem Preisgesang ist bei *nangugo*  
 obligatorisch. Dabei braucht der Kunde allerdings nicht erst darauf zu warten, daß  
 der Musiker zu Ende gesungen hat. Ja, er sollte dies auch nicht tun, um den  
 Musiker nicht zu lange warten und zu der Überzeugung kommen zu lassen, der  
 Kunde sei unwillig zu zahlen. Das Geld wird deshalb bereits während des  
 Preisgesangs überreicht, was zugleich das Signal für die Musiker ist, den Gesang  
 abzubrechen und weiterzuziehen oder bei wirklich großen Geldmengen noch einen,  
 ihren Dank aussprechenden Preisgesang anzuhängen.

Die Analyse der Bezahlung der *wamɓaabe* und die Anerkennung des Preisgesangs als der ökonomischen Analyse zugängliches Phänomen; all dies sind Elemente, die zur Untersuchung der ökonomischen Form des Preisgesangs geklärt werden mußten. Selbst wenn man die Bezahlung als einen Preis ansehen wollte, wäre damit die ökonomische Form des Preisgesangs noch nicht bestimmt. Denn der Preis eines Produktes sagt noch nichts darüber aus, ob es sich bei ihm um eine Ware, eine Dienstleistung oder ein Geschenk handelt. Die ökonomische Form ist nur zu ermitteln, indem unter Berücksichtigung der Besonderheiten des Produkts (Musik und/oder Sprache) die beim Preisgesang stattfindenden Tauschbeziehungen verglichen werden. Punkt für Punkt wären die Formen des Güteraustausches der traditionellen und der nachkolonialen Gesellschaft zu untersuchen, die sich mit jenen überschneiden.

Dabei können - das liegt auf der Hand - bestimmte Formen, wie z.B. Steuern, von vornherein außer acht gelassen werden. Auf der anderen Seite werden wir sehen, daß dem Preisgesang scheinbar so fernliegende Formen wie z.B. das Almosen - das ja auch eine Form des Güteraustausches oder besser: der Güterverteilung ist - durchaus mit ihm in Zusammenhang stehen.

Aber wie sieht es mit Formen des Austausches aus, die in der traditionellen Gesellschaft eine so große Rolle spielten wie z.B. Tribute und Sklavenarbeit? Da die *wamɓaabe* nie Sklaven waren und sie ja auch immer wieder bezahlt werden, ist *ɓamɓu* nicht als Sklavenarbeit aufzufassen. Ebenso nicht als Tribut, denn erstens würde dieser eine Abhängigkeit voraussetzen, die selbst bei Hofmusikern nicht existiert und zweitens durften Tribute rechtlich nur von den unterworfenen Nicht-Moslems eingezogen werden. Aber darüber hinaus kann es sich um Tribut- oder Sklavenarbeit schon deshalb nicht handeln, weil diese einseitige Leistungen sind, die mit den in den Schemata dargestellten vier Arten von gegenseitigen Leistungen nicht übereinstimmen.

Aber wenn alle diese Formen auf den Preisgesang nicht zutreffen, so bleiben eigentlich nur noch drei übrig. Wäre es z.B. nicht möglich, sich die Institution Preisgesang als Bettelei vorzustellen, wobei der Gesang selbst nur ein begleitender Ritus für den eigentlich wichtigen Akt des Bittens um Geld ist? So schrieb z.B. Harris von den Hausa-Musikern, daß das Instrument *algayta*

„... is also peculiar to the ruling class although performers play upon it for purposes of begging.“ (Harris 1932: 119)

Besmer antwortete darauf:

„... the position of musicians with respect to their lords is one example of the wide-spread Hausa system of clientship and patronage ... In many respects Hausa praise-singing is an expression of tribute paid by persons with that skill on behalf of the whole community; the nobleman to whom it is offered rewards the *maroka*, including *algaita* players, for their efforts, but not in the role of a rich man dispensing charity to beggars.“ (1971: 90f.)

Harris Fehlanalyse beruht - wie Besmer auch schreibt - darauf, daß

„... Harris observed only the material aspect of the gift-giving situation“. (1971: 90)

Besmers Kritik ist zweifelsohne berechtigt, doch läßt sie immer noch ein wenig das Gefühl zurück, daß die Institution Preisgesang trotz der Klientenbeziehung etwas von Bettelei an sich hat, die Bezahlung der Hausa-Musiker *maroka* mit dem Almosen entfernt zu tun hat. Heißt denn nicht *maroka* bzw. *roko*, d.h. Preisgesang, wörtlich übersetzt: Bettler bzw. Bettelei? Sollte es uns nicht aufmerken lassen, daß über die Hälfte der von uns befragten Fulbe den Unterschied von *wambaabe* und Nicht-*wambaabe* in der Bettelei jener erblickten?

Dazu kommt ferner, daß die Fulbe die Preissänger, d.h. in ihren Augen die Bettler, von einer anderen Art von Betteln sprachlich nicht genau unterscheiden. Die Bezeichnung für diese andere Art, *dookoowo* genannt, geht nämlich ebenfalls auf das Verb *rookugo* zurück. Gewiß: es sind dies nur Namen und vielleicht auch nicht mehr als nur der Versuch, den Trennungsstrich zwischen Musikern und Nicht-Musikern so deutlich wie möglich zu ziehen. Zudem bestehen zwischen Musikern und *dookoowo* gewisse objektive Unterschiede, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.<sup>7</sup> Ohne ganz die Ähnlichkeit von *hambu* und Bettelei, so schwach sie auch sein mag, zu leugnen, glauben wir sagen zu können, daß der Preisgesang in seiner ökonomischen Form nicht als Bettelei angesehen werden kann.

Eine andere Möglichkeit wäre es, das Musizieren der *wambaabe* als Lohnarbeit aufzufassen, da die Hofmusiker ja immerhin mehr oder weniger regelmäßige Einkünfte daraus beziehen. Lohnarbeit ist aber wesentlich durch die Abmachungen charakterisiert, die zwischen beiden Seiten über Arbeitszeit und Entlohnung getroffen werden. Beides ist natürlich auch bei den Hofmusikern nicht und noch weniger bei den „freien“ Musikern der Fall.

Eine andere denkbare ökonomische Form - das Produkt als Ware - ist schon eine Erscheinung der vorkolonialen Zeit, die sich nach 1945 immer mehr verallgemeinerte. Es könnte durchaus naheliegen, den Preisgesang analog als Ware aufzufassen, zumal wir von dem Hauptteil der *wambaabe* immer als „freien Handwerkern“ sprachen und Handwerker ja meistens Warenproduzenten sind. Wir glauben aber, dafür keine Anhaltspunkte zu haben. Allerdings nicht aufgrund der Hypothese, daß Musik von allen anderen kulturellen Phänomenen sich am langsamsten an veränderte ökonomische Bedingungen anpaßt. Es ist vielmehr prinzipiell zu bezweifeln, ob Musik überhaupt unter den Bedingungen fehlender „technischer Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) Warenform annehmen kann. Denn die Warenform der Musik - unbestreitbar in westlichen Ländern vorhanden - ist an ihre technische Verbreitung, gleichgültig ob durch elektronische Medien oder Notenschrift wie seit der europäischen Renaissance gebunden. Weder das eine noch das andere existiert aber bei den Fulbe. Es müßte aber noch eine zweite Bedingung erfüllt sein, wollte man den Preisgesang als von Handwerkern produzierte Ware ansehen. Musik als Ware müßte einen Wert haben, der sich durch den Austausch realisiert. Wert kann ein Produkt aber nur dann haben, wenn die es produzierende Arbeit nach Kriterien der Zeit gemessen wird, und zwar nicht

nur die für jedes einzelne Produkt aufgewendete Arbeitszeit, sondern die Durchschnittszeit für alle Produkte derselben Art. Da aber beim Preisgesang der Akt des Produzierens mit dem der Konsumtion zusammenfällt und jeder Preisgesang je nach den Umständen ein verschiedenes Maß an Zeit benötigt, kann man nicht von durchschnittlicher Arbeitszeit und folglich auch nicht von Wert sprechen. Wie wir noch sehen werden, beruht die soziale Funktion des Preisgesangs gerade darauf, daß er sich jeder Vereinheitlichung nach zeitlichen Wertmaßstäben entzieht.

Man könnte nun einwenden, daß der Preisgesang dennoch eine Ware ist, wenn man davon ausgeht, daß er zwar, einmal gesungen oder gespielt, nicht wie eine Ware, die nicht verkauft werden kann, zurückgenommen und einem anderen Käufer angeboten werden kann, aber in der Weigerung eines Kunden zu zahlen durchaus eine parallele, dem Preisgesang in seiner Spezifik angepaßte Äußerung gesehen werden kann, die angebotene Ware zu kaufen. Aber in Wirklichkeit - und hierin haben wir es eben nicht mit einem gewöhnlichen Produkt zu tun, sondern mit einem Gesang, dessen Gebrauchswert in dem Moment verbraucht wurde, in dem er erklang und gehört wurde, ist die Weigerung eines Kunden, zu zahlen, nicht die Ablehnung des Produkts. Das Produkt ist nicht ablehnbar, weil - zitieren wir wieder Smith - „neither the producer nor the consumer can voluntarily avoid the performance“ (1957: 27). Die Weigerung, die Musiker zu bezahlen, ist vielmehr die Verweigerung einer sozialen Pflicht, Angebotenes annehmen und erwidern zu müssen. Diese gegenseitigen Verpflichtungen und die Tendenz des Preisgesangs, sich jeder Art von Äquivalentaustausch zu entziehen, scheinen die Grundlagen seiner ökonomischen Form zu sein. Was also nach dieser Untersuchung der verschiedenen möglichen Formen des Preisgesangs übrigbleibt, ist nur der Tauschvorgang, der keinen Wert realisiert und zwanghaft ist. Die einzige Form des Güteraustausches aber, die zwanghaft ist und in der kein Äquivalent ausgetauscht wird, scheint das Geschenk zu sein.

Man könnte meinen, daß Geschenke nicht zum Bereich wirtschaftlicher Phänomene zu rechnen wären. Aber wie Mauss in seiner berühmten Schrift „Die Gabe“ schreibt, nehmen diese Leistungen, mit ihrem

„sozusagen freiwilligen, anscheinend selbstlosen und spontanen, aber dennoch zwanghaften und eigennützigen Charakter ... die Form des Geschenkes an, des großzügig dargebotenen Präsents, selbst dann, wenn die Geste, die die Übergabe begleitet, nur Fiktion, Formalismus und soziale Lüge ist und es im Grunde um Zwang und wirtschaftliche Interessen geht.“ (1968b: 18)

Gerade aber beim Preisgesang bietet schon seine ökonomische Form als Geschenk die Möglichkeit, die „wirtschaftlichen Interessen“ mit seiner sozialen Funktion zu verbinden. Gerade weil der Preisgesang ein Geschenk ist, kann er seine soziale Funktion erfüllen.

Was bedeutet es nun konkret, wenn wir die beim Preisgesang ausgetauschten Güter als Geschenke auffassen? Obwohl Mauss' Untersuchung sich vornehmlich auf Melanesien bezieht, wo die Geschenke den Charakter von einem „System der

totalen Leistungen“ annehmen (1968b: 22), scheinen seine Schlußfolgerungen auch teilweise auf eine Gesellschaft zuzutreffen, die wie die der Fulbe den Geschenkausch nicht als „System der totalen Leistungen“, sondern nur für einige Bereiche angenommen hat. Von den Kapitelüberschriften, die Mauss im Inhaltsverzeichnis seiner Arbeit gibt, scheinen für die weitere Untersuchung vor allem die folgenden wichtig zu sein: „Die Gaben und die Verpflichtung, sie zu erwidern“ und „Regeln der Großzügigkeit“. Sie bezeichnen die beiden Hauptpunkte, die wir bisher festgehalten hatten: der Zwangscharakter beim Preisgesang und seine Wirkungsweise außerhalb des Äquivalententauschs.

Beginnen wir mit dem ersten Hauptpunkt. Dabei ist es übrigens vollkommen gleichgültig, ob der Tausch vom Musiker durch das Vortragen eines Preisgesangs oder vom Kunden durch Überreichen des Geldes initiiert wird. In beiden Fällen nimmt das Geld, der Preisgesang oder die Dienstleistung nur eine, jeweils verschiedene Position in der Tauschrelation ein. Wir können also unabhängig von dieser Position und der getauschten Sache den Tauschprozeß untersuchen.

Die Verpflichtung, Gaben zu erwidern, drückt sich zwar verschieden aus, je nachdem, ob die Gabe der Preisgesang oder das Geld ist; sie stellt die beteiligten Tauschpartner aber immer vor die Aufgabe, ein Gegengeschenk für etwas machen zu müssen, was sie möglicherweise nicht von sich aus wollten. Mit anderen Worten: Wenn ein Kunde gepriesen wird - vor allem, wenn er gleichzeitig noch wie bei *nangugo* überrascht wird -, so muß er den Musiker selbst dann bezahlen, wenn er den Preisgesang nicht gewünscht hat. Umgekehrt muß ein Musiker jeden Kunden preisen, der ihm Geld geschenkt hat. Dies bedeutet, daß die Partner Geschenke nicht nur erwidern müssen, sondern - das ist dazu die Voraussetzung - kein Geschenk ablehnen können.

Der zweite Hauptpunkt, bei Mauss in dem Kapitel „Regel der Großzügigkeit“ besprochen, ist die Tendenz des Preisgesangs, ohne Wertausgleich ausgetauscht zu werden. Man wird sich nun aber fragen, worin der Maßstab für die vom Kunden entrichteten Gelder oder im umgekehrten Falle: für den von den Musikern vorgetragenen Preisgesang liegt. Wenn es sich beim Preisgesang nicht um eine Ware handelt, kann es doch streng genommen keinen Maßstab geben. Ist es nicht der Sinn des großzügigen Geschenks, über alle Maße zu sein und liegt nicht im Wortsinn des Synonyms „Freigiebigkeit“ der Hinweis auf die Freiheit von allen Zwängen der Wertmaßstäbe?<sup>8</sup> Der Begriff der „Großzügigkeit“, der den Geschenkcharakter des Preisgesangs ausdrückt, wäre also einer genaueren Prüfung zu unterziehen.



## 7.2 „RESPEKT UND GROSSZÜGIGKEIT“ - DIE INTERESSEN VON KUNDEN, WAMBAAË UND GESELLSCHAFT AM PREISGESANG

*juudê buran kosdê yahugo*

Les mains vont plus loin que les pieds<sup>9</sup>

*njawdi kowaagol semteende*

La richesse est l'enclos de l'estime<sup>10</sup>

Mit der Bestimmung der Klassenlage der *wambaaë* und ihrer Kunden einerseits und der ökonomischen Form des Preisgesangs andererseits sind die Grundlagen für die Analyse der sozialen Funktion des Preisgesangs gelegt; die soziale Funktion geht aus beiden hervor. Beim Preisgesang findet - gleichgültig, ob es sich um eine Dienstleistung wie im Klientenverhältnis oder um ein immaterielles Gut wie bei *nangugo* handelt - ein Geschenkausch zwischen sozial weit auseinanderstehenden Partnern statt. Auch wenn man den Preisgesang als soziale Institution auffaßt, die unabhängig vom subjektiven Wollen der Gesellschaftsmitglieder existiert, bleibt die Frage, warum sich immer wieder verschiedene Gesellschaftsmitglieder in diesem Tausch gegenüberstehen, welche Interessen sie dazu treiben, diesen Tausch immer von neuem zu initiieren. Natürlich - das war bereits deutlich geworden - waren dies zuallererst rein subjektive Interessen, wie z. B. auf der Seite der Musiker, ihren Lebensunterhalt zu verdienen und auf der Seite der Kunden, einen musikalischen Rahmen für ihre sozialen Anlässe bereitzustellen. Aber die soziale Funktion des Preisgesangs ist nicht nur Resultat irgendeines willkürlich entstandenen Kontaktes; die Beziehungen, die der Preisgesang etabliert, sind ein von Individuen getragener gesellschaftlicher Prozeß, dessen Funktionsgesetz sie repräsentieren. Zwar handeln sie durchweg in eigener Absicht, dennoch oder gerade deswegen unterstellen sie sich unbewußt Normen, die ihr Handeln bestimmen. Außer den unmittelbaren Gebrauchsfunktionen des Preisgesangs, die der Analyse mehr oder minder offen sind, verbirgt der Preisgesang Gruppeninteressen, die - der unmittelbaren Beobachtung verborgen - nicht aus den subjektiven Interessen der Beteiligten allein abzuleiten sind. Aufgabe der Analyse ist es nachzuweisen, daß diese Interessen einem gesellschaftlichen System entspringen, das diese Bedürfnisse und die sich darauf aufbauenden Beziehungen als konstitutive Bestandteile benötigt und das von der Art und Weise, in der diese Bedürfnisse befriedigt werden, in seiner Struktur bestimmt wird. Dieser Nachweis der Systemnotwendigkeit wäre aber nichts anderes als die Analyse der sozialen Funktion des Preisgesangs.

Die dem Preisgesang zugrundeliegenden Interessen werden, wie bei allen anderen sozialen Institutionen, von zwei Gruppen getragen: den Herrschenden und den Beherrschten. Beide Gruppen sind im Akt des Preisgesangs durch je einen Repräsentanten vertreten: die Herrschenden durch den gepriesenen Kunden, die Beherrschten durch die Musiker. Zudem ist ein Publikum anwesend, das theoretisch mehrere Repräsentanten beider Gruppen umfaßt. Obwohl die

Interessen dieser Gruppen nicht scharf zu trennen sind, ja unter der Voraussetzung gesamtgesellschaftlicher Zwänge zum Teil identisch sind, beginnen wir mit der Untersuchung der Interessen der Herrschenden. Dabei gehen wir wie gewohnt von einer historischen Perspektive aus, die anschließend mit rezenten Entwicklungen verglichen wird. Wenn wir jetzt also von Kunden sprechen, sind zunächst nur die Klienten gemeint, denn beide Gruppen waren ja in der traditionellen Gesellschaft weitgehend identisch.

Der Schaffung von Klientenbeziehungen lag - nicht nur in der Musikproduktion - das Interesse an einer Zentralisierung der Macht in den Händen der alten Fulbe-Erobererdynastie zugrunde. Sie entstanden als Gegengewicht zu wachsenden Feudalisierungstendenzen, die die Macht der Herrscher aufzulösen drohten. Die zentrale Macht sah sich ständig von Anfechtungen ihres uneingeschränkten Herrschaftsanspruchs bedroht; Anfechtungen, die sie mittels der Klientel ausgleichen mußte. Gerade unter den Fulbe scheint die Macht der Zentralinstanz nie lange fest gewesen zu sein. Als einheitlicher theokratischer Staat konzipiert, brach das Sokkoto-Reich bereits nach dem Tode Usman *dan* Fodios auseinander. In Adamawa, das ohnehin dem Einfluß Sokkotos durch seine Entfernung weitgehend entzogen war, traten die Feudalisierungstendenzen stärker und schon während des „heiligen Krieges“ hervor. Vor allem die mächtigsten Staaten wie Ray Boubala, Garoua, Ngaoundere und auch Maroua begannen schon sehr früh, sich von ihrem Lehnsherrn in Yola zu lösen und bildeten am Ende des 19. Jahrhunderts vollkommen eigenständige Staaten. Autonomiebestrebungen waren aber nicht nur unter den Vertretern der Herrschenden, sondern auch unter den Beherrschten spürbar. Die aus der Nomadenperiode stammenden egalitären Prinzipien waren nie ganz in Vergessenheit geraten und unterdrückt worden. Noch heute sagt ein Sprichwort der Fulbe des Diamaré:

„*Laamdo*, Frau, Fluß, Nacht; ein Mann hüte sich davor!“<sup>11</sup>

Obwohl die freien Fulbe-Bauern nie unterworfen wurden, muß die zentrale Macht eine ständige Bedrohung für sie gewesen sein, denn an die Fulbe-Bauern richtet sich das Sprichwort. Die Anfechtungen gegen die Herrschenden kamen am Ende des 19. Jahrhunderts und unter der deutschen Kolonialherrschaft vor allem im Diamaré massiv in den mahdistischen Bewegungen zum Ausdruck, die sich gegen die Kollaboration mit den Kolonialherren und die korrupte Herrscherelite richteten.<sup>12</sup> Obwohl ihre Anhängerschaft vorwiegend aus bekehrten *haabe* bestand, dürften auch viele verarmte Fulbe-Bauern an ihnen teilgenommen haben. Die Anfechtungen gingen sogar so weit, daß sie selbst die höchsten Würdenträger nicht aussparten. Passarge berichtet, daß selbst der Emir von Yola, Zubayru, in Maroua von der Bevölkerung auf offener Straße beschimpft und verspottet wurde.<sup>13</sup> Mit anderen Worten: die Kritik der Beherrschten richtete sich vor allem gegen Tendenzen der Herrschenden, das von Usman *dan* Fodio vorgesehene theokratisch-egalitäre Staatsmodell auszuhöhlen und durch eine den religiösen Vorschriften der *shari'a* zuwiderlaufende korrupt-unsoziale Tyrannei zu ersetzen.<sup>14</sup>

Wie die Verwendung von Klienten im machtpolitischen Bereich ist nun die Beziehung der Herrscher zu *wambaabe* der Versuch, die Anfechtungen im

ideologischen Bereich zurückzuweisen. Gegenüber der moralisch-religiösen Kritik stellt die Verwendung von Musikern zum eigenen Lob den vorweggenommenen Versuch der Herrschenden dar, sich vor den immer bedrohlich präsenten Anfechtungen zu rechtfertigen. Auch wenn die Musiker in den politischen Machtbereich nicht einbezogen waren, sie selbst als Mittel der Zentralisierung nicht eingesetzt werden konnten, waren sie dennoch als Klienten eine ebenso wirksame Stütze der zentralen Macht, insofern sie die Unterwerfung nicht nur selber praktizierten, sondern zudem symbolisch zum Ausdruck brachten. Symbolisch nicht nur durch den Preisgesang selber (aufgrund seiner Natur als Sprache), sondern durch die Vertretungsfunktion der *wambaabe*. Diese preisen ihre Herren nicht nur auf eigene Initiative und aus dem ganz subjektiven Wunsch nach Unterwerfung und Akklamation, sondern objektiv als Stellvertreter jener beherrschten Klasse, die diese Unterwerfung und Anerkennung der Legitimität durch die moralisch-religiöse Kritik verweigert: die Musiker preisen - wie Besmer es überspitzt, aber richtig formuliert - „on behalf of the whole community“ (1971: 91), insofern diese fast ausschließlich aus Beherrschten besteht.<sup>15</sup> Durch die ständige Bedrohung der herrschenden Machtansprüche durch die Beherrschten wird die ständige Wiederholung der Legitimierung durch die Preissänger aber auch zur Notwendigkeit, und es ist diese Wiederholung, die den Preisgesang als soziale Institution konstituiert und ihm seine soziale Funktion gibt.

Die soziale Funktion des Preisgesangs - darauf hat Smith zuerst deutlich hingewiesen und andere Autoren haben es aufgegriffen - ist es demnach

„to sustain and justify the high status of the nobility and wealthy merchants“  
(Ames 1973: 158)

Wie Legitimation von Herrschaft generell arbeitet auch die von den Preissängern betriebene mit der Begründung der Natürlichkeit bzw. Gottgewolltheit von Herrschaft. Damit steht sie aber scheinbar in Übereinstimmung mit den moralisch-religiösen Anfechtungen, die sich auf den Gottesstaat berufen und gegen die der Preisgesang seine affirmative Funktion stellt. Zwar kommt nach theokratischen, d.h. hier mahdistischen Auffassungen Herrschaft von Gott und folglich richtet sich ihre Kritik nicht gegen Herrschaft und Reichtum als solche, sondern gegen deren Mißbrauch durch ganz bestimmte Herrscher. Gerade aber dieser Konkretion wirkt der Preisgesang entgegen, indem er prinzipiell jedem Herrscher, „whether ... a reprobate or a saint, a tyrant or an honest administrator“ (Smith 1957: 41), seine Zustimmung gibt.<sup>16</sup>

Die entsprechenden Textstellen, die diese Rechtfertigung leisten, sind:

*risku der nyal tagete*

der Reichtum wird in den Knochen geschaffen

*gayaadi hadataa gedul*

die Bösheit verhindert nicht das Schicksal

*mo Allah hokki kado woodaa*

wem Gott gegeben hat, den kann nichts hindern

*risku dūm dawa Allah*

der Reichtum kommt von Gott

*doole goddo dow goddo*

zwangsläufig steht jemand über jemand anderem

Die Legitimation von Herrschaft durch die Behauptung ihrer Gottgegebenheit drückt sich zwar nicht in jedem Preisgesang aus, aber könnte man daraus schließen, daß es sich in den Fällen dieser Art von Legitimation um besondere handelt, in denen die Legitimation nötiger ist als in anderen, wo sie sich damit begnügen kann, nur die Größe, Macht und den Reichtum des Gepriesenen zu behaupten und deren Berechtigung stillschweigend vorauszusetzen? Das hieße dann aber, daß die Musiker sehr genau über ihre Kunden informiert sind, wissen, daß sie mehr als andere der besonders nachdrücklichen Legitimation bedürfen. Dies ist nicht auszuschließen, jedenfalls so lange wir nicht näher über die tieferen Beziehungen zwischen Musikern und den Kunden informiert sind. Was aber mit Sicherheit gesagt werden kann ist, daß sich in dieser Art von Legitimation eine Rangfolge der Kunden widerspiegelt. Die sozial weniger Exponierten bedürfen aufgrund ihrer weniger den Anfechtungen ausgesetzten Stellung nicht der letzten, das stärkste Argument der Gottgewolltheit aufbietenden Legitimation. Das Interesse der Gesellschaft an ihnen ist nicht so groß, daß es vom Musiker das Mehr an Begründung erfordern könnte, das die ganz Reichen zu ihrer Rechtfertigung aufwenden müssen.

Die Legitimation der Herrschenden als soziale Funktion des Preisgesangs hat ihr Korrelat auch in anderen „sozialen Institutionen“ und weist den Preisgesang nur als ein Mittel unter vielen aus, diese Funktion zu erfüllen. Auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen existieren Klientenbeziehungen, die - wie auf höchster gesellschaftlicher Stufe bei den Adligen - den Zweck haben, die Macht und den Einfluß eines Gesellschaftsmitgliedes zu verstärken. Außer Dienstleistungen und angebotenen Gütern ist das Grüßen eines der wesentlichen Mittel, derartige Beziehungen zu initiieren und ihre Kontinuität zu sichern. Nach Goody ist das Grüßen zunächst ein phatisches Mittel zur Eröffnung von Kommunikation, das selbst keine sozial relevante Information enthält. Darüber hinaus gestattet Grüßen aber dann das Ausspielen von „status differences“, die sich vor allem optisch darstellen: der Grüßende kommt immer auf den zu Grüßenden zu und bringt sich immer in eine räumlich tiefere (d.h. gebeugte, hockende) Position gegenüber dem zu Grüßenden. Drittens ist der Gruß ein Mittel zur Erzwingung von Geldgeschenken:

„Greeting behaviour is a means of initiating and pressing such claims because the one who comes to present his respects, presents something that is of great value in this society. In doing so he creates an implicit obligation on the one greeted to honour this respect debt at some later date.“ (1972: 67)

Im Gruß des Herrn durch den Klienten kommen soziale Unterwerfung und Legitimation der sozial privilegierten Stellung des Herrn zum Ausdruck:

„... to greet is to present one's respects“. (Goody 1972: 40)

Für den Preisgesang wiederum bedeutet das, daß wir ihn als einen einzigen, musikalisch formulierten und eingekleideten Gruß auffassen können,<sup>17</sup> in dem auf dem Wege der Respektbezeugung Herrschaft anerkannt wird. Zugleich ist er ein Bittgesang, auch wenn er selbst nicht einen deutlichen Hinweis auf die Bitte um Geld enthält. Denn gemäß seinem Charakter weiß jeder Kunde vom Preisgesang, daß gepriesen werden wie beim Gruß gleichbedeutend mit um Geld gebeten werden ist. Oder, wie es umgekehrt ein Sprichwort aus Burundi, das auch für die Fulbe gelten könnte, formuliert:

„Demander, c'est honorer“<sup>18</sup>

Als Bittgesang ist der Preisgesang aber nicht nur direkte Ehr- bzw. Respektbezeugung, sondern zudem der Versuch, drohende Respektlosigkeit abzuwehren. Denn in einem der Preisgesänge heißt es:

*torde na hadi yawaare*  
Betteln verhindert die Verachtung

Ob Ehr- oder Respektbezeugung, Gruß oder Verhinderung von Verachtung; der Preisgesang scheint ein moralisches Vokabular zu beinhalten, das einer näheren Untersuchung wert ist und das sich an einem Beispiel, dem Begriff *semteende*, verdeutlichen läßt.

Paul Riesman hat in „Société et liberté chez les Peuls Djelgôbé de Haute-Volta“ (1974) eine detaillierte Analyse des Begriffs vorgelegt, die unter anderem auf linguistischen Kriterien beruht.<sup>19</sup> Er geht davon aus, daß die Wurzel von *semteende*, *semt-*, je nach ihrer temporalen Form zwei verschiedene Bedeutungen haben kann. Die gebräuchlichen Übersetzungen der Wörterbücher mit „avoir honte“ erweisen sich als unbrauchbar,<sup>20</sup> da *semt-* im Aorist (*mi semti*) „ich habe etwas schamloses getan“ bedeuten kann, während dieselbe Wurzel im Progressiv (*mi don semta*) „ich laufe Gefahr, etwas schamloses zu tun“ bedeuten kann. Beide Wendungen, im Deutschen nur mit dem Wort „Scham“ zu übersetzen, können im Französischen auch mit „pudeur“ und „honte“ wiedergegeben werden, wobei nach Riesman ein grundlegender Unterschied darin besteht, daß man von „pudeur“ vor einer Handlung und von „honte“ nach einer Handlung spricht.<sup>21</sup> Der Begriff *semteende* ist nach Riesman nun mit dem Satz *mi don semta* in Beziehung zu setzen, der die Gefahr einer virtuellen „honte“ oder das Risiko, so zu handeln, ausdrückt.<sup>22</sup> Übersetzt man *semteende* also mit „Scham“, wohl eingedenk, daß es sich nicht um die Scham vor etwas schamlos begangenen handelt, sondern um die Angst vor dem Begehen von etwas Schamlosem, was oft auch synonym mit *mi don hula* = „ich habe Angst“<sup>23</sup> ausgedrückt wird, so ist klar, daß der Begriff *semteende* nicht vom Ich ausgeht.<sup>24</sup> *Semteende* ist also nicht Ausdruck für ein relativ beliebiges, mehr oder minder spontanes, subjektives Gefühl. Sich vor etwas schämen heißt vielmehr, gesellschaftliche Verhaltensregeln persönlich bestätigen. Scham ist in jedem Bereich gesellschaftlicher Beziehungen ein Verhalten, das die Konformität an die Regeln der Gesellschaft bezeugt. Ein Pullo, der sich schämt, einem Älteren oder sozial Privilegierten beim Gruß in die Augen zu schauen oder

mit Frauen gemeinsam zu essen, meint damit nicht die Scham vor diesen Personen selbst, sondern die Furcht vor der Übertretung gesellschaftlicher Normen. Im Preisgesang wäre dann die Scham vor dem sozial Höheren nicht die Scham vor diesem selbst, sondern der Beweis des Wissens und der Akzeptierung der Distanz zwischen gesellschaftlichem Oben und Unten. Wir halten deshalb - zumindest im Bereich des Preisgesangs - die Übersetzung von *semteende* mit „Respekt“ für brauchbarer, auch wenn das Fulfulde andere Wörter für „Respekt“ kennt. Die Legitimation von Herrschaft als Grundidee von Respekt- und Ehrbezeugung wurde auch von anderen Autoren herausgearbeitet. So schreibt z.B. Pitt-Rivers in seinem Aufsatz „Honour and Social Status“ (1965):

„Transactions of honour therefore serve these purposes: they not only provide, on the psychological side, a nexus between the ideals of society and their reproduction in the actions of individuals - honour commits men to act as they should ... - but, on the social side, between the ideal order and the terrestrial order, validating the realities of power and making the sanctified order of precedence correspond to them. Thus ... honour does something which the philosophers say they cannot do: derive and *ought* from an *is*; whatever *is* becomes right, the *de facto* is made *de jure*, the victor is crowned with laurels, the war-profitée is knighted, the tyrant becomes the monarch, the bully a chief. The reconciliation between the social order as we find it and the social order which we revere ... fulfills the function of social integration by ensuring the legitimation of established power.“(38)

Als soziale Institution ist der Preisgesang aber auch - jedenfalls in den meisten Fällen - an bestimmte soziale Anlässe gebunden, die selber auf anderer Ebene dieselben Prinzipien und gesellschaftlichen Beziehungen reflektieren wie der Preisgesang. Schon die Tatsache, daß ein Mitglied der herrschenden Klasse ein soziales Ereignis feiert, das wie z.B. eine Heirat von jedem anderen, sogar niedrigeren Gesellschaftsmitglied gefeiert werden kann, zeigt seine Respektwürdigkeit, weist auf die Pflicht der Beherrschten hin, in dem Ereignis die soziale Norm anzuerkennen, die es ausdrückt. Eine Heirat ist von größter gesellschaftlicher Bedeutung und von hohem Prestige für die Beteiligten und deshalb müssen die in ihr zum Ausdruck kommenden sozialen Werte respektiert werden. Der Preisgesang verbindet sich mit diesem Anlaß, um seine Wirkung und soziale Relevanz noch zu erhöhen.

Aber trifft die Anwendung des Begriffs *semteende* auf den Preisgesang auch noch zu, obwohl die meisten befragten Rezipienten von den Musikern behaupteten, daß sie im Gegensatz zu ihnen keinen Respekt haben (*be cementataa*)? *Cemtaata* ist die negative Form des Progressivs und würde nach Riesmans Analyse bedeuten: „sie laufen nicht Gefahr, etwas schamloses zu tun“. Dies bedeutet aber nicht, wie in dem von Riesman gegebenen Beispiel, *neddo semtataa yaaye mum* = „niemand schämt sich vor seiner Mutter“ (1974: 131), daß die Musiker die Gefahr der Respektlosigkeit gar nicht erst laufen können, weil sie etwa wie ein Kind gegenüber der Mutter keinen Respekt bzw. Scham zeigen müssen. Auch kann man aus dieser Äußerung der Rezipienten nicht schließen, daß die Gesellschaft die stellvertretend von den Musikern übernommene Funktion des Preisgesangs ablehnt, indem sie

von sich die Erfüllung der Aufgaben behauptet, die wir von der Analyse her den Musikern zugewiesen hatten. Eher bedeuten die Äußerungen nur eine Ablehnung der allgemeinen sozialen Verhaltensweisen der Musiker, z.B. der im allgemeinen unter ihnen verbreiteten religiösen „Ignoranz“.<sup>25</sup> Oder sie bedeuten auch ein ambivalentes Verhältnis zum Preisgesang, dessen soziale Funktion zwar von der Gesellschaft, vor allem aber der herrschenden Schicht verlangt wird, die aber den Gepriesenen selbst durchaus subjektiv unangenehm sein kann und sie zu der vielleicht sogar richtigen Behauptung veranlassen kann, die Produzenten des Preisgesangs hätten nicht nur in ihrem allgemein-sozialen Verhalten, sondern gerade als Autoren der Respektbezeugung etwas von Respektlosigkeit an sich.<sup>26</sup> Diese macht sich vor allem dann bemerkbar, wenn die *wambaabe* nicht direkt von ihren Kunden gerufen werden, also zum Zwecke der Respektbezeugung und Legitimation eingeplant werden, sondern selbst die Kunden aufsuchen und ihnen die Legitimation ungefragt anbieten, ja sogar aufzwingen. Mit anderen Worten: wenn die Musiker, wie in der zweiten Kontaktform, ihre Kunden überraschen. In der ersten Form entspricht es durchaus dem Willen der Kunden, sich legitimieren zu lassen; in der zweiten Form dagegen kann diese an sich wünschenswerte, objektive, in ihrem Interesse liegende Funktion des Preisgesangs durchaus ungelegen kommen. Denn der Preisgesang erniedrigt auch, zumindest momentan, den Empfänger des erwiesenen Respekts. Der Kunde ist in der Schuld des Musikers, weil er etwas von ihm bekommen hat, das er noch nicht erwidert hat. Mit den Worten des Preisgesangs, mit dem Gesang selber, ist seine legitimierende Funktion also noch nicht erfüllt. So sehr der Preisgesang selber auch aus der Behauptung der Legitimität besteht, so wenig begnügt sich die Gesellschaft doch damit. Sie lehnt die Worte aber auch nicht als bloßes Gerede ab, sondern verlangt in dem guten Glauben an die Berechtigung von Herrschaft an sich nur den Beweis ihrer Berechtigung. Herrschaft an sich ist nicht schlecht, und man würde den theokratischen Charakter der Staatsführung verkennen, wenn man wie Smith behauptet, daß „the nobleman in office is not asked to rule justly, but simply to rule, and by his acts to manifest his status“ (1957: 42). Die theokratische Idee soll im Gegenteil eine Regierung nach den Gesetzen der *shari'a* garantieren, die den Menschen zu ihrem Heile von Gott offenbart wurden und deshalb gerecht sind. Diesen Beweis müssen die Herrschenden antreten. Sie müssen nicht nur zeigen, daß sie Macht haben, sondern zudem, daß sie die Macht zum Nutzen der Untertanen ausüben. Gefragt ist nicht nur der Herrscher, der „einfach regiert“, gleichgültig, ob er deshalb geliebt oder gehaßt wird, sondern der Herrscher, der regiert und deshalb zwar gefürchtet, aber nicht verachtet, d.h. gehaßt wird.<sup>27</sup>

Wie sieht nun der Beweis aus, den die Musiker und die Gesellschaft, beim Preisgesang durch die Zuhörer vertreten, von den Gepriesenen fordern? Und noch anders gefragt: wie kann sich der Beweis überhaupt ausdrücken? Wenn in diesem Beweis die Interessen der Beherrschten zum Ausdruck kommen und befriedigt werden sollen, so wäre bei den Musikern ganz einfach von ihrem subjektiven Interesse auszugehen, das in dem Verdienst ihres Lebensunterhaltes besteht. Mit anderen Worten: der Beweis der legitimen Herrschaft kann sich nicht anders zu erkennen geben als in der Befriedigung der Interessen der Musiker, d.h. in deren Bezahlung mit Geld.

Dieser Zwang zur Bezahlung ist der eigentliche Grund, warum vor allem in der zweiten Kontaktform die Respektbezeugung der Musiker für die Überraschten etwas von Respektlosigkeit an sich hat. Das Überraschen stellt den Gepriesenen möglicherweise gegen seinen Willen plötzlich vor eine Alternative, die sozial höchst bedeutsam ist. Entweder er erwidert die vom Musiker auf Vorschub gewährte Legitimation durch sein Geldgeschenk oder er setzt sich der Beleidigung durch den Musiker aus. Das heißt: er hat die Legitimation nicht verdient, sein Reichtum und seine Macht sind ungerechtfertigt. Der *bambaado*, vorher Medium der unterwürfigen Akklamation, wird nun zum Medium der moralischen Kritik.

Der zwingende Charakter der Herausforderung durch die Musiker liegt unter anderem am Gabenprinzip im Preisgesang, denn es ist nicht nur unmöglich, das Geschenk des Musikers abzulehnen, sondern auch, zu wenig als Gegengeschenk dafür zu geben. Der Preisgesang übt also tatsächlich einen Druck auf die Kunden aus:

„The declamation consists, briefly, in an application of public pressure to prominent members of the community to validate their status by appropriate role performances ... through the mechanism of gifts to the *maroka*.“  
(Smith 1957: 42)

Der zwingende Charakter der Bezahlung, besonders deutlich in der zweiten Kontaktform sichtbar, kommt auch durch das Verb zum Ausdruck, mit dem diese Kontaktform bezeichnet wird. *Nangugo* heißt wörtlich übersetzt „nehmen“, „fangen“, und wenn ein Musiker sagt: *mi nanggi mo*, so heißt das nicht nur „ich habe ihn genommen“, d.h. „ich habe ihn mit meinem Preisgesang überrascht“, sondern auch, daß er den Kunden in seine Gewalt gebracht hat. Dieser Besitzergreifung kann sich niemand, sei es durch Weglaufen oder Verstecken entziehen. Lediglich die angemessene Bezahlung, die erwiesene Großzügigkeit befreit den Kunden aus der Gewalt des *bambaado*.<sup>28</sup> Die Unvermeidbarkeit der Überraschungsbesuche macht die Musiker in den Augen der Rezipienten auch zu gefürchteten, und es ist nicht verwunderlich, daß 3% der befragten Rezipienten den „guten“ Musiker in dem nicht *nangugo* praktizierenden sahen. Die Furcht vor *nangugo* drückt sich bei den Kunden oft sehr direkt aus. Oft konnten wir beobachten, daß überraschten Kunden die Angst im wahrsten Sinne des Wortes auf der Stirn geschrieben stand und sie versuchten, sich mit allen Mitteln davon zu befreien, genauer gesagt: vom Musiker und der Drohung seiner Sanktionen zu befreien. Sei es, indem sie unter Aufbietung aller Selbstbeherrschung versuchten, sich total unberührt zu geben oder durch ein übertrieben lässig überreichtes Geldgeschenk Gleichgültigkeit zu demonstrieren. Dabei bedient sich der Musiker nicht einmal sofort der Sanktionen; in den meisten Fällen genügt es schon, daß der Musiker, wenn ihm das erste Geldgeschenk zu gering erscheint, sich nicht von dem Kunden, auf den er zugegangen war, entfernt, sondern direkt vor ihm weiterspielt. Dies ist für den Kunden Andeutung genug, noch mehr Geld zu geben, bevor der Musiker wirklich zum letzten Mittel, der direkten Beleidigung, greift.

Aber der Beweis der Legitimität ist nicht nur die Befriedigung der unmittelbaren Lebensinteressen der Musiker, sondern auch der Interessen der Gesellschaft, die im



Akt des Preisgesangs durch die Zuhörer repräsentiert wird. Denn der Preisgesang geht von der arbeitsteiligen Tätigkeit der Musiker aus, die den Respekt symbolisch für alle Beherrschten bezeugen. Als Mittler in diesem Prozeß müssen sie folglich auch die symbolischen Adressaten des Beweises der Herrschenden sein. Ein *bambaado* preist nicht nur „on behalf of the whole community“, sondern empfängt auch den Beweis „on behalf of the society“ (Smith 1957: 42). Die Bezahlung der Musiker ist nicht nur bloße Befriedigung ihrer subjektiven ökonomischen Interessen, sondern zudem symbolische Befriedigung eines sozialen Interesses der Beherrschten an dem Beweis.

Der Beweis der Legitimität von Herrschaft drückt sich also durch das Medium des Geldes aus.

Der Beweis der Großzügigkeit ist aber nur die logische Folge dieser grundlegenden Struktur, d.h. des Gabenprinzips: die Dienstleistung des Musikers oder der Preisgesang als Geschenk dürfen nicht einseitig bleiben, sondern müssen gemäß diesem Prinzip erwidert werden. Da die Freiwilligkeit der ausgetauschten Güter und Dienstleistungen grundlegend ist und im Gabenprinzip kein Äquivalenttausch stattfindet, muß das im Preisgesang im wörtlichen Sinne angebotene maßlose Lob auf der anderen Seite durch Maßloses erwidert werden. Herrschaft, sprich: Reichtum ist erst dann legitim, wenn er bemessen ist, nicht spontan und maßlos sich wider die Beherrschten, die Armen vermehrt.<sup>29</sup> Er muß sich einschränken lassen, indem er von sich maßlos und das heißt großzügig und nicht geizig weggibt. Großzügigkeit und Geschenk sind im Denken der Fulbe identisch, denn *caahu* bedeutet sowohl „Großzügigkeit“ als auch „Geschenk“.<sup>30</sup>

Das Prinzip der Großzügigkeit findet in den Texten einen eindeutigen Niederschlag. Dabei sind je nach der Form, in der der Preisgesang in den sozialen Anlaß integriert ist, d.h. je nachdem, ob zuerst der Preisgesang oder das Geld zum Tausch angeboten wurde, zwei Formulierungen zu unterscheiden:

1) Formulierungen, die die Großzügigkeit eines Kunden allgemein betonen:

*nokka seeka*

er nimmt und wirft

*caahu Ahmadu*

die Großzügigkeit von Ahmadu

*caahu booro yaaya Zakiyaatu*

das 1000 Francs-Geschenk des Bruders von Zakiyaatu

*bornan meetan*

er kleidet, er gibt Turbane

*giido Ahmadu sooyde woodaa*

wer Ahmadu gesehen hat, wird nicht arm sein

*hokkan Cameroun*

er gibt den Kamerunern

2) Formulierungen, die den Dank für empfangene Großzügigkeit ausdrücken:

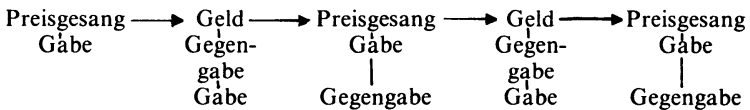
*yettoore caahido dum doole*

der Dank an den Großzügigen ist Pflicht

*debbo dokkuđo haani ko yette*  
 die Frau, die gegeben hat, verdient bedankt zu werden  
*mi yetta dokkuđo yam*  
 ich danke dem, der mir gegeben hat

Das Geldgeschenk als Beweis der vom *bambaado* sozusagen auf Vorschuß gewährten Legitimation ließe sich übrigens auch als das Einlösen eines Wechsels verstehen, den der *bambaado* mit seinem Preisgesang ausgestellt hat. In der Ehre des Kunden liegt es nun wiederum, diesen Wechsel oder Kredit zurückzuzahlen. Ehre und Kredit sind ihrerseits aber nur Kategorien des Gabenprinzips.<sup>31</sup>

Auf der anderen Seite bedeutet großzügiges Geben aber auch, zu zeigen, daß „man es nicht nötig hat“, daß man über genügend Reichtum verfügt. In der Großzügigkeit kommt also bereits ein Moment zum Vorschein, das sich gegen ihre Funktion als Legitimitätsbeweis richtet, insofern es weniger ein echtes Beschneiden als eine ostentative Demonstration des grenzenlosen, unbeschneidbaren Reichtums ist. Damit beinhaltet die Großzügigkeit aber wie das Geschenk, der Preisgesang, ein Moment der Respektlosigkeit, indem sie den Musiker erniedrigt, letzten Endes trotz der geleisteten Legitimation der Reichen mühelos wieder in deren Schuld bringt und Herrschaft wieder als unumschränkte erscheinen läßt. Vielleicht könnte man darin den Grund dafür sehen, daß die Musiker nach erhaltenem Geldgeschenk noch einmal, fast überflüssig, den Kunden preisen, so als wollten sie die Erniedrigung wieder von sich nehmen, um sie noch einmal gegen den Kunden zu kehren. Theoretisch könnte sich so ein endloser Kreis aus Preisgesang und Geldgeschenk, Gabe und Gegengabe eröffnen, in dem Preisgesang und Geldgeschenk in jeder Phase eine andere Rolle übernehmen, je nachdem, ob man den Preisgesang oder das Geld als die erste Gabe betrachtet:



Denn man kann mit Riesman, der durch seine Kapitelüberschriften eine Argumentationsfolge zu erkennen gibt, die ganz in unserem Sinne liegt,<sup>32</sup> sagen, daß für den Geschenkaustausch im allgemeinen folgendes gilt:

„Alors qu'on pourrait supposer que le fait de donner rend le donneur supérieur au receveur ... il faut constater que le don ..., en comblant un besoin, permet aux deux personnes de se remettre sur un pied d'égalité en ce qui concerne leur capacité ... de se respecter mutuellement.“ (1974: 176)

Dies ist aber nur theoretisch der Fall. Da der Preisgesang immer nur einen Ausschnitt aus dem eben beschriebenen Kreis realisiert und den Musiker immer als Letzten, als Annehmenden übrigläßt,<sup>33</sup> kann in dem gegenseitigen Respekt nur die gegenseitige Legitimation der jeweiligen sozialen Situation gesehen werden. Denn:

„Geben heißt Überlegenheit beweisen, zeigen, daß man mehr ist und höher steht, *magister* ist; annehmen, ohne zu erwidern oder mehr zurückzugeben, heißt sich unterordnen, Gefolge und Knecht werden, tiefer sinken, *minister* werden.“  
(Mauss 1968b: 170f.)

Fassen wir zusammen: Die beiden zentralen Begriffe des Preisgesangs, „Respekt“ und „Großzügigkeit“, sind durch die Einheit von Gabe und Gegengabe miteinander verbunden.<sup>34</sup> Darüber hinaus fungieren sie aber nicht einseitig nur auf je einer Seite der Beziehungen zwischen Musikern und Kunden, etwa so, daß nur die Musiker Respekt bezeugen und nur die Kunden großzügig sind. Umgekehrt gilt auch von den Musikern, daß sie mit ihrem Preisgesang verschwenderisch in der Verteilung von Lob sind und ebenso gilt von den Kunden, daß auch sie Respekt bezeugen. In einem der Texte der *boo'en* heißt es sogar ausdrücklich:

„*hiisan-no jolde boo semtoobe*“  
(der *boojo*) denkt an die Höfe der Schüchternen

Damit sind die Könige gemeint, die zu schüchtern, d.h. zu respektvoll sind, und zwar nicht gegenüber dem *boojo*, sondern zu schüchtern sind, ihnen ein Geldgeschenk zu verweigern, d.h. sich nicht der sozialen Norm der Großzügigkeit anzupassen.

Es ist für die soziale Funktion übrigens vollkommen gleichgültig, ob zuerst der Musiker mit seinem Preisgesang das Geschenk anbietet - das wäre *nangugo* und zugleich der reinste Ausdruck der Idee des Preisgesangs - oder der Kunde mit seinem Geldgeschenk. Wenn bei *dubdo* ein Zuhörer einem Musiker Geld gibt, während dieser noch einen anderen Kunden preist, so ist dies nicht der vorgezogene Beweis der Legitimität dieses Zuhörers, sondern die Demonstration der Legitimität in Stellvertretung für den gerade gepriesenen Kunden. Der Zuhörer selbst ist entweder so von der Legitimität des gepriesenen Kunden überzeugt, daß er den Beweis erst gar nicht für nötig hält, die Herausforderung des Musikers sozusagen von dem Kunden ablenkt, von dem er glaubt, daß er den Beweis nicht nötig hat. Oder er erklärt mit seinem Geldgeschenk seine Solidarität mit der gepriesenen Person, zeigt, daß es legitim und richtig ist, ihn zu preisen. Im Kontext von *hiirde* ist es ähnlich, wenn auch aufgrund der heterosexuellen Situation der Musiker hier tatsächlich „on behalf of the community“ preist, d.h. finanziell von den männlichen Kunden aufgefordert, und die gepriesenen Frauen sich den Beweis ersparen können, weil er bereits in der Tatsache des von zahlenden Kunden Umworbenseins geleistet wurde. Von daher stimmen wir nicht ganz Smith zu, der zwar ebenfalls von zwei verschiedenen Arten der Bezahlung - einmal vor und einmal nach dem Preisgesang - ausgeht, der aber daraus auch auf verschiedene soziale Funktionen des Preisgesangs schließen will:

„In both political praise-singing<sup>35</sup> and solo declamations<sup>36</sup> addressed to individuals, only the person addressed may reward the *maroka*. On the other hand, at ... *ajo* wedding celebrations<sup>37</sup> and public heterosexual competitions,<sup>38</sup> gifts are normally received by the *maroka* on behalf of another person. These differences in the structure of gift-giving reflect other differences in the two sets of contexts. When an individual ... rewards the *maroka* directly, it is in return for personal

praise ... Donations which the *maroka* receive on behalf of another ... are either declarations of solidarity with the person on whose behalf they have been made, as in the context of *ajo*, ... or are attempts to win a female's favour ... Thus, in the one case, declarations of solidarity with other persons also involve declarations of attachment to institutions of Hausa culture, while in the heterosexual situation gifts made on behalf of women express attachment to more general qualities, such as beauty, youth and the like." (1957: 40)

Zum Schluß dieses Kapitels sollte noch gefragt werden, warum der Preisgesang zur Erfüllung seiner sozialen Funktion nur die ökonomische Form der Gabe und nicht eine andere - etwa die der Ware - haben kann.<sup>39</sup> Es ist unsere These, daß der Preisgesang seine Funktion in dem Augenblick nicht mehr erfüllen kann, da er eine andere ökonomische Form annimmt als die der Gabe. Wird er z.B. auf Schallplatten technisch produziert, so ändert sich seine Funktion schon allein dadurch, daß er nun auf dem privaten Plattenspieler, außerhalb des ursprünglichen sozialen Anlasses abgespielt wird und daß die ihn spielenden Musiker nicht mehr bezahlt werden und die Hörer nicht mehr die sich legitimierenden Kunden sind. Die ökonomische Form des Preisgesangs als Ware schafft andere soziale Beziehungen als seine Form als Gabe. Der Unterschied besteht darin, daß die Beziehungen der Partner beim Warentausch nur in der Realisierung eines Wertes des Produkts (hier: einer Schallplatte) bestehen, wobei es dem Verkäufer gleichgültig ist, wie das Produkt nach dem Verkauf benutzt wird, ob die Schallplatte - um bei unserem Beispiel zu bleiben - gehört oder als Tablett benutzt wird. Im Gabentausch dagegen gehen die Partner persönliche Beziehungen zueinander ein,<sup>40</sup> wobei es nicht einfach darauf ankommt, daß der Preisgesang getauscht wird. Daran ist nichts zu ändern, denn der Kunde ist ja gezwungen, den Preisgesang anzunehmen. Es kommt vielmehr darauf an, wie der Preisgesang getauscht wird und daß der Preisgesang so gehört wird, wie es der *bambaado* wünscht, d.h. mit dem deutlichen Hinweis, die auf Vorschuß gepriesene Großzügigkeit auch zu beweisen. Beim Warentausch zählt nur die Tatsache, daß getauscht wird; beim Gabentausch zählt zudem die Sache und ihr Gebrauch. Ist es nicht so auch beim Geschenktausch, wie wir ihn gewohnt sind? Wird ein Geschenk nicht dann als echt und ehrlich betrachtet, wenn das überreichte Geschenk dem Empfänger auch nützt und ihn so auffordert, es durch ein für den anderen ebenso nützliches Geschenk zu erwidern? Haben wir nicht den Eindruck, daß derlei nützliche Geschenke, mehr als nur der Pflicht und Etikette halber überreichte, persönliche Beziehungen schaffen und festigen? Ebenso verhält es sich beim Preisgesang, wenn der Geschenktausch hier auch weniger emotionell belastet ist als in unseren Geschenkgewohnheiten. In den persönlichen Beziehungen, die der Preisgesang etabliert, drücken sich weniger emotionell-individuelle als vielmehr soziale Vorstellungen aus, die über den Bereich der Freundschaft hinausgehen. Denn es geht um die Frage von Herrschaft schlechthin; eine Frage, die der Warentausch nicht zum Ausdruck bringen kann, weil er von vornherein vom sozialen Status der beteiligten Partner absieht und nur auf das Tauschen von Gleichem gegen Gleiches, so ungleich die Partner selbst auch sein mögen, abzielt. Bei der Ungleichheit der Partner fängt der Preisgesang dagegen überhaupt erst an: ein Reicher preist keinen Reichen.

### 7.3 FORMELLER UND INFORMELLER PREISGESANG: LAAMU UND NANGUGO

Die soziale Funktion des Preisgesangs ist in allen stattfindenden Preisgesängen dieselbe. Dennoch drückt sie sich immer auf andere Art und Weise aus, weil die Umstände, unter denen ein Preisgesang produziert wird, immer verschieden sind. Aus den vorangegangenen Kapiteln ging hervor, daß die *wam̃baabe* zwar alle dieselbe Klassenlage haben, daß sie aber nicht in denselben Beziehungen zu ihren Kunden stehen, daß die Kunden zwar alle sozial höher stehen als die *wam̃baabe*, daß aber nicht alle Kunden dieselbe Klassenlage haben und daß es zwei verschiedene Arten der Kontaktaufnahme der Musiker zu den Kunden gibt. Man könnte so fortfahren und würde zu dem erstaunlichen Ergebnis kommen, daß die professionelle Musikproduktion bei weitem kein homogener Block ist, sondern - das dürfte aufgefallen sein - eine Zweiteilung hinsichtlich ihrer Bedingungen, Methoden und Konsequenzen aufweist. Wir können feststellen:

- 1) Es gibt zwei Kundenkreise, die relativ deutlich voneinander getrennt sind: *laamiibe*, *lawan'en* und ihr Hofstaat auf der einen Seite und *nouveaux riches* auf der anderen.
- 2) Es gibt zwei Arten von *wam̃baabe*: solche, die fast ausschließlich für den Adel spielen und solche, die fast nur für die *nouveaux riches* spielen. Beide Gruppen stehen in besonderen, unterschiedlichen Beziehungen zu diesen Kundenkreisen: die einen sind die Klienten des Adels, die anderen „freie Handwerker“, die jedermann zur Verfügung stehen, der sie bezahlen kann.
- 3) Es gibt zwei Kontaktformen zwischen *wam̃baabe* und Kunden: eine Form, in der die Musiker gerufen werden, eine andere, in der sie die Kunden überraschen.
- 4) Es gibt zwei Arten der Musikproduktion: eine, bei der die Musiker in Ensembles spielen, eine andere, bei der sie vorwiegend solistisch auftreten.
- 5) Es gibt zwei Arten der Reaktion der *wam̃baabe* auf geizige Kunden: eine, bei der die Kunden beleidigt werden, und eine andere, bei der diese Beleidigungen ausbleiben.

Es ist zu fragen, ob diese Momente jeweils zu einer Form des Preisgesangs zusammengefaßt werden könnten, die durch jene charakterisiert wird und die einer anderen gegenübersteht, die ihrerseits durch entsprechende andere Punkte charakterisiert wird. Wenn man die Klassenlage der Kunden, die Arten der Beziehungen Musiker-Kunden jeweils so miteinander in Verbindung bringen könnte, daß sie ein homogenes Ganzes bilden, in dem die jeweilige Klassenlage der Kunden oder die jeweilige Art der Beziehungen auf einen der anderen Punkte angewiesen wäre, so hätten wir es mit zwei verschiedenen Formen des Preisgesangs zu tun, die - obwohl sie dieselbe soziale Funktion haben - diese auf verschiedene Art und Weise realisieren. Mit mehr oder weniger großer Übereinstimmung ließen sich dann die aus der Materialpräsentation bekannten Fakten zu zwei Reihen zusammenschließen, die zwei Formen des Preisgesangs entsprechen, die wir formellen und informellen Preisgesang nennen wollen.

	formeller Preisgesang	informeller Preisgesang
Kunden	Adel	nouveaux riches
wambaabe	Hofmusiker	„freie Handwerker“
Kontaktform	1.	2.
Ensembles	Ensembles	solistisch/Ensembles
Beleidigungen	nein	ja

Man könnte nun einwenden, daß die beiden Formen nicht so scharf voneinander getrennt sind, wie es die Reihen vermuten lassen. So kommt es z.B. durchaus vor, daß auch beim informellen Preisgesang Ensembles spielen oder daß die Hofmusiker auch für *nouveaux riches* spielen. All dies sind Ausnahmen, die aber wichtig genug sind, um die so abstrahierten Formen des Preisgesangs nicht absolut zu setzen, sondern nur als theoretische Resultate von realen Tendenzen der professionellen Musikproduktion erscheinen zu lassen, die den formellen Preisgesang immer deutlicher vom informellen abgrenzen.

In einem Punkt ist die Form des Preisgesangs jedoch relativ indifferent: den sozialen Anlässen. So lassen sich bei einem Anlaß beide Formen realisieren wie z.B. bei *dubdo*, wo alle Merkmale sowohl des formellen als auch des informellen Preisgesangs gegeben sein können. *Dubdo* steht in der Mitte zwischen zwei Extremen, bei denen nur je eine Form möglich ist:

*laamu*  
nur formell

*dubdo*  
formell,  
informell

*nangugo*  
nur  
informell

Dies zeigt sehr deutlich, daß die beiden extremen Formen *laamu* und *nangugo* auf eine bestimmte Form angewiesen sind, die die andere, entgegengesetzte, ausschließt. Die Verbindung *nangugo*-formell würde *nangugo* in seiner Wirksamkeit, die soziale Funktion zu verwirklichen, einschränken, ja unmöglich machen. Dasselbe gilt für die Verbindung von *laamu*-informell.

Worin liegt nun aber die Bedeutung dieser Zweiteilung? Wenn sie den Fußbe auch selber kaum bewußt ist, so glauben wir dennoch, daß sie für die Analyse einiger weniger Aspekte des Preisgesangs relevant ist. So wird man in den folgenden Kapiteln immer wieder feststellen, daß sich bestimmte Aspekte nur innerhalb der Unterscheidung von formellem und informellem Preisgesang erklären lassen, da sie nur in einer der beiden Formen besonders klar zum Ausdruck kommen. Wir fassen die beiden Formen des Preisgesangs demnach als zwei Methoden auf, die soziale Funktion des Preisgesangs je nach dem historischen Kontext, dem sie

entspringen und in den sie vorwiegend integriert sind, zu verwirklichen. Besondere Aufmerksamkeit verdient deshalb zunächst die Frage nach dem Verhältnis des Komplexes Respekt-Großzügigkeit-Beleidigungen zu den beiden Formen. Beginnen wir mit *laamu*. Wie alle anderen Formen hat *laamu* die soziale Funktion der Legitimation der Herrschenden und war darüber hinaus ein „Autoritätsattribut“ (Ramseyer 1970: 36). Wie bei allen anderen Formen war auch bei *laamu* nicht nur das Wort des *bamɓaado* das Mittel der Legitimierung, sondern ebenso der Beweis der Großzügigkeit. Man wird sich nun aber zu fragen haben, warum ausgerechnet bei *laamu* dieser Beweis auf sich warten lassen kann und warum hier auf eine verzögerte Zahlung keine Beleidigungen folgen. Wie kommt es, daß wie bei den Hausa, wo nach Smith Beleidigungen und Respektlosigkeit beim Preisgesang verboten sind,<sup>41</sup> die *wamɓaabe* ihren Herren unbedingte Treue halten und selbst dann, wenn sie nicht oder schlecht bezahlt werden, einfach nur wegziehen, ohne je ihre Herren zu kritisieren oder zu beleidigen? War dies immer so? Weisen wir nur kurz daraufhin, daß die *ɓoo'en*, die ja ausschließlich für Könige singen, am Anfang des 20. Jahrhunderts noch gefahrlos, d.h. ohne das Risiko der Einkerkung, geizige Könige in ihren Gesängen kritisieren konnten<sup>42</sup> und daß sie auch heute noch unabhängig genug sind, sie zu karrieren. Warum ist dies bei den *wamɓaabe* nicht der Fall? Wir glauben nicht wie Smith, daß dies darauf zurückzuführen ist, daß

„it is utterly irrelevant whether the official addressed is a reprobate or a saint, a tyrant or an honest administrator“ (1957: 41).

Wenn ein König die *wamɓaabe* nicht sofort bezahlt, so ist das keine Verweigerung der Anpassung an die geforderte Norm der Großzügigkeit. Denn die ausbleibende Bezahlung bedeutet nicht automatisch eine Weigerung, die Musiker zu unterstützen. Beide Partner wissen ja, daß sie in einem Treueverhältnis zueinander stehen, und wenn die Bezahlung einmal ausbleibt, können die Musiker sicher sein, daß sie deshalb beim nächsten Mal umso höher ausfällt.<sup>43</sup> Jedenfalls achtet der Herr immer darauf, daß der Lebensunterhalt der Musiker gleichmäßig gesichert ist und weniger darauf, daß jeder einzelne Preisgesang vergütet wird. Der Beweis der Legitimation von Herrschaft geht bei *laamu* vom Klientenverhältnis aus und besteht nur in der Aufrechterhaltung dieses Verhältnisses. Zum anderen müssen Hofmusiker immer bereit sein, eventuelle Übergriffe eines Königs hinzunehmen, da sie mehr als andere *wamɓaabe* in einer bevorzugten Stellung stehen, die sie nur ungerne, trotz noch so harter Übergriffe, aufgeben würden. Aber diese Übergriffe sind selten und müssen dies sein. Denn die Könige sind als höchste Machtinstanz mehr als alle anderen Mitglieder der herrschenden Schicht auf Legitimation angewiesen, so daß mangelnde Unterstützung ihrer Klienten gleichbedeutend mit dem Verlust an Prestige und Glaubwürdigkeit ihrer Herrschaftsansprüche wäre. Aus diesen Gründen sind Kritik und Beleidigungen der Musiker bei *laamu* unnötig.<sup>44</sup> Wie sieht es aber bei *nangugo* aus? Diese Form ist weit mehr als die formelle geeignet, die Prinzipien des Preisgesangs und die Beweiskräftigkeit des Großzügigkeitsprinzips auszudrücken.<sup>45</sup>

Der äußere Vorgang von *nangugo* ist dem „solo praise-singing“ der Hausa-Musiker sehr ähnlich, so daß es zunächst angebracht ist, Smiths detaillierte Beschreibung des Vorgangs bei den Hausa ausführlich zu zitieren und danach geringfügig für die *wamɓaabe* bei den Fulbe abzuwandeln:

„Normally he (der Hausa-Musiker, V.E.) is a rover, arriving unexpectedly in rural areas and augmenting his knowledge of the important individuals he intends to address by information obtained from local *maroka*. He selects the situation in which he will perform with care. It may be late at night when all are in their compounds, or early in the morning before the folk have left home, or some other situation, such as markets provide, which allows no escape to the man addressed, and leaves the *maroki* free to declaim without interruption ... He begins by calling the name of the person he intends to praise several times, working into a rhythm and thence into the individual's praise-song. This continues for some time with increasingly frequent and direct demands for gifts. Normally the person addressed, if already out of sight, continues to remain so as long as possible and sends out his gift by a boy. The *maroki* now chants his thanks ... then announces the amount of the gift. If it is clearly adequate by community standards, he concludes his address to the first individual with a brief repetition of his praise-song and a recommendation of the donor to Allah, and turns his attention to a second individual nearby. If either of the persons addressed sends a gift which the *maroki* regards as inadequate, then it is announced, and the voice pattern changes from singing to a rhythmic declamation in an unnatural pitch ... This is virtually an ultimatum and rarely fails to produce surrender from the individual addressed ... He now sends whatever gifts he regards as likely to satisfy and pacify the *maroki* ... While the declamation proceeds, however, no one present makes any conspicuous movement against or away from the *maroki*. To do so is to invite his attention and to miss the drama involved.“ (1957: 38)

Die Unterschiede zum *nangugo* der *wamɓaabe* sind geringfügig und betreffen nur musikalisch-technische Details. Da die *wamɓaabe* bei ihren Streifzügen mitunter auch Personen „attackieren“, die sie nicht kennen, nennen sie auch nicht deren Namen und spielen nicht deren Preisgesang, sondern ein Stück, in dem die Namen anderer Kunden durch den des momentan gepriesenen ersetzt werden. Ferner hat bei den Fulbe nicht jeder Kunde einen nur für ihn bestimmten Preisgesang, da mehrere Personen mit demselben Preisgesang und abgeänderten Namen gepriesen werden. Die Aufforderung des Musikers, bei zu kleinen Geldgeschenken mehr zu bezahlen, drückt sich meistens nur dadurch aus, daß der Musiker trotz des Geldgeschenktes vor dem Kunden weiterspielt, bis das Ende des Spiels anzeigt, daß das Geschenk als ausreichend betrachtet wird. Das Weiterspielen ist eine Abweichung vom normalen Verlauf, in dem, wie bei Smith beschrieben, auch bei den Fulbe auf ein befriedigendes Geschenk gesprochene Lobpreisungen und die Wiederholung des Preisgesangs folgen. Eine Besonderheit bei den Fulbe ist es schließlich, daß nach „gelungenem“ Preisgesang die Kunden Wünsche nach anderen Preisgesängen äußern, die zwar nicht für sie bestimmt sind, aber aufgrund des autonomen Interesses an den Klängen als solche gehört werden wollen.<sup>46</sup>

Die Tatsache, daß *nangugo* mehr als der formelle Preisgesang den Testfall auf die Großzügigkeit des Kunden darstellt, hat mehrere Gründe. Der erste liegt bereits in den äußeren Bedingungen, unter denen *nangugo* zustande kommt. Im formellen



Preisgesang spielt der Beweis der Großzügigkeit eine geringere Rolle, weil die Tatsache, daß die Kunden die Musiker gerufen haben, schon von sich aus eine gewisse Garantie ihrer Großzügigkeit bietet. Bei *naygugo* entfallen alle Anzeichen solcher Garantien, denn keine Kunde ist im Prinzip auf den Besuch eines Musikers, der auf diese Art und Weise seinen Preisgesang vorträgt, vorbereitet. Der zweite Grund liegt in den sozialen Beziehungen dieser Musiker zu ihren Kunden. Denn sie stehen zu den Kunden, die sie „attackieren“, nicht in dem Abhängigkeitsverhältnis, das für den formellen Preisgesang charakteristisch ist. Dort gehen Musiker und Könige die Beziehungen zueinander zwar freiwillig ein, doch sind beide dabei auch voneinander abhängig. Die Kunden sichern sich die Respektbezeugung und Legitimierung durch die Musiker, indem sie sich selbst freiwillig wie die Musiker in Abhängigkeit begeben. Diese Abhängigkeit ist den Musikern bereits Garantie genug, daß sie mit der Großzügigkeit ihrer Herren rechnen können. Der formelle Preisgesang kann also als ein entschärfter Preisgesang verstanden werden, weil die Gefahr der Kritik und Beleidigung eigentlich nie ernsthaft besteht. Anders beim informellen Preisgesang. Hier zwingen die Musiker den Kunden im Moment des Gesangs sozusagen einseitig eine Beziehung auf, in der zunächst nur der Kunde vom Musiker abhängig ist.<sup>47</sup> (Erst wenn der Musiker sein Geldgeschenk erhalten hat, ist er auch vom Kunden abhängig, weil er ihm zur Dankbarkeit verpflichtet ist.) Da diese Abhängigkeit des Kunden erzwungen ist, kann sie für den Musiker keine Garantie von Großzügigkeit sein. Während die Akzeptierung eines Musikers als Klient beim formellen Preisgesang schon von sich aus Anpassung an die sozialen Normen bezeugt, konzentriert sich diese Überprüfung der Anpassung, Großzügigkeit und Legitimität beim informellen Preisgesang ganz auf den Akt der Bezahlung, ist sozusagen in ihm zusammengedrängt. Der informelle Preisgesang wird also im Gegensatz zum formellen verschärft.<sup>48</sup>

Es ist nun aber interessant zu sehen, wie sehr die Gefahr der Kritik ein Dorn im Auge der herrschenden Schicht ist. Zumindest bei den Hausa in Nordnigeria, wo laut Smith während der Mitte der 50er Jahre Gesetze erlassen wurden, die Überraschungsbesuche der Preissänger verbieten.<sup>49</sup> In Nordkamerun existieren solche Gesetze (noch?) nicht, und es wurde uns kein Fall von gerichtlicher Auseinandersetzung um diesen Gegenstand bekannt. Sicherlich liegt dies an der noch bestehenden Konformität der *nouveaux riches* an die Norm der Großzügigkeit. Die Gefahr von Beleidigungen ist also bei weitem nicht so groß wie bei den Hausa, wo sich neureiche, traditionell nicht legitimierte Schichten wenig um die überkommenen Normen kümmern, sich auf die Zwänge des Preisgesangs nicht mehr einlassen.<sup>50</sup>

## 8 REZEPTION DES PREISGESANGS

### 8.1 „HÖREN UND SEHEN“

Die Rezeption des Preisgesangs ist nicht, wie man nach dem bisher Gesagten vermuten könnte, nur eine Sache des Hörens. Der Vorgang des Preisens enthält zahlreiche Elemente, die für die Beteiligten nicht nebensächlich sind, sondern einer visuellen Rezeption zugeordnet werden, die wesentliche Momente der sozialen Funktion des Preisgesangs aufnimmt und die die aurale Rezeption allein nicht oder nur durch die Ergänzung der optischen Elemente vermitteln kann<sup>1</sup>. Dabei sprechen wir hier noch nicht einmal von dem einfachen Faktum, daß fast immer, wo ein Preisgesang erklingt, gleichzeitig auch getanzt wird. Es ist dies meistens eine einfache Tanzgeste, die aus einer langsamen Drehung um die eigene Achse mit einer hochehobenen Faust und gelegentlichem Vorbeugen des Oberkörpers und in die Knie Gehen besteht. Während diese Art des Tanzes mehr oder minder informell und spontan ist, leben andere Ensemblekombinationen wie *nyawala* und *baylaaji*<sup>2</sup> ganz von einer choreographierten formellen Tanzveranstaltung, und man kann vermuten, daß die Tatsache, daß sie dennoch Preisgesänge benutzen, gegenüber dem Tanz sekundäre Bedeutung hat.

Andere optische Elemente - weitaus wichtiger - sind allein schon die äußeren Merkmale des *bam̄baad̄o*, die zugleich die Funktion von Erkennungsmerkmalen und Abzeichen haben. Dazu gehört seine Kleidung, die - wie von zahlreichen anderen westafrikanischen Ethnien bestätigt - bunt, grell und ausgefallen sein kann.<sup>3</sup> Dazu gehört vor allem aber auch das Instrument selbst, das so sehr Symbol des Musikers ist, daß jeder, der ein Instrument auch nur in die Hand nimmt, damit rechnen muß, als Musiker verlacht oder das Opfer von Spott zu werden. Dazu gehört auch die Gestik eines Musikers, die - in Worten nur schwer zu beschreiben - komisch wirken und zum Lachen anregen soll. Anders als bei den *gaulow* oder *tyapurtaw* der Bambara und Malinke<sup>4</sup> sind aber die wenigsten *wam̄baabe* in ihrer Gestik wirklich obszön.

Die wichtigsten optischen Elemente sind allerdings in dem Moment zu beobachten, in dem die Musiker ihr Geldgeschenk empfangen. Denn der Akt des Beweisens der Großzügigkeit bedient sich nicht sprachlicher Mittel. Er ist eine Handlung, die von allen Beteiligten, vor allem aber von den Zuschauern, optisch wahrgenommen werden muß, damit die Funktionen des Preisgesangs als erfüllt angesehen werden können. Sollte z.B. der Kunde sein Geldgeschenk nicht für alle sichtbar genug überreicht haben, so lieben es die Preissänger, es in der hochehobenen Hand ostentativ herumzuzeigen; so als wollten sie dem Bestreben der Kunden, die Großzügigkeit nur allgemein, d.h. ohne die Nennung der konkreten Summe, gepriesen zu sehen, einen Strich durch die Rechnung machen.

Zu dem Überreichen des Geldgeschenks gehört aber noch mehr als nur das Zeigen des Geldscheines. Es ist wichtig, wie er überreicht wird. Der Kunde darf sich tatsächlich nicht zu stark anmerken lassen, daß er mit dem Preisgesang zu einer

Geldausgabe gezwungen wurde, die ihm vielleicht ungelegen kam oder die zu hoch war. Es kommt für ihn darauf an, „gute Miene zum bösen Spiel“ zu machen, indem er das Geld betont gelassen überreicht, sich zu seiner Überreichung nicht von seinem Platz bewegt oder dem Musiker gar entgegengeht.

Die optischen Elemente haben also die Funktion, die vom Preisgesang ausgeübten Zwänge auf die Kunden und die von ihm erreichten Wirkungen über die aurale Rezeption hinaus für alle Beteiligten sichtbar zu verstärken.

## 8.2 TRADITIONELLE UND NEUERE REZEPTIONSWEISEN

Bei der Rezeption des Preisgesangs durch die Hörer und Kunden sind eine funktionale und eine autonome Rezeption zu unterscheiden. Die funktionale Rezeption konzentriert sich vor allem auf das, was der Preisgesang bewirkt. Musikalisch-immanente Aspekte treten demgegenüber in den Hintergrund, und selbst äußere Bedingungen der Produktion wie z.B. die verwendeten Musikinstrumente sind für diese Rezeptionsweise nur insoweit relevant, als sie gesellschaftliche Stellung und Status der Gepriesenen andeuten. Die funktionale Rezeption entspricht so einer traditionellen Haltung, die zunehmend von einer autonomen Rezeption abgelöst wird, in der von der sozialen Funktion und Wirkung des Preisgesangs abstrahierende Interessen in den Vordergrund treten. Damit ist die autonome Rezeption eine relativ rezente Erscheinung, die auf veränderte Bedingungen in der Produktion des Preisgesangs reagiert.

Das Verhältnis von funktionaler und autonomer Rezeption ist durch die Frage zu ermitteln, auf welche Aspekte des Preisgesangs die Hörer bei der Rezeption besonderen Wert legen. Erstaunlicherweise zeigt das Ergebnis, daß die Mehrzahl der Befragten auf Aspekte Wert legte, die - wie wir meinen - musikalisch-immanente sind. Sie kommen in den in den Antworten verwendeten Begriffen *sawtu* und *daade* zum Ausdruck. *Sawtu* heißt „Geräusch“ und meint die Klänge der Instrumente; *daade* - wörtlich „Hals“ - kann dagegen sowohl „Stimme“ als auch „Melodie“ bedeuten.<sup>5</sup> Dagegen bezeichnet der Ausdruck *wolde* (= „Sprache“) einen funktionalen Aspekt des Preisgesangs, da die Worte kontext- und konkret personenbezogen sind. Diese drei Kategorien verteilen sich wie folgt auf die Antworten der Befragten:

bevorzugt	% der Antworten
wolde	30,3
sawtu	18,2
daade	39,4
alle drei	12,1

Es ergibt sich also ein klares Übergewicht der autonomen Rezeption mit 57,6%. Allerdings täuscht dieses Resultat, da es die Rezeption der Hörer und Kunden auf das Verhältnis zu nur einigen Aspekten des Preisgesangs beschränkt. Rezeption ist aber nicht nur bloßes Hören. Die funktionale Rezeption - nach den Ergebnissen in nur 30,3% der Antworten gegeben - bedeutet auch das Sehen dessen, was der Preisgesang erreicht. Da es nicht die Funktion des Preisgesangs ist, als Klang für sich gehört zu werden, sondern Herrschaft auf dem Wege der Großzügigkeit zu legitimieren, interessieren sich seine Hörer vor allem auch für die Effizienz, mit der die Preissänger die Kunden zur Großzügigkeit zwingen und mithin für die überreichten Geldgeschenke selbst.

Die Rezeption des Preisgesangs müßte also auch in den Kategorien einer Wirkungsästhetik verbalisiert werden. Seine Rezeption schlosse notwendig die Beurteilung seiner Effizienz in der Erreichung seiner Ziele ein; ein Preisgesang wäre so gut wie seine funktionale Wirkung. Umgekehrt müßten solche funktionalen Wirkungskriterien bei der autonomen Rezeption verschwinden und abstrakten Kriterien, die sich nur auf den Gesang als solchen beziehen, Platz machen. Es müßten also Zusatzfragen gestellt werden. Um Mißverständnisse und eine vage Terminologie weitgehend auszuschließen, sollten diese Zusatzfragen nicht so sehr auf den Preisgesang und seine Bewertung abzielen, sondern auf seine Produzenten. Sie lauteten also: was ist ein „guter“, was ist ein „schlechter“ *bambaado*? In den Antworten auf diese Frage kehrt sich das Verhältnis von autonomen und funktionalen Bewertungskriterien um:

Kriterien	% der Antworten
funktionale	78,3
autonome	21,7

Die Umkehrung des Verhältnisses, in dem nun mit 78,3% der Antworten funktionale Kriterien überwiegen, ist aber kein Widerspruch zu den Ergebnissen der ersten Frage nach den bevorzugt rezipierten Bestandteilen des Preisgesangs. Denn es ist nicht ausgeschlossen, daß jemand bei der Rezeption besonders auf die Stimme des Sängers achtet und gleichzeitig bei der Bewertung funktionale Kriterien heranzieht. Anders als bei der funktionalen Rezeption, die bei der Bewertung auch immer funktionale Maßstäbe anlegt, kann die autonome Rezeption, die nur auf die Stimme und den Klang der Instrumente achtet, bei der Bewertung durchaus funktionale Kriterien verwenden. Dies würde bedeuten, daß die autonome Rezeption keine in sich geschlossene Hörhaltung ist, die von allen funktionalen, den musikalischen Klängen und Strukturen äußerlichen Momenten absieht, sondern durchaus auch Momente der funktionalen Rezeption beinhaltet, die - wenn man es historisch zurückverfolgt - die bestimmende und in den Köpfen der Hörer nach wie vor entscheidende ist. Doch dazu später; untersuchen wir zunächst die funktionale Rezeption und Bewertung.

### 8.2.1 Funktionale Rezeption

Die funktionalen Bewertungs- und Rezeptionskriterien gehen aus der sozialen Funktion des Preisgesangs hervor. Die Bewertung artikuliert sich aber kaum durch die Bezahlung der *wamhaabe*. Denn erstens ist dem Preisgesang ein gewisser Kontext vorgegeben, innerhalb dessen der Spielraum der Kunden für die Größe des Geldgeschenks nur sehr gering ist. Da zweitens die Bezahlung auf die Zufriedenstellung der Musiker abzielt, steht sie völlig außerhalb eines Wertausgleichs. Unabhängig davon, ob die Musiker gut oder schlecht spielen, d.h.

d.h. musikalisch-immanente Züge des Preisgesangs in unterschiedlicher Qualität realisieren, wird die Bezahlung die gleiche sein. Dennoch ist die Bezahlung eine indirekte Antwort auf die äußerlichen und funktionalen Aspekte des Preisgesangs wie z.B. die Art des Ensembles oder die Effektivität des Preisgesangs in der Erfüllung seiner sozialen Funktion; die Bezahlung ist also die Formulierung einer Bewertung der Effektivität der sozialen Funktion der Musiker mit den Mitteln des Geldes.

Die sprachliche Artikulation der Bewertungskriterien ist demgegenüber nur eine Ergänzung. Die folgenden Antworttypen der befragten Rezipienten sind eine Bestätigung der Hypothese, daß ein „guter“ *bambaado* nur derjenige sein kann, der die soziale Funktion des Preisgesangs - Legitimation der Herrschenden durch Respektbezeugung und Akzeptierung von Großzügigkeit - wirksam vermittelt. Die folgenden neun Antworttypen verteilen sich wie folgt auf die 78,3% der Antworten mit funktionalen Bewertungskriterien eines „guten“ *bambaado*:

Kriterium	% der Antworten
Die „guten“ <i>wambaabe</i> ...	
1 ... respektieren die Kunden	25,0
2 ... sind mit dem Geldgeschenk zufrieden	19,4
3 ... preisen nur Herrscher und Reiche	19,4
4 ... kennen viele Kunden	8,0
5 ... preisen auch abwesende Kunden	8,0
6 ... singen gute Texte	8,0
7 ... tragen gute Kleidung	3,0
8 ... haben viel Publikum	3,0
9 ... praktizieren kein <i>nangugo</i>	3,0

Nach den analysierten Interessen der Kunden dürfte es kaum verwunderlich sein, daß die Rezipienten in immerhin einem Viertel ihrer Antworten den Respekt bezeugenden Preissänger als den „guten“ bezeichnen. Dieses Resultat wird noch verstärkt, wenn man bedenkt, daß auch die Bezahlung eng mit dem Preisgesang verbunden ist und es durchaus auch im Interesse der Kunden ist, als großzügig anerkannt zu werden. Die 19,4% der Antworten, die in der Zufriedenheit der Musiker (d.h. auch mit einem kleinen Geldgeschenk) das Kriterium ihrer Qualität sehen, wären also den 25% des Typs 1 hinzuzurechnen. Damit wäre der „Respekt-Großzügigkeit“-Komplex mit 44,4% der Antworten wichtigstes Kriterium bei der Beurteilung der Preissänger. Letztlich wären dann aber auch die Typen 3 und 6 diesem Komplex hinzuzufügen, denn es ist die soziale Voraussetzung von Respekt überhaupt, daß er sich nur an sozial Höhergestellte richtet.<sup>6</sup> „Gute Texte“ (Typ 6) sind im Verständnis der Rezipienten eben solche, die den Respekt am besten zum Ausdruck bringen. Auch Typ 4 könnte zu diesem Komplex zählen, da der Respekt des *bambaado* möglichst umfassend sein sollte.<sup>7</sup>

Die Antwort, daß der Respekt so umfassend sein sollte, daß er auch abwesende Kunden einschließt (Typ 5), deutet dagegen eher in eine andere Richtung. Denn zusammen mit Typ 9 weist diese Antwort auf das Interesse der Kunden hin, die Macht des Preissängers so beschränkt zu wissen, daß der von den Musikern erwiesene Respekt nicht so leicht an Bedingungslosigkeit und Unterwürfigkeit verliert. Abwesende Kunden preisen bedeutet nämlich vor allem, daß die Musiker eine Leistung erbringen müssen, für die sie nicht bezahlt werden, die totale Anpassung an die ihnen zugewiesenen Verhaltensnormen verlangt. Das Lob von abwesenden Kunden ist Beweis für eine Unterwerfung, die nicht gekauft werden muß, sondern ohne jedes Interesse aus dem freien Willen des Musikers erbracht wird.

Die Typen 7 und 8 beinhalten Kriterien, die auf eine gewisse Unsicherheit in der Beurteilungskraft eines Kunden hinweisen, der sich eher nach den anderen Kunden richtet, als daß er eigene Interessen zugrundelegt. Hat ein *bam̃baado* bei anderen Kunden Erfolg, d.h. hat er viel Publikum (Typ 8) und verdient er so viel Geld, daß er sich gute Kleidung leisten kann (Typ 9), so muß er einfach gut sein, unabhängig davon, ob er seiner Aufgabe gut oder schlecht nachkommt.

Neben den Rezipienten haben aber auch die Musiker selbst ein Bild von sich und ihrer Qualität. Allerdings sind ihre eigenen Kriterien zum großen Teil von dem Kontakt mit den Kunden abhängig oder durch die der Kunden vermittelt. Denn ein guter *bam̃baado* ist man nicht von sich aus, sondern nur durch die Vermittlung der Kunden. Das primäre Interesse der Musiker, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, können sie nur in der Abhängigkeit von den Kunden befriedigen. Die konkrete Menge des verdienten Geldes wird in jedem Einzelfalle eines vorgetragenen Preisgesangs nur von der Großzügigkeit des Kunden bestimmt. Von daher haben die Kunden einen wesentlichen Einfluß auf das Bild der Musiker von sich selbst. Oberstes Kriterium für die Qualität eines Musikers ist in seinen Augen sein Verdienst. Dieses Erfolgskriterium steht in direktem Zusammenhang mit der festgestellten relativen Abhängigkeit der Höhe des Geldgeschenkes von der funktionalen Qualität des Preisgesangs. Das technische Mittel der Musiker, die Höhe des Geldgeschenkes zu beeinflussen, indem er das Prestige des Kunden hypothetisch höher ansetzt als es in Realität sein mag, ist die Grundlage der funktionalen Effizienz, auf die es den Kunden ankommt. Je höher das vorgeschossene Prestige, desto höher die Bezahlung und die Qualität des Musikers.

Allerdings ist für den Musiker in den meisten Fällen nicht so sehr das einzelne, bei jedem Preisgesang erhaltene Geschenk, sondern auch seine Anerkennung als vielgerufener und beliebter Musiker entscheidend. Viel Geld zu verdienen, also Erfolg zu haben, ist weniger eine Bewertung der Fähigkeiten der Musiker in jedem einzelnen Preisgesang, sondern auch ein Resultat der Tatsache, daß sie immer wieder zu sozialen Anlässen gerufen werden. Dieser materielle Erfolg drückt sich in den Antworten der *wam̃baabe* in sehr verschiedenen Formen aus, weist aber immer auf ihr grundlegendes Interesse am Lebensunterhalt zurück. Die Antwort-Typen:

- 1) ein guter *bam̃baado* muß viele Preisgesänge kennen
- 2) ein guter *bam̃baado* trägt gute Kleidung
- 3) ein guter *bam̃baado* muß den Kunden gefallen
- 4) ein guter *bam̃baado* darf keinen Nebenberuf haben

sind alle nur Ausdruck dieses einen Interesses. Die Typen 1 und 2 sind dazu wesentliche Voraussetzung, denn mit einem möglichst umfangreichen Repertoire können mehr Kunden gepriesen werden, kann mehr Geld verdient werden und kann zudem bei Anlässen wie *hiirde* mehr Abwechslung geschaffen werden. Das Gefallen (Typ 3) ist nur ein anderer Ausdruck für die Effizienz der Respektbezeugung. Die unmittelbaren Folgen des Erfolgs eines guten *bam̧baado* nennt Typ 2, denn gute Kleider tragen ist gleichbedeutend mit viel Geld verdienen. Genauso weist die ausschließliche Bestreitung der Einkünfte aus *ham̧bu* (Typ 4) daraufhin, daß eine so große Nachfrage nach dem *bam̧baado* besteht, daß er auf die Notlösung eines Nebenberufes verzichten kann.<sup>8</sup>

Aber auch die Antwort-Typen:

5) ein guter *bam̧baado* muß selbst komponieren

6) ein guter *bam̧baado* hat ein vollständiges Ensemble

fallen nur scheinbar aus den auf den Lebensunterhalt abzielenden Antworten heraus. Denn das vollständige Ensemble und noch mehr die selbst komponierten Preisgesänge sind wichtige Voraussetzungen für den Erfolg.<sup>9</sup> Interessanterweise wurden diese Antworten gerade von *wambaabe*, die beide Kriterien nicht erfüllten, vielleicht nicht zuletzt deshalb gegeben, um sich aufgrund der möglicherweise mißverstandenen Frage, die sie auf sich persönlich bezogen, vor uns abzusichern.

### 8.2.2 Autonome Rezeption

Wir sagten, daß eine autonome Rezeption bei der ästhetischen Bewertung zwar auf funktionalen Kriterien beruhen kann, daß aber umgekehrt eine funktionale Bewertung nicht einer autonomen Rezeption entsprechen kann. Das bedeutet, daß die 21% der Antworten, die einen guten *bam̧baado* mittels autonomer Kriterien bewerten, auch eine autonome Rezeption, die ihre Aufmerksamkeit auf Stimme und Klänge richtet, voraussetzt. Während also ein Teil der 57,6% der autonom Rezipierenden funktional bewertet, greift ein anderer auf autonome Bewertungskriterien zurück, so daß der Anteil der autonom Bewertenden nicht ebenfalls bei 57,6%, sondern nur bei 21% liegt. Diesen 21,7% liegt nur ein Antworttyp zugrunde:

- ein guter *bam̧baado* spielt gut und hat eine gute Stimme.

Dieser Antworttyp entspricht einer Rezeptionsweise, der die Erfüllung der sozialen Funktion des Preisgesangs nebensächlich ist und die ihn nicht gattungsspezifisch als Preisgesang, sondern als „Musikstück“ hört. Die Bewertung richtet sich nicht nach den Kategorien des Effekts, sondern nach Kriterien wie z.B. der Schönheit. Ein *bam̧baado* ist nicht deshalb gut, weil er ein bestimmtes Ziel erreicht hat, sondern weil seine Musik schön (*beldum*) ist. Die autonome Rezeption gestattet es deshalb auch, die ästhetischen Kriterien der rein immanent-musikalischen Strukturen zu ermitteln. Wenn die funktionale Rezeption diese zwar nicht artikuliert, weil sie in ihr kaum relevant sind, so schließt das doch nicht aus, daß sie nicht auch dort gültig sind. Allerdings in einem Maße, das schwer zu bestimmen ist und sicherlich weitaus geringer ist als bei der autonomen Rezeption. Was bei der autonomen Rezeption nun unter schön (*beldum*) zu verstehen ist, kann durch die verbalen Äußerungen der Rezipienten allerdings kaum ermittelt werden. Eine



Gesellschaft, die bis vor vielleicht noch nicht allzu langer Zeit gewohnt war, ihre Musik nur als Mittel zu einem bestimmten außermusikalischen Zweck zu rezipieren, kann natürlich nicht das Bedürfnis einer autonomen Rezeption nach Mitteln der sprachlichen Artikulation musikalisch-ästhetischer Sachverhalte befriedigen. Sie hat das entsprechende Vokabular noch nicht bereitgestellt. In den Unterhaltungen, die wir mit den Fulbe über die Ästhetik der Musik führten, ging ihr Repertoire an ästhetischen Termini kaum über dieses eine Wort *beldum* hinaus.

Das bedeutet für die Analyse, daß die allgemein-ästhetischen Kriterien nur durch einen Vergleich von Stücken ermittelt werden können, die von den Rezipienten als „schön“ bezeichnet wurden, und allen übrigen Stücken, bei denen wir über keine Bewertung durch die Rezipienten verfügen.

Da ein großer Teil des aktuellen Repertoires aus Varianten weniger Kompositionen besteht, bezieht sich die autonome Rezeption vor allem auf Aspekte der Interpretation. Es kann also vorkommen, daß eine Variante einer Komposition positiver beurteilt wird als eine andere, die von anderen Musikern interpretiert wird. Innerhalb des Rahmens der Interpretationstechnik scheinen vor allem drei Bereiche der ästhetischen Bewertung wichtig zu sein:

1) Stimmqualität der Sänger:

Das Ideal scheint eine jugendliche Stimme zu sein, die in etwa der europäischen „Tenorlage“ entspricht. Eine leicht gepreßte Kopfstimme scheint bevorzugt zu werden. Rauhe und „schreiende“ Stimmen sind nicht beliebt.

2) Zusammenspiel in Ensembles:

Hier sollten vor allem Temposchwankungen (ausgenommen stetige Temposteigerungen bis zum Ende eines Stücks) ausgeschlossen sein und eine maximale Verschmelzung bei chorischer Besetzung angestrebt werden. Dies gilt vor allem für die Chor-Sänger und doppelt besetzte Instrumentalparts wie *buusawru* und *ciidal*. Obwohl gelegentliche Abweichungen von einer Melodielinie durch Verzerrungen anerkannt werden, ist heterophones Spiel nicht geschätzt.

3) Tonqualität der Instrumente:

Bei allen Instrumenten wird eine saubere Artikulation gefordert. Das bedeutet zunächst für alle Instrumente, daß unsaubere, d.h. vergriffene, überblasene und un stabile Töne den Eindruck eines schlechten Spielers hervorrufen.

## 9 SEMANTIK DES PREISGESANGS

Die Analyse musikalischer Strukturen ist ein neuralgischer Punkt der Musikethnologie. Sie trägt zwar wie die anthropologische Analyse Methoden und Gesichtspunkte an eine Gesellschaft heran, die diese selbst nicht kennt, aber sie hat es zusätzlich mit einem Material zu tun, das im wesentlichen ästhetischer Natur ist. Während in den Naturwissenschaften die Methode den Gegenstand unberührt läßt und sich im ungünstigsten Fall als falsch erweist, tragen bei einer anthropologischen Analyse die Methoden auch immer schon zu einer bestimmten Sicht ihres Untersuchungsobjektes bei. Um wieviel mehr ist dies aber bei ästhetischen Gebilden der Fall!

Aber - so könnte man fragen - ist es nicht gerade eine Chance der Musikethnologie, daß sie sich mit Musik beschäftigt, die dem analysierenden, zumeist ja europäischen Musikethnologen fremd ist? Ist diese Fremdheit, die Distanz des Forschers vom Objekt, nicht schon eine Garantie für Objektivität? Denn nichts, keine vorgefaßten Kategorien und ästhetischen Vorlieben könnten die Analyse beeinträchtigen. Aber die Erkenntnis setzt sich immer mehr durch, daß gerade in der Musikethnologie die Gefahr der Projektion unbewußter, dem europäischen Musiksystem entsprechender Kategorien auf das fremde Material am größten ist. Deshalb ist - so schreibt R. Günther -

„bei Beschreibung möglichst aller im Musikstück vorkommenden Phänomene und Zusammenhänge die Interpretation der musikalischen Information nach den Kriterien bzw. der theoretischen Konzeption und Terminologie der jeweiligen Musikkultur“ vorzunehmen (Günther 1977: 85).

Da die Fulbe ihre eigene Musik nicht zum Objekt detaillierter Analyseprozesse machen, besteht für die Untersuchung des Preisgesangs die gleiche Gefahr, die Ch. Boilès bei musikethnologischen Untersuchungen generell befürchtet:

„... le chercheur peut très vraisemblablement passer des années à étudier des aspects d'une tradition musicale qui ne concernent pas la sémosis du groupe en question ... les traits stylistiques que le chercheur perçoit ne sont pas obligatoirement ceux qui sont pertinents pour l'interprète musical indigène.“  
(Boilès 1973: 40)

Ginge es uns ausschließlich um die Semiosis der Fulbe, so wäre dieses Kapitel überflüssig, denn für die Fulbe definiert sich ein Preisgesang nach seiner Funktion. Musikalisch-immanente Kriterien spielen bei ihnen keine Rolle.

Die Konsequenz, die daraus zu ziehen ist, kann nur sein, „möglichst objektive Modelle der Analyse“ (Günther 1977: 85) zu erarbeiten. Die musikalisch-immanente Seite des Preisgesangs wäre also zunächst von externen Faktoren zu trennen, um erst in einem späteren Analyseschritt Ergebnisse dieser immanenten Analyse auf eventuelle Berührungspunkte mit musikexternen Faktoren zu untersuchen. Dies ist auch das Programm einer unter anderem von J.J. Nattiez maßgeblich vorgebrachten „Semiologie der Musik“, die den Problemen der Musikethnologie entgegen zu kommen scheint. Ihr zentraler Begriff ist das sogenannte „niveau neutre“, eine abstrakte Ebene der Beschreibung<sup>1</sup>, die alle externen, auf die Analyse einer Musik einwirkenden Faktoren wie z.B. die Poetik (die Genese des Werks) und die Esthetik (die Rezeption) ausschließt. Das „niveau neutre“ ist nach einer Definition Nattiez' ein Niveau der Analyse, bei dem nicht a priori entschieden wird, ob die durch eine explizite Verfahrensweise erreichten Resultate unter dem poetischen oder esthetischen Aspekt zutreffend („pertinent“) sind. Neutral bedeutet, daß man eine gegebene Verfahrensweise unabhängig von den erreichten Resultaten bis zum Ende anwendet<sup>2</sup>. Das Ideal der semiologischen Analyse wäre demnach eine voraussetzungslose Analyse. Allerdings - das betont Nattiez immer wieder - kann sie sich nie ganz im immanenten Bereich halten. Immer wieder fließen in die Analyse a priori Kategorien bewußt oder unbewußt ein, weil das „niveau neutre“ tatsächlich keiner musikalischen Realität entspricht. Es ist nur ein Denkmodell, das eine ständige Überprüfung der Neutralität der Analyse gestatten soll.

Dieses Modellcharakters jeder Analyse muß sich die Musikethnologie bewußt sein. Das folgende Kapitel versteht sich demnach auch eher als der Versuch eines solchen Modells denn als Präsentation fertiger Resultate. Es soll nicht verschwiegen werden, daß bei aller angestrebten Objektivität noch immer ein beträchtliches Maß an Intuition und unkontrollierten Prämissen in die Analyse eingeflossen ist. Dieses Eingeständnis des Modellcharakters scheint aber zunächst der erste Schritt zu einer Kontrolle und Verbesserungsfähigkeit der Ergebnisse zu sein.

Das Grundproblem einer Semantik des Preisgesangs besteht in den fehlenden Verbalisierungen der Fußbe, die man als Ansatz zu einer musikalischen Theorie bezeichnen könnte. Die Verbindung der musikalisch-immanenten Fakten mit externen Fakten der Sprache, der Ideologie oder der Gesellschaftsstruktur wird deshalb zunächst nur aus einer Analyse der Musik zu erkennen sein, deren Ergebnisse erst a posteriori auf ihre semantische Bedeutung befragt werden. Dabei liegt der Nutzen der von Saussure aufgestellten Dichotomie von *signifiant* und *signifié*<sup>3</sup> vor allem in der Aufforderung - wie Boilès schreibt -

„... de découvrir quels aspects de la musique constituent des signifiants et quels sont les designata de ces signes.“ (Boilès 1973: 36)

Vor allem die Frage, was die Musik bezeichnen könnte, scheint hier entscheidend zu sein. Denn solange diese Frage nicht geklärt ist und man ohne weiteres annimmt, daß die Musik bezeichnet, kommt die musikalische Semantik kaum über jene „Endosemantik“ hinaus, in der die Musik nur sich selbst bezeichnet.<sup>4</sup> Ebenso wenig wäre eine musikalische Semantik mit der bloßen Beschreibung der

musikalisch-immanenten Fakten zu verwechseln.<sup>5</sup> Zunächst hat man vielmehr von der Tatsache auszugehen, daß das, was die Musik bezeichnen kann, durchaus von ihr unabhängig ist und nicht aus der Musik selbst erklärt werden kann. Zugleich ist das bezeichnete Objekt der Musik aber nicht mit letzter Exaktheit zu definieren. Denn es ist im wesentlichen auch abhängig von der jeweiligen Interpretation des Rezipierenden: für jeden Rezipienten bezeichnet die Musik etwas anderes. Dasselbe gilt für die bezeichnenden Elemente der Musik, die ebenso vage zu definieren sind. Wenn eine Kultur wie z.B. die der Fulbe zudem keines solcher Elemente benennt, so kann eine Semantik des Preisgesangs - wie anderer außereuropäischer Musik vermutlich auch - nur als Untersuchung des funktionalen Zusammenhangs von Musik und externen Faktoren verstanden werden. Ihre Frage ist dann nicht mehr, welche Aspekte der Musik welche externen Fakten bezeichnen, sondern welche Aspekte der Musik von welchen externen Faktoren abhängig sind. Diese Untersuchung kann natürlich nicht im Rahmen einer soziologisierenden Hermeneutik stattfinden. So setzen z.B. manche Versuche einer Semantik außereuropäischer Musik gerade jene exakte Definierbarkeit des *signifiant* und des *signifié* voraus, die wir in Frage stellen mußten. Sowohl das bezeichnete Objekt als auch die bezeichnenden Parameter der Musik werden a priori festgelegt, ohne daß eindeutige Informationen darüber vorlägen, ob die betreffende Kultur ebenfalls diese Definitionen vornimmt.<sup>6</sup>

Dagegen ist eine Untersuchung der funktionalen Zusammenhänge von musikinternen und -externen Faktoren frei von Interpretationen, denn mögliche Zusammenhänge beinhalten hierbei keine Bedeutungsrelation in dem Sinne, daß z.B. eine bestimmte melodische Konstellation eine bestimmte Sozialstruktur oder mythologische Struktur *bedeutet*. Vielmehr sind bestimmte musikalische Parameter Funktionen von externen Fakten, ohne daß sie dadurch notwendig symbolisiert würden.<sup>7</sup>

## 9.1 FORMALE STRUKTUREN

Erste grobe Formprinzipien lassen sich bereits bei oberflächlicher Durchsicht der Stücke ohne den Rückgriff auf verfeinerte Analysetechniken ermitteln. Bei der Verwendung von Instrumenten und Gesang sind drei Kombinationen denkbar:

### 1. Instrumentalstücke

- 1.1 *buusaw(ru)*: In diesem Ensemble gibt es nur einige seltene Ausnahmen (die nicht in unseren Beispielen enthalten sind), in denen *buusawru*, *baggu* und *algayta* zusammenspielen.
- 1.2 *dumbo [wombere]*: Sogenannte *girnorde*-Stücke<sup>8</sup>, die jeweils zu Beginn eines sozialen Anlasses gespielt werden. Beispiele: TR 22 und 28.
- 1.3 *ganyal*: Beispiele: TR 29-35.
- 1.4 *gegeeru*: Stücke, die ebenfalls zu Beginn eines sozialen Anlasses gespielt werden, hier aber *bangawre* genannt werden.
- 1.5 *moolooru mukaaru*: Beispiele: TR 50-63.
- 1.6 *dumbo [moolooru]*: Instrumentale Stücke, *siwtorde*<sup>9</sup> genannt, die aber eigentlich eher instrumentale Zwischenspiele sind. Instrumentale Zwischenspiele in *gegeeru* und *moolooru dammere* sind dagegen nicht als autonome Stücke zu betrachten und werden auch nicht *siwtorde* genannt.

### 2. Vokalstücke

Reine Vokalstücke kommen beim Preisgesang nicht vor.

### 3. Instrumental-Vokalstücke

Dies ist bei der überwiegenden Zahl der Preisgesänge der Fall. Es sind dies Stücke, die uns hier vor allem interessieren.

Wenn man davon ausgeht, daß innerhalb der Instrumental-Vokalstücke drei Komponenten - Instrumente, *gimoowo*, Chor - miteinander kombiniert werden können, so ergeben sich folgende Möglichkeiten:

- |    |                |   |                |                            |
|----|----------------|---|----------------|----------------------------|
| 1. | Instrument     | - | <i>gimoowo</i> | TR 1-14                    |
| 2. | Chor           | - | <i>gimoowo</i> | TR 43-47, 49               |
| 3. | Instrument     |   |                |                            |
|    | Chor           | - | <i>gimoowo</i> | TR 18                      |
| 4. | Instrument     | - | <i>gimoowo</i> | TR 37-42                   |
|    |                |   | Instrument     |                            |
| 5. | Instrument     |   |                |                            |
|    | <i>gimoowo</i> | - | Chor           | -                          |
| 6. | Instrument     |   | Instrument     | TR 16-17, 19-21, 23-27, 36 |
|    | Chor           | - | <i>gimoowo</i> |                            |
| 7. | Chor           | - | Instrument     | TR 48                      |

In allen Fällen sehen wir allerdings davon ab, daß sich durch die Stücke die begleitenden Trommel- bzw. Idiophon-Parte ziehen. Der Ausdruck „Instrument(e)“ bezieht sich also immer nur auf die Hauptinstrumente. Einige weitere Anmerkungen sind nötig:

- 1) Bei *gegeeru* gibt es nur ein Stück (TR 36), in dem die beiden Sänger getrennt als *gimoowo* und „Chor“ fungieren. In allen anderen Stücken von *gegeeru* singen beide zusammen, allerdings nicht als Chor, der einen „Refrain“ singt, sondern sozusagen als „doppelter“ *gimoowo*.
- 2) Bei allen Stücken sehen wir von gelegentlichem gleichzeitigem Spiel von *gimoowo* und Instrumenten ab.
- 3) Bei TR 48 besteht eigentlich kein direkter Wechsel zwischen Instrument und Chor, sondern eher die Unterbrechung von großen Chorabschnitten durch instrumentale Zwischenspiele. Bei der Untersuchung dieser Wechselformen wird TR 48 deshalb nicht weiter berücksichtigt.
- 4) Bei allen Stücken wurden instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele sowie Vorspiele von *gimoowo* oder Chor (vor allem bei *moolooru dammere*) nicht berücksichtigt.

Ein Ergebnis, das an der obigen Aufstellung zunächst auffällt, das wir aber jetzt noch nicht bewerten wollen, ist die Tatsache, daß die einzelnen Ensembles zum größten Teil aus der Verwendung einer Kombination bestehen. Fast allen Kombinationen liegt aber - dies ist das erste Formprinzip, das wir feststellen können - eine Responsorialform zugrunde, die dadurch definiert ist, daß sich in ihr zwei Blöcke, aus verschiedenen Parts zusammengesetzt, einander gegenüberstehen und abwechseln. Damit ist natürlich noch nichts über die interne Struktur ausgesagt. Ohne detaillierte Überprüfung mittels der paradigmatischen Methode läßt sich aber jetzt schon eine Typologie der verschiedenen Arten dieser Responsorialform aufstellen. Entscheidend ist zunächst, daß in allen Stücken, auf die diese Responsorialform zutrifft (d.h. ausgenommen TR 48), entweder die Instrumente, der *gimoowo* oder der Chor die Funktion des Responsorialteils übernehmen. Zwei Präzisionierungen sind hier allerdings angebracht:

- 1) Entscheidend für die Einteilung in das Responsorial-Schema ist allein die Verwendung der Bestandteile Instrumente, *gimoowo* oder Chor. Ein Responsorial-Teil kann also durchaus aus kleineren Einheiten bestehen, die mit kleineren Einheiten des anderen Teils übereinstimmen. Dies wäre dann Anlaß für eine weitere Differenzierung der Responsorialform.
- 2) Bei TR 1 wird man z.B. feststellen, daß sowohl der *buusawru*-Part als auch der *gimoowo*-Part im Verlaufe des Stücks relativ stabil bleiben. Welcher von beiden nun als der „Antwort“-Teil (oder sagen wir zur Verdeutlichung von nun an „Refrain“) zu betrachten ist, hängt von dem Grad an Variation ab, den beide aufweisen. Der Refrain ist deshalb derjenige Teil, der die geringsten Variationen aufweist (in TR 1 der *buusawru*-Part).<sup>10</sup>

Man wird nun feststellen, daß in den weitaus meisten Stücken der Refrain vom Chor übernommen wird, sehr oft dabei von einem fast immer stabilen Instru-

mentalpart begleitet. In Stücken ohne Chor, d.h. vor allem bei *buusaw(ru)* und *gegeeru*, wird der Refrain meistens von den Hauptinstrumenten gespielt. Vier verschiedene Abstufungen und Varianten des Responsorial-Prinzips sind festzustellen:

#### 1) einfache strophische Responsorialform

In der Tat wird man die einfachste Form - Litanei- oder Strophenform genannt -, die sich mit der Responsorialform deckt, nur selten antreffen. D.h. das Muster AB, AB, AB etc., wobei A der Solo-Part und B der Refrain wäre, kommt nur selten vor, da in den meisten Stücken der jeweilige Solo-Part gewissen Veränderungen unterworfen ist. Als Ausnahmen von dieser Regel könnten lediglich TR 3, 7, 8 und 12 betrachtet werden.

#### 2) variierte strophische Responsorialform

Eine Erweiterung der einfachen strophischen Responsorialform ist die Variation der Solo-Parts. Statt des immer gleichen A würde man auch A' oder B antreffen. Da wir auf dieser Ebene der Analyse noch nicht entscheiden können, wann man von einem A', d.h. einer ähnlichen Einheit oder von B, d.h. einer verschiedenen Einheit sprechen kann, betrachten wir beide Möglichkeiten als Bestandteile einer variierten strophischen Responsorialform. Diese Form ist bei weitem die häufigste, denn sie wird in 23 Stücken angetroffen, resp. TR 1, 4-6, 11, 13-21, 23-27, 43-45, 47 und 49. Das Grundprinzip dieser Form lautet: AB, AC, AX ...<sup>11</sup>

Während in diesen beiden Responsorialformen der Refrain immer wiederholt wird, man also insgesamt von einer iterativen Responsorialform sprechen kann, gibt es auch Stücke, in denen sowohl der Solo-Part als auch der Refrain variiert wird.

#### 3) einfache Multi-Responsorialform

Der einfachste denkbare Fall ist hier, daß ein Refrain (A) zunächst einige Male wiederholt wird, dann von einem anderen (X) abgelöst wird, der ebenfalls wiederholt wird, bis zum Schluß wiederum der erste Refrain (A) mehrere Male wiederholt wird. Dieses Formprinzip AB, AC, AD ... XB, XC, XD ... AC, AD findet sich nur in TR 2, 9, 10 und 46.

#### 4) variierte Multi-Responsorialform

Während sich in der einfachen Multi-Responsorialform zwei oder mehrere, immer gleichbleibende Refrains ablösen, gibt es eine Reihe von Stücken, in denen zwischen den einzelnen Vokalpartien instrumentale Abschnitte gespielt werden, die eine gewisse Ähnlichkeit untereinander haben und demnach als variierte Refrains betrachtet werden können. Dies ist bei den Stücken TR 36-42 der Fall, wobei in TR 36 zusätzlich ein vokaler Refrain gesungen wird.

Zusammenfassend lassen sich die Vokalstücke wie folgt klassifizieren:

Form 1	Form 2	Form 3	Form 4	Sonstige
3, 7, 8, 12	1,4-6, 11, 13-21, 23-27, 43-45, 47, 49	2, 9, 10, 46	36-42	48

(Instrumentalstücke: 22, 28, 29-35, 50-63)

Bevor wir nun zur detaillierten Einzelanalyse übergehen, müssen noch kurz die zunächst beiseite gelassenen Vor-, Zwischen- und Nachspiele untersucht werden.

*Vorspiele:* Sie haben durchaus unterschiedlichen Charakter und unterschiedliches Gewicht und auch verschiedene formale Funktionen. In *buusaw(ru)* sind die Trommelvorspiele von TR 2, 5, 6 und 11 eher Einspielvorgänge, die nur in Stücken auftreten, die am Beginn einer Phase von *laamu* stehen. Die anderen Stücke gehen dagegen pausenlos ineinander über. Im wesentlichen entstehen sie aufgrund der Ungeduld der *haggu cabbaawu*-Spieler, die nicht abwarten wollen, daß die *buusawru*-Spieler mit einem Stück beginnen.

In allen anderen Stücken sind die Vorspiele, soweit vorhanden, schon nicht mehr Einspielvorgänge, sondern bereits Formbestandteile, da sie wichtiges musikalisches Material des Stückes beinhalten. Beispiele dafür sind: TR 15-21, 23-24, 26-27, 36-42. In allen diesen Stücken sind die Vorspiele instrumental. In TR 22 und 28 entfällt das Vorspiel und in TR 25 als einzigem Stück übernimmt der *gimoowo* das Vorspiel. In den Stücken von *ciidal* und *dumbofwombere* sind die Vorspiele kaum länger als eine Gesangsphrase, in *gegeeru* sind sie dagegen länger. In *moolooru dammere* (TR 43-49) gibt es entweder keine Vorspiele (wie in TR 43, 49) oder zwei verschiedene Formen von Vorspielen. Eine instrumentale Einleitung durch *moolooru*, die gänzlich verschiedenes Material benutzt (TR 44-46, 48), gefolgt von einer zweiten Einleitung durch den Chor (TR 44-46) oder eine vokale Einleitung durch den Chor (TR 47).

In allen *ganyal*-Stücken (TR 29-35) gibt es Vorspiele, die meistens von der *algayta* übernommen werden (TR 29-34) und nur einmal von den Trommeln (TR 35). In *moolooru mukaaru* fallen die Vorspiele in TR 50-51, 54-55, 57-63 fort.

*Zwischenspiele:* Von Zwischenspielen kann nur bei solchen Stücken gesprochen werden, in denen der *gimoowo* für eine gewisse Zeitspanne aussetzt und das führende Instrument mit Begleitinstrumenten alleine weiterspielen. Dies ist nur in *gegeeru* der Fall (1 Zwischenspiel in TR 37 und 41, 2 Zwischenspiele in TR 39 und 42) und in *moolooru dammere* (2 Zwischenspiele in TR 48).

*Nachspiele:* Nachspiele im Sinne von abschließenden kurzen Schlußformeln der führenden Instrumente gibt es in der überwiegenden Mehrzahl der Stücke. In den meisten Stücken spielen auch die begleitenden Instrumente für eine kurze Zeit weiter, da immer der Sänger bzw. der Spieler des führenden Instruments entscheidet, wann ein Stück zu Ende ist und dies nur selten durch entsprechende Zeichen bekannt gibt. Ausgedehnte Nachspiele gibt es nur in TR 39 und 42 in *gegeeru* und in TR 48 in *moolooru dammere*.

In den folgenden detaillierteren Analysen berücksichtigen wir nur die Hauptteile und Vokalstimmen eines Stückes. Die begleitenden Instrumentalstimmen werden nur gelegentlich in die Analyse einbezogen.

Bei allen untersuchten Stücken lassen sich 6 Formprinzipien feststellen, die wir jeweils anhand eines Stückes erläutern wollen, während wir bei den anderen, ebenfalls diesem Formprinzip entsprechenden Stücken nur die Nummer der Transkription angeben.



### 1) *Litanei-Form*

Diese Form ist durch kurze Phrasen gekennzeichnet, die in verschiedenen Kombinationen und Reihen wiederholt werden. Sie ist die bei weitem häufigste Form des Preisgesangs und läßt sich in folgende Unterformen gliedern:

#### 1.1) *iterative Litanei*

Dies ist das einfachste Formprinzip, da es aus der Wiederholung kurzer Einheiten besteht. TR 3 ist dafür ein typisches Beispiel.


Jede Phrase dieses Stücks umfaßt 8/8, wovon am Anfang jeweils 4/4 auf *buusawru* und *gimoowo* entfallen. Beim Wechsel von Gesang und Instrument ergeben sich Überschneidungen, die wir hier, da wir die polyphonen Phänomene noch nicht untersuchen, nicht berücksichtigen. Eine Einteilung des Stücks in Minimaleinheiten ist praktisch überflüssig, da 1) die Varianten nur sehr gering sind und 2) die denkbaren Einheiten, seien es nun 3/8 oder 6/8-Einheiten, in gleicher Reihenfolge stehen würden. Auch wenn man bestimmte Melodiefiguren des *gimoowo*-Parts als Varianten der *buusawru*-Figuren betrachtet, wie z.B. in TR 3,1 Z. 8/1-2,

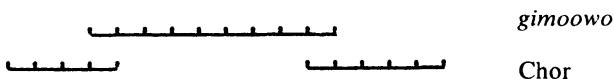


Bsp. 1

ändert das nichts an der Tatsache, daß die Struktur des Stücks AB, AB ... ist. Weitere Beispiele für dieses iterative Formprinzip finden sich in TR 7, 8 und 12.

#### 1.2) *alternierende Litanei*

Dies ist die häufigste Form des Preisgesangs überhaupt. Sie ist durch die relativ ungeordnete Reihung verschiedener kurzer Einheiten definiert. Ein typisches Beispiel dafür ist TR 15. Das Stück bietet zwar bezüglich der Zahl der melodischen Varianten des *gimoowo*-Parts keine Schwierigkeiten, wohl aber in der Segmentierung jeweils einer Strophe (*gimoowo* + Chor). In der überwiegenden Zahl der Strophen überlappen sich *gimoowo* und Chor nach dem folgenden Schema (1 Kästchen = ):



*gimoowo*

Chor

Innerhalb dieser Phrasen aus 16/16 wäre eine Unterteilung nach Gruppen von 4/16 möglich, die folgende Paradigmen ergäbe:



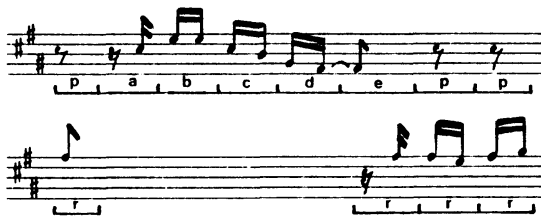
Bsp. 2

Obwohl die Segmentierung gleich lange Einheiten hervorbringt, sprechen mehrere Einwände gegen eine solche Einteilung. Eine grobe Übersicht über das Stück zeigt bereits, daß der folgende Melodieausschnitt immer gleich bleibt:



Bsp. 3

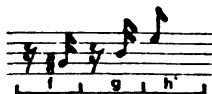
Es wäre also sinnvoll, die 6/16-Einheit zur Grundeinheit zu erklären, weil nur so Überschneidungen mit anderen Einheiten vermieden werden können. Denn in Bsp. 3 wäre die Folge cis“-h“ sonst Bestandteil der Einheiten a und b. Wenn man diese 6/16-Einheit zugrundelegt, ergibt sich allerdings auch die Schwierigkeit, daß außer einer zweiten 6/16-Einheit die erste 4/16-Figur des Chorrefrains nur 4/16 lang ist. Eine ungleiche Einteilung der gesamten Phrase in 6-6-4/16 wäre die Folge. Eine noch detailliertere Unterteilung in Einheiten von jeweils 2/16 muß demnach vorgenommen werden. TR 15 Z.5-6/1 als typische Grundphrase des Stücks wird demnach folgendermaßen zu unterteilen sein:



Bsp. 4

Da wir den Refrain in den folgenden Formtabellen nicht berücksichtigen werden, wird er hier nur als r gekennzeichnet. Die in TR 15 außerdem vorkommenden Varianten sind:

## Varianten von a:



Bsp. 5

## Varianten von b:



Bsp. 6

## Varianten von p:



Bsp. 7

Gemäß dieser Segmentierung der im Stück vorkommenden Varianten in die Einheiten a - g ergibt sich für TR 15 unter Außerachtlassen des Vor- und Nachspiels auf Niveau I folgende Form:

a b c d  
 p a b c d e p p  
 p a' b c d e p p (2mal)  
 p a b c d e p p  
 p a' b c d e p p  
 p a b c d e p p  
 p g c c d e p p  
 p a b c d e p p (2mal)  
 p a' b c d e p p  
 p a b c d e p p  
 p a' c c d e p p  
 p a b c d e p p (5mal)  
 i b' b c d e p g (3mal)  
 i b' b c d e p p  
 p a b c d e p g'  
 i' a' b c d e p g'  
 i' a' b c d e p p (2mal)  
 p a b c d e p p (4mal)  
 p g b c d e p p  
 p a b' c d e p p (3mal)  
 p a c c d e p p  
 p a b c d e p p (5mal)

p g c c d e p p (3mal)  
 p a' b c d e p p  
 p a b c d e p p (7mal)  
 p f' c' c d e p p (2mal)  
 p a b c d e p p (4mal)  
 p a' c' c d e p p (2mal)  
 p a' b c d e p p (3mal)  
 p a b c d e p p (8mal)  
 k b' b' c d e p p (2mal)  
 p a b c d e p p (2mal)  
 p f' c' c d e p p  
 p f' c' c d e p p (3mal)  
 p a' b c d e p p  
 p a c' c d e p p  
 p a b c d e p p  
 k' b' b' c d e p p  
 p a' b c d e p p  
 p g c' c d e p p  
 p a b c d e p p  
 p f' c' c d e p p  
 p i' b c d e p p (2mal)  
 p a' c c d e p p  
 p a b c d e p p (2mal)

Die Minimaleinheiten werden nun wie folgt auf Niveau II zusammengefaßt:

a b = A  
 c d = B  
 e p = C  
 p p = D  
 g i = E  
 g c = F  
 f c = G  
 a c = H  
 b b' = I

Alle anderen Einheiten kommen seltener vor und sind als Varianten dieser größeren Einheiten aufzufassen:

p i = D'  
 p k = D'

Die resultierende Form auf Niveau II lautet:

	D	H' B C D	(2mal)
A B C D	(6mal)	A' B C D	(3mal)
F B C D		A B C D	(7mal)
A B C D	(4mal)	A B C D'	
H B C D		I B C D	(2mal)
A B C D	(4mal)	A B C D	(2mal)
A B C D'		G' B C D	(4mal)
I B C E	(3mal)	A' B C D	
I B C D		H B C D	
A B C E	(2mal)	A B C D'	
A B C D'		I B C D	
A B C D	(5mal)	A' B C D	
A' B C D	(4mal)	F' B C D	
H B C D		A B C D	
A B C D	(5mal)	G' B C D	
F B C D	(3mal)	I' B C D	(2mal)
A' B C D		H' B C D	
A B C D	(7mal)	A B C D	
G B C D	(2mal)	A B C	(p)
A B C D	(4mal)		



Die aus 48/4 bestehenden Phrasen des Stücks können demnach in 4 Abschnitte unterteilt werden. Allerdings zeigt die nähere Betrachtung, daß selbst innerhalb dieser 12/4-Abschnitte Übereinstimmungen bestehen. So können z.B. die beiden folgenden *buusawru*-Figuren als Varianten betrachtet werden:



Bsp. 9



Bsp. 10

Wenn wir uns weiterhin an das Prinzip der gleichen Längen der Minimaleinheiten halten, ergibt sich daraus eine weitere Unterteilung jeder Phrase in 16 Einheiten à 3/4. Im *buusawru*-Part, der konstant bleibt, ist es allerdings möglich, jeweils 2 solcher Einheiten zusammenzufassen, da er im Endergebnis der Analyse per se zu einer großen Einheit, dem Refrain, zusammengefaßt wird. Betrachten wir nun den *gimoowo*-Part, so können wir ohne weiteres 13 verschiedene Minimaleinheiten unterscheiden:

Bsp. 14

Bsp. 11

Bsp. 12

Bsp. 13

Auf Niveau I ergibt sich mit diesen Minimaleinheiten im *gimoowo*-Part folgende Struktur:

g' b' c' d' n' k' h' m'  
 a' b' i' d' g' k' h' m'  
 a' b' c' d' g' k' h' m'  
 n' b' c' d' o' k' h' m'  
 f' b' c' d' o' k' h' m'  
 f' b' c' d' o' k' h' m'  
 a' b' i' d' g' k' h' m'  
 e' b' c' d' g' k' h' m'  
 g' b' c' d' o' k' h' m'

Entsprechend ergibt sich auf Niveau II bei Zusammenfassung von je zwei Minimaleinheiten folgende Struktur:

A B C D  
 E F G D  
 E B G D  
 H B I D'  
 K B I' D'  
 K B G D  
 E F G' D'  
 L B G' D'  
 A B I D'

Das Formprinzip von TR 4 ist demnach ebenfalls ein reihend-alternierendes, wenn auch hier der *gimoowo*-Part länger ist. Zudem hat das Stück eine konstante Kadenzformel (D).

Das strophisch-alternierende Formprinzip kann also noch einmal unterteilt werden in solche Stücke, die am Ende des Refrains und der Strophe eine identische Kadenzformel haben (TR 5) und Stücke, die zwar ebenfalls konstante Kadenzformeln haben, die jedoch in Refrain und Strophe verschieden sind (TR 1,4 und 6).

### 2.3) strophisch-alternierende Form mit wechselndem Refrain

Eine weitere Variante von TR 4 ist TR 10. Hier bleibt der Refrain (*buusawru*-Part) nicht konstant, sondern wird in der Mitte des Stücks variiert. An die Stelle der Einheiten a und b des folgenden Beispiels

tritt in TR 10,2 Z.4-5/1

und in TR 10,2 Z.6-7/1

Bsp. 15

Gliedert man TR 10,1 Z.1/1, die Grundform des *buusawru*-Refrains, wie folgt,

Bsp. 16

und berücksichtigt man zudem die obigen Varianten, so ergibt sich für den *buusawru*-Part von TR 10 folgende Struktur:

- a b c b' (14mal)
- d b d b (2mal)
- e b e b (2mal)
- a b c b' (17mal)

Die anderen 3/4-Einheiten des *gimoowo*-Parts sind selbständig und werden wie in TR 4 kombiniert: das resultierende Formprinzip ist demnach bis auf identische Kadenzformeln im Refrain und der Strophe mit TR 4 identisch.

### 3) Asymmetrische Formen

Die Formen 1 und 2 weisen eine gewisse Symmetrie auf, sei es, daß sowohl der Refrain als auch die Strophe gleich lang sind, oder daß Refrain und Strophe untereinander zwar ungleich lang, für sich genommen in jeder Wiederholung aber gleich lang sind. Im ersten Fall könnte man diese eine Symmetrie mit einer vertikalen Achse nennen.

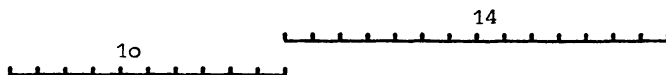


Strophe	Refrain
24/4	24/4
24/4	24/4
etc.	etc.

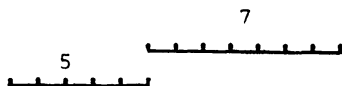
Im zweiten Fall läge eine Symmetrie mit horizontalen Achsen vor.

Strophe	Refrain
8/8	4/8
.....	.....
8/8	4/8
.....	.....
etc.	etc.

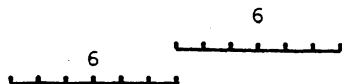
Demgegenüber gibt es eine Reihe von Stücken, die durch asymmetrische Formen gekennzeichnet sind. Bei TR 37, das wir hier näher untersuchen wollen, entstehen diese asymmetrischen Formen einerseits aus dem Wechsel von 24/4- und 12/4-Abschnitten, wobei sich jeweils *gegeru* und *gimoowo* mit ungleich langen Abschnitten abwechseln. So z.B. in TR 37,1<sup>12</sup>:



In TR 37,2 Z.9-10/2-5 dagegen:



und in TR 37,3 Z.1-2/1-4:



Andererseits entstehen asymmetrische Formen aus der ungleichen Länge der einzelnen Abschnitte in den *gegeru*- und *gimoowo*-Parts. So wird z.B. die gesamte Phrase des *gimoowo* (A) in zwei verschiedene, kleinere Phrasen aufgeteilt, von denen eine (B) 7/4 und die andere (C) 6/4 lang ist.

Three musical staves labeled A, B, and C. Staff A is in 14/8 time, Staff B in 7/8 time, and Staff C in 6/8 time. Each staff contains a sequence of notes and rests, with Staff B featuring a long horizontal line indicating a continuation or a specific rhythmic structure.

Bsp. 17

In den Abschnitten, die von *gegeeru* gespielt werden, wird eine Phrase (D) in zwei Varianten (E, F) à 5/4 und 6/4 unterteilt:

Three musical staves labeled D, E, and F. Staff D is in 10/8 time, Staff E in 5/8 time, and Staff F in 6/8 time. Each staff contains a sequence of notes and rests, with Staff D featuring a triplet of notes.

Bsp. 18

Wegen dieser asymmetrischen Formen ist nur eine einzige Segmentierung in Einheiten zu 2/4 möglich. Die obigen Abschnitte A - F sind zwar in Teilen der Intervallstruktur relativ ähnlich, aber nicht in der Länge. In B und F ergeben sich am Schluß Verlängerungen um 1/4, in A um 2/4 und in B in der Mitte nach dem Pfeil (vgl. Bsp. 17) Verkürzungen um 1/4.

Die folgende Segmentierung in Einheiten zu 2/4 stimmt aber auch nicht mit dem Wechselspiel von *gegeeru* und *gimoowo* überein.

D  
x y d' e f

A  
a b c d e f g

B  
a' e' f g'

F  
d' e f g'

E  
d' e' f

C  
d' e f g'

Bsp. 19

In F, E und C ergeben sich am Anfang und/oder Ende Leerstellen (durch die Klammer gekennzeichnet) von  $1/4$  Länge, die de facto bei *gegeru*-Passagen vom *gimoowo* gesungen werden, vice versa. Die Einheiten d und g werden so zu Nahtstellen, die als Brücken zwischen den Formteilen der Responsorialform fungieren, indem jeweils  $1/4$  von ihnen von *gegeru* oder vom *gimoowo* vorgetragen wird.

In TR 37,1 Z.2-11/1-5 bis TR 37,2 Z. 1-6/1-5 stimmt das Responsorial-Prinzip zunächst noch mit der Gliederung der Einheiten überein:

<i>gegeru</i>	<i>gimoowo</i>
x y d' e f	a b c d e f g (8mal)



In der nun folgenden Z.3-4/6 von TR 37,5 wird das Formschema allerdings durchbrochen. Dort sieht man, daß das letzte  $\mathcal{d}$  von *gimoowo* und *gegeeru* im Vergleich zu den vorausgegangenen gleichen Abschnitten (z.B. TR 37,5 Z.1-2/6) um ein Viertel zu lang ist. Auf dem letzten Viertel des  $\mathcal{d}$  müßte eigentlich schon wieder *gegeeru* mit der steigenden Terz e'-g' einsetzen. Diese Verzögerung führt dann im folgenden zur Verschiebung sämtlicher Einheiten um ein Viertel:

vorher



nachher



Bsp. 22

Ein ähnlicher „Fehler“ findet sich übrigens auch in TR 36. Dort hören mehrere *gimoowo*-Phrasen mit einer Kadenzformel auf, die bis TR 36,2 Z. 1/1 jeweils auf das vierte und fünfte Achtel jeder 6/8-Zeile dieses Stücks fällt:



Bsp. 23

In TR 36,2 Z.1/2 findet dann allerdings ein Bruch statt, so daß die gleiche Formel von nun ab bis zum Ende des Stücks auf das dritte und vierte Achtel fällt. Ansonsten ist TR 36 aber der alternierenden I itanei-Form zuzurechnen.

Für TR 37 ist dieser Bruch - es ist nicht klar, ob es sich um einen „Fehler“ oder Absicht handelt - nicht von großer Bedeutung. Es ergibt sich zwar so auch eine Verschiebung im Verhältnis von *gegeeru/gimoowo* einerseits und *faadu* andererseits. Da aber der *faadu*-Part keine starke Akzentuierung erkennen läßt, fällt diese Verschiebung nicht auf. Lediglich für unsere Analyse ergibt sich die Schwierigkeit, daß durch die Verschiebung Einheiten ihren Charakter ändern und anderen Einheiten angeglichen werden müssen: so müßte c zu a' und f zu g umbenannt werden. Die gesamte erste Phrase von TR 37,1 Z. 2-3/1-5 müßte dann nach dem „Fehler“ in TR 37,6 Z.5-6/1-6 nicht mehr

x y d' e f a b c d e f h, sondern  
g' y v d e d' a b a' d e g lauten.

Um diese Umschichtung zu vermeiden, muß in der Analyse dieser „Fehler“ gesondert vermerkt werden, indem das „überflüssige“ Viertel zu einer gesonderten Einheit (z) erklärt wird und dann die folgenden Abschnitte wieder wie vorher segmentiert werden. Da nach diesem derart korrigierten „Fehler“ die ursprünglichen Einheiten in der bekannten Form wiederholt werden und da uns die Zwischenspiele hier nicht interessieren, können wir nun die Minimaleinheiten auf einem höheren Niveau zusammenfassen. Dabei können wir die Minimaleinheiten vertikal oder horizontal zusammenfassen.

A	B	C	D	E	F	G
x y	d'	e f	a	b c		
	d	e f	a			h
	d	e f	a			
	d	e f	a			
	d	e f	a			
					g	

oder:

x y d' e f a b c	A
d e f	B
e f a e f	C
d e f	B
d e f	B
d e f a e f (g)	D

Während die vertikale Segmentierung eher zu einer Aufsplitterung der Form denn zu ihrer Zusammenfassung auf einer höheren Ebene führt, faßt die horizontale Segmentierung die Minimaleinheiten überschaubarer zusammen, wenn auch dabei eine Einheit in verschiedenen größeren Einheiten vorkommen kann. So unterscheiden sich die folgenden größeren Einheiten nur geringfügig voneinander:

C = h e f a e f  
D = d e f a e f  
E = g e f a e f

Ihr Unterschied zu A und B ist allerdings beträchtlich. A = x y d' e f a b c d e f ist 8 Minimaleinheiten zu lang, B = d e f nur 3 Minimaleinheiten. Dennoch beinhalten beide auch Einheiten von C-E, nämlich die Folge d e f.

TR 37 hat nach dieser Segmentierung auf Niveau II folgende Struktur:

A + g (9mal)

A		C	
	B (4mal)	D E	
	B (3mal)		g

A + g (3mal)

A		C E	
	B (2mal)		(z)
		D	
		C E	g (Zwischenspiel)

A + g (2mal)

A		C	
	B (8mal)	E (2mal)	
		C	(Zwischenspiel)

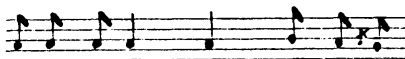
A + g

A		C E	
	B (4mal)	E (2mal)	
	B (4mal)	D	

Eine weitere Zusammenfassung auf einem Niveau III erscheint hier nicht sinnvoll. Sie könnte höchstens deutlich machen, daß das Stück 4mal einen Abschnitt A + g - A - C<sup>13</sup> wiederholt, der von 4 verschiedenen Abschnitten mit ungleicher Länge und Zusammensetzung (1. B-D-E-B-g, 2. E-B-D-C-E-g, 3. B-E-C, 4. E-B-E-B-D) gefolgt wird. Allerdings gilt es auch hier zu berücksichtigen, daß A + g verschieden häufig wiederholt wird.

Da auf dieser Ebene der Analyse die Buchstaben schon nicht mehr der unterschiedlichen Länge der Einheiten Rechnung tragen, sieht das vorangegangene Formschema auf den ersten Blick wie das einer strophisch-alternierenden Form aus. Diese scheinbare Ähnlichkeit verschwindet aber, wenn man bedenkt, daß es in TR 37 keinen konstanten Refrain gibt. Außer in TR 37 findet sich diese Struktur auch in TR 40-42.

Ebenfalls eine asymmetrische Form hat TR 48, denn der Textzeile „*Dahiru laamiido maja*“ und der folgenden melodischen Figur



Bsp. 24

gehen zwar in der melodischen Struktur weitgehend identische, aber ungleich lange Abschnitte voraus:

The image displays seven musical staves, each containing a rhythmic pattern of notes and rests. The time signatures for these patterns are: 10/8, 10/8, 11/8, 9/8, 10/8, 10/8, 10/8, and 8/8. The patterns consist of various combinations of quarter, eighth, and sixteenth notes, often with beams connecting them.

## Bsp. 25

Für die Großform auf einem höheren Niveau sind diese Verschiebungen allerdings relativ unbedeutend, denn es läßt sich leicht feststellen, daß TR 48 aus einem Vor-, einem Nachspiel und drei Chorabschnitten besteht, die ungefähr identisch sind und jeweils durch ein Zwischenspiel unterbrochen werden. Die Chorabschnitte bestehen jeweils aus fünf (TR 48,2 und 48,5) oder sechs (TR 48,3) variierten Wiederholungen einer Phrase A, die aus den erwähnten ungleich langen Abschnitten, einer Art Refrain auf die Worte „*Dahiru laamiido maja*“ und jeweils sich anschließenden 2/4-Pausen besteht. An diese Wiederholungen schließt sich in allen drei Chorabschnitten eine fast identische Zeile auf die Worte „*an mo wondo kaado kokata Yola Allah*“ (B) und eine Zeile auf die Worte „*Yaya mo yaaya Dahiru laamiido*“ (C) an, die nur in TR 48,5 wegfällt.

Bleibt die ungleiche Länge der Abschnitte des obigen Notenbeispiels unberücksichtigt, stellt sich die Struktur von TR 48 folgendermaßen dar:

Vorspiel

a' (TR 48,2 Z.1/4-6)

Zwischenspiel

A A A A A B C

Zwischenspiel

A A A A A A B C

Zwischenspiel

A A A A A B

Nachspiel



Damit ist TR 48 das einzige Stück, das in dem Sinne keine improvisierend-offene Form hat, als sich eine feste Struktur aus Zwischenspiel - A - B - (C) dreimal wiederholt, während in allen anderen Stücken die progressive Reihung ohne feste Form überwiegt.

Die Instrumentalstücke in unseren Beispielen (TR 22, 28-35, 50-63) sind meistens formal selbständig und weisen nur gelegentliche Parallelen zu den Formprinzipien von Instrumental-Vokalstücken auf. Fünf Formprinzipien sind zu unterscheiden:

*1) iterative Form mit variiertes Kadenzformel*

In TR 61 wird eine Einheit von 4/8 mit nur geringfügigen Varianten von Anfang bis Ende des Stücks wiederholt. Ihr folgen - blockweise - zwei 2/8-Einheiten, die als 1. und 2. Kadenzformel anzusehen sind.

1. Kadenzformel



Bsp. 26

2. Kadenzformel



Bsp. 27

*2) reihend-alternierende Form*

Während TR 61 das einzige Stück mit rein iterativer Struktur ist, verteilen sich die anderen Stücke auf drei Varianten einer reihend-alternierenden Form:

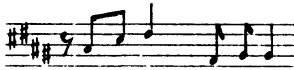
*2.1) mit variiertes Kadenzformel*

Ein gutes Beispiel hierfür ist TR 28. In diesem Stück gibt es zwei verschiedene Einheiten zu 9/8 und ihre Varianten:

**A**

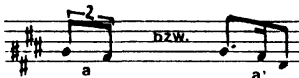


**B**



Bsp. 28

und drei verschiedene Kadenzformeln (a-c) und ihre Varianten:



Bsp. 29

Diese Elemente werden in beliebiger Kombination und Häufigkeit wiederholt, d.h. es gibt sowohl die Kombination A a als auch A b, A c und B c. Das Formprinzip ist demnach wie bei der Mehrzahl der Instrumental-Vokalstücke die unkontrollierte wechselnde Reihung mehrerer Minimaleinheiten.

Zugleich ist TR 28 in gewisser Hinsicht einer Umkehrung von Stücken der reihend-alternierenden Form der Instrumental-Vokalstücke. So z.B. von TR 15, wo innerhalb des *gimoowo*-Parts eine Kadenzformel d immer konstant bleibt, während sich die vorhergehenden Einheiten (a-c) ändern:

Bsp. 30

In TR 28 ist es umgekehrt: hier bleiben die 9/8-Einheiten relativ konstant, während sich die folgenden Kadenzformeln (a-c) abwechseln.

### 2.2) mit konstanter Kadenzformel

Mit dem formalen Prinzip von TR 15 ist dagegen wiederum TR 55 weitgehend identisch. Hier ist leicht zu erkennen, daß sich im Verlaufe des Stücks immer die folgende Kadenzformel (die wir hier c und d nennen wollen) wiederholt:

Bsp. 31

Sie ist also mit der Einheit d aus Bsp. 30 in der formalen Funktion vergleichbar. Dieser Kadenzformel gehen in TR 55 wie in TR 15 immer verschiedene Kombinationen von je zwei Einheiten à 4/16 voraus:

The image shows four staves of musical notation in a key with two sharps (D major). The first staff has two units labeled 'a' and 'b'. The second staff has two units labeled 'g' and 'f'. The third staff has two units labeled 'e' and 'f'. The fourth staff has two units labeled 'm' and 'f'. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes.

Bsp. 32

Dabei kommt im gesamten Stück die Kombination g-f 25mal vor, die Kombination a-b 42mal und die Kombinationen e-f und m-f je 19mal.

Die Form des Stückes ist also relativ regelmäÙig. Es gibt aber auch Bruchstellen. Denn obwohl die Einheit a in der Regel immer nur mit der Einheit b kombiniert wird, kommt auch 8mal die Kombination a-f vor (TR 55,3 Z. 11/1 und 5/4). Dasselbe gilt auch für die Einheit b, die in der Regel nur mit a kombiniert wird: einmal wird sie aber auch mit f zu f-b (TR 55,2 Z. 2/6) und 4mal mit l zu l-b (TR 55,1 Z. 7-8/4 und TR 55,3 Z. 6-8/3) kombiniert. Bei der Kadenzformel c-d gibt es ebenfalls einmal eine Abweichung zu c-k in TR 55,1 Z. 6/5. In der gleichen Zeile geht c-k die Einheit h-h voraus:

The image shows a single staff of musical notation in a key with two sharps. The notes are eighth and sixteenth notes. Below the staff, there are four labels: 'h', 'h', 'c', and 'k', each under a group of notes. The first 'h' is under a beamed eighth-note pair, the second 'h' is under a single eighth note, 'c' is under a single eighth note, and 'k' is under a single eighth note.

Bsp. 33

Bezeichnen wir nun c-d als X, a-b als A und dementsprechend l-b als A' und die am häufigsten vorkommenden Einheiten mit f als zweitem Bestandteil (d.h. g-f) als B (und die Varianten e-f und m-f als B'), so ergibt sich für TR 55 die typische reihend-alternierende Struktur der meisten Instrumental-Vokalstücke:

d	A X	B' X (3mal)
A X (2mal)	B X	A X
B' X (2mal)	B' X (4mal)	B' X (5mal)
B X (3mal)	A X (3mal)	A X
B' X (2mal)	B X (3mal)	A' X (2mal)
B X	A X (3mal)	B X
C X (= h-h-c-k)	B X	A X (2mal)
B X	A' X (= f-b-c-d)	B' X (2mal)
A X	B' X (2mal)	A X (2mal)
A' X (2mal)	A X (2mal)	A' X (= a-f-c-d)
B' X (9mal)	B X (3mal)	B' X
A X (3mal)	A X (7mal)	A X (6mal)
B' X	B X (2mal)	A' X (7mal)
A X	B' X	A X
B X	B X (6mal)	B' X
B' X (4mal)	A X (5mal)	A X
B X (2mal)	B X	a

Eine weitere Zusammenfassung dieser Einheiten erscheint nicht sinnvoll, da eine derart herausgefilterte Form den tatsächlichen Vorgang der instrumentalen Improvisation verdecken würde.

Eine Variante dieser Form findet sich in TR 62, wo sich nach je 2 Einheiten à 6/8 eine Kadenzformel anschließt:



Bsp. 34

Im Unterschied zu TR 55 ist TR 62 aber durch einen Mittelteil unterbrochen, in dem zum Teil neues musikalisches Material erscheint und die Kadenzformel verschwindet (TR 62,2 Z.4/5 bis 7/11). Diese dreiteilige Form A-B-A' erscheint überhaupt für die meisten *moolooru mukaaru*-Stücke charakteristisch zu sein und wird uns später noch einmal beschäftigen.

Ein drittes Beispiel für diese Form ist schließlich TR 22, wo mit Ausnahme einer kurzen Einleitung (TR 22,1 Z.1-4/1-2) sich die folgende Kadenzformel wiederholt:



Bsp. 35

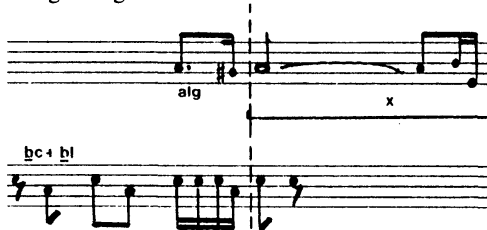
Vor dieser 2/8-Kadenzformel stehen immer 4/8-Einheiten, die ihrerseits in 1/8-Einheiten zerlegt werden können und nach dem reihend-alternierenden Formprinzip kombiniert werden.

Zu den Stücken mit konstanter Kadenzformel gehören auch einige *ganyal*-Stücke. Als ein Beispiel sei hier TR 35 analysiert. Den ersten Hinweis auf eine Segmentierungsmöglichkeit gibt der begleitende Trommelpart, denn nach je 12/4 spielen *baggu cabbaawu* und *baggu luudirgu* eine ähnliche Figur wie die folgende:



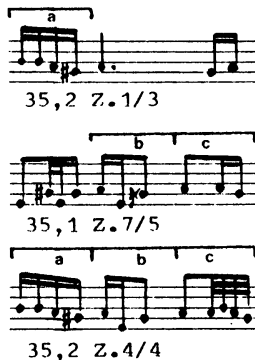
Bsp. 36

Zudem beginnt auf dem letzten Achtel dieser Figur im *algayta*-Part immer eine melodische Figur (x), die man als Kadenz bezeichnen kann und die vor allem durch ein zumeist  $\downarrow \sim \uparrow$  langes *a'* gekennzeichnet ist:



Bsp. 37

Obwohl das letzte Achtel und zuweilen auch das letzte Viertel von x leichten Veränderungen unterworfen sein können, werden wir die Figur im folgenden immer x nennen und als Kadenzformel betrachten. Da zudem nach dieser 3/4-Figur der *algayta* immer wieder verschiedene Abschnitte sich anschließen, können wir davon ausgehen, daß jede 12/4-Einheit in 4 Einheiten à 3/4 zerlegt werden muß. Eine nähere Betrachtung zeigt dann allerdings sofort, daß z.B. mehrere auf diese Art segmentierte Einheiten wie die folgenden gewisse Gemeinsamkeiten haben:



Bsp. 38

Eine weitere Segmentierung in Einheiten zu  $1/4$  ist also nötig. Wie man in der folgenden Tabelle<sup>14</sup> noch sehen wird, hat das zwar den Nachteil, daß so jedes  $1/4$ -Element mit allen anderen Einheiten kombiniert wird und so eine Segmentierung auf einem höheren Niveau II erschwert wird. Auf der anderen Seite bringt diese detailliertere Segmentierung aber auch Strukturmerkmale zum Vorschein, die bei einer Segmentierung in  $3/4$ -Einheiten verborgen geblieben wären, da zu viele A' oder B', d.h. Varianten notiert werden müßten.

Die Segmentierung in  $1/4$ -Einheiten führt zu folgenden Grundeinheiten:

The image displays 23 musical units, labeled 'a' through 'w', arranged in seven rows. Each unit is a short musical phrase on a five-line staff, often with a key signature of one sharp (F#). The units are as follows:

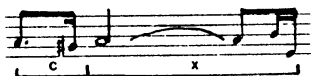
- Row 1: a, b, c, d
- Row 2: e, f, e', h
- Row 3: i, j, k, a'
- Row 4: l, m, n, o
- Row 5: p, q, r, v
- Row 6: s, t, u, r'
- Row 7: w

Die Kadenzformel aus Bsp. 37 wäre so zwar auch noch in 1/4-Einheiten zu unterteilen, wobei ihr erstes Viertel immer gleich e wäre. Wir können aber darauf verzichten, da sie immer durch einen lang ausgehaltenen Ton auf a' (in diesem Stück der Grundton) charakterisiert ist. Sie wird in der folgenden Tabelle<sup>15</sup> deshalb nur mit X gekennzeichnet.

l'	b	c	d'	e	f	l	b'	c	
a	b	c	d	e	f	a	b	c	X
a	b	c	e'	h	f'	a	b	c	
i	e	k	i	e	k	i	b	c	↓
i	e	k	i	e	k	i'	b	c	
a'	b	c	d	e	f'	a'	b	c	
a'	b	c	d	e	f'	a'	b	c	
l	b'	c	d	e'	f'	l	b'	c	
l'	b'	c	d	e'	f'	l'	b'	c	
i'	e	f	i'	e	f	m'n	c'		
i'	d'	o	i'	e'	f'	m'n	c		
a'	b	c	d	e	f'	a'	b	c	
a'	b	c	d'	e	f'	a'	b	c	
i	e	k	i	e	k	i	b	c	
i	e	k	i	e	k	i	b	c	
p	e	f	p	e	f	p	q	r	
p	e	f	p	e	f	p	q	r	
s	b'	c	t	u	c	s	b	r'	
l	b	c	d'	e	f'	a	b	c	
a	b	c	d'	e	f'	a	b	c	
a	b	c	d'	e	f'	a	b	c	
i	d'	o	i	e'	f'	i'	b'	c	
i	d'	o	i	e'	f'	i'	b'	c	
i	e	k	i	e	k	i	b	c	
a'	w	f'	a	w	k	i	b'	c	
a'	w	u'	a'	w	k'	i	a'	c	
a	e	f	a	e	f	a	b	c	
a	e	f	a	e	f	a	b	c	
m'	d'	v	m'	e	f'	m'	n	c	
i'	f	c'	i	e	k	i	a'	c	
p	e	f	p	e	f	p	q	d'	

p	e	f	p	e	f	p	q	d'
l	a'	c	d	e	f	l	a'	c
l	a	c	d'	e	f	l	a	c
m'	k'	s	i'	e	k	i	b	c
i	e	k	i	e'	k	i	b	c
a	b	c	i	e	f	a	b	c
a	b	c	i	e'	f	a	b	c
m'	d'	o'	m'	e'	f'	i'	b	c
i'	d'	o'	i	e	f	m'	n	c
a	w	u	a	w	k'	i'	b	c
a'	w	u	a	w	k	i'	b	c
a	w	u	a	w	f	l'	a'	c
l'	a'	c	d'	e	f	l'	a'	c
l'	a	c	d	e	f	l'	a	c
m	d'	o	m	e	f	i	a'	c
i'	d'	o	m	e	f	m'	n	c
l'	a'	c	d'	e	f	l'	a'	c
l'	a'	c	d'	e	f	l'	a	c
i	e	k	i	e	k	i	b	c
i	e	k	i	e	k	i'	b	c
a	b	c	i	e	f	a	b	c
a	b	c	i	e	f	a	b	c
a'	b	c	i	e	f	a'	b	c
a'	b	c	i	e	f	a'	b	c
i	d'	v'	m'	e	f'	i'	b	c
l	b'	c	d'	e	f'	l'	a'	c
l	b'	c	d	e	f	l'	b	c
a'	b	c	d	e	f	a	b	c
a	b	c	d	e	f	a	b	c
m'	d'	v	m	e	f	m	b'	c
m	d'	v						

Wie wir schon sagten, erlaubt die Segmentierung in 1/4-Einheiten nicht die Zusammenfassung auf einem höheren Niveau. Dies ist bei diesem Stück allerdings nicht notwendig, denn sein Formprinzip ist auch auf diesem Niveau sichtbar. So wird man zunächst bemerken, daß am Ende jeder Zeile, von wenigen Ausnahmen abgesehen, vor jeder Kadenzformel (x) die Einheit c steht. Obwohl sich so eine Asymmetrie ergibt, kann man diese Einheit c zur Kadenzformel hinzurechnen, so daß die Kadenzformel 8/8 lang wäre,



Bsp. 40

während die vorangehenden Zeilen dann jeweils 8/4 lang wären. Wir sehen aber von einer solchen Zusammenfassung ab, da sonst die vorausgehenden Einheiten, deren Anordnung in Dreiergruppen auf den ersten Blick sichtbar ist, nicht zusammengefaßt werden könnten. Denn es ist z.B. offensichtlich, daß eine Zeile wie z.B.

i e k i e k i b c

nur unter Einschluß der Einheit c als A A B-Einheit angesehen werden kann. Würde man c zur Kadenzformel rechnen, wäre diese Möglichkeit nicht mehr gegeben:

A | A | B  
i e k | i e k | i b c

A | B | C | D  
i e | k i | e k | i b

Es scheint, daß bei der Zusammenfassung der Einheiten zu Dreiergruppen ungeachtet ihrer melodischen Charakteristik und nur unter Berücksichtigung von Übereinstimmungen dieser Dreiergruppen das Stück im wesentlichen drei formale Verfahren verwendet:

- 1) A A B + Kadenzformel
- 2) A B A + Kadenzformel
- 3) A B C + Kadenzformel

Diese drei Kombinationen, obwohl einem präzisen Formprinzip entsprechend und darin sich von allen anderen Stücken unterscheidend, werden aber in unregelmäßiger Reihenfolge wiederholt. Während diese drei Kombinationen also eine Besonderheit darstellen, ist das reihende, zwischen den einzelnen größeren Einheiten wechselnde Formprinzip ohne die klare Einteilung in größere Formblöcke hier dasselbe wie in allen anderen Stücken.

Das Formprinzip der reihenden Alternierung mit konstanter Kadenzformel findet sich außerdem in TR 32 und 34.

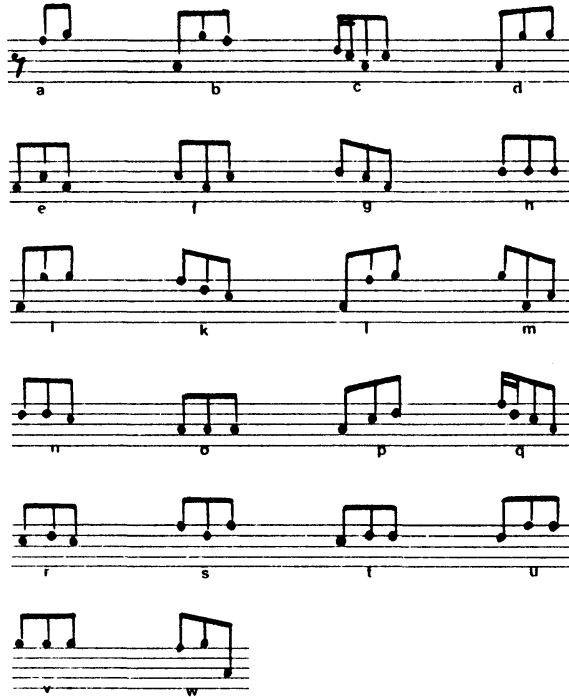
### 2.3) mit überwiegend iterativen Teilen

Beispiele für diese Form sind TR 57, 59 und 60. Sie sind vor allem durch das Überwiegen blockweiser Wiederholungen von kurzen Abschnitten bestimmt.

### 2.4) kombinierte Formen

Die Mehrzahl der Instrumentalstücke, und das heißt vor allem der *moolooru mukaaru*-Stücke, hat eine sehr komplexe Struktur, die durch die Kombination von zumeist vielen Minimaleinheiten à 3/8 gekennzeichnet ist. Als Beispiel wollen wir hier TR 50 analysieren. In dem Stück kommen 22 verschiedene Minimaleinheiten vor:





## Bsp. 41

Ein rascher Überblick über das Stück zeigt, daß praktisch alle Einheiten miteinander kombiniert werden. Sie müssen daher in Reihen zu vier Einheiten angeordnet werden, da - das zeigt ebenfalls ein kurzer Überblick - zahlreiche Einheiten oft in Vierer-Gruppen wiederholt werden. Die folgende Tabelle gibt diese Anordnung in Reihen zu vier Einheiten für das gesamte Stück wieder:

a b c d (4mal)	1	a b c i	1	c e a' b	2
a e f g (4mal)	1	a' d k l	1	g o a' b	1
a f e d	1	a m h g'	1	c i a d'	1
a e f g	1	l p g f	0	k l a' d'	2
a f e d	1	a' p g' w	2	k o a' e	2
a e f g	1	e t g' d'	1	r g' a' p	1
a f e d	1	f u f u (2mal)	0	r g' a' p	3
a b c d (2mal)	2	e d a b	0	h g' a' p	4
	3			h g' a' p	4

h g' a' p	2	f' a' e' t'	1	e a' b g (4mal)	4
r g' a' b	2	g' a' b g	3	e a' b g	3
g' o a' b (3mal)	1	o a' b g	4	o a' b g	1
c i' a d	2	o a' b g	2	l' a' e f	3
e' l' a d'	3	o a' e' r'	1	g' a' e f	4
g l' a d'	2	g' a' f' n'	1	g' a' e f'	3
q l' a e	0	d' a b g	1	g' a' e' n'	1
r d' s i'	0	d s v r	1	n' l' f' n'	1
g b' u v	2	d a f' n'	0	n' a' e f	3
g b' l' n	3	r' l' e' r	4	e' a' e f (6mal)	2
o' b' l' n	1	r' l' e' r (3mal)	3	e' a' b c	3
o' i' w p'	3	r' l' e f	0	e a' b g (2mal)	2
g i w p'	2	d a b g	3	r l b g	2
g i' e' n'	0	e a' b g	3	o a' b g	1
d' a b g	3	o a' b g (2mal)	2	l' a' o' a'	3
o a' b g	2	o a' e' n'	1	d a o' a'	4
o a' e f	3	d' a b g	3	d a o' a'	1
g' a' e f	4	i a' b g	1	d p' r' n	2
g' a' e f	4	o a' e' n'	1	d a' e' n'	3
g' a' b c	2	d' a f' r'	3	e a' e' n'	3
i a b c	3	g' a' f' r'	2	o a' e' n' (3mal)	1
i a' b c	4	g' a' n n'	3	d a b g	3
o a' e' n'	1	A g' a' f' n' (2mal)	2	e' a' b g (4mal)	2
d' a e f	2	g' a' b c	3	e' a' i v	1
e f l f	1	i a b c	2	g a' b g	3
l f l f (2mal)	3	i a e' n'	1	l' a' b g (2mal)	4
l f l n'	3	d t' t' n' (2mal)	2	l' a' b g'	4
f a' f e	0	d a e' n'	2	l' a' b g	0
	2	d a b g	3	o	

An dieser Tabelle fällt zunächst auf, daß es kaum Viererreihen gibt, die wortwörtlich wiederholt werden. Daran würde auch eine Verringerung der Minimaleinheiten von 22 auf 18 nichts ändern, indem man etwa n und t als Varianten von h, l als Variante von a und o als Variante von e betrachtet. Dennoch gibt es zahlreiche Reihen, die durchaus gewisse Elemente gemeinsam haben. In Zahlen ausgedrückt, indem man jedem Element à 3/8 eine Zahl zuweist, bedeutet das: außer der wortwörtlichen Wiederholung

1 2 3 4

1 2 3 4

gibt es folgende Kombinationen:

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 4

1 2 3 5

5 2 3 4

5 2 3 6

1 5 6 4

Ebenso zahlreich sind aber auch die Fälle, in denen zwischen zwei oder mehreren Vierergruppen nur ein Element gleich ist, d.h. also 7 verschiedene 3/8-Einheiten vorkommen.

Es ist nun die Frage, wie diese verschiedenen Kombinationstypen zu einer weiteren Gliederung des Stücks in größere Einheiten eingesetzt werden können. Da alle Einheiten miteinander kombiniert werden, besteht keine Möglichkeit einer Zusammenfassung. Denn sonst wären die jeweiligen Grenzen zwischen Einheiten wie z.B. e-a', g'-a', d-a nur sehr vage zu ziehen. Dabei scheint es gerade diese Unschärfe zu sein, die das formale Prinzip dieses Stückes ausmacht.

Wenn man z.B. den in der obigen Tabelle mit A bezeichneten Ausschnitt betrachtet, so stellt man fest, daß hier, ausgehend von einer Folge d'-a-f'-r' über die schrittweise Veränderung einzelner 3/8-Einheiten, am Schluß die Folge i-a-e-n' erreicht wird, die mit der Anfangsfolge kaum noch etwas zu tun hat:

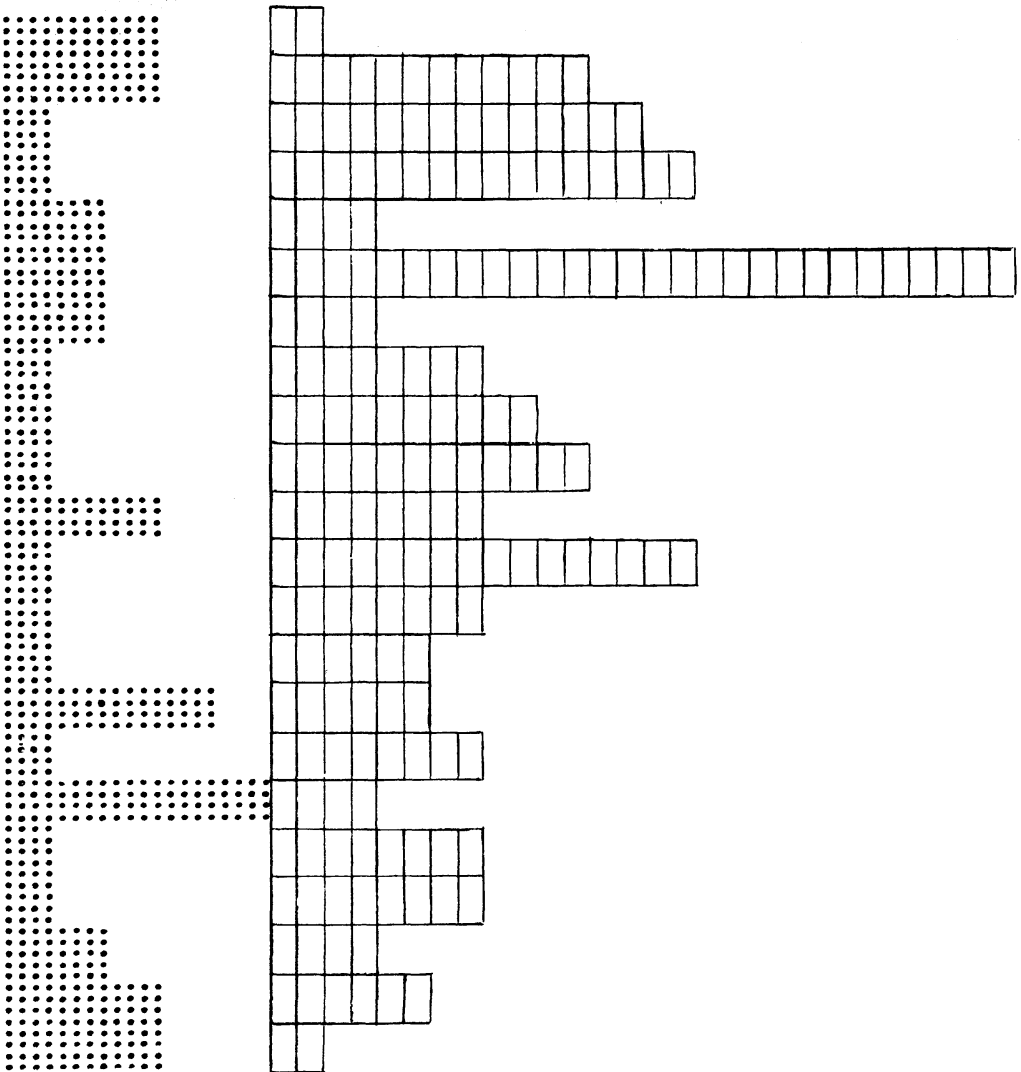


Bsp. 42



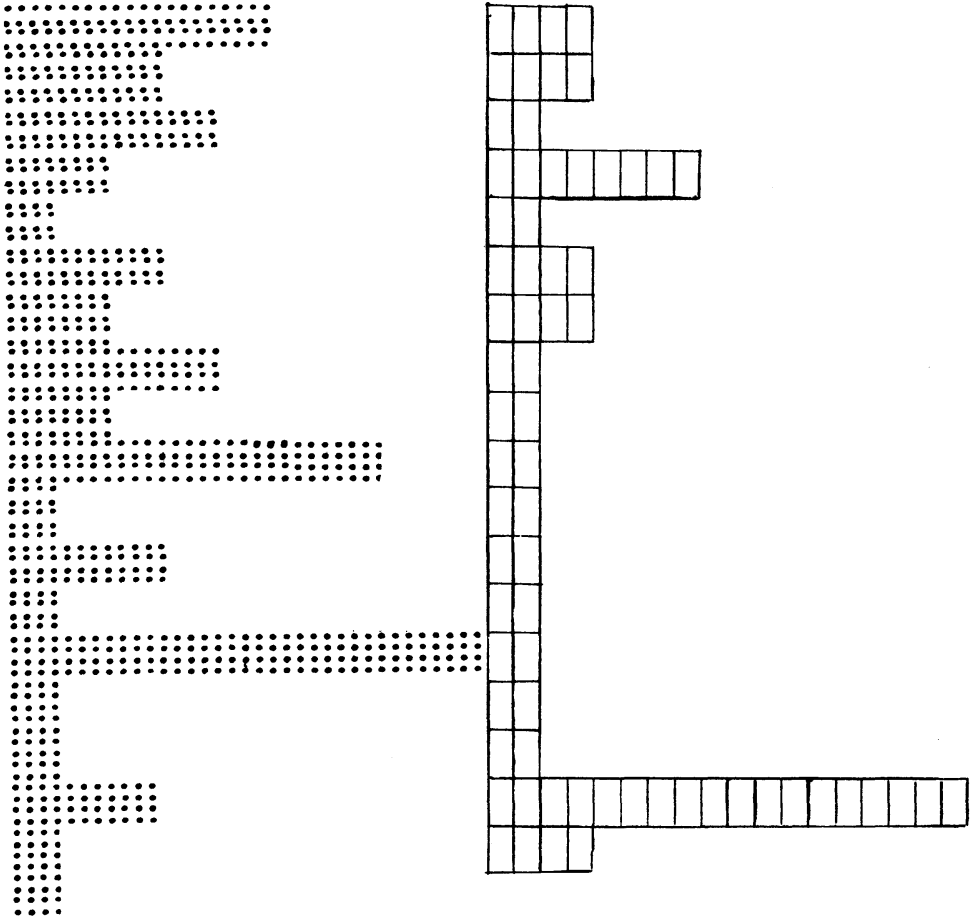
Bsp. 43

Um diesen „fließenden Charakter“ des Stückes, der durch die ständige Permutation der Minimaleinheiten zustande kommt, auch schematisch darzustellen, wurde in der vorangegangenen Tabelle zwischen den Buchstabenreihen jeweils eine Zahl notiert, die die Zahl der gemeinsamen 3/8-Einheiten von zwei Reihen angibt, wobei unter „gemeinsam“ auch eine identische zeitliche Position in der Reihe verstanden wird. Faßt man nun zwei oder mehrere Zeilen, zwischen denen alle 3/8-Einheiten übereinstimmen, als „Kristallisationspunkte“ auf, denen auf der anderen Seite Reihen gegenüberstehen, in denen nur drei, zwei Einheiten, eine Einheit oder keine Einheit übereinstimmt, so ergibt eine Tabelle, in die dieser Permutationen zwischen den Reihen eingetragen werden, folgendes Bild<sup>16</sup>:



Das Resultat, daß am Anfang des Stücks, im letzten Drittel und am Schluß Kristallisationspunkte zu finden sind, in denen mehrere Reihen wörtlicher Wiederholung wenigen Reihen mit geringerer Übereinstimmung, d.h. größerer Desintegration gegenüberstehen, muß - um deutlich zu werden - mit den anderen Stücken vor allem des reihend-alternierenden Formprinzips der Instrumental-Vokalstücke verglichen werden. Denn dort kamen - wie z.B. in TR 15 - die

Minimaleinheiten immer nur in bestimmten Kombinationen mit anderen Einheiten vor und konnten deshalb auch auf einem höheren Niveau zusammengefaßt werden. Wenn man TR 15 ebenfalls nach diesem Verfahren auf die Existenz von Kristallisationspunkten untersucht, wird der Unterschied zum Schema von TR 50 deutlich.



In TR 15 gibt es erheblich mehr aufeinander folgende Zeilen, die in allen Untereinheiten übereinstimmen. Sie werden jeweils nur von meist einer Zeile abgelöst, die andere Einheiten beinhaltet. Das reihende Prinzip ist hier also weitaus stärker als in TR 50, wo die Kombinatorik zwischen den einzelnen Zeilen überwiegt.

Außer in TR 50 findet sich dieses Prinzip noch in den Stücken TR 29, 30-31, 33, 50, 52-54, 56, 58, 62-63.

In der folgenden Tabelle werden die Ergebnisse der Formanalyse noch einmal zusammengetragen. Die Zahlen 1-23 der oberen waagerechten Spalte bedeuten dabei:

- 1 einfache strophische Responsorialform
- 2 variierte strophische Responsorialform
- 3 einfache Multi-Responsorialform
- 4 variierte Multi-Responsorialform
- 5 instrumentales Vorspiel
- 6 vokales Vorspiel
- 7 chorales Vorspiel
- 8 1 Zwischenspiel
- 9 2 Zwischenspiele
- 10 kurzes Nachspiel
- 11 langes Nachspiel
- 12 iterative Litanei
- 13 alternierende Litanei
- 14 alternierende Litanei mit wechselndem Refrain
- 15 strophisch-iterative Form
- 16 strophisch-alternierende Form
- 17 strophisch-alternierende Form mit wechselndem Refrain
- 18 asymmetrische Form
- 19 instrumentale iterative Form mit variierten Kadenzformel
- 20 instrumentale reihend-alternierende Form mit variierten Kadenzformel
- 21 instrumentale reihend-alternierende Form mit konstanter Kadenzformel
- 22 instrumentale reihend-alternierende Form mit überwiegend iterativen Teilen
- 23 Kombinierte Form

Natürlich haben die einzelnen formalen Strukturen unterschiedliches Gewicht, so daß z.B. von Abweichungen in der Länge des Nachspiels von Fall zu Fall zugunsten einer größeren Einheitlichkeit abgesehen werden könnte, und sicherlich sind die Unterschiede zwischen manchen Formprinzipien nicht so groß wie unsere notwendigerweise auf größtmögliche Differenzierung bedachte Analyse erscheinen lassen mag. Dies ändert aber kaum etwas an der Tatsache, daß die Formstrukturen relativ instabil sind und sich im wesentlichen mit den Ensembles decken: *ciidal*, *dumbo* [*wombere*], *ganyal* und *gegeeru* sind formal relativ homogen, während nur *buusaw(ru)* und *moolooru mukaaru* zahlreiche Abweichungen aufweisen.

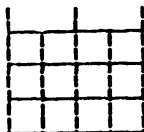


## 9.2 DER PREISGESANG ALS FUNKTION DES TEXTES?

Das Wort-Ton-Verhältnis ist nach drei Seiten zu untersuchen: dem Verhältnis zwischen

- 1) Sprach- und Tonmelodie
- 2) Sprach- und Tonrhythmus
- 3) Text- und Melodieneinheiten.

Für die Punkte 1 und 2, die zusammen betrachtet werden können, werden wir folgende Notation verwenden. Um von dem Notensystem zu abstrahieren, legen wir einen Raster zugrunde,



in dem die waagerechten Zwischenräume eine Tonhöhenebene der untersuchten melodischen Figur bedeuten. Jeder Zwischenraum ist also für einen in dem untersuchten Abschnitt vorkommenden Ton reserviert. Die senkrechten Zwischenräume sind jeweils für eine rhythmische Grundeinheit (1/8, 1/4 etc.) reserviert. Im Zwischenraum hinter der gestrichelten Linie steht jeweils der erste Schlag eines binären oder ternären Rhythmus. Da das Fulfulde keine Tonhöhen Sprache ist<sup>17</sup>, brauchen keine Zeichen zur Kennzeichnung der relativen Tonhöhe der Silben verwendet zu werden. Für die Stark- und Schwachtöne des *gesprochenen* Textes verwenden wir folgende Zeichen:

- = langer Starkton
- ⊗ = kurzer Starkton
- = kurzer Schwachtton

Mäanderförmige Linien (—┐┌—) sind Melismen

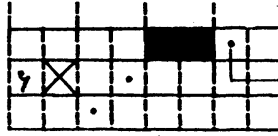
Dem Beispiel (TR 45,3 Z. 7/1):



Bsp. 44

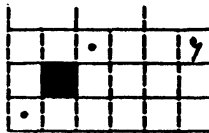
entspricht so:





Bsp. 45

Im folgenden geht es zunächst um die ersten beiden Punkte und um die Frage, ob sich in dem Verhältnis zwischen Sprachmelodie und -rhythmus einerseits und Tonmelodie und -rhythmus andererseits bestimmte Prinzipien ausmachen lassen. Mittels der oben beschriebenen Notation wird es möglich sein, die melodische Struktur und die Textstruktur unmittelbar in einem graphischen Schema miteinander zu konfrontieren. Wenn z.B. wie in Bsp. 45 das Zeichen X im Rechteck der 2. Zählzeit steht, so hat man es mit einem sprachlichen Akzent auf einem musikalisch schwachen „Taktteil“ zu tun. Eine ähnliche Diskrepanz zwischen sprachlicher und musikalischer Gestaltung liegt vor, wenn - wie im folgenden Schema - ein Schwachton auf einer höheren Tonebene liegt als der lange Starkton, der zudem auf die 2. Zählzeit fällt:



Bsp. 46

Die Untersuchung aller Stücke müßte dann zu einer Typologie führen, in der alle vorkommenden Konstellationen des Verhältnisses von Sprach- und Tonmelodie bzw. -rhythmus hierarchisch nach dem Grad ihrer Entfernung voneinander und ihrer statistischen Häufigkeit angeordnet werden. Es würde zu weit führen, dies im Rahmen dieser Arbeit detailliert vorzuführen und wir können deshalb nur einige Punkte angeben, die sich aus einer groben Übersicht über die Vokalstücke ergaben.

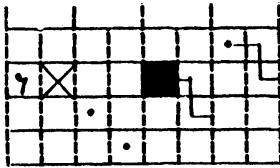
So kommt es z.B. durchaus selten vor, daß ein langer Starkton auf der untersten Tonebene liegt - ein Fall, den man als einen sehr hohen Grad an Entfernung zwischen Text- und Melodiestruktur betrachten müßte - oder daß zwischen Starktönen liegende kurze Schwachöne auf einer höheren Tonebene als diese liegen. Im Gegenteil: es scheint die Regel zu sein, daß lange Starktöne, zumal wenn in einer Textzeile nur einer vorkommt, auf der höchsten Tonebene liegen und nur selten ein abschließender kurzer Schwachton noch darüber liegt. Häufig liegen kurze Starktöne allerdings auf der 2. Zählzeit und einer von zwei langen Starktönen in einem Abschnitt entweder auf einer niedrigeren Tonebene oder auf der 2. Zählzeit. Wir wagen deshalb zunächst zu behaupten, daß Text- und Melodiestruktur nicht durchweg übereinstimmen.

Dieses Ergebnis ist aber durchaus sekundär, weil es zunächst nur eine ganz allgemeine Antwort auf eine andere Frage gibt. Die Frage nämlich, ob sich die Musik dem Text oder der Text der Musik anpaßt. Bis jetzt läßt sich nur sagen, daß beide relativ unabhängig voneinander sind, nicht aber, ob der Text oder die



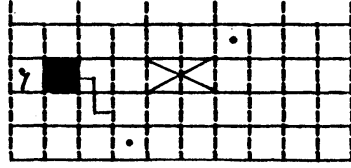
1) Die Melodiestructur bleibt relativ konstant, während sich die Textstruktur ändert.

TR 45,6 Z.3/2



Bsp. 49

TR 45,6 Z. 1/2



Bsp. 50

Die melodische Variation in beiden Beispielen ist nur geringfügig, während die Textstruktur unterschiedlich ist:

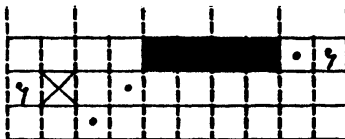
Bsp. 49 x · · ■ ·

Bsp. 50 ■ · x ·

Allerdings sieht man bei den ersten beiden Vierteln gewisse Gemeinsamkeiten. In beiden Beispielen fällt ein Starkton (kurz in Bsp. 49, lang in Bsp. 50) auf die 2. Zählzeit, und in beiden Beispielen liegt ein (kurzer) Schwachton auf der 2. Zählzeit des 2. Viertels. Im 3. Viertel liegen wiederum die Starktöne auf der 1. Zählzeit, und in beiden Beispielen fällt ein Schwachton auf die erste Zählzeit des 4. Viertels. Der letzte Schwachton liegt ebenfalls in beiden Beispielen auf der höchsten Tonebene und die beiden kurzen und langen Starktöne jeweils auf der gleichen Tonebene.

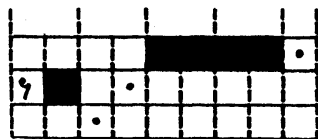
Ein ähnliches Bild ergibt sich bei drei anderen Beispielen aus verschiedenen Stücken mit annähernd gleicher melodischer Struktur:

TR 45,4 Z.3/6 bis 5/5



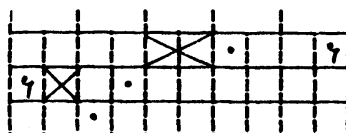
Bsp. 51

TR 47,5 Z. 1/1-2



Bsp. 52

TR 45,4 Z. 5/6



Bsp. 53

Die drei verschiedenen Textstrukturen

Bsp. 51 X · · ■ ·

Bsp. 52 ■ · · ■ ·

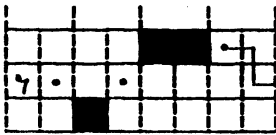
Bsp. 53 X · · X ·

passen sich auf annähernd gleiche Weise der Melodiestructur an, indem ihre gesprochene Struktur verändert wird: Starktöne im ersten Viertel auf der 2. Zählzeit, Schwachtöne im 2. Viertel auf der 1. Zählzeit auf der tiefsten Tonebene und auf der 2. Zählzeit, Starktöne im 3. Viertel (und 4. Viertel bei Bsp. 51 und 52) auf der höchsten Tonebene.

In den drei vorangegangenen Beispielen stimmt zwar die Textstruktur eher mit der musikalischen überein als in Bsp. 49-50, aber dieser Gesichtspunkt ist durchaus sekundär gegenüber der Tatsache, daß sich verschiedene Textstrukturen an eine ähnliche Melodie ungefähr auf gleiche Weise anpassen.

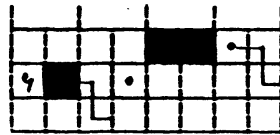
Ein anderes Beispiel aus TR 44 zeigt ähnliche Verfahrensweisen:

TR 44,7 Z. 5/1-3



Bsp. 54

TR 44,7 Z. 3/1-3



Bsp. 55

Verschiedene Textstrukturen

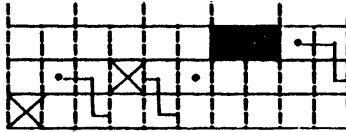
Bsp. 54 · ■ · ■ ·

Bsp. 55 ■ · ■ ·

werden auf annähernd gleiche Weise der musikalischen Struktur angepaßt: langer Starkton entweder auf der tiefsten Tonebene (Bsp. 54: -*lāa*) oder auf der 2. Zählzeit (Bsp. 55: *yāa*-) und letzter Schwachtton mit dem Starkton auf der gleichen Tonebene und jeweils durch ein Melisma verlängert.

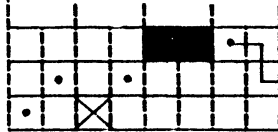
Dasselbe gilt für die folgenden Beispiele:

TR 44,3 Z. 5/4-6



Bsp. 56

TR 44,3 Z.7/4-6

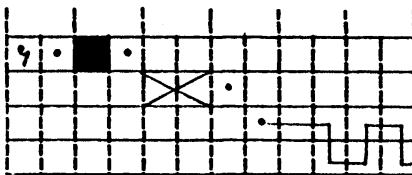


Bsp. 57

Aus diesen Beispielen läßt sich bereits erkennen, daß verschiedene Textstrukturen von der Melodie abhängig gemacht werden, die Textstruktur also umgestaltet und der Melodiestructur angepaßt wird. Wir können hier natürlich nicht beurteilen, ob es nicht auch möglich wäre, daß ein Sänger, um verschiedene Textstrukturen auch musikalisch deutlich voneinander zu trennen, den Text von Bsp. 50 einer anderen Melodie zuteilt. Aber erstens zeigt schon Bsp. 49, daß Text- und Melodiestructur nicht übereinstimmen und zweitens kann man in der Identität der Melodiestructur bei gleichzeitiger Umakzentuierung des Textes einen ersten Hinweis erkennen, daß die Musik keine Funktion des Textes ist.

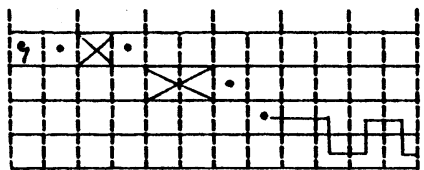
Man könnte nun einwenden, daß dieses Ergebnis nur zustande kam, weil die untersuchten Abschnitte Stücken entnommen wurden, die von einer einzigen Gruppe bzw. einem einzigen Sänger gesungen wurden und wir es demnach nur mit einer Besonderheit, einem Personalstil zu tun hätten. Ziehen wir deshalb noch einige Stücke hinzu, die, obwohl identisch, von verschiedenen Interpreten gesungen werden, z.B. TR 16 und 43. Hier sind die Beispiele allerdings begrenzt, da nur wenige Melodiefiguren als gleich anzusehen sind.

TR 16,9 Z. 9/1



Bsp. 58

TR 16,8 Z. 3/1



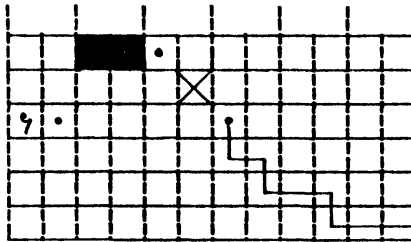
Bsp. 59



daß hier zusätzlich semantische Kriterien hinzugezogen werden müssen. Denn die beiden Textstrukturen ( X · · ■ · ) sind nur deshalb gleich, weil in Bsp. 61 ein „i“ eingeschoben wurde, um die semantische Einheit *mijin Duudu* (= „Mann von Duudu“), die sonst die Struktur X · ■ · hätte, mit Bsp. 62 gleichsetzen zu können. Das „i“ ist also ein Füllwort, das keine semantische Funktion hat. Dies dürfte ein deutlicher Beweis dafür sein, daß sich der Text sogar unter Einführung von Nonsense-Silben an die Melodiestructur anpaßt, und zwar auch hier unter Veränderung seiner gesprochenen Struktur: erster Starkton auf der 2. Zählzeit und letzter Schwachton auf der 1. Zählzeit und der höchsten Tonebene und zudem durch ein Melisma verlängert.

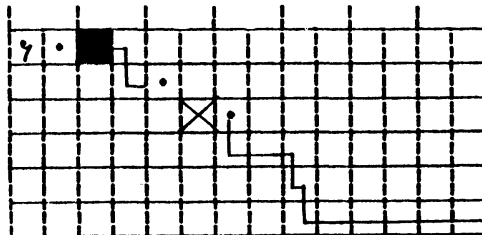
Nehmen wir auch hier noch zur Stützung Beispiele aus Stücken verschiedener Interpreten hinzu, so ergibt sich ein ähnliches Bild:

TR 25,5 Z. 7/1



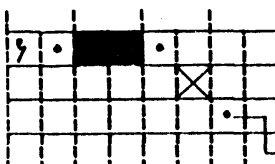
Bsp. 63

TR 25,4 Z. 7/1



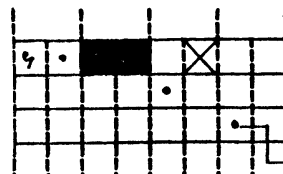
Bsp. 64

TR 20,1 Z. 5/1



Bsp. 65

TR 18,1 Z.2/6



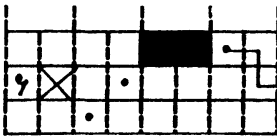
Bsp. 66

Betrachtet man die vier Beispiele nur bis zum 4. Viertel, so ergibt sich aufgrund der annähernd gleichen rhythmischen Struktur der Melodie (♩ ♩ ♩ ♩ ) in allen vier Beispielen eine Unterbetonung des kurzen Starktones auf *ee-* durch seine Platzierung auf der 2. Zählzeit und eine gewisse Überbetonung des letzten Schwachtones auf *-kee* durch seine Position auf der 1. Zählzeit des 4. Viertels und seine Verlängerung durch ein Melisma.

3) Die Textstruktur bleibt konstant, während sich die melodische Struktur ändert.

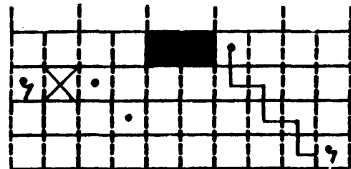
Das bedeutet mit anderen Worten, daß die Textzeilen eines Stückes in ihren verschiedenen melodischen Realisationen untersucht werden müssen. Demonstrieren wir dies am Beispiel der Zeile [7] (*perfe Jamaare*) aus TR 45. Sie wird im wesentlichen in zwei verschiedene Melodiefiguren gesungen:

TR 45



Bsp. 67

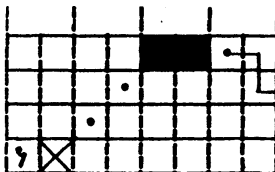
TR 45,6 Z. 9/1-3



Bsp. 68

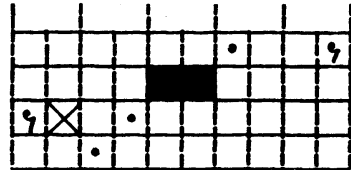
und in den Varianten:

TR 45,6 Z. 3/5



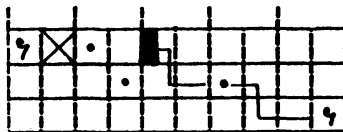
Bsp. 69

TR 45,7 Z. 9/2-3



Bsp. 70

TR 45,5 Z. 8/4-5



Bsp. 71



In allen fünf Beispielen wird man feststellen, daß es trotz der unterschiedlichen Melodiestrukturen gewisse Gemeinsamkeiten der Textstrukturen gibt. Daraus kann man allerdings nicht schließen, daß sich verschiedene Melodiestrukturen der Textstruktur anpassen. So beginnen alle 5 Melodiefiguren mit einer „auftaktigen“ Achtelfigur ( ♪ ♪ ♪ ♪ ), die aber ein Grundzug des gesamten Stücks ist. Wenn nun in allen Beispielen die ersten drei Textsilben *per-fe Ja-* gleichermaßen, d.h. wie folgt 

♪	♪	♪	♪
---	---	---	---

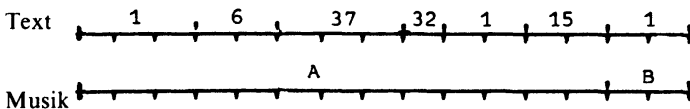
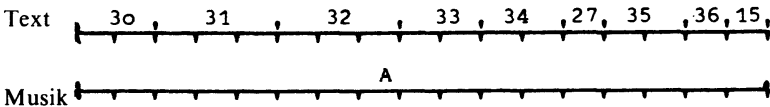
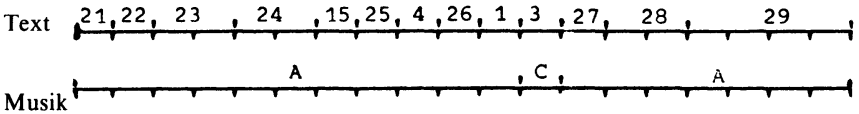
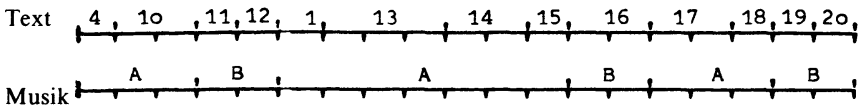
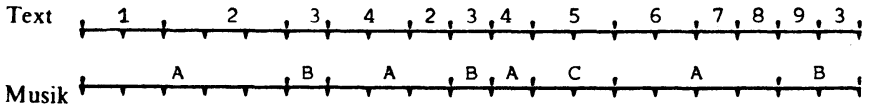
 verteilt werden, und zudem auf eine Weise, die der Melodiestruktur entgegenläuft, so könnte man darin eine Anpassung der Melodiestrukturen an die konstante Textstruktur sehen. Dasselbe gilt z.B. auch für die Position des Starktones auf *-maa-* auf dem 3. Viertel und für die Position des letzten Schwachtones auf *-re*. In Bsp. 67-69 liegt er jeweils auf dem 4. Viertel und auf gleicher Tonebene wie der Starkton auf *-maa-* und sinkt danach durch ein Melisma auf eine tiefere Tonebene.

Die Textstruktur scheint also eine Konstanz und Eigenständigkeit zu besitzen, die sich auch bei verschiedenen Melodiefiguren immer wieder durchsetzt. Dies würde bedeuten, daß sich die Musik nach der Sprachstruktur richtet. Aber betrachten wir auch die Unterschiede. So ist z.B. die musikalische Verarbeitung des letzten Schwachtones auf *-re* bis auf die Beispiele 67 und 69 durchaus unterschiedlich. In Bsp. 62 beansprucht sie zwar wie in Bsp. 70 eine punktierte Viertel, dafür liegt sie in Bsp. 70 aber auf der höchsten Tonebene und sinkt in Bsp. 68 auf einem Melisma auf die tiefste Tonebene ab. Die melodische Struktur von Bsp. 70 betont die Silbe also weitaus stärker als in Bsp. 68. In Bsp. 70 liegt der Schwachton sogar auf der tiefsten Tonebene von allen fünf Beispielen. Ebenfalls in Bsp. 70 ist der lange Starkton auf *-maa-* musikalisch relativ unbetont. Er liegt sowohl auf der gleichen Tonebene wie der erste Starkton auf *per-* und der Schwachton auf *-fe* und ist auch im Gegensatz zu den Beispielen 67-69 durch ein sinkendes Melisma abgeschwächt.

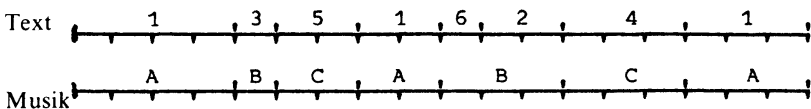
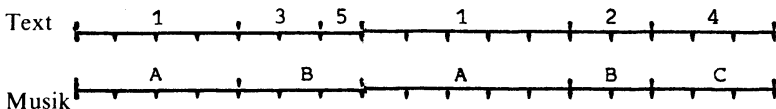
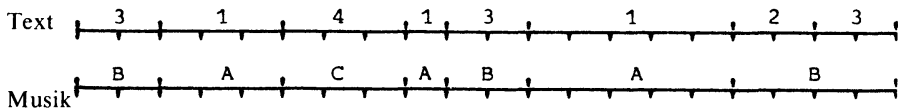
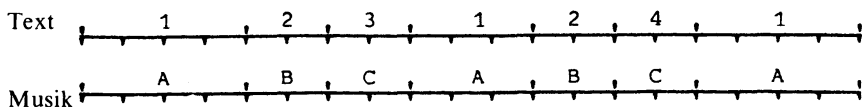
Man kann also sagen, daß verschiedene Melodiefiguren von einer gleichen Textstruktur durchaus unabhängig sind, die Musik keine Funktion des Textes ist. Die Produktions- und Reproduktionsweise des Preisgesangs schließt eine Textabhängigkeit der Musik weitgehend aus. Weil die *wamhaabe* ein und denselben Preisgesang, d.h. identische Melodien benutzen können, um eine praktisch unbegrenzte Zahl von Kunden zu preisen, kann die musikalische Struktur sich nicht jeweils auf die verschiedenen textlichen und sprachstrukturellen Gegebenheiten einstellen, es sei denn, das musikalische Produktionssystem, das wir als selbstgenügsam charakterisieren, würde davon berührt und zur Entstehung von geschlossenen „Werken“ führen. Der soziale Kontext und die praktische Zweckorientierung des Preisgesangs führen im Wort-Ton-Verhältnis also zur Unabhängigkeit von musikalischer und textlicher Struktur.

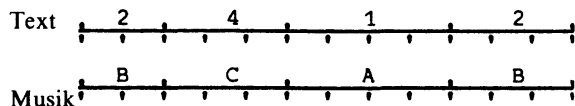
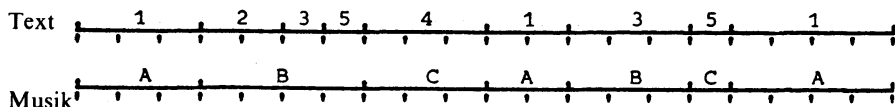
Es bleibt nun zu fragen, ob dieser soziale Kontext des Preisgesangs auch im Bereich der formalen Struktur Auswirkungen hat. Wir haben also den dritten Punkt - das Verhältnis zwischen Text- und Melodieeinheiten - zu untersuchen und der Frage nachzugehen, ob gleiche musikalische Einheiten immer von den gleichen Textzeilen begleitet sind, d.h. ob die musikalische Form eine Funktion der Textstruktur ist. Denn wenn sich herausstellt, daß gleiche Textzeilen in verschiedenen Melodieabschnitten vorkommen, wäre die Musik letztlich vom Text unabhängig.

Wenn wir nun alle Stücke untersuchen, deren Text vorliegt, so stellt man fest, daß es kein einziges Stück gibt, in dem jeder Textzeile nur ein Melodieabschnitt zugeordnet wird<sup>18</sup>. Es scheint im Gegenteil am häufigsten der Fall zu sein, daß die einzelnen Textzeilen völlig unsystematisch auf verschiedene Melodieeinheiten verteilt werden. So z.B. in TR 16, das hier stellvertretend für die meisten anderen Stücke dargestellt werden soll<sup>19</sup>:



Die Unabhängigkeit der beiden Komponenten Text und Musik resultiert hier aus der Anzahl der Text- und Melodieeinheiten. Während die meisten Stücke, wie die Formanalyse in Kap. 9.1 gezeigt hat, nur wenige verschiedene melodische Elemente benutzen und variieren, besteht der Text hier aus 36 Zeilen, von denen manche überhaupt nicht wiederholt werden. Der Zwang zur reihend-alternierenden Anordnung weniger melodischer Elemente und der Zwang, viele Textzeilen progressiv-reihend ohne viele Wiederholungen vortragen zu müssen, führt notgedrungen zu einer Überschneidung von Melodie- und Texteinheiten, denen anscheinend kein durchgängiges Prinzip zugrundeliegt. Diese offene Form findet sich ebenfalls in den Stücken TR 15-20, 24-25, 36, 42-45, 47-49, und man sieht, daß dieses Prinzip durch alle Ensembles geht. Lediglich *gegeeru* macht hier eine Ausnahme, da es außer in einem Stück mit dieser offenen Form (TR 36) auch andere Formen verwendet. Ein Beispiel dafür ist TR 41:



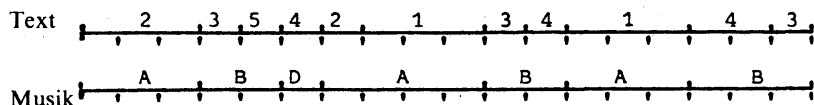
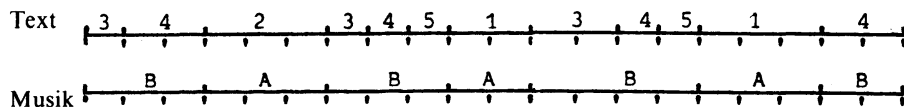
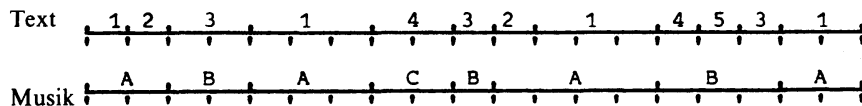


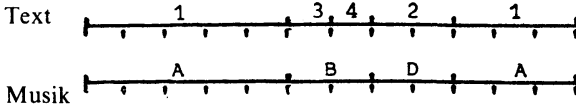
## Bsp. 73

In diesem Stück werden 6 Textzeilen auf 3 Formelemente verteilt und es ist deshalb möglich, daß eine Textzeile ([1]) immer nur mit einem Formelemente (A) kombiniert wird. Die anderen Textzeilen verteilen sich dagegen unregelmäßig auf die Elemente B und C, wobei allerdings nur die Zeile [3] sowohl zusammen mit B als auch mit C vorkommt. Die Zeilen [2] und [6] sind dagegen immer nur mit B, die Zeilen [4] und [5] fast immer nur mit C verbunden.

Ein ähnliches Prinzip (Übereinstimmung von einem Text- und Melodieelement, Divergenz aller anderen Elemente) findet sich außer in TR 41 noch in TR 37 und 40.

Ein drittes Beispiel (TR 39) schließlich stellt eine Variation des Bsp. 73 dar und steht somit zwischen Bsp. 72 und 73:





Bsp. 74

Entscheidend ist hier, daß statt wie in Bsp. 73, wo eine Textzeile immer mit einer bestimmten Melodieeinheit (A) auftritt, zwei Textzeilen ([1] und [2]) in verschiedenen Kombinationen mit A verbunden werden. Alle anderen Textzeilen verteilen sich dagegen wie in Bsp. 72 unregelmäßig auf die Melodieeinheiten B-D. Dieses Prinzip findet sich auch noch in TR 38.

Es scheint also, daß Melodie- und Texteinheiten voneinander unabhängig sind, d.h. die musikalische Form vom Text unabhängig ist, da das Prinzip von Bsp. 72 das bei weitem häufigste ist und die abweichenden Beispiele zahlenmäßig gering sind und nur in *gegeeru* angetroffen werden. Die *gegeeru*-Stücke stammen zudem alle von einem Interpreten und könnten daher als Beispiele eines Personalstils betrachtet werden.

Dieses Ergebnis überrascht durchaus nicht, wenn man wiederum in Betracht zieht, daß die *wamɓaabe* mit einem Preisgesang mehrere Kunden preisen können, daß also eine begrenzte Anzahl von melodischen Einheiten die musikalische Grundlage für eine Vielzahl von Textzeilen sein kann. Dies trifft vor allem dann zu, wenn innerhalb der Aufführung eines einzigen Preisgesangs mehrere Kunden gepriesen werden können. Der extremste Fall wäre dann denkbar, daß der *gimoowo* für jeden Kunden nur eine oder zwei Textzeilen singt. Bei einer hinreichend großen Zahl von Kunden würden sich dann 20 oder mehr Textzeilen ergeben, die auf 3 oder 4 melodische Grundfiguren verteilt werden müßten. Für das Verhältnis von Text- und Melodieeinheiten würde sich dann eine Überschneidung von einem progressiv-reihenden Formprinzip im Falle der Textzeilen und einem reihend-alternierenden Formprinzip im Falle der melodischen Figuren ergeben. Dies ist auch der Grund, warum die Textstruktur als von der musikalischen Struktur unabhängige nicht mit in die Formanalyse miteinbezogen wurde. Denn im Falle von Bsp. 72 haben wir es mit einem textlichen Formprinzip zu tun, das musikalisch nicht vorkommt (progressiv-reihend) und bei Bsp. 73 und 74 mit einem alternierend-reihenden Prinzip, das zu dem musikalischen, ebenfalls alternierend-reihenden, in ständiger Phasenverschiebung parallel läuft.

Eine dritte Möglichkeit schließlich, dem Verhältnis von Text und Musik nachzugehen, ist es, die Semantik des Textes mit der Melodiestructur in Beziehung zu setzen. Es müßte zu überprüfen sein, ob man beim Preisgesang, von bestimmten hermeneutischen Verfahrensweisen der historischen Musikwissenschaft und Musikästhetik inspiriert, z.B. besonders stark sinntragende Worte oder Silben und ihre Hervorhebung durch die Melodiestructur feststellen kann. Eine solche Überprüfung stößt aber auf gewisse Schwierigkeiten.

Man kann zwar im Fulfulde wie im Deutschen zwischen sinntragenden und sinnmodifizierenden Elementen eines Wortes unterscheiden.<sup>20</sup> Da das Fulfulde

aber eine Klassensprache ist, muß man zusätzlich zwischen einer Wortwurzel und einem Wortstamm unterscheiden. Wenn man z.B. die Silbe *maay-* betrachtet, die das semantische Wortfeld von „tot“, „Tod“ abdeckt, so kann diese Grundbedeutung durch Erweiterung dieser Wurzel modifiziert und erweitert werden:

<i>o maay-i</i>	er starb	]	Hinzufügung von Klassensuffixen, Erweiterung der Wurzel zum Stamm
<i>maay-dō</i>	Toter		
<i>maay-de</i>	Tod		
<i>o maay-kikin-i</i>	er stellte sich tot	]	Hinzufügung des stammbildenden Simulativsuffixes <i>-kikin-</i>

Es wäre nun in einer gesungenen Version dieser Wurzel und ihrer verschiedenen Stammerweiterungen sehr schwer zu entscheiden, welchem Element mehr Bedeutung und infolgedessen eine größere musikalische Bedeutung zukommt, da man bei zahllosen Passagen unserer Beispiele feststellen kann, daß jedes beliebige Element eines Wortes betont sein kann.

Eine zweite Schwierigkeit liegt in der Kürze und der spezifischen Aussage der meisten Textzeilen. Diese bestehen zum überwiegenden Teil nur aus wenigen Silben, von denen die meisten zudem nur Bestandteile von Namen sind. In diesem Fall ist es geradezu offensichtlich, daß hier weder von sinntragenden oder -modifizierenden Silben noch von dem semantischen Vorrang eines Namens z.B. in einer aus nur zwei Namen bestehenden Zeile die Rede sein kann.

### 9.3 AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND FORMALE STRUKTUR

Die Tatsache, daß die *wambaabe* mit einem Preisgesang mehrere Kunden preisen können, führte bei der Untersuchung des Wort-Ton-Verhältnisses letztlich zu dem Ergebnis, daß die musikalisch-immanenten Strukturen keine Funktion des Textes sind. Auf der Ebene der formalen Struktur ist diese mehrfache Verwertbarkeit eines Preisgesangs aber bestimmend.

Weil bei einer Reproduktion eines Preisgesangs nicht von vorneherein klar ist, wieviele Kunden mit ihm gepriesen werden, kann man vermuten, daß die formale Struktur von der Aufführungspraxis abhängig ist. Allerdings macht sich diese Abhängigkeit der formalen Struktur nicht auf allen formalen Ebenen bemerkbar. Wir hatten bereits bei der Formanalyse in Kap. 9.1 zwischen verschiedenen Formebenen unterschieden. Wesentlich waren vor allem zwei Ebenen: eine Ebene, die vom Wechsel zwischen Instrumenten, Chor und *gimoowo* bestimmt ist und auf der verschiedene Responsorialformen zu unterscheiden waren und eine Ebene, die durch das Verhältnis von melodischen Einheiten innerhalb der Solo-Teile charakterisiert ist.

Die *wambaabe* kennen zwei Wörter, die für die Analyse der formalen Struktur von entscheidender Bedeutung sind. Das eine heißt *juuta* und bedeutet wörtlich „lang sein, verlängern“ und meint die Möglichkeit, einen Preisgesang, wenn es die Anzahl der Kunden erfordert, beliebig lang fortsetzen zu können. In der Analyse der formalen Strukturen<sup>21</sup> ergaben sich zwar verschiedene formale Strukturen, aber unter Berücksichtigung der Verlängerungstechnik, die im wesentlichen eine Improvisationstechnik ist, wird man erkennen müssen, daß es sich dabei um völlig zufällige konkrete Einzelformen handelt. Jedes Stück kann bei einer anderen Aufführung auch anders strukturiert sein. Statt z.B.

$A^2B^4A^7B^5C^2A^7X^1Y^2A^4$

kann das gleiche Stück, d.h. mit den gleichen melodischen Grundfiguren aufgebaut, bei einer anderen Aufführung auch z.B. die folgende Struktur aufweisen:

$A^2B^3A^7B^4A^6X^1C^3B^5A^3D^4Y^1A^7$

Es kann also sowohl länger sein als auch die einzelnen Elemente (A, B etc.) verschieden häufig aneinanderreihen. Zumindest die Länge des Stücks ist somit eine Funktion der Aufführungssituation. Da aber zugleich die alternierend-reihende Strukturierung der einzelnen Melodieeinheiten das einzig mögliche Formprinzip bei einer solchen offenen Form ist, kann man sagen, daß zwar nicht die konkrete alternierend-reihende Anordnung, wohl aber das Prinzip ebenfalls eine Funktion der Aufführungspraxis ist.<sup>22</sup>

Das zweite Wort heißt *taakiyaare*<sup>23</sup> und bedeutet soviel wie „Stück“. Da die Fußbe Stücke, die im musikalischen Material identisch sind, als einen einzigen *taakiyaare* sehen, definiert sich ein *taakiyaare* nicht nach seiner konkreten formalen Struktur, sondern nach dem gebrauchten musikalischen Material. Ein *taakiyaare* ist somit im Grunde nur ein theoretisches Reservoir melodischer Grundfiguren, die jeweils konkret verschieden ausgeformt werden können. Der *taakiyaare* selbst, d.h. das

Reservoir ist kontextunabhängig, seine konkrete Ausformung auf der Ebene des Verhältnisses der melodischen Einheiten zueinander aber kontextabhängig.

Während das alternierend-reihende Formprinzip eine Funktion der Aufführungspraxis ist, sind andere Formebenen davon unabhängig. Wir hatten z.B. gesehen, daß parallel zu diesem Formprinzip noch andere Formprinzipien einem Stück zugrundeliegen können. So z.B. in vielen Stücken die verschiedenen Varianten der Responsorialform und die verschiedenen Arten von Vor-, Zwischen- und Nachspielen. Da diese bei verschiedenen Gelegenheiten und ungeachtet der Kunden und ihrer Anzahl immer wieder in der gleichen Art und Weise realisiert werden, stellen sie Formprinzipien dar, die von musikexternen Einflüssen unberührt bleiben. Man kann in einem Stück also zwei Schichten freilegen, die in unterschiedlichem Maße von musikexternen Faktoren abhängig sind:

abhängig:	alternierend-reihendes Formprinzip
unabhängig:	Responsorialform, Vorspiele etc., musikalisches Material

Man könnte sich nun fragen, ob dieses Resultat auch für solche Stücke zutrifft, die entweder das alternierend-reihende Formprinzip (z.B. einige Stücke in *buusaw(ru)*) oder die Responsorialform (z.B. alle *ganyal*-Stücke) nicht kennen. Anders gefragt: Worauf ist es zurückzuführen, daß Stücke wie z.B. TR 1, 3-5, 7-8 rein iterative Formen verwenden? Sind diese von der Aufführungspraxis unabhängig und infolgedessen unsere These falsch, daß Formprinzipien jenseits der Ebene der Responsorialform musikextern bedingt sind? Wir wissen allerdings, daß diese Stücke im Gegensatz zu allen anderen Stücken, die theoretisch zu allen sozialen Anlässen gespielt werden können, nur zu *laamu* gespielt werden. Das bedeutet wiederum, daß der Kundenkreis sehr begrenzt ist und daß - das geht aus den Transkriptionen allerdings nicht hervor<sup>24</sup> - in einem Stück immer nur ein Kunde gepriesen wird, d.h. in den meisten Fällen nur der *laamiidō*, seltener auch nur der *laamdō cudde* oder nur der *magaaji*. Dies bedeutet natürlich für *buusaw(ru)* eine größere Einheitlichkeit. Aber auch hier sind die Texte nicht immer identisch<sup>25</sup> und die identischen Stücke nicht immer gleich lang<sup>26</sup>. Es ist demnach nicht ohne weiteres ersichtlich, warum die Musiker, ohne daß die äußere Notwendigkeit bestünde, wie in den anderen Ensembles und sozialen Anlässen Texte variieren und Stücke verlängern, ja sogar bei identischen Stücken (z.B. TR 1 und 2) beträchtliche Formvarianten realisieren. Denn der soziale Anlaß *laamu* würde dies nicht erforderlich machen. Wenn sowohl die Struktur des Anlasses als auch die Personen und Anzahl der Kunden immer gleich sind, so könnten die Formprinzipien von *buusaw(ru)*-Stücken kontextunabhängig sein. Es ist aber wahrscheinlicher, daß die unterschiedliche Länge identischer Stücke auf das iterative Prinzip der meisten *buusaw(ru)*-Stücke, also auf ein musikimmanentes Kriterium zurückzuführen ist. Bei der Wiederholung immer gleicher Melodiefiguren ist es für die Interpreten nicht möglich oder relevant, die Anzahl der Wiederholungen zu kontrollieren. So kann dann einmal die Grundmelodie z.B. 40mal wiederholt werden, ein anderes Mal dagegen nur 35mal. Die Textvarianten sind gering und bei gleichbleibenden melodischen Strukturen irrelevant. Die Formvarianten (z.B. bei TR 2, verglichen mit TR 1) sind wie bei den Stücken der anderen Ensembles als konkrete Ausformungen eines Formprinzips anzusehen, das im wesentlichen auf der Ebene der verschiedenen Responsorialformen liegt



und daher kontextunabhängig ist. Unser obiges Schema müßte demnach folgendermaßen erweitert werden:

kontext-  
abhängig                    alternierend-reihendes Formprinzip

kontext-  
unabhängig                Responsorialformen, Vorspiele etc., musikalisches Material,  
iteratives Formprinzip

Diese relative Kontextunabhängigkeit der *buusaw(ru)*-Stücke ist aber ihrerseits eine Funktion ihrer Verbindung mit dem sozialen Anlaß *laamu*. Während sich die Stücke der anderen Ensembles zwangsläufig in einigen Formbereichen an der Aufführungssituation orientieren müssen, um als Preisgesang effektiv zu werden, kann sich der Preisgesang bei *laamu*, dem zweifelsohne am Starrsten fixierten sozialen Anlaß, von externen Einflüssen relativ freihalten. Es scheint, daß bei *laamu*, wo der Erfolg der *wam̄baabe* aufgrund des Patronatsverhältnisses gesichert ist und die Personen und Anzahl der Kunden immer gleich bleiben und anscheinend nur die Tatsache relevant ist, daß der Preisgesang regelmäßig in relativ etikettierter Form stattfindet, musikalisch-immanente Faktoren an Selbständigkeit gewinnen und autonom werden können.<sup>27</sup> Man sieht - das läßt sich zusammenfassend sagen -, daß gewisse formale Komponenten vom Aufführungskontext unabhängig sind und auf autonome, musikimmanente Formprinzipien zurückgehen, während andere Komponenten wie die Verlängerbarkeit und offene Form des Preisgesangs und die daraus partiell entstehende alternierend-reihende Anordnung melodischer Grundfiguren eine Funktion der Aufführungspraxis sind.

## 10 DIE IDEOLOGIE DES PREISGESANGS

Man wird sich fragen, warum nach der Diskussion der sozialen Funktion und der Rezeption des Preisgesangs noch ein Kapitel folgt; ein Kapitel, das zudem die Ideologie des Preisgesangs zum Gegenstand hat. Ist nicht die soziale Funktion des Preisgesangs - die Legitimation von Herrschaft - bereits seine Ideologie? Wenn es stimmt, daß Herrschaft schon immer der Legitimation bedurfte und versuchte, sich selbst zu verschleiern und wenn es stimmt, daß dies genau die soziale Funktion des Preisgesangs ist, so haben wir es bei ihm mit einem ideologischen Herrschaftsinstrument zu tun.

Dies ist im wesentlichen auch das Ergebnis der Analyse von Smith, der aber außerdem weitere soziale Funktionen des Preisgesangs wie z.B. „social control“ (1957: 40) sieht. Es bleibt aber zu fragen, ob die anderen von Smith herausgearbeiteten Funktionen nicht letztlich auf die Funktion des Preisgesangs als Legitimation von Herrschaft zurückzuführen sind oder gar in einem Widerspruch zu ihnen stehen. Gerade der Begriff der „social control“ scheint hier als Beispiel geeignet zu sein.

Zwar glauben wir wie Smith, daß der Preisgesang den Kunden, indem er sie zur Großzügigkeit und Entäußerung des Reichtums zwingt, soziale Kontrolle auferlegt. Damit stehen wir aber vor einem Widerspruch zwischen zwei Funktionen, die sich gegenseitig aufheben müßten. Wie kann - so müßte man fragen - der Preisgesang Herrschaft und Reichtum legitimieren und gleichzeitig kontrollieren? Dieser Widerspruch wäre nur unter zwei Bedingungen auflösbar: Wenn man erstens von verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen ausgeht, die den Preisgesang als Mittel betrachten, ihre jeweiligen Interessen zu verwirklichen. Im Falle einer Gruppe, der Beherrschten, würde der Preisgesang ihr Interesse an sozialer Kontrolle der Reichen befriedigen; im anderen Falle, der Gruppe der Herrschenden, das Interesse an ihrer eigenen Legitimation. Wenn man zweitens davon ausgeht, daß die Beherrschten anscheinend mit den Wirkungen des Preisgesangs zufrieden sind, d.h. tatsächlich in der Entäußerung des Reichtums die Legitimierung der Reichen sehen. Was in Wirklichkeit nicht miteinander vereinbar ist - die Vereinigung der Legitimation mit der Kontrolle -, scheint im Bewußtsein der Beherrschten erreicht zu werden. Genau dies ist aber die ideologische Wirksamkeit des Preisgesangs. Sie wird mit zwei Techniken erreicht: einem Gedankenprozeß, den man Fetischismus nennen muß und den wir in Kap. 11 untersuchen werden und einer quasi-magischen Sprache, die wir in den folgenden Kapiteln analysieren werden.

## 10.1 MAGIE UND DAS VERHÄLTNIS VON ORDNUNG UND CHAOS

Man wird sich fragen, was eine soziale Institution wie der Preisgesang mit Magie zu tun haben kann in einer Gesellschaft, die selbst zwar magische Praktiken kennt, sie dennoch verurteilt<sup>2</sup>. Was kann der Preisgesang mit Religion oder Magie zu tun haben, wo doch auf den ersten Blick alles daraufhin deutet, daß eine solche Verbindung nicht besteht? Erinnern wir nur daran, daß alle Musik, mit Ausnahme reiner Signalgebung auf Musikinstrumenten vom „heiligen Krieg“ strengstens verfolgt wurde.

Betrachtet man die zur Zeit existierende Literatur über die sogenannten „griots“, so wird man nicht selten auf eine Ansicht treffen, die Collin so formuliert:

„A première vue, le griot est l'apanage des pays islamisés, mais bien sûr sans qu'il y ait un lien de causalité quelconque entre l'Islam et la caste des griots.“  
(1957: 63)

Urs Ramseyer meint ebenso, daß zwischen der Institution des „griot“, dem Kastenwesen ganz allgemein und dem Islam kein kausaler Zusammenhang besteht!

Es mag zwar stimmen, daß zwischen Religion und „griots“ kein „kausaler“ Zusammenhang besteht, zumindest können wir aber aus der folgenden Äußerung Monteils entnehmen, daß es einen anderen Zusammenhang gibt, der genauso wichtig ist:

„On remarqua aussi qu l'institution du griot (et de la griotte) permet de tourner les interdits religieux courants, en Terre d'Islâm, sur les chants profanes ...“  
(1967: 779f)

Wir wollen diese Äußerung nicht weiter überprüfen, sondern zeigen, daß die Beziehungen zwischen Preisgesang und Magie/Religion viel enger sind als in den zitierten Äußerungen vermutet wird. Betrachten wir zunächst einmal einige Fakten, die bislang unerwähnt blieben.

Wäre die Distanz des Preisgesangs von der Religion so groß, ihre „valuations“ so unterschiedlich von denen des Islam, wie Smith behauptet, so dürften kaum religiös-magische Momente, seien sie auch noch so schwach, in ihm zu finden sein. Nun zeigt aber bereits die oberflächlichste Überprüfung der Texte, daß sie stark von religiös-magischen Momenten durchdrungen sind. Zählen wir nur einige Momente auf: viele Preisgesänge enthalten religiöse Formeln wie Segnungen (*Allah barkidin-e*, *Allah reen-e*, *Allah besdu maraf*), Schwurformeln (*bilahi*, *gam Allah*), Hymnen auf Gott (alle arabischen Sätze, *Allah laamiidô gooto*) etc. In vielen Preisgesängen werden religiöse Persönlichkeiten wie *mallum'en* und *moodibbe* erwähnt und sogar gepriesen. Man könnte dergleichen religiöse Elemente nun als den Versuch des Preisgesangs interpretieren, seine illegitime, der Religion zuwiderlaufende Existenz mit der Inanspruchnahme religiöser Bestandteile zu rechtfertigen. Man könnte in den religiösen Elementen aber auch einfach nur Elemente des alltäglichen Sprachgebrauchs sehen, der sich ebenfalls Segnungs-, Schwur- und anderer Formeln bedient. Aber gerade die Tatsache, daß die

gleichen Formeln auch im Alltag immer wieder verwendet werden, zeigt, daß sowohl dem religiösen Denken, das zugleich die allgemeine gesellschaftliche Ideologie ist, als auch Aspekten des Preisgesangs ein und dieselbe Haltung zugrundeliegt, die über den Charakter einer bloßen Redensart und Angewohnheit hinausgeht und auf tiefgreifende Gemeinsamkeiten von religiösem Denken und Preisgesang hinweist. Doch dazu später. Es gibt noch mehr Gemeinsamkeiten.

Bekanntlich gibt es bei den Fulbe auch eine Form semi-professioneller Musikproduktion, die sich *wamnugo ginnaaji* nennt<sup>3</sup>. Es war dies ein exorzistischer Ritus, an dem *gegeeru*-Spieler einen bedeutenden Anteil haben. Obwohl sich diese aber *gamdoowo* nennen und die von ihnen gespielte Gattung nicht *mantoore* genannt wird, ist die Trennung zwischen *wamnugo ginnaaji*, einer eindeutig magischen Praxis, und dem Preisgesang nicht so eindeutig. Denn erstens wissen wir wohl von einem Fall, in dem ein *gegeeru*-Spieler für *wamnugo ginnaaji* zugleich auch *cambara* in einem *moolooru dammere*-Ensemble spielte, in dem der Betreffende also *gamdoowo* und *bamhaado* zugleich war, und zweitens handelt es sich bei der zu *wamnugo ginnaaji* gespielten Musik durchaus um Preisgesänge, die aber in diesem Fall an die *ginnaaji*, d.h. die Geister gerichtet sind<sup>4</sup>.

Soweit einige Verbindungen des Preisgesangs zum magisch-religiösen Bereich. Eine gründliche Untersuchung der Gemeinsamkeiten von Magie und Preisgesang wird aber nur nach einer Betrachtung der Grundprinzipien der Magie möglich sein.

Die allen Theorien über Magie zugrundeliegende Überzeugung ist es, daß es sich bei der Magie um eine - wie Hubert und Mauss es in ihrem „Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie“ (1974) ausdrücken - „gigantische Variation über das Thema des Kausalprinzips“ (97) handelt. Dies ist auch der Punkt, der zunächst nur die Verbindung zu magischen Prinzipien im Preisgesang vermuten läßt. Denn hier wie dort hat man es ungeachtet aller Unterschiede mit Kausalitäten nach dem Schema: wenn A dann B, zu tun; die Tätigkeit der *wamhaabe* ruft zwangsmäßig bestimmte Reaktionen der Kunden hervor.

Man könnte nun zwei große Linien in der Theorie der Magie unterscheiden, wobei die erste sich vor allem für die Frage interessiert, ob der Magie rationale Verstandesoperationen zugrundeliegen, oder ob ihre kausalen Verbindungen rein fiktiver Natur sind und einem Stadium der „Urdummheit“ (K.Th. Preuss) entsprechen. Anders dagegen die zweite Linie, die, von Mauss begründet und von Lévi-Strauss aufgegriffen, in der Magie eine symbolische Tätigkeit des menschlichen Geistes erblickt. Hier ist die Einheit von A und B nicht bloß subjektiver, fiktiver Natur, sondern objektiv gegeben:

„Alle magischen Handlungen beruhen auf der Wiederherstellung einer Einheit, und zwar nicht einer verlorenen (denn nichts ist je verloren), sondern einer Einheit, die unbewußt oder weniger vollständig bewußt ist als diese Handlungen selber.“  
(Lévi-Strauss 1974: 37)

Damit liegt der Magie aber nichts anderes zugrunde als dem allgemeinen Denken auch:

„Die Forderung nach Ordnung ist die Grundlage des Denkens, das wir das primitive nennen, aber nur insofern, als es die Grundlage jedes Denkens ist ...“  
(Lévi-Strauss 1974: 37)

Wir werden noch sehen, daß das Bedürfnis nach Ordnung nicht den unbewußten Denkstrukturen entspringt, sondern einer Situation des Menschen, in der ihm die Unordnung, das Chaos, unerträglich wird<sup>5</sup>.

Die Magie bestünde also nicht in einem „Akt des Glaubens an die Ordnung der Welt“ (Lévi-Strauss 1976: 189), sondern in dem Glauben, daß es eine Ordnung geben muß, die es dem Menschen gestattet, sich mit ihr zu identifizieren, gleichgültig, ob sie in der Welt objektiv existiert und ob die zugrundeliegenden gedanklichen Operationen wahr oder falsch sind.

Mit dieser Auffassung fallen wir übrigens nicht wieder in das alte Denkschema der Untersuchung der Magie auf ihren Rationalitätsgehalt zurück. Und zwar aus zwei Gründen. Denn erstens ist der Gedanke, daß die Magie Ordnung stiftet, kaum in den traditionellen Theorien über Magie enthalten, die sie eher als den Versuch von der Natur eingeschüchterter Völker sehen, Unheil abzuwenden. Zweitens nehmen wir an, daß diese Auffassung die Magie nicht nur als Sache der die Magie praktizierenden Gesellschaften ansieht, sondern auch anderer Gesellschaften ohne offensichtlich-eindeutige magische Praktiken. Parallel zum „wildem Denken“ könnte man also vom - nennen wir es einmal so - „magischen Denken“ sagen, daß es nicht nur das Denken der Magie ist, sondern das Denken eines magischen Zustands, dessen Formen in anderen Bereichen wir nicht untersuchen können. Nur eine Form, die des Preisgesangs, soll hier analysiert werden.

Angesichts der Einflüsse des Islam, die trotz zahlreicher Übernahmen nur noch andeutungsweise magische, vorislamische Elemente übrigließen, hat der Preisgesang mit der Magie nur noch insofern Gemeinsamkeiten, als sich in beiden magisches Denken manifestiert. Wir können also nicht sagen, daß der Preisgesang ein magisches Ritual, Bestandteil der Magie ist, sondern nur, daß magisches Denken Teil des Preisgesangs wie anderer sozialer Phänomene auch ist.

## 10.2 DER PREISGESANG ALS MAGISCH-ORALER RITUS UND SEINE SPRACHE

Da im Preisgesang die üblichen, von magischen Ritualen bekannten manuellen Praktiken fehlen, ist anzunehmen, daß sich die Prinzipien des magischen Denkens in seinem wichtigsten Aspekt - der Sprache - äußern. Die Sprache enthüllt mehr als die Handlungen das magische Denken, da sie als unbewußtes Element weitaus konstanter ist als die Handlungen, die den kulturellen Umformungen durch den Islam unterworfen waren.

Haben wir es aber beim Preisgesang auch mit einem wirklichen Ritus oder nur mit einem Brauch zu tun? Nach Mauss ist eine strikte Unterscheidung von beiden nicht immer möglich, da der Ritus mit dem Brauch durch eine Reihe von Zwischenphänomenen verbunden ist<sup>6</sup>. Wenn wir nun wie Mauss annehmen, daß der Unterschied zwischen Ritus und Brauch in der Notwendigkeit, mit der die Wirksamkeit des Ritus in ihm selbst liegen muß, und in der Art und Weise liegt, mit der die rituelle Wirksamkeit konzipiert wird<sup>7</sup>, so können wir sagen, daß der Preisgesang ein Ritus ist, der seine Wirksamkeit nur sich selbst und seiner Sprache, seinem eigentlichen rituellen Element, verdankt.

### 10.2.1 Die syntaktische Grundstruktur

Wir haben zwei Möglichkeiten, die quasi-magischen Elemente in der Sprache des Preisgesangs zu untersuchen: entweder versuchen wir, zunächst festzustellen, welches die Prinzipien magisch-oraler Riten im allgemeinen sind, um sie dann im Preisgesang auszumachen, oder wir analysieren zuerst die Texte der Preisgesänge und vergleichen sie danach mit der Struktur oraler Riten. Während bei dieser Methode auch solche Strukturen der Sprache des Preisgesangs freigelegt werden, die möglicherweise keine magischen Elemente enthalten, hat die erste Methode den Vorteil, die Parallelen zwischen magischem Ritus und Preisgesang schärfer hervortreten zu lassen, weil dann die nicht-magischen Strukturen nicht untersucht würden. Dies wäre aber auszugleichen, indem dann gezeigt wird, in welcher Beziehung diese nicht-magischen Strukturen zu den magischen stehen. Dennoch wählen wir die zweite Methode, weil sie nicht von vornherein ein Ergebnis suggeriert, das erst noch zu beweisen wäre.

Nehmen wir zu Beginn einen typischen Ausschnitt aus einem der Preisgesangstexte<sup>8</sup>:

„*Ahmadu* (9/3)  
*Ahmadu*  
*ḥii cirooma*“ (9/4)  
 Sohn des Cirooma

Der zweizeilige Ausschnitt besteht aus zwei Teilen, von denen der erste nur aus einem Namen (*Ahmadu*) besteht. Der Name ist in diesem Falle - das geht nur aus dem Kontext hervor - der des Gepriesenen. Interessanterweise ist der Name in keinen Satz eingefügt, wie etwa: „du bist Ahmadu ...“ Der erste Teil ist also ganz

partikular und unkonkret. Es ist so, als könnte man sich nicht entscheiden, ob mit der Namensnennung eine Realität gemeint ist. Die Namensnennung hält alles in der Schwebe. Da sie nur den Namensträger meint, kann sie alles an ihm meinen. Wir glauben deshalb sagen zu können, daß dieser Ausschnitt keine Feststellung trifft, sondern eine bloße Namensnennung ist. Natürlich trifft man, wenn man jemandes Namen in seiner Gegenwart nennt, die Feststellung, daß der Betreffende auch derjenige ist, dessen Namen man nannte. Wir müssen allerdings berücksichtigen, daß die *wambaabe* ja auch abwesende Personen preisen. Die isolierte Namensnennung ist also nicht wie gewöhnlich eine Ansprache oder ein Ruf, sondern nur einfache Erwähnung, wenn man so will: Symbol in purer Form, das für sich allein keinen Zweck hat außer einen sozusagen propädeutischen, nämlich den ersten Bestandteil einer Relation zu setzen.

Während der erste Teil scheinbar ganz partikular ist, in ihm eben nur der Gepriesene genannt wird, konkretisiert der zweite Teil die Person, indem er sie mit einer anderen in Beziehung setzt. Gemeint ist also nicht nur der Ahmadu, der gerade gepriesen wird, sondern zudem der Ahmadu, der zugleich noch der Sohn des *cirooma* ist. Der zweite Teil, der nicht immer in der gesungenen Form gleich hinter dem ersten Teil folgt, gehört dennoch zum ersten, weil - und das geht ebenfalls nur aus dem Kontext hervor - Ahmadu der Sohn des *cirooma* ist: *bii cirooma* ist also eine Ergänzung des ersten Teils. Aber diese Ergänzung ist nur schwer von dem ersten Teil, dem Namen zu trennen, denn im Denken der Fulbe gehört der Name des Vaters genauso eng zur Personenbestimmung wie der eigene Name. *Ahmadu bii cirooma* ist zudem nur die ausführlichere Form der abgekürzten, aber weitaus gebräuchlicheren Form *Ahmadu cirooma*.

### 10.2.1.1 Preisnamen und der Begriff der Person

Die Häufigkeit, mit der Personennamen in den Texten auftauchen, rechtfertigt das Interesse, das wir diesen entgegenbringen, indem wir ihnen einen ganzen Abschnitt widmen. Bei der Analyse der Bedeutung und Funktion dieser Namen innerhalb der Sprache des Preisgesangs sind vor allem 3 Punkte zu beachten:

- 1) die Klassifizierung der verschiedenen Namensarten
- 2) die symbolisch-kulturelle Funktion der Namen
- 3) die syntaktische Funktion der Namen im Preisgesang

1) Die Fulbe kennen vier Namenstypen, die in den Texten nicht immer ohne weiteres voneinander zu unterscheiden sind. Im allgemeinen kann man davon ausgehen, daß die unübersetzten Namen zu einem Typus gehören und daß die nur teilweise übersetzten oder nicht übersetzten, aber in einer Anmerkung kommentierten Namen zu drei anderen Typen gehören.

Die nicht übersetzten Namen sind die Eigennamen der Gepriesenen, die *inde* heißen. Der Eigenname wird jedem Individuum kurz nach der Geburt in der *indeeri* genannten Zeremonie von den Eltern verliehen. So ist in dem vorangegangenen Beispiel *Ahmadu* der Eigenname<sup>9</sup> des Gepriesenen. Bei den teilweise übersetzten oder kommentierten Namen sind drei Typen zu unterscheiden: *somoore*, *jammoore* und *mantoore*.

*Somoore* ist am besten mit „Kosename“ zu übersetzen<sup>10</sup>, denn er wird einem Individuum meist von seinen Verwandten verliehen und nur von ihnen benutzt. Er ist meist positiven Inhalts, aber auch oft obligatorisch. So vermeiden es Frauen oft, ihren Mann mit dessen *inde* anzusprechen und benutzen statt dessen den *somoore*, der z. B. sehr oft die Form *baaba ...*, d. h. „Vater von ...“ annimmt. In den Texten ist aber nicht jede Formel wie z. B. „Vater von ...“ ein *somoore*, sondern oft auch ein vollständiger Satz, der mit „(er ist) der Vater von ...“ übersetzt werden muß. Da die Benutzung des *somoore* kontextbezogen ist, war es nicht immer möglich, ihn in den Texten eindeutig von dem dritten Namenstyp zu unterscheiden.

Dieser heißt *jammoore* und ist unseres Erachtens am besten mit „Spitzname“ wiederzugeben<sup>11</sup>. Der *jammoore* entspricht zwar in seiner kulturellen Funktion dem *yettoore* der West-Fulbe, dem *dyamu* der Bambara und Malinke und vielen ähnlichen Begriffen anderer Gesellschaften<sup>12</sup>, erhält im Diamaré aber eher noch die allgemeinere Bedeutung von „Spitzname“<sup>13</sup>. Dieser Name wird einem Individuum, aber durchaus nicht jedem, von der Gemeinschaft verliehen, und es ist im Gegensatz zum *yettoore* der West-Fulbe, der eine Ehrung darstellt, nicht üblich, den *jammoore* mit seinem leicht negativen Beigeschmack in Anwesenheit seines Trägers anzusprechen. Im Preisgesang, der ja nur ehrend sein soll, spielt er deshalb auch nur eine geringere Rolle.

Weitaus wichtiger ist der vierte Namenstypus: der Preisname<sup>14</sup>. Im Kontext des Preisgesangs spielt er eine so große Rolle, daß sein Verhältnis zu den Vornamen (*inde*) für die Analyse der Sprache des Preisgesangs von größter Bedeutung ist.

Es ist nun zu fragen, welche Rolle diese verschiedenen Namenstypen im Preisgesang spielen. Dazu muß allerdings erst die Bedeutung geklärt werden, die die Namen in der Fulbe-Gesellschaft haben.

2) Den lange Zeit gültigen Thesen, daß Eigennamen entweder bedeutungslos sind oder nur Mittel der Identifizierung per unterscheidende Klangeinheiten sind (Gardiner) hat Lévi-Strauss die Behauptung entgegengestellt, daß die Eigennamen Artnamen sind und

„allem Anschein zum Trotz, Teil eines umfassenden Systems sind, in dem die Bezeichnung nie ganz verloren gegangen ist.“ (1973: 245f)

Wenn die Fulbe-Gesellschaft auch kaum mit jenen vergleichbar sein dürfte, deren Namenssysteme Lévi-Strauss als Material dienten, so scheint das Verhältnis von *inde* und Preisnamen doch einen Punkt zu markieren, an dem sich primitive und sogenannte „zivilisierte“ Namenssysteme überschneiden.

Die Eigennamen stehen anscheinend ganz „auf der Seite der Klassifizierung“ (Lévi-Strauss 1973: 250), wenn auch das System, das ihr zugrundeliegt, weitaus enger ist als in primitiven Gesellschaften. Denn der Bezugsrahmen ist hier nur die Geburtenfolge einer Familie<sup>15</sup>. So wird das erste Kind bei den Fulbe immer Buuba genannt, wenn es sich um einen Jungen handelt, und Asta, Aysatu, Astawaabi, wenn es ein Mädchen ist. Die zweite Tochter heißt Fatimutu, Damdam, Jaara oder Danna. Eine Tochter, die nach zwei oder mehreren Söhnen geboren wurde, heißt Duudu<sup>16</sup>. Zum zweiten entsprechen die Namen z. B. den Tagen oder Monaten der Geburt. Ein Junge, der an einem Freitag geboren wurde, heißt z. B. Mawnde; eine



Tochter, die während des Monats Layha zur Welt kam, wird Hajja genannt. Diese Eigennamen werden, wie in Kapitel 10.2.1 gezeigt, durch den Namen des Vaters ergänzt.

Es ist nur noch eine sehr schwache Erinnerung an die soziale Einordnung des biologischen Individuums durch die Eigennamen, wenn bei den Fulbe (also einer islamischen Gesellschaft, die die Partikularisierung des Individuums zur Persönlichkeit vorantrieb) die Eigennamen die Individuen in ein System der Geburtenfolge einordnen. Mit Lévi-Strauss könnte man sagen, daß alles so vor sich geht,

„als hätte ... jedes Individuum seine eigene Persönlichkeit zum 'Totem' ...“  
(1973: 249)

Für den Vater, der seinen Sohn „Ahmadu“ nennt, ist damit nur dieses eine Individuum gemeint; in Wirklichkeit tragen aber - nicht wie in manchen primitiven Gesellschaften - mehrere Personen diesen Namen, weil sie alle in einer bestimmten Reihenfolge geboren wurden. Diese Klassifizierung ist für die Betroffenen aber belanglos, weil sie diese Bedeutung der Geburtenfolge nur noch im Unterbewußtsein hat. In Wirklichkeit meint der Eigenname hier nur die Persönlichkeit dieses einen Individuums und nicht eine *persona*, eine Maske.

Anders bei den Preisnamen. Während die Anzahl der für die Fulbe verfügbaren Eigennamen begrenzt ist und daher jeder Name mehrfach zugeteilt werden muß, ist die Zahl der Preisnamen praktisch unbegrenzt. Das Repertoire umfaßt zwar auch gewisse Standard-Preisnamen, die mehrere Individuen gleichzeitig tragen können, aber im allgemeinen werden die Preisnamen neu erfunden und nur einmal verliehen. Dennoch klassifizieren und symbolisieren auch sie. Wie auch immer die Klassifikationssysteme aussehen mögen, deren Bestandteil die Preisnamen sind; sie ordnen das Individuum in eine übergeordnete Art oder Gruppe ein. Auch wenn das System selbst noch nicht abgeschlossen ist, sind die existierenden Preisnamen und die sie tragenden Personen sozusagen vorläufige Einzel Exemplare jeweils einer Gattung, von der wie z.B. tendenziell bei manchen tropischen Pflanzen noch nicht feststeht, ob sie je mehr als nur dieses eine Exemplar beinhalten wird. Dieser Gesichtspunkt ist die Voraussetzung der symbolischen Bedeutung der Preisnamen.

Demonstrieren wir das an einem Beispiel: dem Namen „Asta Million“, der aus dem *inde* „Asta“ und dem Preisnamen „Million“ besteht. Der Preisname geht auf ein Ereignis im Leben der Gepriesenen zurück, das für sie und für die Gemeinschaft von entscheidender Bedeutung war. Die Gepriesene hat nämlich während eines *dubdo* eine Million CFA eingenommen und war auf diese Art und Weise zu einer reichen und angesehenen Frau geworden, die sich von nun an zum Kundenkreis der *wamɓaabe* zählen durfte. Der Preisname, allein das Wort „Million“ greift also ein Ereignis aus der Geschichte auf: ist sozusagen ein Mythos, in dem eine wichtige soziale Vorstellung - die von Reichtum, Ansehen und Macht - zum Ausdruck kommt. Die gepriesene Asta, an sich nur eine abstrakte Persönlichkeit, wird so durch den Preisnamen beschrieben, definiert und in ein System von sozialen Vorstellungen integriert, das eigentlich erst die konkrete Persönlichkeit und ein bestimmtes Rollenverhalten begründet. Der Preisname verpflichtet die Person zum Festhalten an ihrem eigenen individuellen Mythos und steckt den Rahmen ab,

innerhalb dessen sie sich bewegen muß. Im Unterschied zu *inde*, der eine abstrakte Persönlichkeit bezeichnet, bezieht sich der Preisname auf eine Rolle, auf eine *persona* im wörtlichen Sinne: eine Maske.

3) Welche Funktionen haben beide Namenstypen nun in der Sprache des Preisgesangs? Obwohl die Eigennamen immer bezeichnen, ist diese Funktion in der Sprache des Preisgesangs sekundär. Hier kommt es tatsächlich darauf an, mit den Eigennamen ein Element einzuführen, das zunächst keine andere Funktion hat als eine Beziehung zwischen dem aktuellen Geschehen, d.h. der Aufführung des Preisgesangs und den *wambaabe* einerseits und der Person, die die Namen trägt, andererseits herzustellen. Die Person wird so - ob sie nun anwesend ist oder nicht (oder gar schon tot ist) - ins Gedächtnis gerufen, ohne daß sich damit schon bestimmte Vorstellungen von ihr einstellen würden. Weil der Eigenname alles meinen kann, die abstrakte Persönlichkeit bezeichnet, kann er auch nichts im Besonderen meinen: er ist eine Leerformel.

Anders bei den Preisnamen. Ihre Funktion scheint es im wesentlichen zu sein, die Person mittels eines individuellen Mythos, in dem auch soziale Vorstellungen zum Ausdruck kommen, zu definieren und die Leerformel der Eigennamen zu einem konkreten Bild von der Persönlichkeit aufzufüllen.

### 10.2.1.2 Attribute und soziale Werte

Der Ausschnitt, den wir bis jetzt analysiert haben, enthielt nur Eigennamen und hatte die Funktion, eine erste Position in einer Relation mit den Beinamen, vor allem den Preisnamen, zu setzen. Ein Blick auf die Texte zeigt aber, daß die Eigennamen nur selten allein stehen, sondern außer von den Beinamen von Sätzen begleitet sind. Welchen Sinn, so könnte man sich fragen, könnte es auch haben, in einem Preisgesang nur die Eigennamen der Gepriesenen zu erwähnen, wo sie doch die Person nicht hinlänglich beschreiben? Umgekehrt wird man sich aber auch fragen müssen, welchen Sinn die begleitenden Sätze haben. Oberflächlich gesehen, machen sie alle bestimmte Aussagen über die Gepriesenen. So stellt z.B. die dritte Zeile des folgenden Beispiels, die aus den Teilen „du bist“ und „der Präfekt des Diamaré“ bestehen, durch das „du“ eine eindeutige Beziehung zu den ersten beiden Zeilen her:

*Buuba ba* (18/8)  
 Buuba, Vater  
*ɓii Ismayla* (18/9)  
 Sohn von Ismayla  
*a perfe Jamaare* (18/10)  
 du bist der Präfekt des Diamaré  
*sooba persiden* (18/11)  
 (und) der Freund des Präsidenten

Man kann in den letzten beiden Zeilen weitere Ergänzungen des Eigennamens sehen; Attribute (so wollen wir sie nennen), durch die die ersten beiden Zeilen aus ihrer Neutralität gehoben und zu einer konkreten Aussage gemacht werden. Das

„du“ ist zudem eine direkte Ansprache, die in der Verbindung mit dem „ist“ den Wert einer Feststellung erhält, die an den Gepriesenen gerichtet ist. Ohne jetzt schon auf die Frage eingehen zu können, ob der syntaktische Zusammenhang zwischen den Namen und Attributen, der durch die Kopula eine Tatsache symbolisiert, hinter diesen Tatsachen nicht noch etwas anderes meinen könnte, können wir die Attribute als eigenständige Einheiten untersuchen. Wir werden also exemplarisch zu fragen haben, was die Attribute ausdrücken und welche Funktion sie haben. Erst in Kapitel 10.3.2 werden wir dann die Funktion der Attribute und der Namen im Zusammenhang untersuchen. Eins läßt sich aber jetzt schon sagen: von der syntaktischen Form her zwar eindeutig als Feststellung identifizierbar, muß die symbolische Funktion nicht unbedingt eindeutig sein. Sicherlich ist bei Sätzen wie den vorangegangenen kaum abzustreiten, daß der Gepriesene z.B. tatsächlich der Präfekt des Damaré ist. Aber es dürfte genauso offensichtlich sein, daß die Funktion des Präfekten soziale Vorstellungen ausdrückt, die auszusprechen der eigentliche Zweck der Attribute ist. Ohne behaupten zu wollen, daß sich die in den Attributen ausgedrückten sozialen Vorstellungen exakt klassifizieren lassen, glauben wir, daß sie im wesentlichen den folgenden Gruppen zugeordnet werden können:

#### 1) Macht:

- 1.1) Alle Verwandtschaftsbezeichnungen, die eine Überlegenheit im Verwandtschaftssystem der Fulbe ausdrücken: *baaba, yaaya, kawu, abba, gorko, mawni, adda, mijin, kuren, daada, goggo, uban*.
- 1.2) Titel, die, obwohl sie nicht immer einen präzisen Standort im hierarchischen System der Fulbe-Gesellschaft bezeichnen, Überlegenheit über die jeweiligen Untertanen des Halters ausdrücken: *sarki, gimba, dawdu, perfe, gomna, biiro, laamiido*.
- 1.3) Formulierungen, die mit verschiedenen linguistischen Mitteln und Formen - die wir nicht näher untersuchen wollen - Verfügungs-, Befehls- und Urteilsgewalt über andere, ob institutionell abgesichert oder individuell begründet, ausdrücken:  
*gayniido naa jawniido (17/30)*  
 gefürchtet aber nicht verachtet  
*a kulniido moy kulat-a (4/17)*  
 du bist gefürchtet, wen fürchtest du?  
 Als Ausdruck von Macht wären auch alle Begriffe von Freundschaft wie *amaana, sooba*, etc. anzusehen, vorausgesetzt, daß derjenige, dessen Freund der Gepriesene ist, selbst Macht hat.

#### 2) Reichtum:

*maayo jaaman (11/4)*  
 Strom voll Geld  
*mari kaca (19/26)*  
 besitzt die Fahrradketten

#### 3) Großzügigkeit:

*hokkan Cameroun (18/22)*  
 gibt den Kamerunern

## 4) Wissen:

*be don-no nyo-a baaba Bello tawtori be* (21/11)  
 sie beleidigen ihn in seiner Abwesenheit, der Vater von Bello findet sie plötzlich  
*yerima bindi* (18/17)  
 Prinz der Schrift  
*sigini dow taabal* (17/1)  
 der Kugelschreiber liegt auf dem Tisch<sup>17</sup>

## 5) Dispens von Arbeit:

*ko filoobe pila baaba Bello nyaama riiba* (21/6)  
 was immer die Händler handeln, der Vater von Bello steckt den Gewinn ein

## 6) Charakterstärke:

Darunter wäre eine Vielzahl von Phänomenen zusammenzufassen, die dem Moralkodex der Fulbe, den wir nicht noch zuvor analysieren können, entspringen. Hier nur einige Beispiele:  
*amaana* (16/8)  
 das Vertrauen  
*sali yawaare* (17/28)  
 hat die Beleidigung verweigert

## 7) Religiosität:

Vor allem durch den Titel *mallum* ausgedrückt, der weniger eine Herrschafts- oder Machtposition bezeichnet als die Tatsache, daß der Betreffende in religiösen Fragen kompetent ist.

## 8) Abstammung:

Dazu gehören alle Verwandtschaftstermini wie *ɓii*, *jiikan*, *maama*, die zwar eine Unterordnung bezeichnen, die aber nicht als des Preises unwürdig angesehen wird. Es ist vielmehr ehrend von jemandem abzustammen, der selbst - was nicht immer zum Ausdruck kommt - mit einer der anderen Vorstellung assoziiert wird.

Bis jetzt haben wir nur solche Attribute geordnet, die eindeutig positive Vorstellungen ausdrücken. Auch wenn mancher Europäer Dispens von Arbeit nicht als positive Vorstellung anzuerkennen vermag, so bedeutet sie für die Fulbe gemäß den noch immer erhaltenen feudalistischen Moralvorstellungen eine positive Vorstellung. Dasselbe gilt auch für das folgende Attribut, das eigentlich Unterordnung ausdrückt:

*kokata Yola* (20/7)  
 Diener von Yola

Für den Gepriesenen ist es aber tatsächlich eine große Ehre, Diener des Emirs von Yola zu sein, d.h. Lehnsmann zu sein, so wie der Knecht sich umso besser gestellt fühlt, je höher sein Herr ist. Diese Auszeichnung hat aber nicht nur Gültigkeit innerhalb der Dienerschaft des Emirs von Yola. Auf einer sozial tieferen Stufe wiederholt sich dasselbe. So z.B. in den folgenden Beispielen, die aus anderen, nicht im Anhang enthaltenen Gesangstexten stammen:

*maayi semtaay*  
 starben ohne Scham  
*hooyi yidanaaka*  
 nimmt, obwohl die Leute nicht wollen

Für die Gesellschaft allgemein wohl kaum positive Vorstellungen, sind diese innerhalb der sozialen Gruppe der Gepriesenen, d.h. der Diebe und Respektlosen, Ausdruck für lobenswertes Verhalten, das die Gepriesenen über ihresgleichen stellt. Ausdrücke wie diese treten deshalb vor allem in Spottliedern auf und sind noch gesondert zu untersuchen<sup>18</sup>.

Man sieht, daß die Attribute einige von den sozialen Vorstellungen ausdrücken, die nach Smith auch für den Preisgesang bei den Hausa charakteristisch sind, wie z. B.:

„... power, authority, office, lineage, prosperity, tradition and influence ...“  
 (1957: 41)

Wir müssen nun untersuchen, welche Funktionen die Attribute haben. Wenn wir uns zunächst noch mit der Behauptung zurückhalten wollen, die Attribute wären Ergänzungen des Eigennamens und Tatsachen entsprechende Beschreibungen der Gepriesenen, kann ihre Funktion eigentlich nur darin bestehen, diese sozialen Vorstellungen überhaupt nur auszusprechen, unabhängig davon, ob sie auf eine Person zutreffen oder nicht. Dies bestätigt Smith, wenn er schreibt:

„The function of *roko* ...is thus to express certain social and cultural values ...“  
 (1957: 41)

Wie noch zu sehen sein wird, ist es aber nicht eigentlich die Funktion des Preisgesangs, diese Werte auszudrücken, sondern eher sind die Werte ein Mittel, die soziale Funktion der Legitimierung zu verwirklichen. Die Tatsache, daß die sozialen Vorstellungen mittels der Attribute mit den Namen der Gepriesenen in Verbindung gebracht werden, kann zunächst nur bedeuten, daß Namen und Attribute Teile einer Relation sind, über die noch nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sie die Realität, die sie anscheinend beschreibt, auch wirklich meint. Obwohl man nicht bezweifeln kann, daß die Verbindung des Namens „Buuba“ mit dem Attribut *a perfe Jamaare* tatsächlich auch der Realität entspricht, der Gepriesene wirklich der Präfekt des Diamaré ist, kann man aus der Tatsache, daß die sozialen Vorstellungen mit Namen in der Form von Aussagen verbunden werden, nicht schließen, daß der Preisgesang diese Verbindung von Personen und Vorstellungen als real existierende meint oder ob es ihm nicht viel eher auf hinter der faktischen Aussage liegende Beziehungen ankommt. Für die Analyse ist zunächst nur eine Grundstruktur präsent, die aus den beiden Teilen Namen einerseits und Preisnamen und Attributen andererseits besteht und deren symbolisierter Bezugspunkt unbekannt ist.

### 10.2.1.3 Floskeln und ihre Funktion

Neben den Attributen, deren Funktion es ist, die sozialen Werte auszudrücken, finden sich in den Texten aber auch noch andere Formen sprachlicher Symbole. Sie sind durch einen hohen Grad an Formalisierung gekennzeichnet, da sie nicht wie die Attribute mit den Namen in Verbindung stehen und quasi floskelhaft in vielen Gesängen wiederholt werden. Während die Attribute immer eindeutig mit den Namen durch Feststellungssätze verbunden sind, scheinen sich die Floskeln - so wollen wir diese Sätze einmal nennen - vor allem dadurch auszuzeichnen, daß ihr Bezug zu den gepriesenen Personen ausgespart wird. Deshalb definieren wir als Floskeln alle Sätze, deren Verbindung zu einem Namen nicht sichtbar ist. Dies gilt auch für Sätze wie *mo Allah wuji boo furdān na*, die auch dann mit „wen Gott gesalbt hat, kann der grau werden?“ zu übersetzen sind, wenn durch die Voranstellung eines Namens der Satz mit „..., den Gott gesalbt hat ...“ wiederzugeben ist. Wir haben es sogar dann noch mit Floskeln zu tun, wenn ein Satz wie in Text Nr. 21 direkt von einem Namen gefolgt wird, der in keinem organischen Zusammenhang mit dem Satz selbst steht. Im folgenden seien die wichtigsten Floskeln zusammengefaßt:

- dunya hunde meere* (16/1)  
die Welt ist ein nutzloses Ding
- dunya hiirde meere* (16/2)  
die Welt ist ein nutzloses *hiirde*
- naa yerima fuu woni yerima* (16/3)  
nicht jeder *yerima* ist ein (echter) *yerima*
- wawataa wadān na* (16/16)  
(wer) nicht kann, kann der?
- Allah mooban-am.le* (16/31)  
Gott, finde mir!
- permiye permedabul* (10/10)  
wunderbarer Erster
- risku der yiʼyal taga* (21/1)  
der Reichtum ist in den Knochen geschaffen
- gayaadi hadātaa gedāl* (21/10)  
die Bosheit verhindert das Schicksal nicht
- yettoore caahidō dūm doole* (18/3)  
der Dank an den Großzügigen ist Pflicht
- mo Allah hokki kadō woodaa* (18/4)  
wem Gott gegeben hat, den kann nichts hindern
- mo Allah wuji boo furdān na* (18/5)  
wen Gott gesalbt hat, kann der grau werden?
- ko Allah muyi doole timma* (18/6)  
was Gott gewollt hat muß perfekt sein
- dunya sey munyaneego* (13/5)  
in der Welt zählt nur die Geduld
- risku dūm dawa Allah* (13/7)  
der Reichtum kommt von Gott

*gaygu laafuudó feynan* (13/14)  
 der Haß eines Armen macht stark  
*minallahi* (4/2)  
 der Sieg kommt von Gott

Während sich die Namen und Attribute immer den jeweiligen Umständen, d.h. gepriesenen Personen anpassen und im Moment des Gesangs „improvisiert“ werden, sind diese Floskeln feststehende Sätze, die - meist vom Komponisten selbst konzipiert - in verschiedenen Preisgesängen nicht nur eines Interpreten wiederholt werden. Darin liegt auch ihr formalisierter Charakter, der es erlaubt, die in ihnen ausgedrückten Inhalte in den verschiedensten Situationen und bei den verschiedensten Kunden zu benutzen. Diese ausgedrückten Inhalte sind anscheinend wie bei den Attributen soziale Vorstellungen von Macht, Reichtum, Religiosität etc. Allerdings werden diese Vorstellungen mit anderen Mitteln als in den Attributen ausgedrückt. Während in einem Attribut wie z.B. *amaana* die soziale Vorstellung von Freundschaft an sich ausgedrückt wird, heißt es in einer Floskel: *amaana nyaamataake* („das Vertrauen mißbraucht man nicht“). Während in vielen Attributen die soziale Vorstellung von Reichtum an sich angesprochen wird, formulieren die Floskeln konkreter, daß der Reichtum z.B. von Gott kommt oder „in den Knochen geschaffen“ wird. Es scheint, daß gerade in dieser Konkretisierung der sozialen Vorstellungen der inhaltlich-symbolische und funktionale Unterschied der Floskeln zu den Attributen liegt. Bei den meisten Floskeln fällt auf den ersten Blick zumindest folgendes auf: obwohl wie die Attribute eine Aussage, haben diese Aussagen einen normativen Charakter. Da sind nicht nur die entsprechenden Vokabeln von Soll-Aussagen wie z.B. *doole*, d.h. „zwangsläufig“ und die unpersönliche Form des „man“, durch die Endung *-ataake* ausgedrückt. Noch auffälliger ist die häufige Bezugnahme auf Gott und die religiöse Doktrin. Sei es, daß das, „was Gott gewollt hat“, „perfekt ist“, daß der Reichtum oder der Sieg von Gott kommt, daß „im Namen Gottes“ oder „bei Gott“ gesprochen wird, oder daß Sätze wie *Allah laamiido gooto* die höchste Doktrin des Islam ausdrücken. Andere Sätze wiederum erinnern stark an Sprichwörter, wie z.B. *dunya sey munyaneego*.

Alle diese Merkmale der Floskeln lassen nur den einen Schluß zu: sie drücken zwar wie die Attribute soziale Vorstellungen aus, doch werden diese in den Floskeln nicht neutral, sondern als Normen artikuliert, die keine Diskussion zulassen. Um so mehr als sie sich vorwiegend in das Gewand religiöser Doktrinen kleiden. Aber noch ein weiterer Unterschied ist festzustellen, der aus der Unverbundenheit der Floskeln mit den Namen der Gepriesenen hervorgeht. Während die Attribute Aussagen über die Kunden machen, über ihr Verhalten und ihre Charakteristika, werden in den Floskeln Aussagen über andere Bereiche gemacht, die zwar nichts mit der Geschichte der Kunden zu tun haben, die aber ebenfalls aufgrund ihres normativen Charakters Vergangenes betreffen. In den Attributen - so könnte man sagen - werden durch die Verbindung mit den Personen und trotz der ausgedrückten sozialen Vorstellungen Bestandteile von individuellen Mythen formuliert; in den Floskeln werden dagegen aufgrund der fehlenden Verbindung zu den Personen und wegen der in ihnen ausgedrückten sozialen Vorstellungen soziale Mythen formuliert.

Der Begriff Mythos impliziert nun keineswegs einen Zweifel am Wahrheitsgehalt der Floskeln, obwohl man natürlich leichter geneigt ist, einem Satz Wahrheitsgehalt zuzugestehen, wenn wie in den Attributen z.B. der Gepriesene wirklich der Präfekt ist, als einem Satz, der nur behauptet, daß sich das Vertrauen nicht mißbraucht. Aber der letzte Satz meint natürlich nicht die Realität, in der das Vertrauen ja wohl tatsächlich oft genug mißbraucht wird, sondern die Norm. Insofern kann man bei den Floskeln wie bei den Attributen zunächst nicht daran zweifeln, daß sie einer Realität entsprechen. Wenn wir also von den Floskeln als sozialen Mythen sprechen, so bedeutet das nur, daß mit ihrer Hilfe Ordnungszusammenhänge konstruiert werden können, die selber als Struktur keiner Realität entsprechen, obwohl ihre Bestandteile dies sehr wohl tun<sup>19</sup>. Bei den Attributen wird durch ihre Verbindung mit den Namen ein fertiger individueller Mythos vorgestellt, bei den Floskeln nur ein oder mehrere Elemente, deren Verwertbarkeit und Stellenwert im noch unfertigen Mythos unklar ist. Wir können die Floskeln daher als Ergänzungen der Attribute auffassen, die aber nicht Bestandteile eines individuellen Mythos, der durch den Zusammenschluß mit den Namen hergestellt wird, ausdrücken, sondern einen sozialen Mythos, der - so könnte man sagen - auf jedermann paßt, mit dessen Namen er assoziiert wird.

In der Funktion sind Attribute und Floskeln ebenfalls nur dem Grade nach verschieden; die Relation zwischen (unausgesprochenen) Eigennamen und Attributen auf der einen Seite und die Relation von (unausgesprochenen) Eigennamen und Floskeln auf der anderen Seite ist ähnlich.

Auf diese Relation der Bestandteile (Eigennamen einerseits; Preisnamen, Attribute und Floskeln andererseits) in dem fertigen Mythos (d.h. dem Text eines Preisgesangs) und ihren Symbolgehalt kommt es in der Analyse der quasi-magischen Wirksamkeit der Sprache des Preisgesangs an. Dazu muß zunächst aber eine Konzeption von der Wirksamkeit magischer Rituale im allgemeinen entwickelt werden.



### 10.3 DIE QUASI-MAGISCHE WIRKSAMKEIT DES PREISGESANGS UND DIE SYMBOLISCHE FUNKTION SEINER SPRACHE

Nach der Analyse der syntaktischen Grundstruktur des Preisgesangs bleibt die Frage, worin diese, offensichtlich den gemeinhin von magischen Formeln bekannten Strukturen sehr unähnlich, magische Prinzipien enthalten könnte. Eine Untersuchung der Wirksamkeit der Magie wird aber zeigen müssen, daß selbst dann, wenn die Texte nicht den Standardformen magischer Riten entsprechen, Magisches in ihnen zu finden ist. Diese Untersuchung ist zudem für den Preisgesang deshalb besonders wichtig, weil eines seiner Grundmerkmale ja der Zwangscharakter war, den die Aufforderung zur Großzügigkeit beinhalten.

Frazer (und in seiner Nachfolge viele andere Ethnologen) waren davon überzeugt, daß der magische Ritus ohne Vermittlung eines spirituellen Agens direkt über die sogenannten Gesetze der Ähnlichkeit, d.h. der mimetischen Sympathie und der Kontiguität wirke und daß seine Wirkung notwendig sei<sup>20</sup>. Diesen Auffassungen versuchten Hubert und Mauss eine „nicht intellektualistische Psychologie des Menschen im Kollektiv“ (1974: 140) entgegenzusetzen, deren Schlüsselbegriff sie in dem zu jener Zeit viel diskutierten Wort *mana* erblickten. Lévi-Strauss hat dann später in seiner „Einleitung in das Werk von Marcel Mauss“ (1974) die Maussche Konzeption von *mana* einer ausführlichen Kritik unterzogen. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß sich die Konzeption des *mana* nicht auf eine andere Ordnung der Realität bezieht als es die Relationen sind, die sich mit seiner Hilfe konstruieren lassen<sup>21</sup>. In diesem „relationalen Charakter des symbolischen Denkens“ (1974: 38), denn um ein solches handelt es sich ja auch bei der Magie, liegt nun die Wirksamkeit des magischen Denkens. Begriffe vom Typ des *mana* haben eine „semantische Funktion“ (1974: 40) und sind

„bloße Form oder genauer Symbol im Reinzustand und deswegen in der Lage, einen wie immer gearteten symbolischen Inhalt aufzunehmen“ (1974: 40). Sie sind „symbolischer Nullwert“ (1974: 40) oder „Null-Typus“ (1971c: 177), deren Funktion nur darin besteht, „sich der Abwesenheit von Sinn entgegenzusetzen, ohne selber irgendeinen bestimmten Sinn mitzubringen.“ (1974: 40, Anm. 34)

Hubert und Mauss brachten mit ihrer Arbeit die Forschung ein gutes Stück weiter, indem sie auf den sozialen Konsensus als Grundlage der magischen Glaubensbekenntnisse hinwiesen. Lévi-Strauss hat dann in seinem berühmten Aufsatz „Der Zauberer und seine Magie“ (1971a) am Beispiel eines Zauberers, dem es gelang, seine „Kollegen“ durch einen ihnen verborgenen Trick auszustechen und in der Wirksamkeit zu übertreffen, gezeigt, daß der Mißerfolg einer magischen Technik und deren Ablösung durch den Erfolg einer konkurrierenden nicht die Ursache für die Auflösung des sozialen Konsensus, sondern deren Ergebnis ist. Da die Magie aber - wie wir sagten - im Glauben an die Notwendigkeit irgendeiner Ordnung besteht, ist der magische Ritus nur deshalb effektiv, weil der soziale Konsensus dem ausführenden Magier die Fähigkeit zubilligte, eine Ordnung schaffen zu können. Kommt die gewünschte Ordnung aber nicht zustande, so liegt das nicht daran, daß der konkrete Ritus der falsche war, sondern daran, daß der Magier von vornherein so angesehen wurde, als wäre er nicht in der Lage, die Ordnung zu schaffen. Der Glaube an die Magie konzentriert sich also nur auf

äußerliche Momente und zieht die spezifische Praxis selbst nicht in Zweifel. Die Menschen gehen davon aus, daß jede Praxis die richtige ist, sofern sie nur von einem Magier realisiert wird, der sozial anerkannt ist.

Könnte man nun aber nicht noch einen Schritt weitergehen und aus der relativen Indifferenz der Magie und des sozialen Konsensus gegenüber der spezifischen Ausprägung der magischen Praxis schließen, daß das magische Ritual selber auch beliebig ist in dem Sinne, daß es einen „wie immer gearteten symbolischen Inhalt“ aufnehmen kann, wenn es nur die Voraussetzung erfüllt, „symbolischer Nullwert“ zu sein<sup>22</sup>? War es nicht die Funktion der magischen Praktiken, eine Ordnung herzustellen, Sinn zu geben, dem Chaos entgegenzutreten, indem sie einfach eine Ordnung setzen, deren „rationaler“ Bezug zur Realität nicht überprüft wird und deren konkrete Form mehr oder weniger ohne Sinn ist außer in der Hinsicht, daß sie Ordnung an sich darstellen will? Mit anderen Worten: ein konkretes magisches Ritual hätte dann wie der Begriff *mana* die Funktion, „sich der Abwesenheit von Sinn entgegenzusetzen“, wäre wie das *mana* eine von jenen institutionellen Formen, die keine andere Eigenschaften hätten als

„... die vorläufigen Existenzbedingungen des sozialen Systems einzuführen, von dem sie abhängen und dem ihr ... Vorhandensein gestattet, sich als Ganzheit zu setzen“ oder eine von jenen „Institutionen ohne allen Sinn, es sei denn, der Gesellschaft, die sie besitzt, einen zu geben.“ (Lévi-Strauss 1971c: 177)

Als solche Institution wäre die Magie dann aber auch eine von den „totalen gesellschaftlichen Tatsachen“ im Sinne Mauss’,

„... die in einigen Fällen die Gesellschaft ... in ihrer Totalität in Gang halten.“ (1968b: 176)

Nur darin liegen die Wirksamkeit und Glaubwürdigkeit des magischen Denkens allgemein. Worin liegen diese nun bei der Sprache?

Untersucht man die gebräuchlichen Theorien über die Wirksamkeit der magischen Sprache, so hat man mit Malinowski anzufangen. Während Malinowskis Vorgänger in der magischen Sprache ein bloßes Anhängsel der manuellen Riten, und einen von der „normalen Sprache“ streng getrennten Bereich sahen, untersuchte dieser die magische Sprache zum ersten Male als selbständiges Moment. Dabei ging er in seiner „ethnographic theory of language“ von der These aus, daß alle Worte eine Handlung hervorrufen, daß Sprache eine Krafteinwirkung auf Objekte sei<sup>23</sup>. Gegenüber dieser Interpretation der Sprache als pragmatisches Mittel wäre die Frage zu untersuchen, ob nicht auch bei der magischen Sprache wie bei der Magie im allgemeinen hinter dem pragmatischen, zweckorientierten Sprechakt die Forderung nach Ordnung besteht. Untersuchen wir diese zunächst an einem scheinbar abwegigen Beispiel magischer Sprache, das Lévi-Strauss - wenn auch in anderer Absicht - mit dem Fall eines Schamanen gibt, der mit einem Gesang eine Frau heilt, die Störungen bei der Entbindung hat. Der Gesang führt der Frau den Kampf vor, den der Schamane gegen die schädlichen Elemente und Geister führt, die ihre Krankheit verursachen. Nach Lévi-Strauss besteht der Heilungsvorgang darin,

„... eine Situation, die zunächst affektiver Natur ist, gedanklich faßbar und Schmerzen, die auszuhalten der Körper sich weigert, für den Geist annehmbar zu machen. Daß die Mythologie des Schamanen keiner objektiven Wirklichkeit entspricht, ist ohne Bedeutung: ... die Schutzgeister und die bösen Geister ... sind Teil eines geschlossenen Systems, auf dem das Weltbild der Eingeborenen beruht. Die Kranke akzeptiert sie, oder vielmehr, sie hat sie nie in Frage gestellt. Dagegen ist sie nicht bereit, zufällige und willkürliche Schmerzen hinzunehmen, die ein Fremdkörper in ihrem System sind, denen aber der Schamane mit Hilfe des Mythos einen Platz in einem Ganzen zuweist, in dem alles sinnvoll und aufeinander abgestimmt ist. Aber nachdem die Kranke das verstanden hat, gibt sie nicht nur nach: sie gesundet ... Der Schamane gibt seiner Kranken eine *Sprache*, in der unformulierte - und anders nicht formulierbare - Zustände unmittelbar ausgedrückt werden können. Und der Übergang zu dieser sprachlichen Ausdrucksform (die es gleichzeitig ermöglicht, eine Erfahrung in geordneter und verständlicher Form zu erleben, die sonst anarchisch und nicht ausdrückbar bliebe) führt zur Lösung des physiologischen Prozesses, das heißt zur günstigen Neuordnung jener Reihe, deren Verlauf die Kranke sich unterwirft.“ (1971b: 216f)

Die Wirksamkeit der Sprache, bzw. des Verfahrens, das ja nur aus Sprache besteht, sieht Lévi-Strauss nun in der „induzierenden Eigenschaft“ der „formal homologen Strukturen“ des Mythos des Schamanen und des erwünschten körperlichen Zustands der Frau (1971b: 221f). Die Wirksamkeit der magischen Sprache liegt - anders ausgedrückt - nicht nur in einem „anticipatory effect“ (Tambiah 1968: 200), der der Kranken bereits eine Lösung bietet „noch ehe man ihr Ergebnis sehen kann“ (Lévi-Strauss 1971b: 216), sondern auch in einer „suggestive metaphor“ (Tambiah 1968: 195).

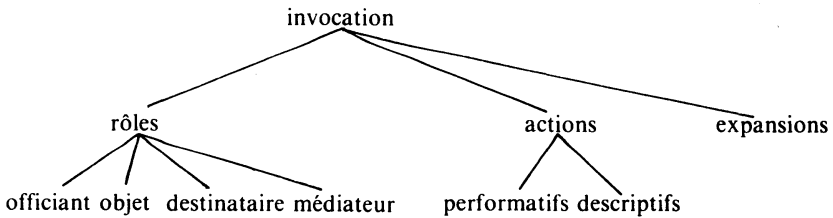
Natürlich kann man diesen Fall nicht verallgemeinern. Er enthüllt aber über die Tatsache hinaus, daß er in vielem dem Preisgesang entspricht, ein Grundprinzip, das wir bei der Diskussion der Magie vorgestellt hatten: die Forderung nach Ordnung, die sich in diesem Falle in der formellen Homologie ausdrückt. Zudem sieht man an diesem Beispiel, daß der Inhalt der magischen Formel für das Ziel der Behandlung insofern irrelevant ist, als er selber nicht aus Imperativen, der Metapher magischer Beeinflussung, besteht. Viel wichtiger ist seine Struktur, die selbst die gewünschte Ordnung repräsentiert:

„Es kommt tatsächlich darauf an, ein systematisches Ganzes aufzubauen ... das heißt eine Situation, in der alle Hauptdarsteller an ihren Platz zurückgekehrt und wieder Teil einer Ordnung sind, über der keine Drohung mehr schwebt.“ (Lévi-Strauss 1971b: 216)

### 10.3.1 Die Struktur magisch-oraler Riten

Wir haben nun die Struktur magisch-oraler Riten im allgemeinen zu untersuchen. Todorov hat in seinem Aufsatz „Le discours de la magie“ (1973) ein System von Kriterien auf der Ebene der syntagmatischen Organisation aufgestellt, mit denen orale Riten - vor allem Beschwörungsformeln und Gebete - analysiert werden können. In einem Schema zusammengefaßt, lassen sich die Bestandteile einer

Beschwörungsformel (*invocation*) verkürzt so darstellen:



In seiner Analyse kommt es Todorov vor allem auf die Rollen und die Handlungen an. Die Expansionen sind nur Attribute der Rollen und Handlungen, die die Magie eines Volkes von der eines anderen unterscheiden<sup>24</sup>. Bei den Rollen bedeutet „officiant“ das Subjekt der Magie, d.h. den handelnden Magier; das „objet“ ist das Objekt der Magie, wie z.B. eine Krankheit, die ausgetrieben werden soll o.ä. „Destinataire“ ist der Adressat der Magie, z.B. ein Kranker. Ein „médiateur“ ist eine vermittelnde Instanz, wie z.B. ein Gott oder ein Geist, der um Hilfe bei der Magie gebeten wird. Die beiden Handlungsformen „performatifs“ und „descriptifs“ bezeichnen jene verbalen Elemente, deren Aussprechen die Handlung realisiert, die sie bedeuten oder die die Handlung des Objekts der Magie bedeuten.

In der folgenden Formel sind die verschiedenen Elemente gut zu erkennen:

„Levain ou charbon, que tu sois noir ou rouge, de quelle couleur ou espèce que tu puisses être, je te conjure dans les airs ou le plus profond de la mer, et te commande de la part du grand Dieu vivant, de sortir de suite du corps de N ...“ (zit. nach Todorov 1973: 40f)

In diesem Beispiel wäre „je“ das Subjekt der Magie, „levain ou charbon“ das Objekt und „N“ der Adressat. Die Verben „conjure“ und „commande“ bezeichnen performative Handlungen und „sortir“ die deskriptive Handlung. Der Ausdruck „grand Dieu“ wäre die Rolle des Vermittlers. Wegen der späteren Untersuchung der Texte des Preisgesangs interessieren hier zunächst nur die Kategorien Objekt, Adressat, Subjekt, deskriptive und performative Handlungen. Es handelt sich bei Todorov nun wie bei vielen anderen Theoretikern um eine Einengung der Magie auf ihre offensichtlichen Zielsetzungen, auf die Vorstellung, daß es der Magie vornehmlich um Veränderungen, d.h. um pragmatische Zielsetzungen zu tun ist, d.h. um die Relation: A wird zu B<sup>25</sup>. Deshalb glaubt Todorov, daß der „magische Diskurs“ ein Teil des erzählenden Diskurses, die magische Formel ein Mikro-Bericht ist und daß das deskriptive Verb den erzählenden Charakter der magischen Formel garantiert<sup>26</sup>. Todorov glaubt, daß sich aus der Konstellation des deskriptiven Verbs und seiner positiven und negativen Rolle im „discours narratif“ die verschiedenen Arten der weißen und schwarzen Magie ableiten lassen. Ohne wie Todorov zu dem Beispiel des deskriptiven Verbs „verlassen“ Zuflucht nehmen zu müssen, kann man seine Ableitungen auch so fortführen: die verschiedenen Formen der Magie schaffen Ordnung (weiße Magie) oder Unordnung (schwarze Magie), indem sie Unordnung bzw. Ordnung beseitigen. Um z.B. den Exorzismus

zu erklären, braucht man nicht zu sagen, daß er die Abwesenheit eines negativen Objekts provoziert<sup>27</sup>. Man kommt ohne den narrativen Charakter aus, indem man einfach feststellt, daß im Falle des Exorzismus eine Unordnung (die zwischen dem Objekt und dem Adressaten) besteht, die durch eine Ordnung ersetzt wird, in der Objekt und Adressat ihren vorgesehenen Platz einnehmen. In Wirklichkeit meint die Magie in unserem Beispiel nicht die Tatsache der Veränderung, bei der „charbon“ den Kranken „verläßt“, sondern die Tatsache, daß der „charbon“ zu einer anderen Reihe von Tatsachen gehört als der Kranke. Der „charbon“ gehört zum Meer oder (*sic*) zur Luft (man sieht, daß die Magie dem „charbon“ mehrere Möglichkeiten offenläßt, sich in eine Ordnung einzufügen, die ihr selbst unbekannt ist, von denen eine für den „charbon“ aber die richtige sein *muß*) und eben nicht zum Körper von N. Deshalb ist es wichtig, diese Expansionen nicht nur als Ausdruck der kulturellen Ausformung des Ritus anzusehen, sondern als eine Komponente der Ordnungssysteme, die einander gegenübergestellt werden.

### 10.3.2 Die Macht des Wortes

Faßt man den Preisgesang einmal naiv als magische Formel im wortwörtlichen Sinne auf, so müßten in ihm dieselben syntagmatischen Strukturen zu finden sein, die Todorov analysiert hat. Vor allem müßte sich das Verhältnis der Aktionen und Rollen mit ihren Unterkategorien auch im Preisgesang in den verschiedensten Formen manifestieren.

Beginnen wir als erstes mit den Rollen. Wenn hier der *bam̄aado* der Magier, der „officiant“ ist, so müßte seine Rolle im Text entweder artikuliert sein oder - wie Todorov meint - bereits durch die Situation, also außersprachlich, signalisiert werden. Das zweite ist beim Preisgesang offensichtlich der Fall. Betrachten wir dazu kurz das zweite Element der magischen Formeln: das performative Verb, das - so Todorov - die Beziehung zwischen dem Magier und dem Objekt der Magie herstellt<sup>28</sup>. Wenn man aber von den wenigen Ausnahmen absieht, in denen ein Preissänger ein performatives Verb benutzt, das, wenn es ausgesprochen wird, seine Bedeutung realisiert (z.B. *mi biido* = „ich sage“), wird im Preisgesang das performative Verb weder durch Verschmelzung mit einem deskriptiven Verb, dessen Subjekt der Magier ist, noch durch einen Imperativ substituiert, sondern ganz unterdrückt. Zwar ist es immer der Preissänger, der spricht, da er ja schließlich der Sänger ist, aber die Fälle, in denen er von sich selbst spricht, indem er „ich“ sagt, sind in der Minderzahl. Es ist zudem offensichtlich, daß Sätze wie z.B. *mi waala Jaarengol* (16/21) in keiner Weise magischen Charakter haben. Wir könnten demnach aus der Tatsache, daß immer der Preissänger spricht, nicht schließen, daß er auch die Rolle des Magiers spielt.

Auf ähnliche Schwierigkeiten bei diesem naiven Herangehen stoßen wir aber auch bei der Identifizierung der Rolle der Adressaten, derjenigen also, die im Falle eines Exorzismus die Rolle des Kranken, im Falle von Hexerei die des Opfers übernehmen. Da wir den Preisgesang nicht jetzt schon als eine bestimmte Form von Magie, etwa von schwarzer oder weißer Magie, klassifizieren können, muß die Frage noch offenbleiben. Dieselben Schwierigkeiten ergeben sich bei der

Bestimmung der Rolle des Objekts. Sind es die Hörer oder die Kunden? Was soll mit diesen Objekten geschehen? Man sieht, daß diese Rolle nur dann zu bestimmen ist, wenn vorher die Handlungen und vor allem die deskriptiven Verben untersucht wurden.

Es wird aufgefallen sein, daß die meisten Verben der Texte, vor allem aber die einfachen Kopula, nicht - wie es Todorov als Kennzeichen des deskriptiven Verbs ansieht - eine Veränderung, sondern Zustände beschreiben. Es heißt immer: „Du bist ...“, „du tust ...“, etc. Die meisten Ausnahmen wie z.B. der Satz *laat-a e googa* (= „sei wahrhaft“) zeigen auf den ersten Blick, daß wir es trotz der Verwendung eines deskriptiven Verbs nicht mit einer magischen Formel zu tun haben, da sie die anwesenden Kunden zu etwas auffordert, das im Bereich des Möglichen liegt. Wenn also das deskriptive Verb - nach Todorov Merkmal einer magischen Formel - verschwindet, so ist damit anscheinend der nicht-magische Charakter der Preisgesangstexte nachgewiesen. Aber Todorovs Beispiel schließt als gleichzeitige Bedingung des Verschwindens des deskriptiven Verbs auch das Verschwinden des Objekts ein. Man kann aber durchaus den Fall annehmen, daß das Objekt erhalten bleibt und daß das Verb nur seinen Charakter ändert.

Nimmt man z.B. einen einfachen Satz wie z.B. „die Sonne scheint“ - gesprochen angesichts eines schwarzen, wolkenbedeckten Himmels - so hätte man es dabei nach Todorov wahrscheinlich mit einem Satz zu tun, in dem die erwünschte Situation einfach als bereits erreichte behauptet wird und in dem fast alle linguistischen Merkmale einer Beschwörungsformel verschwunden sind<sup>29</sup>.

Malinowski dagegen, von dem das Beispiel stammt, sieht in ihm den Prototyp magischer Sprache überhaupt<sup>30</sup>. Obwohl in dem Satz sowohl das Subjekt als auch das performative Verb eliminiert sind, kann es sich um eine magische Formel handeln, weil das performative Verb, das die Wirksamkeit der Formel garantiert und den Bericht in einen magischen Akt verwandelt<sup>31</sup>, durch andere formelle Elemente, wie z.B. den Akt des Magiers, der diesen nicht extra durch seine Rede kennzeichnen muß, realisiert werden kann.

Aber könnte man aus der Abwesenheit des narrativen Elements nicht dennoch schließen, daß es sich nicht um eine magische Formel handelt? Das Verb ist hier nicht dazu bestimmt, „un changement d'état“ auszudrücken (Todorov 1973: 44), sondern einen Zustand anzugeben, der zunächst nur im Kontrast zur Realität steht. Die angeblich grundlegende Idee der Magie, die Erreichung bestimmter pragmatischer Ziele, wird also überhaupt nicht ausgedrückt. Es heißt nicht: Wenn A, dann B, bzw. im Imperativ: A werde zu B!, sondern nur: *B ist*, wobei A die Realität des wolkenbedeckten Himmels wäre. Wenn man nun aber angesichts einer Realität A, die wirklich besteht, sagt: *B ist*, so ist diese der Ausdruck dafür, daß für denjenigen, der den Satz ausspricht, A und B nicht zusammenpassen, mit der Intention, diese Unordnung bewußt zu machen. Die Realität A und die Vorstellung bzw. der Satz B werden in Konkurrenz und Opposition zueinander gebracht und das Verb (in diesem Fall „scheinen“) bezieht sich nicht mehr auf einen Vorgang, den man beschreiben will, sondern auf eine Beziehung. Es hat also einen kontrastiv-relationalen Charakter.

Angesichts einer Realität zu sagen, daß sie keine Realität ist, heißt soviel wie zum Ausdruck zu bringen, daß diese Realität nicht akzeptiert wird. Die Parallele zum Lévi-Strausschen Beispiel besteht darin, daß die unerträgliche Situation nicht akzeptabel gemacht werden soll, indem man ihr den Anstrich von Ordnung verleiht, sondern daß sie beseitigt werden soll, indem man sie als unordentliche in bezug auf eine Vorstellung von Ordnung erscheinen und verstehbar werden läßt. Der Übergang von der unakzeptablen Situation zur akzeptablen wird aber hier überhaupt nicht in Form einer „Erzählung“ dargestellt. Der narrative Charakter der Magie kann also für ihre sprachliche Formulierung vollkommen irrelevant sein. Es kommt nur auf die Relationen ihrer Bestandteile (Realität und Vorstellung) an. Wir könnten also fragen, ob es nicht zum Charakter des auf das „Wesentliche“ reduzierten magischen Denkens und Formulierens gehört, nicht nur das deskriptive Verb, sondern auch Objekt und Adressaten der Magie nicht zu benennen. Um noch einmal zu Malinowskis Beispiel („die Sonne scheint“) zurückzukehren: wo wäre hier das Objekt, wo der Adressat der Magie? Da man es von den pragmatischen Zielen her offensichtlich mit einer Art Exorzismus zu tun hat, wäre das Objekt die Wolken, die verschwinden sollen. Der Adressat ist sicherlich die Gesellschaft, die von der Sonne profitieren möchte. Man sieht aber, daß beide Rollen im Text der Formel nicht auftauchen. Dies hängt aber - vor allem für das Objekt der Magie - damit zusammen, daß die Grundstruktur der Formel nicht narrativen, sondern den oben erläuterten kontrastiv-relationalen Charakter hat. Fällt der narrative Charakter des deskriptiven Verbs aber weg, so hätte die Nennung eines Objekts der Magie, das ja zugleich das linguistische Subjekt des narrativen Verbs ist, auch keine Funktion mehr: es wird eliminiert. Fällt aber das Objekt der Magie fort, so kann die Rolle des Adressaten auch nicht mehr formuliert werden.

Der Grundtyp der Sprache des Preisgesangs entspricht nun genau den Formeln vom Typ „die Sonne scheint“, und gerade Sätze, wie z.B. *gam Allah ganyo hokku ma* (= „bei Gott, dein Feind gebe dir“), die voll und ganz dem Typus der von Todorov analysierten, wirklichen magischen Formeln entsprechen, erfüllen innerhalb des Preisgesangs keine magische Funktion. Der Teil *gam Allah* bezieht sich auf die Rolle des Vermittlers und signalisiert, daß es sich bei der Formel um eine Variante des Gebets handelt<sup>32</sup>. *Ganyo ma* wäre das Objekt der Magie, *hokku* das imperative deskriptive Verb und *ma* der Adressat der Magie. Der Satz bezieht sich aber nun nicht auf das eigentliche Ziel des quasi-magischen Preisgesangs, nämlich auf die Kunden Zwang auszuüben, sondern liegt sozusagen außerhalb dieser primären Funktion des quasi-magischen Denkens im Preisgesang, da er nur einen Wunsch des Preissängers nach Ereignissen ausdrückt, die außerhalb des Rahmens des Preisgesangs stattfinden sollen. Die vom magischen Denken angestrebten Zwänge beziehen sich aber nur auf die Beziehung zwischen den Preissängern und Kunden im Moment des Preisgesangs.

Bis jetzt läßt sich also folgendes sagen: Die Sprache des Preisgesangs hat auf den ersten Blick so gut wie nichts mit magischer Sprache zu tun. Fassen wir die meisten Sätze aber zunächst nur als jenen „dernier degré“ in einer Reihe linguistischer

Substitutionen<sup>33</sup> auf, in deren Verlauf sowohl performative wie deskriptive Verben und zumindest die Rollen der Adressaten unkenntlich bzw. eliminiert werden, so stünde ein typischer Satz wie z.B. „du bist großzügig“ am Ende einer Serie von Veränderungen des hypothetischen Ausgangssatzes „ich befehle dir, großzügig zu sein“. Gerade weil die Sprache des Preisgesangs aber diese Ausgangsform, die letztlich wie der Satz *laat-a e googa* eine einfache Aufforderung wäre, umgeht, einfache Aufforderungen als Feststellungen des Ziels der Forderung formuliert, ist sie quasi-magisch. Dies und die Rollen des Subjekts, Objekts und Adressaten wären aber erst nach einer Analyse des Ordnungssystems sichtbar, das der Preisgesang herstellen will.

Fast alle Sätze der Preisgesantstexte entsprechen diesem „dernier degré“, und die Vermutung, daß sich in ihnen das quasi-magische Prinzip des Preisgesangs manifestiert, wäre demnach nicht von der Hand zu weisen. Welchen Sinn hat es aber - so könnte man sich fragen -, vor dem Präfekten des Damaré zu singen, daß er der Präfekt des Damaré ist? Die Feststellung, daß jemand Präfekt ist, ist wie alle anderen Feststellungen und Aussagen über den Gepriesenen bereits so eingengt faktisch, daß man sagen könnte, es komme dem Preisgesang nicht darauf an, das uralte Bekannte einem neuen sprachlichen Zusammenhang zuzuordnen. Der Preisgesang ist also keinesfalls ein Medium konkreter Informationen, sondern ein Mythos, dessen Aufgabe es ist, aus den Bestandteilen der Realität ein Ganzes zu bauen, das als geordnet gedacht werden kann und dessen Informationsgehalt nur die Struktur, d.h. die Geschlossenheit dieser Ordnung ist. Der Preisgesang zitiert Material aus verschiedenen Bereichen des sozialen und individuellen Lebens, das er zu einem Mythos zusammenfügt, der sich die Form der Aussage und Beschreibung gibt. In Wirklichkeit kommt es dem Preisgesang aber nicht auf die Beschreibung einer wirklichen Realität an, sondern auf die Konstruktion eines ideellen sprachlichen Zusammenhangs. Das „ist“ in den Aussagesätzen meint nicht die Realität - die zwar, mehr zufällig, in einigen Fällen den Aussagen entsprechen können -, sondern ist den Inhalten gegenüber indifferent und meint nur die Möglichkeit eines Zusammenhangs von Eigennamen und sozialen Werten: „Ahmadu ist großzügig“ heißt vor allem, daß „Ahmadu“ und „Großzügigkeit“ Teile eines Ganzen sind, das harmonisch genannt werden kann.

Man könnte nun zwar einwenden, daß sich die Sätze auf vergangene Kontakte der Preissänger mit den Kunden beziehen, in denen diese schon einmal diese ihre, nun gepriesenen Qualitäten unter Beweis gestellt hatten. Präzisiert man aber Smiths Satz, daß Strafe und Lob, die alternativen Sanktionen der „solo maroka“, nur für das Verhalten der Kunden in der Situation des Preisgesangs selbst verteilt werden<sup>34</sup>, dahingehend, daß Verweise auf ein früheres Verhalten während des Preisgesangs einander nicht ausschließen, so wären die Sätze der *wambaabe* als Feststellungen über vergangenes Verhalten der Kunden ein Mythos. Mit anderen Worten: den Kunden würde zusätzlich zu den Floskeln, die selbst schon ein sozialer Mythos sind, ihr individueller Mythos zitiert. In beiden Fällen - als Mythos und als Behauptung - ist die symbolische Funktion der Sätze aber die gleiche und muß nach den von der Magie im allgemeinen bekannten Prinzipien analysiert werden. Dies bedeutet wiederum: da die in den Texten gemachten Aussagen keiner Realität entsprechen, sollen sie Beziehungen symbolisieren und bewußt machen, die der Forderung des magischen Denkens nach Ordnung entsprechen. Dies um so mehr,



als die sprachliche Struktur die gleiche ist, wenn der Preisgesang vor oder nach empfangenem Geldgeschenk gesungen wird. Sieht man einmal von deutlichen Hinweisen auf die Großzügigkeit eines Kunden ab - Hinweise, die meist nur nach empfangenem Geldgeschenk vorgebracht werden - so ist der Kunde sowohl vor als auch nach dem Geldgeschenk mächtig, reich, charakterstark, wissend etc. Wenn die Struktur aber in beiden Fällen die gleiche ist, kann das für den Fall, da der Preisgesang der Bezahlung vorausgeht - und um diesen geht es vorwiegend in dieser Analyse - doch nur bedeuten, daß es sich bei den Sätzen um Forderungen handelt, die sich nur deshalb in die Form einer Feststellung kleiden, um als Form des magischen Denkens ihre Effektivität zu erhöhen. Da die im Preisgesang ausgedrückten Ordnungen aus den beiden Komponenten Person und soziale Werte bestehen, ist es einleuchtend, daß es letztlich die soziale Ordnung ist, die gefordert wird. Da aber die Attribute, Preisnamen und Floskeln alle auf ihre Weise die sozialen Werte ausdrücken, d.h. den Ordnungsrahmen, in den die Person integriert werden soll, werden sie zu sozialen Normen. Großzügigkeit, Charakterstärke und Religiösität sind in diesem Rahmen nicht mehr nur neutrale Vorstellungen, sondern von den Individuen geforderte Verhaltensweisen. Um nichts anderes als um diese Übereinstimmung von sozialer Norm und Person geht es dem Preisgesang:

„... the *makora* are only concerned with problems of the correspondance and relations between abstract social values and individuals who occupy positions to which these values are attached in various situations.“ (Smith 1957: 42)

Im Falle von *laamu* heißt dies z.B., daß die höchste Institution des traditionellen Herrschaftssystems - des Königsamtes - nur dann der Ideologie des theokratischen Gemeinwesens entsprechen kann, wenn Reibungen zwischen den „structural values“ und dem „individual character“ des Amtsträgers durch den Preisgesang symbolisch beseitigt werden<sup>35</sup>. *Laamu* ist aber ein Beispiel, das nur auf die herrschende Klasse zutrifft. Smith spricht nicht ohne Grund von „positions“ und ihnen entsprechenden „values“. Denn tatsächlich zeigt ein Blick auf die Texte und die Kundschaft der Preissänger, daß die sprachliche Struktur der Preisgesänge und ihre symbolische Funktion selbst dann die gleichen sind, wenn es sich eigentlich um Spottlieder auf Ausgestoßene und Randgruppen handelt. Dies ist kein Zufall, denn tatsächlich beruhen sowohl Preis- als auch Spottgesänge<sup>36</sup> auf denselben Prinzipien<sup>37</sup>. In beiden handelt es sich darum, die Person mit bestimmten Normen in Übereinstimmung zu bringen. Nur ist die im Spottlied symbolisierte Übereinstimmung nicht die zwischen Person und sozialer Norm, sondern die zwischen Person und einem Normensystem, das zu dem allgemein gültigen der Mehrheit in Opposition steht und nur für die abgesonderte Gruppe gilt, deren Mitglied der Gepriesene ist. Im Gegensatz zum Preisgesang kehrt sich beim Spottlied also nur die Richtung der Anpassung von positiven auf negative Normen um<sup>38</sup>. Zugleich hat das Spottlied aber auch einen ambivalenten Charakter und man könnte von einigen Texten<sup>39</sup> dasselbe sagen, was Prietze an einigen Spottliedern der Hausa festhielt:

„... dem Hörer gegenüber ... ein *zambó* (Spottlied), für den Besungenen ein *yabó* (Lobgesang), an dem er seine Freude hat.“ (1918: 5)

Dieser ambivalente Charakter des Spottlieds berechtigt tatsächlich dazu, es als einen negativen, individualisierten Preisgesang anzusehen. Während für den Gepriesenen das besondere Maß an Erfüllung gruppeninterner Normen ehrend ist und „ihn über den Kreis der Zunftgenossen“ hinaushebt (Prietze 1918: 1), können sich die Hörer beruhigt vergewissern, daß diese Anpassung die Gepriesenen an dem sozialen Platz läßt, der für sie vorgesehen ist und daß die gottgewollte Ordnung, zu der auch die Ausgestoßenen gehören, wiederhergestellt ist. Während bei den Reichen und Herrschenden zu befürchten ist, daß sie von gerechten Staatsführern zu Tyrannen werden, verhindert das Spottlied, daß die Diebe zu ehrlichen Leuten werden und die Knechte aufhören, Knechte zu sein.

Man sieht bereits, wie sich hier die verschiedenen Rollen des magischen Diskurses, auch wenn sie in den Texten nicht zur Sprache kommen, herauschälen. Zumindest die Rolle des „bénéficiaire“ scheint klar zu sein, denn es kann nur die Gesellschaft selbst sein, die glaubt, aus der Anpassung ihrer Mitglieder an ihre eigenen Normen und Strukturen Nutzen ziehen zu können. Es ist ebenso klar, daß dieser Nutzen in der Integration der Gesellschaft gegenüber allen Tendenzen von Klassenpartikularität und Individualismus besteht. Nun zeichnet sich auch die Rolle des Objekts deutlicher ab. Je nachdem, ob wir den Preisgesang als Exorzismus oder Beschwörung verstehen (Kategorien, die eigentlich im Kontext des Preisgesangs irrelevant sind, hier aber zur Verdeutlichung herangezogen werden dürfen), wären es eben die mangelnde Anpassung und die Diskrepanz von sozialer Norm und individuellem Verhalten, die ausgetrieben oder die soziale Harmonie, die herbeigerufen werden soll.

Aber noch einmal: warum zieht es der Preisgesang nicht vor, die Kunden zu dieser Anpassung einfach per Imperativ aufzufordern? Würde man einmal davon absehen, daß die magische Sprache nicht notwendig imperativ sein muß; welches wären die Bedingungen, die erfüllt sein müßten, um eine Sprache, die Imperative benutzt, als magische Formel zu qualifizieren? Wir wissen, daß nicht jeder Satz, der eine Handlung bewirken soll, magisch ist. Um einige von Todorovs Beispielen aufzugreifen: der Satz „gib mir ein Stück Brot“ ist nicht magisch, wenn ich ihn einem Bäcker sage; der Satz „Sesam, öffne dich!“ ist magisch, weil er sich an einen Felsen richtet, und der Satz „Marie, öffne mir!“ ist nur unter der Bedingung magisch, daß diese Marie ihn nicht hören oder befolgen kann. Alles läuft darauf hinaus:

„L'identification de la magie repose donc sur la catégorie du possible (scientifique) ...“ (Todorov 1973: 41)

Es wird kaum zu bestreiten sein, daß die vom Preisgesang betriebene Übereinstimmung von Person und sozialer Norm „möglich“ ist, und die Konsequenz wäre, daß er als nicht-magisches Verfahren qualifiziert werden müßte. Würde ein Preisgesang z.B. die Forderung nach Großzügigkeit statt in der Form „er gibt den Kamerunern“ durch den Imperativ „gib den Kamerunern!“ ausdrücken, so hätten wir es mit der einfachen Aufforderung zu tun, etwas mögliches zu tun. Es fragt sich also, warum diese direkte und einfache Form durch eine andere ersetzt wird. Mit der Klammer in seinem Satz gibt Todorov selbst den Grund an: es kommt der Magie vor allem darauf an, anzunehmen, daß ein

Zusammenhang möglich ist, sei er nun wissenschaftlich begründbar oder nicht. Gerade weil der Preisgesang die Kunden zu etwas auffordert, was streng genommen durchaus wissenschaftlich möglich ist, bedient er sich magischer Formeln: er erhöht dadurch seine Wirksamkeit und versperrt den Ausweg aus der Zwangssituation. Die quasi-magische Sprache im Preisgesang wäre also nur ein „heightened use“ der normalen Sprache (Tambiah 1968: 188). Als „heightened use“ der normalen Sprache muß die magische Sprache aber auf zwei Voraussetzungen aufbauen: einer bestimmten sprachlichen Struktur und einer bestimmten Konzeption von Sprache in der Gesellschaft.

Die Besonderheiten der sprachlichen Struktur des Preisgesangs liegen erstens in ihrer mythisch-dogmatischen und suggestiven Funktion und zweitens in deren Verhältnis zur Realität des Kontextes des Preisgesangs. Die in den Preisnamen, Attributen und Floskeln ausgedrückten sozialen Normen können nur deshalb als das dargestellt werden, an das sich die Kunden anpassen sollen, weil sie die geforderte Ordnung als Mythos präsentieren. Im Falle der Preisnamen und Attribute sind dies individuelle Mythen, die aus Bestandteilen der Geschichte der Gepriesenen konstruiert werden, indem sie seine Eigennamen - Nullsymbol einer abstrakten Persönlichkeit - mit möglichen Ereignissen seiner Vergangenheit verbinden. Dies ist offensichtlich immer dann der Fall, wenn der Eigenname des Gepriesenen mit seinem Titel, seiner Position innerhalb seiner Verwandtschaftsgruppe oder anderen nicht bestreitbaren Fakten verbunden wird. Die zweite Möglichkeit, diesen individuellen Mythos zu konstruieren, besteht in der Kombination von Eigennamen mit Attributen, die zwar nicht der faktischen Geschichte des Gepriesenen entnommen werden, aber aus dem Fundus sozialer Werte stammen, die mit vergleichbaren Personen assoziiert sind, d.h. immer dann, wenn nicht auf den Titel oder den Beruf Bezug genommen wird, sondern auf Verhaltensweisen und Charakteristika, von denen man nicht immer mit Sicherheit sagen kann, daß sie tatsächliche Verhaltensweisen und Charakteristika des Gepriesenen bezeichnen. Beide Verfahrensweisen unterscheiden sich aber nur dem Grade nach, weil die Attribute in beiden soziale Normen ausdrücken: das eine Mal nur mit Hilfe realer Vorgänge, das andere Mal mit Vorstellungen und Behauptungen. Die Sätze *a perfe Jamaare* (= „du bist Präfekt des Diamaré“) und *a gayniidō naa jawniidō* (= „du bist gefürchtet, aber nicht verachtet“) unterscheiden sich zwar hinsichtlich ihres möglichen Wahrheitsgehalts, nicht aber bezüglich dessen, was sie eigentlich ausdrücken sollen: daß der Betreffende mächtig ist. Bei den Floskeln ist es ähnlich. Hier werden ebenfalls Mythen konstruiert, die aber hier eher soziale und hypothetische sind, denn es fehlt die direkte Verbindung mit dem Eigennamen, die im Falle der Attribute durch die Kopula der Aussage gegeben war. Wenn die Verbindung hier noch vager ist und syntaktisch nicht formuliert wird, mehr oder minder der Assoziationskraft der Hörer überlassen bleibt, kann sie eigentlich nur den Sinn haben

.... d'affirmer la possibilité même d'une mise en relation entre événements appartenant à des séries différentes ...“ (Todorov 1973: 52)

Wenn die Verbindung von Eigennamen und Floskeln oberflächlich unklar oder zumindest doch frei bleibt, die Eigennamen einerseits eine partikulare, zufällige Leerformel, die Floskeln andererseits aber auch bestimmte und allgemein akzeptierte Normen ausdrücken, so handelt es sich eigentlich, wie bei den

Vergleichen in den von Todorov beschriebenen magischen Formeln<sup>40</sup>, nur darum

„... ein systematisches Ganzes aufzubauen ... das heißt eine Situation, in der alle Hauptdarsteller, ... wieder Teil einer Ordnung sind, über der keine Drohung mehr schwebt.“ (Lévi-Strauss 1971b: 216)

Bekanntlich wird in vielen Gesellschaften die Verbindung zwischen der Person und dem Namen so eng gesehen, daß der Name der letzte und entscheidende Punkt ist, an dem sich die Person dingfest machen läßt. Der Name ist wie das normale Wort das Zaubermittel, mit dem sie sich auch beherrschen läßt: wer ihren Namen kennt, erlangt Gewalt über die Person. Wollte man diese Konzeption des Namens mit einer magischen Funktion in Verbindung bringen, so müßte man voraussetzen, daß es den mit Namen und deren Kenntnis operierenden magischen Riten nur um eine Beherrschung der ohne Namen unbekannt, bedrohlichen Person ginge. Aber weder damit, noch mit dem Verbot, geheime Namen auszusprechen, haben wir es bei den Fulbe und den Preisgesängen zu tun. Nur noch sehr entfernt klingt die Norm der Fulbe, die Anrede von Respektpersonen mit ihrem Namen zu vermeiden, an derlei Konzeptionen an, und im Preisgesang ist es geradezu offensichtlich, daß die Gepriesenen meistens mit ihrem Eigennamen und Beinamen genannte werden<sup>41</sup>. Der quasi-magische Charakter des Preisgesangs wäre also keinesfalls an der Ausübung von Zwang auf die Gepriesenen durch die Nennung ihres Eigennamens festzumachen und das „*événement contingent*“ ist nicht so sehr die Person an sich, sondern eher die unbestimmte, sozial nicht definierbare Person, die in eine vorgegebene Ordnung, hier eine soziale, integriert werden soll. Obwohl die Floskeln mit den Eigennamen weitaus lockerer verbunden sind, führen sie wie die Attribute diese Integration und Ordnung vor. Zudem sehen wir unsere anfängliche Vermutung bestätigt, daß sowohl bei den Attributen als auch bei den Floskeln die symbolische Funktion ihrer Verbindung mit den Eigennamen eher ordnender als kognitiver Natur ist<sup>42</sup>. Durch diese ordnende Funktion werden sie wirksam. Die Mythen setzen sich der Ordnungslosigkeit selbst entgegen, führen Sinn an sich vor; einen Sinn, der sich nicht hinterfragen läßt und der zwingend auf die Kunden wirkt. Der Kunde, der seine Großzügigkeit nicht unter Beweis stellt, setzt sich selbst der Sinnlosigkeit und Gefahr aus, diese Ordnung zu boykottieren und in der Konsequenz selber zum Sinnlosen zu werden. Er setzt tatsächlich nicht nur sein Ansehen aufs Spiel, sondern seine Person überhaupt. Denn sein Eigennamen, der die Möglichkeit hatte, als Symbol eines Bestandteils einer sinnstiftenden Ordnung zu fungieren, wird dann wieder zu der Leerformel, die zunächst nur als erstes Element in den Preisgesang eingeführt worden war. Die Person ist durch nichts mehr definiert, sie ist nichts. Dies wird Monteil im Sinn gehabt haben, als er schrieb:

„... le griot est celui dont le verbe empêche, seul, sa clientèle de retourner au néant: chaque fois qu'il parle d'elle, il la fait vivre.“ (1968: 786f)

Wir können demnach festhalten: die Mythen sind Dogmen, die den, der nicht an sie glaubt, der Sinnlosigkeit und der Anonymität und letztlich der Isolation aussetzen. Die Sprache des Preisgesangs ist also suggestiv und drohend wie alle mythische, die die formulierte Ordnung als nachahmenswert aufzwingt.

Wenn die Sprache des Preisgesangs nicht die Realität, die sie angeblich auf der Oberfläche beschreibt, sondern die ideale soziale Ordnung symbolisiert und diese den Kunden suggestiv vorhält, so kann ihre quasi-magische Wirkung nur in der Reibung und Diskrepanz zwischen der sprachlich symbolisierten mythischen Ordnung einerseits und der Realität andererseits liegen. Im Falle eines geizigen Kunden macht sie diese Diskrepanz bewußt und allen beteiligten Hörern sichtbar. Dabei verfügt sie über verschiedene Mittel, die geordnete Struktur zu symbolisieren und durch die Konfrontation mit der Realität in ihrer suggestiven Kraft zu effektivieren oder abzuschwächen. Diese Mittel sind vor allem ein metaphorischer und emphatischer Gebrauch der Sprache. Der metaphorische Gebrauch der Sprache macht sich sogar - oder soll man sagen: vor allem - in den einfachsten Sätzen mit anscheinend geringem Aussageinhalt bemerkbar. So ist z.B. die häufige Substituierung des Wortes *gorko* durch *gaari* oder *yerima* typisch für dieses metaphorische Element der Sprache des Preisgesangs. Während das Wort *gorko* zunächst nur die Tatsache bezeichnet, daß der Betreffende mit jener Frau verheiratet ist, den Sachverhalt also relativ neutral ausdrückt, beinhaltet das Wort *gaari* ein Mehr an Bedeutungen, in denen vor allem die Vorstellungen von Männlichkeit, Stärke und Herrschaft mitschwingen. In dem Satz *hokkan Cameroun* wird das eigentlich gemeinte „er gibt einigen Kamerunern“ gleich durch ganz Kamerun ersetzt, so daß sich die gepriesene Großzügigkeit gleich auf alle Kameruner erstreckt.

Dies sind Fälle, in denen das neutrale Wort durch positiv wertende ersetzt wird. Umgekehrt gibt es aber auch Fälle, in denen das ersetzende Wort negativ wertet: so z.B. in dem Satz *furdan na*, in dem das neutrale, eigentlich gemeinte Wort „arbeiten“ durch „grau werden“, d.h. „schmutzig werden“ ersetzt wird. Dies ist allerdings immer nur dann der Fall, wenn die in den Attributen oder Floskeln gemachten Aussagen, deren Bestandteil diese Metaphern sind, selbst bereits etwas negatives symbolisieren. Die vorliegenden Texte sind reich an ähnlichen Beispielen, und wir können hier nicht den Versuch unternehmen, sie alle einzeln zu erörtern oder zu klassifizieren. In allen Fällen handelt es sich aber - das soll festgehalten werden - um die Ersetzung eines relativ neutralen Wortes durch ein wertendes. Darin ähnelt diese Technik dem Euphemismus, mit dem einzigen Unterschied, daß der Euphemismus zumeist tabuisierte Worte ersetzt und - darauf hat Todorov hingewiesen - auf der Ebene der Sprache („langue“) kodiert ist. Die Substitutionen des Preisgesangs fungieren aber eher im Innern einer Rede („discours“ bzw. „parole“) und wären mit Todorov als Euphemien zu bezeichnen.

Wie die Attribute und Floskeln drücken auch die Euphemien soziale Werte aus. Da sie aber zugleich als vereinzelte Wörter und seltener als ganze Sätze in die Attribute und Floskeln integriert sind, stellen sie sozusagen eine Verfeinerung der Symbolisierung durch die Attribute und die Floskeln dar. Diese verfeinerte Symbolisierung erfüllt hinsichtlich der Konfrontierung der Texte mit der Realität zwei Funktionen: sie gestattet zum einen der Sprache, selbst dort, wo wie in den Attributen die einfachsten Fakten zum Ausdruck kommen, den alltäglichen faktischen Beschreibungszusammenhang über das bloß Faktische hinaus auf eine Ebene des Besonderen und Außergewöhnlichen zu heben, die sich von der bloßen Information entfernt. Sie läßt das Altbekannte in einem neuen Licht erscheinen und gibt der rezipierenden Phantasie genügend Spielraum, z.B. das banale Fak-

tum, daß jemand schreiben kann, auch noch mit anderen Vorstellungen zu verknüpfen, die die soziale Bedeutung der Schriftkundigkeit weitaus plastischer vermitteln können. Die Euphemien sind zum zweiten ein Mittel der Preissänger, ihre ganz subjektiven Interessen maximal zu befriedigen. Denn indem sie einen Kunden nicht nur bei seinem Namen, Titel oder Beruf nennen, sondern zudem diese Fakten mittels der Euphemie positiv wertend aufladen, übertreiben sie die manchmal ohnehin schon unwahren oder zumindest zweifelhaften Aussagen zu einem solchen Grade, daß es der so gepriesenen Person manchmal schwerfallen dürfte, diesem Image in Realität auch zu entsprechen. Es ist das von einem befragten Preissänger ausdrücklich eingestandene Ziel der Euphemien, die Suggestivkraft der Sprache zu erhöhen und die Kunden zu einer großzügigeren Bezahlung zu provozieren als es ihre eigentliche soziale und finanzielle Lage zuläßt. Wenn die Musiker von einem Kunden, der mit Wahrscheinlichkeit über ein Vermögen von 100.000 CFA verfügt, wider besseren Wissens behaupten, er besitze 1 Million CFA, so steht hinter dieser Behauptung die wohlkalkulierte Erwartung, daß der Kunde, um nicht in Realität hinter das von ihm gezeichnete Bild zurückzufallen, den Musikern soviel Geld geben wird, wie es dem Vermögen eines Millionärs entspräche<sup>43</sup>. An der Häufigkeit von Euphemien ließe sich so übrigens auch ablesen, wieviel Großzügigkeit die Musiker von den Gepriesenen erwarten und letzten Endes auch, welches Prestige diese genießen. Denn es ist offensichtlich, daß die einfache Namensnennung - in vielen Texten die einzige Art, mit der die Kunden gepriesen werden - weniger Druck ausübt als die Überladung des Gepriesenen mit zahlreichen Euphemien.

Das zweite Mittel, der emphatische Gebrauch der Sprache, zeigt sich vor allem in den Aussagesätzen und der Funktion der Kopula und wurde von Izutsu als Grundtyp magischer Sprache analysiert. Izutsu zeigt in seiner 1956 erschienenen Arbeit „Language and Magic“, daß jeder emphatische gesprochene Aussagesatz, d.h. jeder, einer Verneinung eines Satzes folgende Satz letztlich ein Überbleibsel des ursprünglichen Eides ist<sup>44</sup> und daß in Sprachen, in denen Kopula wie „sein“ fehlen, diese oft durch emphatische Ausdrücke wie „in der Tat“ ersetzt werden. Unsere Texte zeigen nun zumindest teilweise, daß sie dem entsprechen. Das Fulfulde kennt ebenfalls keine Kopula wie „sein“, und an vielen Stellen ist deren Substitution durch emphatische Ausdrücke wie *bee googa* zu beobachten. Teilweise nehmen die Aussagen sogar die Form eines Eides, wie z.B. *gam Allah o baaba ...* (= „bei Gott, er ist der Vater von ...“) an. Könnte man nicht darüber hinaus sogar an jenen Stellen, wo diese emphatischen Formeln wegfallen, von einem emphatischen Sprachgebrauch sprechen? Wenn wir die Funktionen dieser Sätze als effektivierende Mittel der magischen Sprache in bezug auf die Realität untersuchen und wie Izutsu davon ausgehen, daß sich die Sprache immer dann der Emphase bedient, wenn eine verneinte Aussage bekräftigt werden soll, so müßten wir angesichts der Tatsache, daß beim Preisgesang ja niemand die Aussagen des Preissängers bestreitet, annehmen, daß die emphatischen Aussagen der Preissänger möglichen Gegenreden von vornherein den Wind aus den Segeln nehmen wollen. Dies würde auch auf solche Aussagen wie z.B. *a perfe Jamaare* zutreffen, die derlei Emphase eigentlich nicht benötigen. Aber der Satz meint ja auch weit mehr als nur die Tatsache, daß jemand Präfekt ist. Fassen wir aber alle Aussagesätze als emphatische und damit als letzte Variante des Eides auf, so kann die potentielle Verneinung der in ihnen enthaltenen Aussagen nur in dem Verhalten

der Gepriesenen liegen. Die Gefahr, daß die Kunden der Suggestion der Sprache nicht nachgeben, ist der einzige Grund, warum sie sich statt der bloßen Aufforderung an die Kunden, den sozialen Normen zu entsprechen, der emphatischen Aussage bedient. Denn angenommene Wahrheiten sind eher mit dem Anspruch auf objektive Verbindlichkeit zu formulieren, indem man sie als Feststellung formuliert. Es ist für den Kunden viel zwingender, wenn das von ihm erwartete Verhalten einfach als bereits gezeigtes behauptet wird, damit dann im Falle der Verweigerung dieses Verhaltens der Kontrast zu der verbindlichen Feststellung umso schärfer zu Tage tritt. Die Verweigerung, einer imperativen Aufforderung zu folgen, ist leichter als Abschlagen eines bloß subjektiven Wunsches der *wamɓaabe* zu legitimieren denn eine schlichte Diskrepanz von Realität und scheinbar objektiv beschreibender mythisch-dogmatischer Sprache. Mit diesen Mitteln der *wamɓaabe*, die magische Effektivität der Sprache des Preisgesangs zu erhöhen, sind die Voraussetzungen der quasi-magischen Wirksamkeit des Preisgesangs aber noch nicht erfüllt. Wie bereits angedeutet, muß noch eine besondere Konzeption von Sprache in der Gesellschaft hinzutreten. Wir hätten demnach noch die Fragen zu stellen: 1) Wenn die Sprache des Preisgesangs sich oberflächlich nicht von der des Alltags unterscheidet und ihre quasi-magische Wirksamkeit weitgehend aus ihrer Konfrontation mit der Realität entsteht, muß derjenige, der sie in diesem Kontext benutzt, nicht besondere Fähigkeiten haben? 2) Welche Konzeption von Sprache hat die Fulbe-Gesellschaft überhaupt?

Antworten auf diese Fragen finden wir in einem leider viel zu wenig beachteten Essay von Ch. Seydou, den sie als Einleitung zu dem Epos „Silamâka & Poullôri“ der Fulbe des Macina dorthin und dessen Aussagen auch für den Damaré gültig sind. Seydou schreibt dort vom „griot“:

Er ist „... dépositaire d'une puissance précise - celle du verbe -, il s'intègre dans un système d'échanges dont dépend tout l'équilibre social au même titre que tous les autres artisans qui détiennent, chacun, un pouvoir spécial sur un domaine déterminé dont ils sont considérés comme les maîtres et sur lequel nul ne se peut aventurer sans une autorisation ou une compensation.“ (1972: 28)

Die „griots“ verfügen also über ein bestimmtes Können: die Sprache. Die *wamɓaabe* der Fulbe des Damaré bestätigen dies, denn nach ihrer Auskunft ist ein *bamɓaadô* ein *waawal bolle*, ein „Könner der Sprache“. Wenn sich nun die Sprache des Preisgesangs aber oberflächlich kaum von der des Alltags unterscheidet, kann das Besondere an ihrer Verwendung durch die Preissänger nur in jenen Elementen bestehen, die ihren magischen Charakter ausmachen. Die besondere Fähigkeit der Preissänger bestünde demnach in der emphatisch-euphemischen Sprach. Dies bedeutet natürlich nicht, daß die anderen Gesellschaftsmitglieder diese Elemente nicht auch benutzen. Es ist aber der erhöhte virtuose Gebrauch, der die Preissänger von ihnen unterscheidet. Diese Virtuosität, das Drehen und Wenden der Wörter, das Vermögen der sprachtechnischen Manipulation, das die Hörer so sehr insgeheim an den Musikern bewundern, ist aber nur die eine - technische - Seite der Sprache. Damit sie in Verbindung mit dem magischen Denken so wirksam werden kann, muß sie auf einer Konzeption von Sprache im allgemeinen beruhen, die sowohl auf die Preissänger als auch auf die Gepriesenen zutrifft. In ihrem Essay schreibt Seydou weiter:

„Ainsi la puissance verbale du griot ne peut-elle être canalisée, contrôlée, policée que par l'acte de générosité de celui qui en est l'objet et qui annulera les effets dangereux de cette parole ... comme toute parole proférée n'acquiert sa véritable existence que si elle est aussi ouïe, c'est à l'interlocuteur de la recevoir et de lui imposer sa mesure. Car ces paroles s'adressent directement à sa personne, la dotant d'une densité excessive, d'une charge potentielle intense à laquelle il ne pourra conserver un équilibre et dont il ne pourra se rendre maître, qu'en s'acquittant de son dû par une compensation adéquate. S'il s'en abstient, c'est comme s'il refusait la parole proférée: or la parole étant par elle-même relation et communication, elle ne peut se passer d'un destinataire, si elle n'en rencontre pas, si elle n'est pas recue, elle ne peut retourner à sa source ... elle devient torrent sauvage et elle crée un déséquilibre, un désordre dont le destinataire ingrat est la victime toute désignée. Par son cadeau, le récepteur de la parole signifie que celle-ci a bien suivi l'orientation qui lui était initialement imprimée: il se l'approprie et la maîtrise. Par son refus, il désoriente la parole qui reste une force en suspens, déroutée de sa finalité, donc dangereuse. C'est ainsi que, au niveau de la simple réalité, tout se passe comme si, se heurtant à l'obstacle du refus, la parole, renvoyée, s'inverse et, de louange, devient calomnie.“ (1972: 28f)

Man sieht, daß auch Seydou den Preisgesang als ein Phänomen des Austausches betrachtet. Wenn die Sprache soziale Beziehungen etabliert und der Preisgesang nur eine besondere Form der Sprache ist, so tut er zunächst nichts anderes, als diese Beziehungen zu verwirklichen. Der Affront der Geizigkeit ist dann aber nicht nur die Verweigerung der Anpassung an bestimmte soziale Normen, sondern die Verweigerung zu sprechen und die Verweigerung sozialer Kommunikation überhaupt. Es ist diese Konzeption von Sprache als Prozeß sozialer Kommunikation und der Zwang, ihn aufrechtzuerhalten, die der quasi-magischen Wirksamkeit der Sprache des Preisgesangs, der Macht des Wortes zugrundeliegen.

### 10.3.3 Die Macht des Geldes

Warum ist es aber nun gerade das Geld, das als großzügig gegebenes Geschenk die Erfüllung all jener Erwartungen leisten soll, die Musiker und Gesellschaft von den Kunden verlangen? Einige Gründe hatten wir schon angedeutet: z.B. der Kontext des Preisgesangs, in dem die Musiker für ihre Tätigkeit bezahlt werden müssen. Dies sind aber auch nur vordergründige „wirtschaftliche Interessen“ (Mauss 1968b: 18), die die Idee des Preisgesangs nicht hinreichend zum Ausdruck bringen. Unsere Frage ist eigentlich nur auf dem Umwege über eine andere zu beantworten: wenn die „Köner der Sprache“ in einer bestimmten Situation die Macht haben, die normale Sprache so zu effektivieren, daß die Situation, in der sie ausgesprochen wird, einen starken Druck auf die Kunden ausübt, so könnte man fragen, warum das großzügig vergebene Geldgeschenk in der Lage ist, die von den Kunden geforderte Anpassung glaubhaft zu belegen? Es geht also um die Frage, warum die beteiligten Hörer als Repräsentanten der Gesellschaft bereit sind, die Überreichung eines winzigen Bruchteils des Reichtums eines Kunden als dessen Legitimierung zu akzeptieren.



Die Lösung kann unseres Erachtens nur darin liegen, daß das Geld eben nicht nur der Befriedigung vordergründiger wirtschaftlicher Interessen dient, sondern für etwas anderes gehalten wird als es eigentlich ist, daß das Geld eine Art Sprache ist, die in der Situation des Preisgesangs etwas ausdrücken kann, was andere Sprachen, vor allem aber die menschliche, nicht ausdrücken können. Gehen wir noch einmal von der Konzeption der Sprache der Fulbe aus, die wir im vergangenen Abschnitt diskutiert haben. Der Preisgesang war dort als ein Prozeß sprachlicher Kommunikation dargestellt worden. Würde man einmal davon absehen, daß ein Kunde schon deshalb zahlen muß, damit es überhaupt Preissänger als Berufsmusiker geben kann, so wäre doch denkbar, daß der Kunde seine Erwidering in Worte kleidet. Dies schließt die soziale Ordnung jedoch aus, denn es gehört zu den Charakteristika der Adelligen, vornehm zurückhaltend zu sein. Nicht zuletzt besteht die gesellschaftliche Arbeitsteilung gerade darin, daß die *wamɓaabe* als „Köner der Sprache“ diese stellvertretend für alle anderen handhaben. Der wahre Adelige ist schweigsam, und während der *bamɓaado* ein „Schwätzer“ ist, äußert sich der Adelige nur dann, wenn es unumgänglich ist und selbst, wenn er sich an seine Untertanen wendet, bedient er sich meistens nur des Mundes eines Dritten, der seine Befehle, Äußerungen und Wünsche weitergibt.

Die Sprache als Kommunikationsmittel, im Umgang mit Menschen untergeordneter Klassen aufs Äußerste beschränkt, muß demnach durch eine andere ersetzt werden. Diese muß nichts anderes als die Tatsache ausdrücken können, daß der Kunde die Worte des Preissängers empfangen hat und daß sein soziales Wohlverhalten, seine Kommunikations- und Integrationsbereitschaft zu Recht gepriesen wurden. Was aber könnte besser die Geschlossenheit und Vollendung des Kreislaufs, den man soziale Kommunikation nennt, belegen als ein Tauschobjekt? Man hat allerdings dabei zu bedenken, daß das Geld nur Symbol für materiellen Reichtum an sich ist. Denn nicht immer werden die Musiker heute ja mit Geld bezahlt, und in vorkolonialer Zeit dürften sie nie anders als in Naturalien, Pferden, Ländereien etc. bezahlt worden sein.

Wir hatten bereits an anderer Stelle die Frage angeschnitten, ob *ɓamɓu* als Bettelei anzusehen ist und ob die Geldgeschenke an die Musiker Almosen sind. Besmer hatte dies im Falle der Hausa-Berufsmusiker bestritten und damit auf der rein faktisch-ökonomischen Ebene sicherlich recht. Aber bestehen nicht zumindest der Idee nach Zusammenhänge, wenn man sowohl das Almosen als auch die Geldgeschenke mit der Theorie der Gabe in Beziehung setzt? Betrachten wir dazu zunächst kurz Wesen und Funktion des Almosens im Islam. Das Almosengeben gehört neben dem Glaubensbekenntnis, den fünf täglichen Gebeten, dem Fasten und der Pilgerfahrt zu den fünf Grundpflichten jedes gläubigen Moslems. Dem Almosen<sup>45</sup> liegen vor allem zwei Gedanken zugrunde, auf die wir hier besonders eingehen wollen: die Idee des Opfers und die Idee der sozialen Gerechtigkeit. Ausgangspunkt für beide Ideen ist der Grundgedanke des Islam, daß es die einzige Aufgabe des Menschen ist, sich dem einen, abstrakten und allmächtigen Gott zu unterwerfen. Alles was den Menschen Gott und der Unterwerfung unter seinen Willen entfremdet, also Geschlecht, Rasse, Sprache und Besitz, ist demgegenüber unbedeutend. Der Almosengebende Mensch läßt symbolisch diese Besonderheiten zurück und widmet sich der Verherrlichung Gottes. Da der Islam die Idee des Opfers zur Beeinflussung der Gottheiten aber zurückwies, stellt das Almosen - wie

Trimingham bemerkt - eine Desakralisierung der Konzeption des Opfers dar<sup>46</sup>. *Sadaqa* ist nicht mehr die Vernichtung von Reichtum zur direkten, magischen Beeinflussung Gottes, sondern die Vorbereitung auf das jenseitige Leben durch gottgefällige, auf das Diesseits gerichtete, gute Taten<sup>47</sup>. Die Opfernden verzehren das Opfer nicht selbst, sondern geben es den Armen. Damit verbindet sich die Idee des Almosens mit der sozialen Gerechtigkeit. Auf diese Verbindung hat Mauss in einer Passage seines Buches „Die Gabe“ aufmerksam gemacht:

„Das Almosen ist das Produkt eines moralischen Begriffs der Gabe und des Reichtums einerseits und des Begriffs des Opfers andererseits. Die Freigiebigkeit ist obligatorisch, da sich andernfalls die Nemesis für die Armen und die Götter an dem Übermaß an Glück und Reichtum einiger Menschen rächt, die sich seiner entledigen müssen: es ist die alte Moral der zum Gerechtigkeitsprinzip gewordenen Gabe; Götter wie Geister billigen es, daß die Anteile, die man ihnen gab und die bei nutzlosen Opferungen zerstört wurden, den Armen und Kindern zugute kommen. Eben dies ist die Geschichte der Moralvorstellungen der Semiten. Das arabische *sadaqa* bedeutet ursprünglich, so wie das hebräische *zedaka*, ausschließlich 'Gerechtigkeit' und bekam später die Bedeutung von Almosen.“ (1968b: 47)

In der Verbindung des „Gerechtigkeitsprinzips“ mit dem Gedanken der Entfremdung von Gott durch ein „Übermaß an Glück und Reichtum“ bekommt das Almosen schließlich eine legitimierende Funktion des sozialen *status quo*. Der Reiche hat sich vor dem Jüngsten Gericht nicht dafür zu verantworten, daß er reich war - denn die sozialen Unterschiede sind von Gott bestimmt -, sondern für die Benutzung seines Reichtums. Hat er ihn benutzt, um damit Wucher zu treiben, wird er verurteilt, hat er sich aber seines Reichtums würdig erwiesen, so gab er ihn auch symbolisch an Gott, von dem er stammt, zurück, indem er einen Teil davon den Armen gab. Rein ökonomisch gesehen sind Almosen und Geldgeschenke an die Musiker natürlich verschieden, von der Grundidee - der Beschneidung des Reichtums zur Legitimierung - aber weitgehend eins. Ein Vergleich des Almosens mit dem Geldgeschenk an die *wamḥaabe* zeigt auffallende Parallelen:

	Almosen	Geldgeschenk beim Preisgesang
Geber	Reiche	Reiche
Empfänger	Bettler	<i>wamḥaabe</i>
realer Zweck	Unterstützung der Armen	Bezahlung einer Arbeit
Grundidee	Entäußerung des persönlichen Eigentums	
ideologischer Zweck	Legitimation vor Gott	Legitimation vor der Gesellschaft

Der einzige Unterschied scheint nur darin zu liegen, daß das Geldgeschenk sozusagen ein säkularisiertes Almosen ist. Denn hier ist nicht die Unterwerfung

unter Gott gemeint, sondern die Anpassung an die Gesellschaft. Die Entäußerung des Übermaßes an Glück und Reichtum befreit den reichen Kunden von aller unsozialen Besonderheit und paßt ihn wieder an das Durchschnittsmaß der Gesellschaft an. Kein Wort und keine andere Verhaltensweise wären in der Lage, dies besser auszudrücken.

Auf der anderen Seite kommt in den Geldgeschenken an die Musiker aber auch eine Tendenz zum Vorschein, die dem Almosenprinzip widerspricht. Denn sie erhöhen trotz ihrer sozialen Funktion als Legitimation und Kontrolle der Reichen auch deren soziales Prestige, heben sie über das Durchschnittsmaß, bewirken also auch das genaue Gegenteil. Beide Tendenzen aber sind dem Islam, vor allem dem arabischen, immanent. G. Bataille hat in seiner Schrift „Der verfertete Teil“ gezeigt, daß die frühe Islam die „sich verzehrende Gesellschaft der Araber vor der *hedschra*“, die verschwenderisch-ruinöse Freigiebigkeit und das Männlichkeitsideal *murūwa* durch einen Pietismus und Puritanismus ersetzte, mit deren Hilfe er sich als erobernde, akkumulierende Gesellschaft konstituierte<sup>48</sup>. Mohammeds Lehre ordnete den religiösen dem militärischen Bereich unter und stellte sich in schroffen Gegensatz zum Verschwendungsprinzip der prä-islamischen Gesellschaft. Die Verschwendung und Vernichtung von Reichtümern in der prä-islamischen Gesellschaft, in gewisser Hinsicht dem *potlach* vergleichbar, jener Institution, die den Schenkenden als letzten Zweck einen sozialen Rang verschafft, wird von nun an als Ruhmsucht verdammt und durch das gesellschaftlich nützliche Almosen ersetzt. Etwas von diesem Puritanismus kommt auch in den Texten der Preisgesänge zum Vorschein, denn dort heißt es an einer Stelle:

„*hokkan wajataa*“ (4/5)  
er gibt, aber er prahlt nicht

Eine interessante Formulierung, die das Geldgeschenk dem Almosen annähert, das sich - wie auch Izutsu (1959: 69) betont hat - von der bloßen Liberalität durch die Bescheidenheit unterscheidet, mit der es dargeboten wird<sup>49</sup>. Andererseits kann man nicht ohne weiteres annehmen, daß die frühislamischen Prinzipien bei den Fulbe erhalten geblieben sind, wo sie doch allgemein im Islam schon sehr bald nach Mohammed durch die alten vorislamischen wieder abgelöst wurden<sup>50</sup>. Zwar ist der Islam der Fulbe des Diamaré stark vom Mahdismus, jener Restauration der theokratischen Ideale der drei Kalifen, geprägt. Auf der anderen Seite handelt es sich bei den Fulbe aber auch um einen afrikanischen Islam, in dem die traditionellen, „heidnischen“ Elemente einer sich verzehrenden Gesellschaft, trotz des „heiligen Krieges“, noch nicht ganz in Vergessenheit geraten sind, und schließlich geht es beim Preisgesang auch um Musik, d.h. um ein ganz und gar unreligiöses Kulturelement, das gerade von Usman dān Fodio immer wieder bekämpft wurde<sup>51</sup>.

Will man also die Geldgeschenke an die Preissänger mit dem Almosen in Verbindung bringen, sind zwei ambivalente Tendenzen im Auge zu behalten, die auf der einen Seite, gemäß den frühislamischen und mahdistischen Ideen, das Gerechtigkeits- und Legitimationsprinzip betonen und auf der anderen, gemäß den „heidnischen“ und spätlislamischen Ideen, das Rang- und Verschwendungsprinzip in den Vordergrund rücken. Welcher Tendenz von beiden das Geldgeschenk nun auch immer mehr verpflichtet sein mag; es ist nicht bloßer Brauch, daß die

Gesellschaft willens ist, das Geldgeschenk des Kunden als die rechte Antwort auf die von ihnen erwartete Verhaltensweise zu akzeptieren. Man wird sich fragen müssen, ob die Tatsache, daß nach stattgefundenem Preisgesang die anfängliche, durch den Preisgesang aber keineswegs aufgehobene Voraussetzung - die soziale Ungerechtigkeit - in den Köpfen der Beteiligten als beseitigt oder zumindest entschärft und legitimiert erscheint, nicht auf Gedankenprozesse zurückgeht, die man als „Fetischismus“ bezeichnen muß.

## 11 STATT EINES SCHLUSSWORTES: „FETISCHISMUS OHNE FETISCHE“

Preisgesang und Fetischismus - dies bedarf einer Erläuterung. Die Überschrift dieses Kapitels geht auf einen Aufsatz von J. Pouillon (1972) zurück, in dem die Konzeptionen des Fetischismus bei Comte, Marx und Freud untersucht werden. Der Titel des Aufsatzes faßt zusammen, was für die Ethnologie seit langem als geklärt gelten sollte:

„Fetische vielleicht, aber Fetischismus nie“ (Pouillon 1972: 198)

Hätte der Begriff „Fetischismus“ nicht vielleicht dann einen Sinn, wenn man ihn wie z.B. Freud oder Marx genau definiert und nur für ein bestimmtes Gebiet gelten läßt? Für Freud ist der Fetischismus z.B. eine Erscheinung der individuellen Pathologie, die Dinge dort sieht, wo keine sind. Für Marx ist Fetischismus ein Prozeß der Verdinglichung, in dem die Dinge Gewalt über die Menschen erlangen. Dabei dachte er vor allem an die kapitalistische Produktionsweise, in der den Warenproduzenten durch einen komplizierten Prozeß des Warenaustausches ihre gesellschaftlichen Beziehungen als „sachliche Verhältnisse der Personen und gesellschaftliche Verhältnisse der Sachen“ (Marx 1972, I: 87) vorgespiegelt werden. Diese „Religion des Alltagslebens“ (Marx 1972, III: 838) wird in vorkapitalistischen Gesellschaften durch andere Formen ersetzt, die aber wie der Warenfetischismus nichts anderes sind als

„... der allgemeine Prozeß, durch den eine Gesellschaft sich selbst undurchsichtig macht.“ (Pouillon 1972: 210)

Allein in diesem festumrissenen Sinne ist unser Gebrauch des Begriffs „Fetischismus“ zu verstehen.

Worauf kann aber ein Fetischismus des Preisgesangs in einer Gesellschaft beruhen, in der die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht als Verhältnisse von Sachen erscheinen, sondern einfach und durchsichtig sind und auf persönlichen Abhängigkeiten (z.B. Klientel) beruhen, die für jedermann als solche erkennbar sind? Die Vergöttlichung der gesellschaftlichen Beziehungen durch den Islam, zumal in seiner theokratischen Ausprägung, und die Verdinglichung und Rationalisierung der Beziehungen zwischen Gott und den Menschen nach den Prinzipien der Tauschgesellschaft<sup>1</sup> sind nur der allgemeine Hintergrund dieses Fetischismus, und selbst die auffallenden Parallelen zwischen dem Almosen als Unterwerfung unter Gott und den Geldgeschenken als Anpassung an die Gesellschaft sind nur von zweitrangiger Bedeutung. Der „allgemeine Prozeß, durch den eine Gesellschaft sich selbst undurchsichtig macht“, besteht vielmehr in dem Glauben an ein Spiel, in dem die Entäußerung des Reichtums die Unterwerfung unter Gott oder die Gesellschaft zwar dargestellt wird, in dem die sozialen Unterschiede aber weder beim Almosen noch beim Geldgeschenk aufgehoben

werden. Im Gegenteil: sie verewigen sie, indem sie die Grundlage der Abhängigkeit stets erneuern und sie zugleich verschleiern. Dies ist der Fetischismus und das zweite Mittel des Preisgesangs, zur Ideologie zu werden: er ist, obwohl die in ihm implizierten Sanktionen immer nur für den Augenblick der Aufführung gelten, ein symbolischer Akt. Die *wam̃aabe* preisen stellvertretend für die Gesellschaft und die Bezahlung ist ein symbolischer Akt: das Geldgeschenk steht nicht für sich selbst, sondern meint wie das Almosen den gesamten Reichtum. Der Prozentsatz, der in die Hände der Preissänger geht, kann aber kaum darüber hinwegtäuschen, daß er zu klein ist, um den Reichtum der Kunden in der Regel überhaupt nur ansatzweise zu beschränken. Deshalb ist es letztlich auch gleichgültig, ob sich der Preisgesang und die Bezahlung des Almosenprinzips oder des Verschwendungsprinzips bedienen. In beiden Fällen ist die Heuchelei nur allzu offensichtlich, ja - wollte man den Preisgesang abseits aller religiösen Parallelen als eine Art *potlatch* verstehen<sup>2</sup> - unausweichlich. Denn nach Bataille ist dem *potlatch* ein Widerspruch immanent: obwohl die Gesellschaft beim *potlatch* ihre überflüssigen Ressourcen vergeudet, ist sie weiterhin auf Erwerb aus und macht selbst die Vergeudung zum Gegenstand eines Erwerbs.

„Sind die Ressourcen erst einmal in Rauch aufgegangen, so bleibt das vom Verschwender erworbene Prestige ... Damit benutzt er jedoch die Negation des Nutzens der vergeudeten Ressourcen zum entgegengesetzten Zweck. So läßt er nicht nur sich selbst, sondern die Existenz des Menschen schlechthin in einen Widerspruch geraten. Diese verfällt einer Ambiguität, der sie verhaftet bleibt: Wert, Prestige und Wahrheit des Lebens legt sie in die Negation des zweckdienlichen Gebrauchs der Güter, macht aber zugleich von eben dieser Negation einen zweckdienlichen Gebrauch ... Das Resultat dieses schiefen Willens ist der *Rang*. In gewisser Hinsicht ist er das Gegenteil eines Dinges: was ihn begründete, ist geheiligt, und die allgemeine *Rang*-Ordnung erhält den Namen *Hierarchie* ... Aber diese Zweideutigkeit belastet die Notwendigkeiten der profanen Handlung ebensosehr, wie sie die Heftigkeit des Begehrens ... in eine offensichtliche Komödie verwandelt.“ (Bataille 1975: 105f)

Selbst wenn die Beteiligten dies mitunter auch zugeben, kommen sie meistens nicht an dieser Komödie vorbei. Denn der Preisgesang bietet der Gesellschaft tatsächlich eine Möglichkeit unter vielen, in einem Ritus, der die Drohungen der *wam̃aabe* und die Konfliktlösung durch die Geldgeschenke als eben diese Komödie inszeniert, die sozialen Konflikte scheinhaft zu harmonisieren. Vielleicht kommt die funktionalistische Theorie der Wahrheit dort am nächsten, wo sie unbewußt, aber durchaus nicht ohne Berechtigung, das Modell der Gesellschaft als Rollenspiel auf den Preisgesang überträgt, in dem - so Ames - sowohl die Musiker als auch die Kunden ihren jeweiligen Status bekräftigen, indem sie öffentlich ihre Rollen vorspielen<sup>3</sup>. Diese Rollenverteilung, die Zahl der Akte und der Ausgang dieses Stückes sind von vorneherein festgelegt. Ist der Preisgesang dann aber, so verstanden, nicht eher das genaue Gegenteil von sozialer Kontrolle? In einer Gesellschaft, in der sich die in der traditionellen, vorkolonialen Situation bereits angelegten Spannungen eher verschärft als entspannt haben<sup>4</sup> und an die sich der Preisgesang angepaßt hat, wird er zur bloßen Affirmation, die die Gesellschaft „in ihrer Totalität in Gang hält“ (Mauss) und mit deren Hilfe „die Lüge der Reichen in Wahrheit verwandelt wird“ (Bataille 1975: 107).

## **ANHANG**

## TEXTE DER PREISGESÄNGE

Die Texte werden synoptisch wiedergegeben, d.h. mit dem Fulfulde-Text auf der linken und der deutschen Übersetzung auf der rechten Seite. Rechts neben dem Titel steht in Klammern die Nummer der zum Text gehörenden Transkription in Band II. Vom Text wird hier nur die Grundform wiedergegeben, d.h. jede Zeile ohne ihre Wiederholungen.

Eckige Klammern bedeuten, daß die Zeile oder Teile der Zeile unverständlich sind. Runde Klammern in der deutschen Übersetzung bedeuten, daß der eingeklammerte Text nicht im Fulfulde-Original enthalten ist, sondern sinngemäß ergänzt wurde.

<p><b>1</b> <b>Abu delege</b> (15)</p> <p>[                    ]  [                    ]  <i>to<sup>1</sup> Biiri yaaya Mama</i>  <i>i<sup>1</sup> Doogo yaaya Mama</i></p> <p>5 <i>i<sup>1</sup> Doogo yaaya Biiri</i>  <i>i<sup>1</sup> Hawa yaaya Biiri</i></p> <p>[                    ]  <i>to<sup>1</sup> perse<sup>2</sup> yaaya Jaara</i></p> <p><i>minallahi a baaba Abdu</i></p> <p>10 <i>minallahi a baaba Daabo</i></p> <p><i>minallahi a yaaya Buuba</i></p> <p><i>minallahi a yaaya Sanda</i></p> <p>[                    ]  <i>mai Abdu Allah yaara yeeso</i>  <i>mai Siddi Allah yaara yeeso</i>  <i>e<sup>1</sup> Allah yaara yeeso</i>  <i>dum Gambo gorko Yaaji</i></p> <p><i>salaam ma Njidda Njidda</i></p> <p><i>salaam ma Duuri Mama</i></p>	<p><b>1</b> <b>Abu delege</b> (15)</p> <p>[                    ]  [                    ]  Biiri, großer Bruder von Mama  Doogo, großer Bruder von  Mama</p> <p>5 Doogo, großer Bruder von Biiri  Hawa, große Schwester von  Biiri</p> <p>[                    ]  Präsident<sup>3</sup>, großer Bruder von  Jaara  der Sieg kommt von Gott, du  bist der Vater von Abdu</p> <p>10 der Sieg kommt von Gott, du  bist der Vater von Daabo  der Sieg kommt von Gott, du  bist der große Bruder von  Buuba  der Sieg kommt von Gott, du  bist der große Bruder von  Sanda</p> <p>[                    ]  mai Abdu<sup>4</sup>  mai Siddi<sup>4</sup></p> <p>[                    ]  das ist Gambo, der Mann von  Yaaji  sei begrüßt, Njidda (Sohn von)  Njidda  sei begrüßt, Duuri (Sohn von)  Mama</p>
---	--



- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 20 | <p><i>e<sup>1</sup> Gole yaaya Duudu</i></p> <p><i>salaam Allah Mama</i></p> <p><i>10<sup>1</sup> Gambo haaba Kaltu</i></p> <p><i>10<sup>1</sup> Gambo gorko Duudu</i></p> <p><i>10<sup>1</sup> Nyawa yaaya Duudu</i></p>             | 20 | <p>Gole, große Schwester von Duudu</p> <p>Gott zum Gruß, Mama</p> <p>Gambo, Vater von Kaltu</p> <p>Gambo, Mann von Duudu</p> <p>Nyawa, große Schwester von Duudu</p>   |
| 25 | <p><i>10<sup>5</sup> Nyawa yaaya Jaara</i></p> <p><i>10<sup>5</sup> Nyawa yaaya Eggi</i></p> <p><i>e<sup>5</sup> Kundi mallam Hinna</i></p> <p><i>10<sup>5</sup> Kundi baaba Buuba baleejo [            ]</i></p>                     | 25 | <p>Nyawa, große Schwester von Jaara</p> <p>Nyawa, große Schwester von Eggi</p> <p>Kundi, der Korangelehrte aus Hinna</p> <p>Kundi, der Vater von Buuba Schwarzer [            ]</p>  |
| 30 | <p><i>e<sup>5</sup> Kundi gorko Nduja</i></p> <p><i>e<sup>5</sup> Biiri yaaya Mama</i></p> <p><i>10<sup>5</sup> Musa yer<sup>6</sup> Saydu</i></p> <p><i>yaaya Jebba Saydu</i></p> <p><i>cewgel nawa Rigande</i></p>                  | 30 | <p>Kundi, Mann von Nduja</p> <p>Biiri, großer Bruder von Mama</p> <p>Musa, der Prinz, (Sohn von) Saydu</p> <p>der große Bruder von Jebba (Tochter von) Saydu</p> <p>der kleine Dünne, nawa Rigande<sup>8</sup></p>   |
| 35 | <p><i>Tukur abba worode</i></p> <p><i>yettuado go a Buuba</i></p> <p><i>yaaya Gaajiijo Buuba</i></p> <p><i>yaaya Saajo Buuba</i></p>  | 35 | <p>Tukur, der Vater mit dem Fez dir wird gedankt<sup>9</sup>, du bist<sup>10</sup> Buuba</p> <p>großer Bruder von Gaajiijo (Sohn von) Buuba</p> <p>großer Bruder von Saajo (Sohn von) Buuba</p>  |
| 40 | <p><i>ɗum Allah yaari yeeso</i></p> <p><i>minallahi a yaari yeeso</i></p> <p><i>minallahi Jamaare maada</i></p> <p><i>ɗumJaara yaaya Ciwto</i></p> <p><i>ɗum Abba yaaya Mana</i></p> <p><i>ɗum haala neera<sup>7</sup> mangga</i></p> | 40 | <p>ihn hat Gott vorwärts gebracht</p> <p>der Sieg kommt von Gott, du bist vorwärts gekommen<sup>11</sup></p> <p>der Sieg kommt von Gott, der Diamaré gehört dir</p> <p>das ist Jaara, die große Schwester von Ciwto</p> <p>das ist Abba, der große Bruder von Mana</p> <p>ich spreche von<sup>12</sup> dem vielen Geld</p> |
| 45 | <p><i>i<sup>5</sup> Mangga neera<sup>7</sup> mangga</i></p> <p><i>ɗum [            ] yaaya Adda</i></p> <p><i>move [            ]</i></p>   | 45 | <p>Mangga<sup>13</sup> mit dem vielen Geld</p> <p>das ist [            ], die große Schwester von Adda</p> <p>wer [            ]</p>   |

2	<b>aran Douala (16)</b>	2	<b>zuerst Douala (16)</b>
	<i>i</i> <sup>14</sup> <i>Allah Hamidu</i>		Gott, Hamidu
	[                    ]		[                    ]
	<i>i Allah mooban-am</i>		Gott, finde mir <sup>18</sup>
	<i>i abba Hamidu</i>		Vater von Hamidu
5	<i>i Bello mai gari</i> <sup>15</sup>	5	Bello mai gari
	<i>i Jama Aji</i>		Jama Aji
	<i>i Sali</i> [                    ]		Sali [                    ]
	<i>i Allah Haman</i>		Gott, Haman
	<i>i Hamadu mal</i> <sup>16</sup> <i>arabiya</i>		Hamadu, Gelehrter des Arabischen
10	<i>i yerima Mama</i>	10	Prinz Mama
	<i>i yaaya Aysatu</i>		großer Bruder von Aysatu
	<i>i gorko Hawa na</i> <sup>17</sup>		Mann von Hawa
	<i>i baaba mai gari</i> <sup>15</sup>		Vater von mai gari
	<i>Umaru Sanda</i>		Umaru Sanda
15	<i>i yaaya Mayramu</i>	15	großer Bruder von Mayramu
	<i>i babba Ahmadu</i>		Onkel von Ahmadu
	<i>i Allah</i> [                    ]		Gott [                    ]
	<i>i dunya saaloto</i>		die Welt wird vergehen
	[                    ]		[                    ]
20	[                    ]	20	[                    ]
	<i>i Allah lawan</i>		Gott, der <i>lawan</i> <sup>19</sup>
	<i>i laamfo e Maroua</i>		der König von Maroua
	<i>i lawan Ibrahim</i>		der <i>lawan</i> Ibrahim
	<i>i Kundi mal Tukur</i>		Kundi, der Gelehrte aus Tukur <sup>20</sup>
25	<i>i abba Hamidu</i>	25	der Vater von Hamidu
	<i>i toye Hasan</i>		wo ist Hasan?
	<i>i yaaya Jeynabu</i>		der große Bruder von Jeynabu
	<i>i nandfo Ahmadu</i>		der Linkshänder Ahmadu
	<i>i nandfo Bakari</i>		der Linkshänder Bakari
30	<i>walaa ko walaa</i>	30	es gibt nichts, (was ihm) fehlt
	<i>i Mana Dalil</i>		Mana Dalil
	<i>i abba Ahmadu</i>		der Vater von Ahmadu
	<i>i nandfo nasaara</i>		der Linkshänder, der große Mann
	<i>i Sali gorko Mayramu</i>		Sali, der Mann von Mayramu
35	<i>i Haman Tukur</i>	35	Haman Tukur
	<i>Bakari e Garoua</i>		Bakari in Garoua
	[                    ]		[                    ]
	<i>jabre: aran Douala</i>		Refrain: zuerst Douala <sup>21</sup>

3 **diyam** (17)

[ ]  
*yarataa lego*<sup>22</sup>

[ ] *Ahmadu*  
*beldum meere*

5 *saaloto le dunya*  
*Umaru Sanda Sanda du*

*asee yaran cafe*

[ ]  
 [ ] *taaba*

10 *gorko Dijatu*  
*woodi-no foto*<sup>24</sup>  
*Kundi ma*<sup>25</sup> *foto*<sup>24</sup>

[ ] *mo yaaya worode*

15 *gorko Aysatu*  
*Aysa mo maaliya*<sup>26</sup> *jawro*

*accataa go*

*Buuba*

*accataa di*

20 *Allah moohan-am*  
*habba Hamidu*  
*Aliyum Garga*

[ ]

*Abdu weet-a le*

25 [ ] *Garga mo Sambo*  
*bii jawro*

[ ] *mi dadi*

*Abba weet-a le*

*woodi-no koto*

*Umaru hice*<sup>31</sup>

30 *Umaru* [ ]  
 [ ] *wadi* [ ]

[ ] *lisa*

[ ]

*waddi rewbe boo*

35 *kawt-en meere*  
 [ ] *Garoua*  
*bii dum Garoua*

[ ] *fooda ni dunya*

*fooda ni dunya*

*jabre: diyam Gazawa maale*<sup>32</sup>

3 **Wasser** (17)

[ ]  
 (er) trinkt keinen Alkohol

[ ] Ahmadu  
 sehr schön

5 die Welt vergeht  
 Umaru Sanda, Sanda, tatsächlich

ach so, (er) trinkt Kaffee

[ ]  
 [ ] labak

10 der Mann von Dijatu  
 (er) hat einen Fotoapparat  
 Kundi, Gelchrter der Fotografie

[ ] der große Bruder  
 des (Mannes mit dem) Fez

[ ]

15 Mann von Aysatu  
 Aysa, die das Rote Meer des  
*jawro* ist<sup>27</sup>

(er) läßt es nicht<sup>28</sup>

Buuba

(er) läßt es nicht<sup>29</sup>

20 Gott finde mir!<sup>30</sup>  
 Onkel von Hamidu  
 Aliyum Garga

[ ]

Abdu bleibe den Abend (hier)<sup>33</sup>

25 [ ] Garga, der Sambo,  
 der Sohn des *jawro* ist  
 [ ] ich lasse

Abba bleibe den Abend (hier)<sup>33</sup>

(er) hat<sup>34</sup> [ ]

Umaru mit den Kugeln<sup>35</sup>

30 Umaru [ ]

[ ] machte [ ]

[ ] lisa

[ ]

35 er brachte auch die Frauen  
 versammeln wir uns einfach!

[ ] Garoua

er ist ein Kind Garouas<sup>36</sup>

[ ] bestimmt die Welt

(er) bestimmt die Welt

Refrain: das Wasser von  
 Gazawa<sup>37</sup>

4 **filoobe pila** (18)

le garee *ɗaari mo ɗa*  
*kulee le cekee minallahi*<sup>38</sup> *ɗaari*  
*mo ɗa*  
*filoobe pila minallahi ɗaari*  
*mo ɗa*  
*nanee le garee minallahi ɗacri*  
*mo ɗa*

5 *hokkan wajataa minallahi*  
*yaaya Buuba*

*yaaya Sanda minallahi ɗaari*  
*mo ɗa*

*nanee le garee a kulniido moy*  
*kulat-a*  
*nanee le garee a ceketeedo moy*  
*cekat-a*  
*laamiido Nasuru Allah mawdo*  
*besdu maral Allah*

10 *baaba Babba Allah mawdo*  
*besdu maral laamiido*

*baaba juulbe Allah mawdo*  
*besdu maral Allah*

*hokkan wajataa beetandi der*  
*Salami*

*filoobe pila ɗa lori bii Wordu*

*yahoobe jaha Wordu jiikan*  
*Gaaji*

15 *doole doole baaba Daabo ɗaari*  
*mo ɗa*  
*doole doole yaaya Buuba ɗaari*  
*mo ɗa*

*minallahi a kulniido moy ku-*  
*lat-a*

*centiido mawdo (Allah besdu*  
*maral)*<sup>2</sup>  
*gimbel Jaara Allah mawdo*  
*besdu maral Allah*

4 **die Händler handeln** (18)

kommt, dort ist er  
fürchtet und zweifelt, der Sieg  
kommt von Gott, dort ist er  
die Händler handeln<sup>39</sup>, der Sieg  
kommt von Gott, dort ist er  
hört (und) kommt, der Sieg  
kommt von Gott, dort ist er  
der große Bruder von Buuba  
gibt, (aber) prahlt nicht, der  
Sieg kommt von Gott  
der große Bruder von Sanda,  
der Sieg kommt von Gott,  
dort ist er

5 *der große Bruder von Buuba*  
*gibt, (aber) prahlt nicht, der*  
*Sieg kommt von Gott*  
*der große Bruder von Sanda,*  
*der Sieg kommt von Gott,*  
*dort ist er*  
*hört (und) kommt, du bist*  
*gefürchtet, wen fürchtest du?*  
*hört (und) kommt, du bist*  
*gefürchtet, wen fürchtest du?*  
*König Nasuru*<sup>40</sup>, *der große Gott*  
*vermehrte (deinen) Besitz!*  
*Gott*<sup>41</sup>

10 *Vater von Babba, der große*  
*Gott vermehre den Besitz des*  
*laamiido*

*Vater der Gläubigen, der große*  
*Gott vermehre deinen Besitz,*  
*Gott*

*(er) gibt, (aber) prahlt nicht,*  
*(seine) Rinder sind morgens*  
*in Salami*

*die Händler handeln, dort*  
*kommt der Sohn von Wordu*  
*zurück*

*die Händler reisen, Wordu,*  
*der Enkel von Gaaji*

15 *(es ist) zwangsläufig (so), der*  
*Vater von Daabo, dort ist er*  
*(es ist) zwangsläufig (so), der*  
*große Bruder von Buuba, dort*  
*ist er*

*der Sieg kommt von Gott, du*  
*bist gefürchtet, wen fürchtest*  
*du?*

*der heilige große Gott vermehre*  
*(deinen) Besitz*

*kleiner Prinz von Jaara*<sup>44</sup>, *der*  
*große Gott vermehre (deinen)*  
*Besitz, Gott*

- 20 *hokkan wajataa minallahi don nana na* 20 (er) gibt, (aber) er prahlt nicht, der Sieg kommt von Gott, hört (er) zu?
- hokkan wajataa kulniido moy kulat-a minallahi Allah mawdo besdu maral minallahi* (er) gibt, (aber) er prahlt nicht, Gefürchteter, wen fürchtest du? der Sieg kommt von Gott, der große Gott vermehre (deinen) Besitz, der Sieg kommt von Gott
- laamdo laamiibe minallahi nyaami riiba Allah* Herrscher der Herrscher, der Sieg kommt von Gott, er steckt den Gewinn ein, Gott
- yaaya Buuba Allah mawdo besdu maral Allah* großer Bruder von Buuba, der große Gott vermehre (deinen) Besitz, Gott
- 25 *yaaya Sanda Allah mawdo besdu maral minallahi* 25 großer Bruder von Sanda, der große Gott vermehre (deinen) Besitz, der Sieg kommt von Gott
- hokkan wajataa a kulniido moy kulat-a minallahi* (er) gibt, (aber) prahlt nicht, du bist gefürchtet, wen fürchtest du, der Sieg kommt von Gott
- nanee le garee a ceketeedo moy cekat-a minallahi* hört, kommt, du bist gefürchtet, wen fürchtest du, der Sieg kommt von Gott
- yaaya Buuba Allah mawdo besdu maral* großer Bruder von Buuba, der große Gott vermehre (deinen) Besitz
- jiikan Abbo yaaya Mayrama Sanda* Enkel von Abbo, großer Bruder von Mayrama Sanda<sup>45</sup>
- 30 *jiikan Abbo yaaya Mayrama Sanda Allah* 30 Enkel von Abbo, großer Bruder von Mayrama Sanda, Gott
- nanee le garee departeman<sup>43</sup> nyaami riiba Allah waddi* hört, kommt, der Départements-Mann<sup>46</sup> steckt den Gewinn ein, den Gott brachte fürchtet und zweifelt, dort ist er, der *jawro*
- kulee le cekee daari mo da jawro Mana Wordu jiikan Abbo Allah* *jawro* Mana Wordu, Enkel von Abbo, Gott
- kulee le cekee risku der yiyaal tagete* fürchtet und zweifelt, der Reichtum wird in den Knochen geschaffen
- 35 *minallahi risku der yiyaal tagete Allah* 35 der Sieg kommt von Gott, der Reichtum wird in den Knochen geschaffen, Gott
- nanee le garee Allah mawdo besdu maral minallahi* hört, kommt, der große Gott vermehre (deinen) Reichtum, der Sieg kommt von Gott

- baaba Kaltum*<sup>47</sup> *Allah mawdo*  
*besdu maral jawro*
- gorko Duudu Allah mawdo*  
*besdu maral nasaara*<sup>48</sup>
- nanee le garee a kulniido moy*  
*kulat-a babba diyam*
- 40 *jiikan Sambo Wordu jiikan* 40  
*Umara jawro*  
*yaaya Jaara yaaya jiikan jawro*  
*Jaara*
- jiikan Jaara Allah Jaara don*  
*na walaa*  
*nanee le garee a kulniido moy*  
*kulat-a*  
*filooŋe pila minallahi don nana*  
*na Allah*
- jabre: filooŋe pila [ ]*  
*nyaami riiba*
- Vater von Kaltumi, der große Gott vermehre den Reichtum des *jawro*
- Mann von Duudu, der große Gott vermehre (deinen) Reichtum, großer Mann
- hört, kommt, du bist gefürchtet, wen fürchtest du? Onkel des Wassers<sup>49</sup>
- Enkel von Sambo, Wordu, Enkel von Umara, dem *jawro* großer Bruder von Jaara, großer Bruder, Enkel des *jawro*, des Mannes von Jaara
- Enkel von Jaara, Gott, ist Jaara da oder nicht?
- hört, kommt, du bist gefürchtet, wen fürchtest du?
- die Händler handeln, der Sieg kommt von Gott, hört (er) zu, Gott
- Refrain: die Händler handeln [ ] steckt den Gewinn ein

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 5  | <p><b>Jaale Muuje (19)</b></p> <p><i>yaaya Naana bii Alhaji</i></p> <p><i>Jaale Muuje holwanan-mi</i><br/><i>kawu Aysa gorko Aysa</i></p> <p><i>andi zamana cakuleya<sup>50</sup></i></p>  | 5  | <p><b>Jaale Muuje (19)</b></p> <p>großer Bruder von Naana,<br/>Sohn von Alhaji<br/>ich spreche von Jaale Muuje<br/>der Onkel von Aysa, der Mann<br/>von Aysa<br/>(ich) kenne die Zeiten, <i>cakuleya<sub>50</sub></i></p>   |
| 5  | <p><i>perngel yaaya Mana jawro</i></p> <p><i>Bello Ahmadu holwanan-mi</i><br/><i>Bello yaaya Dujo Mana</i></p> <p><i>yaaya Naana bii Alhaji</i></p> <p><i>parti union<sup>51</sup> cakuleya<sup>50</sup></i><br/><i>abba dariide holwanan-mi</i></p> | 5  | <p>der kleine Weltoffene, der große<br/>Bruder von Mana, des <i>jawro</i><br/>ich spreche von Bello Ahmadu<br/>Bello, der große Bruder von<br/>Dujo Mana<br/>großer Bruder von Naana,<br/>Sohn von Alhaji<br/>Einheitspartei<sup>52</sup>, <i>cakuleya<sub>50</sub></i></p> |
| 10 | <p><i>Alhaji Gu holwanan-mi</i><br/><i>abba worode holwanan-mi</i></p> <p><i>naa da Saali cakuleya<sup>50</sup></i><br/><i>Saali Baalu holwanan-mi</i></p>   | 10 | <p>ich spreche vom Vater des<br/>Aufrechten<sup>53</sup><br/>ich spreche von Alhaji Gu<br/>ich spreche vom Vater mit dem<br/>Fez<br/>dort (ist) Sali, <i>cakuleya<sup>50</sup></i><br/>ich spreche von Sali Baalu</p>   |
| 15 | <p><i>andi Pukaram cakuleya<sup>50</sup></i><br/><i>andi Garba cakuleya<sup>50</sup></i><br/><i>Kari Garba holwanan-mi</i><br/><i>torde na hadi yawaare</i></p> <p><i>andi zamana cakuleya<sup>50</sup></i></p>                                      | 15 | <p>(ich) kenne Pukaram, <i>cakuleya<sup>50</sup></i><br/>(ich) kenne Garba, <i>cakuleya<sub>50</sub></i><br/>ich spreche von Kari Garba<br/>Betteln verhindert die Verachtung<br/>(ich) kenne die Zeiten, <i>cakuleya<sup>50</sup></i></p>                                  |
| 20 | <p><i>yaaya Mama cakuleya<sup>50</sup></i></p> <p><i>Sanda am holwanan-mi</i><br/><i>Umaru Sanda googa maada</i><br/><i>Umaru Sanda googa bii-da</i></p> <p><i>Sanda Haman yaaya Jaara</i></p>   | 20 | <p>der große Bruder von Mama,<br/><i>cakuleya<sup>50</sup></i><br/>ich spreche von meinem Sanda<br/>Umaru Sanda, du hast recht<br/>Umaru Sanda, du sagst die<br/>Wahrheit<br/>Sanda Haman, großer Bruder<br/>von Jaara</p>  |
| 25 | <p><i>yaaya Jaara holwanan-mi</i></p> <p><i>yaaya Duudu holwanan-mi</i></p> <p><i>Biiri Haman holwanan-mi</i><br/><i>nyalde woore naa hitaage</i><br/><i>jawdi dunya dunya haadi</i></p>   | 25 | <p>ich spreche vom großen Bruder<br/>von Jaara<br/>ich spreche vom großen Bruder<br/>von Duudu<br/>ich spreche von Biiri Haman<br/>ein Tag ist kein Jahr<sup>58</sup><br/>der Reichtum der Welt bleibt<br/>in der Welt<sup>59</sup></p>                                     |

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 30 | <p><i>perse</i><sup>54</sup> <i>lisa mi woytaay</i></p> <p><i>abba</i><sup>55</sup> <i>jawro holwanan-mi</i></p> <p><i>jawro moodi holwanan-mi</i></p> <p><i>e wal</i><sup>56</sup> <i>Jaara holwanan-mi</i></p> <p><i>e wal Buuba holwanan-mi</i></p> | 30 | <p>ich weine nicht um den Präsident<sup>60</sup> lisa</p> <p>ich spreche von dem Vater des <i>jawro</i><sup>61</sup></p> <p>ich spreche vom <i>jawro</i>, dem Gelehrten</p> <p>ich spreche von dem Gesegneten, dem Mann von Jaara</p> <p>ich spreche von dem Gesegneten Buuba</p>                       |
| 35 | <p><i>abba</i><sup>55</sup> <i>Kilaari holwanan-mi</i></p> <p><i>yaaya Baggo cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>yaaya Jaara holwanan-mi</i></p> <p><i>yaaya Jaara cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>loora duraadi holwanan-mi</i></p>               | 35 | <p>ich spreche vom Vater von Kilaari<sup>62</sup></p> <p>der große Bruder von Baggo, <i>caakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>ich spreche vom großen Bruder von Baggo</p> <p>der große Bruder von Jaara, <i>caakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>ich spreche (von dem, dessen) Kühe groß sind</p>              |
| 40 | <p><i>Nawa rigande holwanan-mi</i></p> <p><i>Doogo Mama holwanan-mi</i></p> <p><i>Doogo Mama googa hii-dā</i></p> <p><i>Doogo Haman googa hii-dā</i></p> <p><i>teela</i><sup>57</sup> <i>Haman googa hii-dā</i></p>                                    | 40 | <p>ich spreche von Nawa rigande</p> <p>ich spreche von Doogo Mama</p> <p>Doogo Mama, du sagst die Wahrheit</p> <p>Doogo Haman, du sagst die Wahrheit</p> <p>Schneider Haman, du sagst die Wahrheit</p>  |
| 45 | <p><i>perngel mallum holwanan-mi</i></p> <p><i>perngel mallum cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>hii falde holwanan-mi</i></p> <p><i>teela lawan cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>yerima gimba cakuleya</i><sup>50</sup></p>                       | 45 | <p>ich spreche von dem kleinen Weltoffenen, dem Gelehrten</p> <p>der kleine Weltoffene, der Gelehrte</p> <p>ich spreche vom Sohn des Verschlagenen</p> <p>der Schneider, der Sohn des <i>lawan</i>, <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>Prinz<sup>63</sup>, <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p>            |
| 50 | <p><i>Haman cewdō cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>Haman hii cewdō cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>hornan meetan cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p><i>horna meeta gimba Jaara</i></p> <p><i>Siddi Yeeso cakuleya</i><sup>50</sup></p>            | 50 | <p>Haman, der Dünne, <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>Haman, Sohn des Dünnen, <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>er kleidet und gibt Turbane, <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p> <p>er kleidet und gibt Turbane, der Prinz von Jaara<sup>64</sup></p> <p>Siddi Yeeso <i>cakuleya</i><sup>50</sup></p> |
| 55 | <p><i>dūm dūnya jurumdūm</i></p> <p><i>Saali Bulama holwanan-mi</i></p> <p><i>mallami Bulama holwanan-mi</i></p>   | 55 | <p>die Welt ist elend</p> <p>ich spreche von Saali Bulama</p> <p>ich spreche von dem Gelehrten Bulama</p>   |



	<i>jiikan jawro holwanan-mi</i>		ich spreche vom Enkel des jawro
	<i>Alhaji lisa holwanan-mi</i>		ich spreche von Alhaji lisa
60	<i>abba<sup>55</sup> Gordum holwanan-mi</i>	60	ich spreche vom Vater von Gordum <sup>65</sup>
	<i>abba<sup>55</sup> Hayatu holwanan-mi</i>		ich spreche vom Vater von Hayatu <sup>66</sup>
	<i>andji zamana holwanan-mi</i>		ich sage: ich kenne die Zeiten
	<i>hande gorko cewda hii-cla</i>		heute, dünner Mann, du sagst <sup>67</sup>
	<i>hii baru ladde googa hii-cla</i>		Sohn des Buschlöwen, du sagst die Wahrheit
65	<i>teddani diina cakuleya<sup>50</sup></i>	65	(du bist) mit Religion gegürtet, cakuleya <sup>50</sup>
	<i>jabre: Jaale Muuje</i>		Refrain: Jaale Muuje

## 6 kulee le cekee(20)

*unite nationale*<sup>68</sup> [            ]  
*Cameroun Allah*  
*jabre: Uni Air nationale*<sup>69</sup> *Ca-*  
*meroun nyaami riiba*

*kulee le cekee e kulniido moy*  
*kulat-a Allah*  
*Allah mooban-am Umaru San-*  
*da Allah*  
*woodaa ko walaabba Hamadu*  
*Allah*

5 [            ] *Allah*  
*yim-a wolwan-a Umaru Sanda*  
*Allah*  
*walaabba ko walaabba mai gar*<sup>70</sup>  
*Bello Allah*  
*don nana* [            ] *Umaru*  
*Sanda nyaami riiba Allah*

*jabre: Uni Air nationale*<sup>69</sup> *Ca-*  
*meroun esta nyaama riiba*

*booro booro e soyde* [            ]  
*Allah*  
*jabre: Uni Air nationale*<sup>69</sup>  
*députe*<sup>71</sup> *Yuguda nyaama riiba*

10 o [            ] *gooto gomna*  
*Hamadu Abba Allah*

*jabre: Uni Air nationale*<sup>69</sup> *Ca-*  
*meroun esta Abba*

*Allah mooban-am députe*<sup>71</sup> *Yu-*  
*guda Allah*

*jabre: Uni Air nationale*<sup>69</sup> *Ca-*  
*meroun esta nyaama riiba*

*perseden*<sup>78</sup> *Abba gorko Halilu*  
*Allah*

## 6 fürchtet und zweifelt (20)

nationale Einheit [            ]

Refrain: die nationale Luft-  
 fahrtgesellschaft von Kame-  
 run<sup>72</sup> steckt den Gewinn ein  
 fürchtet und zweifelt, Gefürch-  
 teter, wen fürchtest du? Gott  
 Gott finde mir Umaru Sanda,  
 Gott

es gibt nichts, was (ihm) fehlt,  
 Vater von Hamadu, Gott

5 [            ] Gott  
 singe, spreche<sup>73</sup> von Umaru  
 Sanda, Gott  
 es gibt nichts, was (ihm) fehlt,  
 Herr der Stadt, Bello, Gott  
 hört (ihr)? [            ] Umaru  
 Sanda steckt den Gewinn ein.  
 Gott

Refrain: die nationale Luft-  
 fahrtgesellschaft, der Deputier-  
 te Yuguda steckt den Gewinn  
 ein

Tausend, Tausend<sup>75</sup>, Mangel<sup>76</sup>,  
 Gott

Refrain: die nationale Luft-  
 fahrtgesellschaft, der Deputier-  
 te Yuguda steckt den Gewinn  
 ein

10 er [            ] der einzige  
 Herrscher<sup>77</sup>, Hamadu Abba,  
 Gott

Refrain: die nationale Luft-  
 fahrtgesellschaft von Kamerun  
 hebt ab, Abba

Gott finde mir den Deputier-  
 ten Yuguda! Gott

Refrain: die nationale Luft-  
 fahrtgesellschaft von Kamerun  
 hebt ab und steckt den Gewinn  
 ein

Präsident<sup>83</sup> Abba, Mann von  
 Halilu, Gott

- jabre: Uni Air nationale Abba dawdu nyaama riiba*
- perseden*<sup>78</sup> *Abba gorko Halilu Allah*
- jabre: Uni Air nationale Alhaji lisa nyaama riiba*
- walaa ko walaa [ ] Tukur Allah*
- jabre: Uni Air nationale Cameroun eſta nyaama riiba*
- 15 *Allah mooban-am Kari na Umaru baa*<sup>79</sup> *Saali Allah walaa ko walaa e baa*<sup>79</sup> *Saali Allah Allah mooban-am perse*<sup>80</sup> *yaa*<sup>81</sup> *Jaara Allah*
- Allah mooban-am yaaya Mayramu perse*<sup>80</sup> *yaaya Allah*
- hokkan wajataa perse*<sup>80</sup> *e Jaara*
- 20 *Allah mooban-am daari mo Yaya Allah daari mo Yayagorko Mayramu na Allah yimbe dapitaay gorko Mayramu Allah babba Hamidu yaaya Mayramu Allah goforne*<sup>82</sup> *Cameroun o nyaami riiba Allah*
- 25 *walaa soyde walaa [ ] Allah Allah mooban-am persiden*<sup>78</sup> *[ ] Allah Allah mooban-am Biiri am Hamidu Allah e toy Saajo perse*<sup>80</sup> *Yaya coofel Allah*
- Refrain: die nationale Luftfahrtgesellschaft, Abba, der Prinz, steckt den Gewinn ein
- wie Zeile 12
- Refrain: die nationale Luftfahrtgesellschaft, Alhaji lisa steckt den Gewinn ein
- es gibt nichts, was (ihm) fehlt, [ ] Tukur, Gott
- Refrain: die nationale Luftfahrtgesellschaft von Kamerun hebt ab<sup>74</sup> und steckt den Gewinn ein
- 15 Gott finde mir Kari, Umaru, den Vater von Saali, Gott es gibt nichts, was (ihm) fehlt, Vater von Saali, Gott Gott finde mir den Präsidenten<sup>83</sup>, den großen Bruder von Jaara, Gott Gott finde mir den großen Bruder von Mayramu, den Präsidenten<sup>83</sup> und großen Bruder, Gott er gibt, (aber) prahlt nicht, der Präsident<sup>84</sup> von Jaara
- 20 Gott finde mir! dort ist er, Yaya, Gott dort ist er, Yaya, der Mann von Mayramu, Gott die Leute suchen den Mann von Mayramu nicht, Gott Onkel von Hamidu, großer Bruder von Mayramu, Gott der kleine Gouverneur von Kamerun, er steckt den Gewinn ein, Gott
- 25 es gibt keinen Mangel, es gibt nicht [ ] Gott Gott finde mir den Präsidenten<sup>83</sup> [ ] Gott Gott finde mir meinen Biiri, (den Sohn von) Hamidu, Gott wo ist Saajo, der Präsident<sup>83</sup> Yaya coofel<sup>85</sup>, Gott

- walaa ko walaa dey dey Came-  
roun Allah*  
*jabre: Uni Air nationale Alhaji  
lisa nyaama riiba*
- 30 *e ɗaa Mana baaba Hamadu  
na Allah*  
*jabre: Uni Air nationale gomna  
lisa nyaama riiba*
- woodi na kado e ɗaa gomna  
am Allah*  
*jabre: Uni Air nationale perse  
Umaru nyaama riiba*
- depute Yaaji yaaya Yuguda na  
Allah*  
*jabre: Uni Air nationale Yugu-  
da nyaama riiba*
- parteman<sup>87</sup> Mora na baaba  
juulbe dey Allah*  
*jabre: Uni Air nationale Ca-  
meroun efa nyaama riiba*
- haala Jeriisa don nana na Allah*
- 35 *walaa walaa abba Dijatu Allah*  
*jabre: Uni Air nationale Abdu  
Yuguda nyaama riiba*
- e der Maroua Abba weet-a  
le Allah*  
*haala Jeynabu a don nano na  
Allah*  
*haala Jeynabu Garba daada  
Hamadu na Allah*
- jabre: Uni Air nationale Alhaji  
Garba nyaama riiba*
- es gibt nichts, was fehlt, Kame-  
run ist modern<sup>88</sup>, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, Alhaji lisa  
steckt den Gewinn ein
- 30 dort ist Mana, der Vater von  
Hamadu, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, der Gouver-  
neur lisa steckt den Gewinn ein  
gibt es etwas, was (ihn) hindert?  
dort ist mein Herrscher<sup>89</sup>, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, Präsident  
Umaru steckt den Gewinn ein  
der Deputierte Yaaji, der große  
Bruder von Yuguda, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, Yuguda  
steckt den Gewinn ein  
Département Mora<sup>90</sup>, Vater der  
Gläubigen<sup>91</sup>, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft von Kamerun  
hebt ab und steckt den Gewinn  
ein  
(hier ist) die Rede von Jeriisa,  
hörst (du)? Gott  
35 es gibt nichts, was fehlt, Vater  
von Dijatu, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, Abdu Yugu-  
da steckt den Gewinn ein  
in Maoura: Abba bleibe den  
Abend hier! Gott  
(hier ist) die Rede von Jeynabu,  
hörst du? Gott  
(hier ist) die Rede von Jeynabu  
(Tochter von) Garba, Mutter  
von Hamadu, Gott  
Refrain: die nationale Luft-  
fahrtgesellschaft, Alhaji Garba  
steckt den Gewinn ein

7 **Ganala (24)**

- Sama lamaaro kâṃ Álà*  
*na mi ðulaay kâṃ Álà*  
*bodðo Danna Hama kâṃ Álà*  
*diske<sup>92</sup> Gazawa maale kâṃ Álà*
- 5 *derke'en Gazawa maale kâṃ*  
*Álà*  
*yerima Abdu kâṃ Álà*  
*Abdu yaaya Zubeyru kâṃ Álà*  
*to saare maada kâṃ Álà*  
*Gooje sirla kaygamma kam Ala*
- 10 *gorko Mayrama Sanu kâṃ Álà*  
*baaba Dahiru kâṃ Álà*  
*baaba Zaakiya kâṃ Álà*  
*mariye mallumiye kâṃ Álà*  
*to biro Gazawa kâṃ Álà*
- 15 *Gazawa jahat-a kâṃ Álà*  
 [                    ] *kâṃ Álà*  
*seehu laamdo Ahmadu kâṃ*  
*Álà*  
*siftoran derke'en ceedi kâṃ Álà*  
*siftori Buuba kâṃ Álà*
- 20 *to derke'en ceedi kâṃ Álà*  
*siftori Yanusa Jarma kâṃ Álà*  
*asee derke'en ceedi kâṃ Álà*  
*toye Hamadu Umaru kâṃ Álà*  
*Mohamadu Tukur kâṃ Álà*
- 25 *i maama ma Umaru kâṃ Álà*

7 **Kleiner (24)**

- Sama lamaaro<sup>93</sup>, Freund Gottes  
 ich kenne, Freund Gottes  
 die schöne Danna, Tochter von  
 Hama, Freund Gottes  
 das Lied<sup>94</sup> von Gazawa maale<sup>95</sup>,  
 Freund Gottes<sup>96</sup>
- 5 die jungen Leute von Gazawa  
 maale, Freund Gottes  
 Prinz Abdu, Freund Gottes  
 Abdu, großer Bruder von Zu-  
 beyru, Freund Gottes  
 deine Familie, Freund Gottes  
 Gooje, Sohn des *kaygamma*,  
 Freund Gottes
- 10 Mann von Mayrama (Tochter  
 von) Sanu<sup>97</sup>, Freund Gottes  
 Vater von Dahiru, Freund  
 Gottes  
 Vater von Zaakiya, Freund  
 Gottes  
 Korangelehrter<sup>98</sup>, Freund Got-  
 tes  
 das Gericht von Gazawa<sup>99</sup>,  
 Freund Gottes
- 15 gehst du nach Gazawa?  
 [                    ] Freund Gottes  
 Scheich, Herrscher Ahmadu,  
 Freund Gottes  
 (ich) erinnere mich: die jungen  
 Leute sind verschieden, Freund  
 Gottes  
 ich erinnere mich an Buuba,  
 Freund Gottes
- 20 die jungen Leute sind verschie-  
 den, Freund Gottes  
 ich erinnere mich an Yanusa  
 Jarma, Freund Gottes.  
 ach so, die jungen Leute sind  
 verschieden, Freund Gottes  
 wo ist Hamadu Umaru? Freund  
 Gottes  
 Mohamadu Tukur, Freund  
 Gottes
- 25 dein Großvater ist Umaru,  
 Freund Gottes

	<i>derke'en ceedi kâm Álà</i>		die jungen Leute sind verschieden, Freund Gottes
	<i>i Gazawa timmaay kâm Álà</i>		(der Preisgesang für die Leute aus) Gazawa hört nicht auf, Freund Gottes
	<i>Aji Jaaliidô kâm Álà</i>		Aji Jaaliidô, Freund Gottes
	<i>Aji Alhaji Gazawa kâm Álà</i>		Aji Alhaji Gazawa, Freund Gottes
30	<i>Sama lama</i>	30	Sama lama
	<i>Alhaji Gaana</i>		Alhaji Gaana
	<i>biro Gazawa</i>		Gericht von Gazawa
	<i>na mi woytaay</i>		ich weine nicht <sup>100</sup>
	<i>to Pullo Fallaata</i>		Pullo <sup>101</sup>
35	<i>na mi siftora</i>	35	ich erinnere mich
	<i>to mariye mallumiye</i>		Koranglehrter <sup>98</sup>
	<i>waala Gazawa</i>		(ich) verbringe die Nacht in Gazawa
	<i>derke'en Gazawa</i>		die jungen Leute von Gazawa
	<i>siftora Saali</i>		ich erinnere mich an Saali
40	<i>Saali naa Harde</i>	40	Saali, nicht Harde
	<i>Saali bii Buuba</i>		Saali, Sohn von Buuba
	<i>i na mi siftoran</i>		ich erinnere mich
	<i>ceedi Gazawa</i>		(die jungen Leute) aus Gazawa sind verschieden
	<i>na mi gi'noodô</i>		ich sah
45	<i>filooŋe Bata</i>	45	die Händler von Bata <sup>102</sup>
	<i>Hasana Danna</i>		Hasana Danna
	<i>derke'en maale<sup>103</sup></i>		die jungen Leute von Gazawa <sup>107</sup>
	<i>saare Musaajo</i>		die Familie von Musaajo
	<i>sirla kaygamma</i>		der Sohn des <i>kaygamma</i>
50	<i>woodi mootajji</i>	50	(er) hat Autos
	<i>Hamadu bii seehu</i>		Hamadu, Sohn des Scheichs
	<i>ŷaman-mi hiirooŋe</i>		ich frage nach den Leuten des <i>hiirde</i> <sup>108</sup>
	<i>Saali bii Diya</i>		Saali, Sohn von Diya
	<i>Yanusa moodibbo</i>		Yanusa, der Gelehrte
55	<i>dum mekanise<sup>104</sup></i>	55	er ist Mechaniker
	<i>hotel<sup>105</sup> banje biro</i>		das Hotel nahe am Gerichtsgebäude
	<i>badŋita liiŋo</i>		(er) nähert sich und reicht <sup>109</sup>
	<i>derke'en Gazawa</i>		die jungen Leute von Gazawa
	<i>ŷaman-mi nafooŋe</i>		ich frage nach den Nützlichen <sup>110</sup>
60	<i>zauna lafiya<sup>106</sup></i>	60	bleibe gesund!
	<i>Umaru kawu</i>		Umaru, Onkel
	<i>wolwana Sanda</i>		(ich) spreche von Sanda
	<i>Jamaare jinnataa</i>		der Diamaré hört nicht auf <sup>111</sup>
	<i>wolwana Gazawa</i>		(ich) spreche von Gazawa

- |     |  |     |   |
|-----|--|-----|---|
| 65  | <i>na mi sifitoran<br/>mi wolwana cewdo<br/>Ibro moodibbe<br/>Hamadu Ahmadu<br/>mo yaaya Babbawa</i>                   | 65  | ich erinnere mich<br>ich spreche von dem Dünnen<br>Ibro der Gelehrten<br>Hamadu (Sohn von) Ahmadu<br>der der große Bruder von Bab-<br>bawa ist                  |
| 70  | <i>yaaya Zubeyru<br/>yaaya Ibrahim<br/>mariye mallumiye<br/>yaman-mi hiirooɓe</i>                                      | 70  | der große Bruder von Zubeyru<br>der große Bruder von Ibrahim<br>Korangelehrter <sup>98</sup><br>ich frage nach den Leuten des<br><i>hiirde</i> <sup>113</sup>   |
| 75  | <i>i wolwana Doogo<br/>boddɔ bii jawro<br/>i foota le yoole<br/>lawan Ahmadu<br/>Ahmadu Bello<br/>Ahmadu bii Bello</i> | 75  | (ich) spreche von Doogo<br>der Schöne, Sohn des <i>jawro</i><br>[ ] <sup>114</sup><br><i>lawan</i> Ahmadu<br>Ahmadu, (Sohn von) Bello<br>Ahmadu, Sohn von Bello |
| 80  | <i>Ahmadu baaba<br/>bi'-a mo Hamadu<br/>yeri<sup>112</sup> Mohamadu<br/>i sifitora Koto<br/>Maayo Wuulo Baabale</i>    | 80  | Ahmadu, Vater<br>nenn ihn Hamadu!<br>Prinz Mohamadu<br>(ich) erinnere mich an Koto<br>Baabale von Maayo Wuulo <sup>115</sup>                                    |
| 85  | <i>o baaba Ladi<br/>Baabale baaba<br/>yerima Yusufu<br/>yerima Ladi<br/>laamiido Maayo</i>                             | 85  | er ist der Vater von Ladi<br>Baabaale, Vater<br>Prinz Yusufu<br>Prinz von Ladi <sup>116</sup><br>Herrscher von Maayo <sup>117</sup>                             |
| 90  | <i>laamdo Maayo Wuulo</i>  | 90  | Herrscher von Maayo Wuu-<br>lo <sup>118</sup>   |
|     | <i>i wuro Baabale<br/>Maayo Wuulo<br/>laamiido Ahmadu<br/>Ahmadu baaba</i>   |     | Ort von Baabale<br>Maayo Wuulo<br>Herrscher Ahmadu<br>Ahmadu, Vater   |
| 95  | <i>yerima Hamadu<br/>yerima Mahmudu<br/>o yaaya na Sanda</i>   | 95  | Prinz Hamadu<br>Prinz Mahmudu<br>er ist der große Bruder von<br>Sanda   |
|     | <i>i yaaya Hamadu<br/>mariye mallumiye</i>   |     | der große Bruder von Hamadu<br>Korangelehrter <sup>98</sup>   |
| 100 | <i>i gaari Derwaso<br/>jabre: maale</i>  | 100 | Mann <sup>119</sup> von Derwaso<br>Refrain: maale <sup>120</sup>  |

## 8 kulee le cekee (25)

*i Jalla wāḥidun tūtil-mulka  
mā taṣa'ū' Allah<sup>121</sup>  
Ahmadu Yaya laamḍo Gazawa*

*ḍa kauta<sup>122</sup> riga<sup>123</sup> saura<sup>124</sup>  
wondo<sup>125</sup> Ahmadu  
seehu Ahmadu jikan Aji*

5 *laamḍo Gazawa mariye mallu-  
miye seehu  
i biro Gazawa Ahmadu baaba  
Hamadu  
tuggere weedu ḍe wulataako  
Ahmadu  
o jumri tapaare daḍi juumteego  
seehu*

*giido Ahmadu sooyde woodaa*

10 *waliijo laamiibe Ahmadu Yaya  
kulee le cekee hiirna Maroua  
nyaama riiba googa*

*kulee le cekee hiirna Maroua  
seehu am  
i biro Gazawa Ahmadu ḍon  
mari en seehu am  
wāḥidun Allah mu'minin Al-  
lah<sup>121</sup>*

15 *kulee le cekee baaba Abdu  
Ahmadu  
baaba Babbawa baaba Ibrahim  
Ahmadu  
ḍum laamiido bi laamiido Ah-  
madu  
kulee le cekee Ahmadu Yaya*

*Ahmadu Yaya jikan Aji*

20 *zauna lafiya Ahmadu Yaya  
jabre: [                    ]*

## 8 fürchtet und zweifelt (25)

Ehre sei dem Einzigen, der die  
Herrschaft gibt, wem er will<sup>126</sup>  
Ahmadu Yaya, Herrscher von  
Gazawa  
dort ist Ahmadu<sup>127</sup>

Scheich Ahmadu, Enkel von  
Aji

5 Herrscher von Gazawa, Herr-  
scher, Korangelehrter, Scheich  
das Gericht von Gazawa, Ah-  
madu, Vater von Hamadu  
Baumstamm im Teich, der  
nicht verbrennt, Ahmadu  
er ist (wie) Honig im Felsen,  
den man nicht einsammelt,  
Scheich

wer Ahmadu sieht, wird keinen  
Mangel haben

10 Herrscher der Herrscher, Ah-  
madu (Sohn von) Yaya  
fürchtet, zweifelt, der Westen  
Marouas steckt den Gewinn  
ein, wahrlich  
fürchtet, zweifelt, der Westen  
Marouas, mein Scheich  
das Gericht von Gazawa, Ah-  
madu besitzt uns, mein Scheich  
einer ist Gott eines Gottes-  
gläubigen<sup>126</sup>

15 fürchtet, zweifelt, Vater von  
Abdu, Ahmadu  
Vater von Babbawa, Vater von  
Ibrahim, Ahmadu  
er ist der Herrscher (und) Sohn  
des Herrschers, Ahmadu  
fürchtet, zweifelt, Ahmadu  
(Sohn von) Yaya  
Ahmadu (Sohn von) Yaya,  
Enkel von Aji  
bleibe gesund, Ahmadu (Sohn  
von) Yaya!

Refrain: [                    ]



9 **Ahmadu** (36)*jawgel fasi fowru**kerangal fasi patuuru**Ahmadu**bii cirooma*<sup>128</sup>5 *pullati*<sup>129</sup> *Pullo**gagga Malle**jemma Madaka**Buuba Biiri**yaaya Mana*10 *yaaya falde**yaaya Sanda**Mohaman**walaa ko woodaa**gorko Yecca*15 *babba Saali**mal*<sup>130</sup> *Usumanu**yaaya Duudu**Duudu falde**falde yaaya*20 *gorko falde**babba Juleyha**jabre:* [                    ]9 **Ahmadu** (36)

das Lamm hat die Hyäne angegriffen

das Huhn hat die Katze angegriffen<sup>131</sup>

Ahmadu

Sohn des *cirooma*5 *Pullo*<sup>129</sup>

großer Stier aus Mali

gehen wir nach Madaka<sup>132</sup>

Buuba Biiri

großer Bruder von Mana

10 großer verschlagener Bruder

großer Bruder von Sanda

Mohaman

es gibt nichts was (ihm) fehlt

Mann von Yecca

15 Onkel von Saali

Usumanu, der Korangelehrte

großer Bruder von Duudu

Duudu, der Verschlagene

verschlagener großer Bruder

20 Mann der Verschlagenen

Onkel von Juleyha

Refrain: [                    ]

**10 Biiri baŋgaaro (37)**

*tomati*<sup>133</sup> *permedabul*<sup>134</sup>  
*Biiri baŋgaaro yimbe*

*Mutuka sooba Biiri*  
*hana ori loraaki*

5 *Allah laamiido gooto*  
*Mutuka sooba Biiri am*

*Cari don na wala don*  
*Allah am noy hadan-mi*  
*sinaa ko Allah wadi-mmi*

10 *permiye*<sup>135</sup> *permedabul*<sup>134</sup>  
*Biiri baŋgaaro yimbe am*

**10 Biiri, der Schlächter (37)**

wunderbare Automatik  
 Biiri, der Schlächter der Leute<sup>136</sup>

Mutuka, der Freund von Biiri  
 der Ochse ist in den Busch ge-  
 gangen und kehrt nicht zu-  
 rück<sup>137</sup>

5 Gott ist der alleinige Herrscher  
 Mutuka, der Freund meines  
 Biiri

Cari, bist du da oder nicht?  
 mein Gott, was soll ich tun?  
 außer, was Gott will<sup>138</sup>

10 der außergewöhnliche Erste  
 Biiri, der Schlächter meiner  
 Leute

**11 Buuba am Kari Jahel (38)**

*Buuba Kari*<sup>139</sup> *Jahel*  
*Buuba amaana Gaji*  
*gorko gorko Mama*

- 5 *Buuba mo maayo jaaman*<sup>140</sup>  
*Garba mo maayo jaaman*<sup>140</sup>  
*Garba amaana Gaji*  
*Kari Jahel*  
*maayo jaaman*<sup>140</sup>  
*gorko Mama*  
 10 *amaana Gaji*

**11 Mein Buuba, Kari, Sohn von Jahel (38)**

Buuba Kari, Sohn von Jahel  
 Buuba, Freund von Gaji  
 der Mann ist der Mann von  
 Mama

- 5 Buuba, Fluß des Geldes<sup>141</sup>  
 5 Garba, Fluß des Geldes<sup>141</sup>  
 Garba, Freund von Gaji  
 Kari, Sohn von Jahel  
 Fluß des Geldes<sup>141</sup>  
 Mann von Mama  
 10 Freund von Gaji

**12 Hiila bii Manga (39)***ko Hiila wi'i fuu mi jabi**wuli-mmi berde Hiila**sampiti saare Hiila**sarga<sup>142</sup> dinaari<sup>143</sup> Hiila*5 *yeri<sup>144</sup> pallanto<sup>145</sup> Hiila***12 Hiila, Tochter von Manga (39)**ich akzeptiere alles, was Hiila  
<sup>146</sup> sagtHiila, die mir das Herz ver-  
brenntHiila, die die Familie auseinan-  
dertreibt

Hiila mit der Kette aus Münzen

5 Hiila mit dem Ohrring

- 13 *k à rmama ng á là k à rmama dívì* (Kuuje songgata Bayo) (40)  
*k à rmama ng á là k à rmama dívì*<sup>147</sup>  
*Kalluga nyawa sallade*  
*yaaya Usumanu*  
*Kuuje nyawa sallade*
- 5 *dunya sey munyaneego*  
*Kuuje songgata Bayo*  
*risku ðum dawa Allah*  
*Kuuje yaaf-a mi tuubi*  
*hey k à rmama ng á là gayaadi*  
*hadan gedal na*
- 10 *hey k à rmama ng á là ko gaygu*  
*laafuudo wadfe*<sup>148</sup>  
*hey k à rmama ng á là mo yidaa*  
*ma yidaana ma*  
*hey k à rmama ng á là Kuuje*  
*kalluga meere*  
*hey k à rmama ng á là*  
*gaygu laafuudo feynan*
- 15 *kalludo nyawa sallade*  
*hey k à rmama dívì*
- 13 **Mal gut, mal böse (Kuuje bestiehlt Bayo) (40)**  
mal gut, mal böse<sup>149</sup>  
Kalluga<sup>150</sup> verletzt mit seiner Verweigerung<sup>151</sup>  
großer Bruder von Usumanu  
Kuuje verletzt mit seiner Verweigerung<sup>151</sup>
- 5 in der Welt hilft nur Geduld  
Kuuje bestiehlt Baayo  
der Reichtum kommt von Gott  
Kuuje verzeih! Ich bereue  
hey, mal gut mal böse<sup>152</sup>, kann die Bosheit Gottes Gaben<sup>153</sup> verhindern?
- 10 hey, mal gut mal böse<sup>152</sup>, was kann dir der Haß eines Armen anhaben?  
hey, mal gut mal böse<sup>152</sup>, wer dich nicht mag, möchte (auch) nicht, daß du etwas bekommst  
hey, mal gut mal böse<sup>152</sup>, Kuuje, der nutzlose Boshafte  
hey, mal gut mal böse<sup>152</sup>  
der Haß eines Armen macht (dich) stark
- 15 der Böse verletzt mit seiner Verweigerung<sup>151</sup>  
hey, mal gut mal böse<sup>154</sup>

**14 Moyère kordó Bamorjo (41)***Moyère<sup>155</sup> kordó Bamorjo**Moyère sooba Hebini**sooba Tillaga Ali**Kadi kordó Bamorjo*5 *yaaya Sanda hii Ali**Moyère sooba haa Borno***14 Moyère, Sklavin von Bamorjo (41)**

Moyère, Sklavin von Bamorjo

Moyère, Freundin von Hebini

Freundin von Tillaga Ali

Kadi, Sklavin von Bamorjo

5 große Schwester von Sanda,  
Sohn von AliMoyère, Freundin des Vaters  
aus Bornu

- |    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 15 | <p><b>Yaaji bii Bello (42)</b></p> <p><i>Allah mooban-am mmi<br/>toy Yaaji sirla<sup>156</sup> Bello</i></p> <p><i>toy Yaaji yaaya Mama</i></p> <p><i>toy Buuba sirla<sup>156</sup> Bello</i></p> | 15 | <p><b>Yaaji, Sohn von Bello (42)</b></p> <p>Gott, finde mir!<sup>157</sup><br/>wo ist Yaaji, der Sohn von Bello?</p> <p>wo ist Yaaji, der große Bruder von Mama?</p> <p>wo ist Buuba, der Sohn von Bello?</p>   |
| 5  | <p><i>Yaaji mo yaaya Mama</i></p> <p><i>yaaya Sanda Bello</i></p> <p><i>yaaya Bukki Bello</i></p> <p><i>yaaya Buuba Bello</i></p> <p><i>yaaya Mana Bello</i></p>                                  | 5  | <p>Yaaji, der der große Bruder von Mama ist<br/>der große Bruder von Sanda (Sohn von) Bello<br/>der große Bruder von Bukki (Sohn von) Bello<br/>der große Bruder von Buuba (Sohn von) Bello<br/>der große Bruder von Mana (Sohn von) Bello</p>              |
| 10 | <p><i>yaaya siwtube Bello</i></p> <p><i>yaaya Saajo Bello</i></p> <p><i>Allah moobu Yaaji<br/>gimba gorko daada Baaba</i></p> <p><i>gimba gorko Mama Koon</i></p>                                 | 10 | <p>der große Bruder der Zwillinge (von) Bello<br/>der große Bruder von Saajo (Sohn von) Bello<br/>Gott, finde Yaaji!<br/>der Prinz und Mann der Mutter von Baaba<br/>der Prinz und Mann von Mama Koon</p>   |
| 15 | <p><i>Bagu yaaya Bello<br/>gorko Cumo mallum</i></p> <p><i>toy Buuba yaaya Mama</i></p> <p><i>gorko gorko Doona</i></p> <p><i>gimba gorko daada Bello</i></p>                                     | 15 | <p>Bagu, großer Bruder von Bello<br/>Mann von Cumo, Tochter des Korangelehrten<br/>wo ist Buuba, der große Bruder von Mama?<br/>der Mann ist der Mann von Doona<br/>der Prinz und Mann der Mutter von Bello</p>   |
| 20 | <p><i>gorko mo Cumo mallum</i></p> <p><i>yaaya Mama Bello</i></p> <p><i>yaaya Diija Bello</i></p> <p><i>gimba gorko Cumo mallum</i></p> <p><i>Dumba yaaya Mama Bello</i></p>                      | 20 | <p>Mann von Cumo, Tochter des Korangelehrten<br/>großer Bruder von Mama (Sohn von) Bello<br/>großer Bruder von Diija (Tochter von) Bello<br/>der Prinz und Mann von Cumo, Tochter des Korangelehrten<br/>Dumba, großer Bruder von Mama (Sohn von) Bello</p> |
| 25 | <p><i>Yaaji gorko Mama Koon</i></p>   | 25 | <p>Yaaji, Mann von Mama Koon</p>  |

## 16 aran Douala (43)

hey dunya hunde meere  
 dunya hiirde meere  
 naa yerima fuu woni yerima

Alhaji Bello  
 5 Bello Ahmadu  
 Bello baaba Yaya  
 Bello sarki<sup>158</sup> Yillaga  
 mo hoppatake hello

10 mo doƴatake tello  
 sali yawaare nuudi

Bello belaado  
 Adama Dayru  
 gimba yaaya Mayrama

15 dawdu hii Babba  
 yaaya Luburi Yaya

wawataa wadan na  
 Hamidu Zawakaati  
 Hamidu Yaya  
 Hamidu yaaya Jeynabu

20 Hamadu Abba  
 mi waala Jarengol

(Musa Tapoore)  
 Saali Siddi  
 kama Adama Siddi  
 25 Jibiri mallum  
 Jibiri sooba  
 Jaara mallum

Yaaro amaana  
 Siddi yaaya Dayru

30 Yaaro kam amaana  
 Allah mooban-am le  
 Hamadu Babba  
 Hamadu baaba Ahmadu  
 Sanda [ ] Babba

35 [ ]

## 16 zuerst Douala (43)

hey, die Welt ist ein nutzloses  
 Ding  
 die Welt ist ein nutzloses  
 hiirde<sup>159</sup>

nicht jeder Prinz ist ein (wirk-  
 licher) Prinz

Alhaji Bello  
 5 Bello (Sohn von) Ahmadu  
 Bello, Vater von Yaya  
 Bello, König von Yillaga<sup>160</sup>  
 den man nicht mit der Hand  
 schlägt

10 der nicht rückwärts fällt<sup>161</sup>  
 (er) hat die Verachtung verwei-  
 gert

Bello der Glückliche  
 Adama, Sohn von Dayru  
 Prinz und großer Bruder von  
 Mayrama

15 Prinz und Sohn von Babba  
 großer Bruder von Luburi  
 (Sohn von) Yaya

wer nicht fähig ist, kann der?  
 Hamidu Zawakaati  
 Hamidu (Sohn von) Yaya  
 Hamidu, großer Bruder von  
 Jeynabu

20 Hamadu Abba  
 ich verbringe den Abend in  
 Jarengol

(Musa Tapoore)  
 Saali Siddi  
 Freund von Adama Siddi  
 25 Jibiri der Korangelehrte  
 Jibiri der Freund  
 Jaara (Tochter) des Koran-  
 gelehrten

Yaaro (ist) das Vertrauen  
 Siddi, großer Bruder von Day-  
 ru

30 Yaaro ist das Vertrauen  
 Gott finde mir!<sup>162</sup>  
 Hamadu Babba  
 Hamadu, Vater von Ahmadu  
 Sanda [ ] Babba

35 [ ]



	[            ] <i>Sanda yaaya nasaara</i>		[            ] Sanda, großer Bruder des großen Mannes
	[            ] <i>yaaya Mahmudu Diija</i>		[            ] großer Bruder von Mahmudu (Sohn von) Diija
40	<i>sali yawaare</i>	40	(er) hat die Verachtung verweigert
	<i>Adamu Buuba</i>		Adamu Buuba
	<i>gomna Habibu</i>		Mann <sup>163</sup> von Habibu
	<i>Bello mallum</i>		Bello der Korangelehrte
	<i>Saali [            ]</i>		Saali [            ]
45	<i>Siddiki Yaya</i>	45	Siddiki Yaya
	<i>baaba Asta Waabi</i>		Vater von Asta Waabi
	<i>Banki Yaya</i>		Banki Yaya
	<i>Siddi Yaya</i>		Siddi Yaya
	<i>Siddi amaana</i>		Siddi (ist) das Vertrauen
	<i>jabre: aran Douala</i>		Refrain: zuerst Douala

17 **Bello mai garī**<sup>164</sup> (44)

*Buuba Bule nasaara*<sup>165</sup> *sigini*<sup>166</sup>  
*dow taabal Allah*

[                    ]  
*Siddiki Banki hii Yaya Allah*

*Siddi yaaya Doona yaaya Jebba Allah*

5 *mo Allah hokki kađo woodaa Allah*

*mo Allah wuji boo furdan na Allah*

*ko Allah muyi doole timma Allah*

*Banki Yaya*

*ubay*<sup>167</sup> *Asta Waabi*

10 *(e') Siddiki Yaya*

*baaba Abdu Ramaanu*

*hii Yaya*

*yaaya Jebba*

*a gorko Jebba*

15 *a baaba Yaya*

*mijin*<sup>168</sup> *Duja*

*gaari Jebba*

*jabre: yaaya Jebba Allah reen-e*

*yaaya Doona*

*mijin*<sup>168</sup> *Jebba*

20 *yaaya Sal*<sup>171</sup>

*baaba Waabi*

*gorko Jeynabu*

*baaba Abdu*

*baaba Abdu Salaamun*

25 *gorko Duja*

*walaa ko woodaa*

*i day-a mi daya*

*a sali yawaare*

*Siddiki*

30 *a gayniido naa jawniido*

*jikan*<sup>172</sup> *Buuba*

*hii Buuba*

*jabre: yaaya Doona Allah reen-e*

17 **Bello mai garī** (44)

Buuba Bule, großer Mann, der Kugelschreiber liegt auf dem Tisch

[                    ]  
Siddiki Banki, Sohn von Yaya, Gott

Siddi, großer Bruder von Doona, großer Bruder von Jebba, Gott

5 wem Gott gegeben hat, den kann nichts hindern, Gott

wen Gott gesalbt hat, kann der grau werden<sup>169?</sup> Gott

was Gott gewollt hat, muß perfekt sein, Gott

Banki (Sohn von) Yaya

Vater von Asta Waabi

10 Siddiki (Sohn von) Yaya

Vater von Abdu Ramaanu

Sohn von Yaya

großer Bruder von Jebba

du bist der Mann von Jebba

15 du bist der Vater von Yaya

Mann von Duja

Mann<sup>170</sup> von Jebba

Refrain: großer Bruder von Jebba, Gott beschütze dich

großer Bruder von Doona

Mann von Jebba

20 großer Bruder von Sal

Vater von Waabi

Mann von Jeynabu

Vater von Abdu

Vater von Abdu Salaamun

25 Mann von Duja

es gibt nichts was (ihm) fehlt

laß ihn, ich lasse (ihn auch)

du hast die Beleidigung verweigert<sup>173</sup>

Siddiki

30 du bist gefürchtet, aber nicht verachtet

Enkel von Buuba

Sohn von Buuba

Refrain: großer Bruder von Doona, Gott beschütze dich

## 18 Buuba Ismayla (45)

- perfe*<sup>174</sup> *Jamaare*<sup>175</sup> *Buuba baa-*  
*ba Ladi Allah*  
*Bakari yaaya Sanda baaba*  
*Ladi Allah*  
*yettoore caahido dum doole*  
*Allah*  
*mo Allah hokki kadô woodaa*  
*Allah*  
 5 *mo Allah wuji boo furdan na*  
  
*ko Allah muyi doole timma*  
*Allah*  
*perfe*<sup>174</sup> *Jamaare*<sup>175</sup>  
*Buuba baa*<sup>176</sup>  
*ñii Ismayla*  
 10 *a perfe*<sup>174</sup> *Jamaare*<sup>175</sup>  
*sooba persiden*<sup>177</sup>  
*amaana persiden*<sup>177</sup>  
*mijin*<sup>178</sup> *i Duudu*  
*mijin*<sup>178</sup> *i Adda Ladi*  
 15 *a mijin*<sup>178</sup> *i Haja*  
*gaari Kaltumi*  
*yerima bindi*  
*Buuba mijin*<sup>178</sup>  
*gaari Haja*  
 20 *yaaya Sanda*  
*mijin*<sup>178</sup> *i Asta Waabi*  
*hokkan Cameroun*  
*jahre: baaba Ladi Allah reen-e*

## 18 Buuba Ismayla (45)

- Präfekt des Diamaré, Buuba,  
 Vater von Ladi, Gott  
 Bakari, großer Bruder von Sanda,  
 Vater von Ladi, Gott  
 der Dank an den Großzügigen  
 ist Pflicht, Gott  
 wem Gott gegeben hat, (den)  
 hindert nichts, Gott  
 5 wen Gott gesalbt hat, kann der  
 grau werden<sup>179?</sup>  
 was Gott gewollt hat, muß per-  
 fekt sein, Gott  
 Präfekt des Diamaré  
 Buuba, Vater  
 Sohn von Ismayla  
 10 du bist der Präfekt des Diamaré  
 Freund des Präsidenten  
 Freund des Präsidenten  
 Mann von Duudu  
 Mann von Adda Ladi  
 15 du bist der Mann von Haja  
 Mann<sup>180</sup> von Kaltumi  
 Prinz der Schrift  
 Buuba, der Mann  
 Mann<sup>180</sup> von Haja  
 20 großer Bruder von Sanda  
 Mann von Asta Waabi  
 gibt den Kamerunern<sup>181</sup>  
 Refrain: Vater von Laadi, Gott  
 beschütze dich

## 19 Kileele (47)

*Kileele liingu takay liingu Allah*

*den gad-a Doona daada Baaba  
Allah*

*Doona daada Baaba daada  
Hamidu Allah*

*soobaajo Jimeeta hii Babba  
Allah*

5 *yettoore caahido dum doole  
Allah*

*bee Kurma Taati*

*Kurma Dala*

*daada Hamidu*

*Kurma Taati*

10 *yaaya Pudito  
e kámâm<sup>182</sup> maada*

*Kumbo million<sup>183</sup>*

*daada Maaji  
dambúla<sup>184</sup> woodaa*

15 *Kurma Dala  
sooba Jimeeta*

*Jimeeta Babba*

*kámâm maada*

*kámâ Aji*

20 *yaaya Siddi  
he pewanaaka*

*Ahmadu Zanti*

*yaaya Hayatu*

*mekanise<sup>188</sup>*

25 *mari kaca<sup>189</sup>*

*dawrani bice daneeje*

[                    ]

*hii Ahmadu*

*jiikan Aji*

30 *mijin Jebba*

*i day-a mi daya*

*jabre: daada Hamidu Yaaro*

## 19 Kileele (47)

Kileele<sup>185</sup>, die Fischsoße zube-  
reitet, Gott

dann erwähnt noch<sup>186</sup> Doona,  
die Mutter von Baaba, Gott

Doona, die Mutter von Baaba,  
die Mutter von Hamidu, Gott

die Freundin von Jimeeta,  
Tochter von Babba, Gott

5 der Dank an den Großzügigen  
ist Pflicht, Gott

und Kurma Taati

Kurma Dala

Mutter von Hamidu

Kurma Taati

10 große Schwester von Pudito  
und deine Freundinnen

Kumbo Million<sup>187</sup>

die Mutter von Maaji

es gibt keine Beleidigung<sup>184</sup>

15 Kurma Dala

Freundin von Jimeeta

Jimeeta, Tochter von Babba  
deine Freunde

der Freund Aji

20 der große Bruder von Siddi  
über sie lügt man nicht

Ahmadu Zanti

großer Bruder von Hayatu

Mechaniker

25 (er) besitzt die Ketten

er befiehlt den silbernen Ku-  
geln<sup>190</sup>

[                    ]

Sohn von Ahmadu

Enkel von Aji

30 Mann von Jebba

laß (ihn), ich lasse (ihn auch)

Refrain: Mutter von Hamidu  
Yaaro

- |    |   |    |   |
|----|---|----|---|
| 20 | <p><b>laamdo</b> (48)</p> <p><i>Jalla mai sarauta</i><sup>191</sup><br/> <i>Yaya mo Yaya Dahiru laamiidō maja</i><sup>192</sup><br/> <i>abba mairabō</i><sup>193</sup> <i>Dahiru laamiidō maja</i><br/> <i>baaba Danna Dahiru laamiidō maja</i></p> <p>5 <i>baaba Ahmadu Dahiru laamiidō maja</i><br/> <i>o baaba baaba Ray Dahiru laamiidō maja</i></p> <p><i>Pullo wondo kaadō kokata</i><sup>194</sup><br/> <i>Yola Allah</i><br/> <i>Yaya mo Yaya Dahiru laamiidō</i><br/> <i>abba Ahmadu Dahiru laamiidō maja</i></p> <p>10 <i>Yaya mo Allah hokki kadō woodaa maja</i><br/> <i>Yaya mo Allah wuji boo furdān na</i><br/> <i>e Yaya ko Allah</i><sup>195</sup> <i>doole doole timma maja</i><br/> <i>an mo wondo kaadō kokata Yola Allah</i></p> | 20 | <p><b>Herrscher</b> (48)</p> <p>Ruhm sei Gott dem Herrscher<br/> Yaya, der Yaya ist, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i><br/> der großzügige Vater, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i><br/> Vater von Danna, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i></p> <p>5 Vater von Ahmadu, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i><br/> er, der Vater, ist der Vater von Ray<sup>196</sup>, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i></p> <p>Pullo mit der Hose eines Heiden, Diener von Yola<sup>197</sup>, Gott Yaya, der Yaya ist, Dahiru der Herrscher<br/> Vater von Ahmadu, Dahiru der Herrscher, <i>maja</i></p> <p>10 Yaya, dem Gott gegeben hat, kann nichts hindern, <i>maja</i><br/> Yaya, den Gott gesalbt hat, kann der grau werden<sup>198?</sup><br/> Yaya, was Gott gewollt hat, muß perfekt sein, <i>maja</i><br/> du, der du die Hosen eines Heiden trägst, Diener von Yola<sup>197</sup>, Gott</p> |
|----|---|----|---|

## 21 Maitir Foret (49)

Maitir Foret <sup>199</sup> risku der yiyal  
le taga Saadu

baaba Aysatu risku der yiyal  
le taga Saadu

Somay Sonka risku der yiyal  
le taga Saadu

kulee le cekee risku der yiyal  
le taga Saadu

5 kawu Dalailu risku der yiyal  
le taga Saadu

ko filooɓe pila baaba Bello  
nyaama riiba Saadu

koo to waynaaɓe quri baaba  
Bello naftoro ɓe Saadu

Saadu baaba Aysatu gorgi  
gayaadi hadataa gedal

yahuda winda Saydanu wadd-  
ana mo Saadu

10 Maitir Foret gorgi gayaadi  
hadataa gedal

ɓe don-no nyo'a baaba Bello  
tawtori ɓe Saadu

hey ɓe don-no nyo'a baaba  
Bello mahirake ɓe Saadu

ko haala moptindire baaba  
Bello tawtori on Saadu  
han ɓe ganyi risku der yiyal  
le taga Saadu

jabre: yahoobe jaha baaba  
Bello nyaama riiba Saadu

## 21 Maître Forêt (49)

Maître Forêt, der Reichtum  
wird in den Knochen geschaf-  
fen, Saadu

Vater von Aysatu, der Reich-  
tum wird in den Knochen ge-  
schaffen, Saadu

Somay Sonka, der Reichtum  
wird in den Knochen geschaf-  
fen, Saadu

fürchtet euch, zweifelt, der  
Reichtum wird in den Knochen  
geschaffen, Saadu

5 Onkel von Dalaylu, der Reich-  
tum wird in den Knochen ge-  
schaffen, Saadu

was immer die Händler han-  
deln, der Vater von Bello steckt  
den Gewinn ein, Saadu

selbst wenn die Hirten (Vieh)  
hüten, der Vater von Bello pro-  
fittiert, Saadu

Saadu, Vater von Aysatu, Ka-  
merad, die Bosheit verhindert  
nicht Gottes Gaben

der Jude schreibt, Satan bringt  
(es) ihm, Saadu

10 Maître Forêt, Kamerad, die  
Bosheit verhindert nicht Gottes  
Gaben

sie beleidigen (ihn) in seiner Ab-  
wesenheit, der Vater von Bello  
findet sie plötzlich, Saadu

sie beleidigen (ihn) in seiner Ab-  
wesenheit, der Vater von Bello  
findet sie plötzlich, Saadu

ohne etwas zu sagen findet der  
Vater von Bello euch, Saadu  
selbst wenn sie nicht wollen,  
der Reichtum wird in den  
Knochen geschaffen, Saadu

Refrain: die Reisenden<sup>200</sup> rei-  
sen, der Vater von Bello steckt  
den Gewinn ein, Saadu

15 *Maitir Foret sinaa Allah moy  
cekat-a Saadu  
hey kulee le cekee risku der  
yiyfal le taga Ya'u*

*abba Juleyha risku der yiyfal  
le taga Ya'u*

*kulee le cekee gayaadi hada-  
taa gedäl Ya'u*

*jabre: yahoobe jaha Ya'u ho'a  
nyaama riiba Ya'u*

15 Maître Forêt, wen außer Gott  
fürchtest du, Saadu?  
hey, fürchtet euch und zweifelt,  
der Reichtum wird in den Kno-  
chen geschaffen, Ya'u  
Vater von Juleyha, der Reich-  
tum wird in den Knochen ge-  
schaffen, Ya'u  
fürchtet euch, zweifelt, die Bos-  
heit verhindert nicht Gottes  
Gaben, Ya'u

Refrain: die Reisenden reisen,  
Ya'u steckt den Gewinn ein,  
Ya'u

## VERZEICHNIS MUSIKALISCHER FULFULDE-AUSDRÜCKE

Es wurden nur solche Ausdrücke in das Verzeichnis aufgenommen, die in der Arbeit vorkommen. Dies sind ca. 90% aller während der Feldforschung notierten Ausdrücke. Bei Wörtern, deren Pluralis nicht wesentlich vom Singularis abweicht, wird nur der Singularis angegeben. Die Zahlen auf der rechten Hälfte jeder Seite bedeuten:

- 1 Sprache
- 2 Bedeutung des Ausdrucks
- 3 Etymologie
- 4 Synonyme

<i>abba joyi</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1 f</li> <li>2 musikalische Gattung, die von <math>\longrightarrow</math> <i>wam- baabe</i> produziert wird</li> <li>3 <i>abba</i> (man) = Vater <i>joyi</i> (f) = Baum (Bombax spec.)</li> <li>4 <i>paski</i></li> </ul>
<i>algayta</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1 f</li> <li>2 Aerophon: Oboe mit konischer Röhre</li> <li>3 <i>al-ghaita</i> (arab)</li> <li>4 <i>algaytaaru</i></li> </ul>
<i>alko</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1 f</li> <li>2 sozialer Anlaß, bei dem <math>\longrightarrow</math> <i>abba joyi</i> gespielt wird</li> <li>3 lit.: Vorrat, Proviant</li> </ul>
<i>anga</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1 ha</li> <li>2 Klemmrahmen von <math>\longrightarrow</math> <i>tumbel</i></li> </ul>
<i>ardo</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1 f</li> <li>2.1 Vorsänger und Chef einer Gruppe von <math>\longrightarrow</math> <i>hoo'en</i></li> <li>2.2 höfischer Titel für <math>\longrightarrow</math> <i>wambaabe</i></li> <li>3 <i>ardugo</i> (f) = vorausgehen</li> </ul>



- baggel cabbaayel*
- 1 f
  - 2 doppelfellige Zylindertrommel
  - 3 *baggel* (f) = dim. *baggu*  
*cabbaayel* (f) = deriv. *sabbaago* = zugrundeliegen
- bam̧baado*
- 1 f
  - 2 häufigste Art professioneller Musikproduzenten
- bam̧baado hunduko*
- 1 f
  - 2 —————→ *bam̧baado*, der weder singt noch ein Musikinstrument spielt
  - 3 *hunduko* (f) = Mund
- bangawre*
- 1 f
  - 2 Instrumentalstück, das zu Beginn eines sozialen Anlasses gespielt wird
  - 4 —————→ *girnorde*
- (bawdi) baylaaji*
- 1 f
  - 2 Ensemble aus —————→ *baggu baylaawu*,  
—————→ *baggel cabbaayel*
  - 4 *jooya*
- buusawru*
- 1 f
  - 2 Aerophon: Querhorn
- buusaw(ru)*
- 1 f
  - 2 Ensemble aus —————→ *algayta*, —————→  
*buusawru*, —————→ *baggu cabbaawu*
- bomboro*
- 1 ha
  - 2 Idiophon: Maultrommel
- boobi*
- 1 f
  - 2 obere Hälfte des Korpus von —————→ *algayta*
  - 4 —————→ *goofi*
- boolde*
- 1 f
  - 2 Schlägel aller Trommelarten
  - 3 *boolde* (f) = Stock
- baggu baylaawu*
- 1 f
  - 2 doppelfellige Zylindertrommel
- baggu cabbaawu*
- 1 f
  - 2 doppelfellige Zylindertrommel
  - 3 *cabbaawu* (f) = deriv. *sabbaago* = zugrundeliegen
  - 4 —————→ *baggu tumbal*

- ḥaggu fanat*  
 1 f  
 2 doppelfellige Zylindertrommel  
 3 *fanat* = evt. deriv. *fannad* (sh) = trennen  
 4 —————→ *ḥaggu luudḡirgu*
- ḥaggu luudḡirgu*  
 1 f  
 3 *luudḡirgu* (f) = deriv. *luuda* = in Gegensatz stehen  
 4 —————→ *ḥaggu fanat*
- ḥaggu nyawala*  
 1 f  
 2 doppelfellige Zylindertrommel
- ḥaggu tumbal*  
 1 f  
 3 *tumbal* (f) = große Kesselpauke der Fulbe in Adamaua  
 4 —————→ *ḥaggu cabḡaawu*
- ḥambu*  
 1 f  
 2 Beruf, Tätigkeit eines —————→ *bambḡaado*
- ḥedū*  
 1 f  
 2 Scheibe am Mundstück von —————→ *algayta*  
 3 *ḥedū* (f) = Deckel  
 4.1 —————→ *garkuwa*  
 4.2 —————→ *nyorgo*
- ḥoo'en*  
*boojo*  
 4 pl. —————→ *boojo*  
 1 f  
 2 professioneller Musikproduzent  
 3 evt. deriv. *wookugo* (f) = heulen, schreien
- ḥooku*  
 1 f  
 2.1 Beruf, Tätigkeit eines —————→ *boojo*  
 2.2 musikalische Gattung der *ḥoo'en*
- ḥangal*  
 1 f  
 2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion  
 3 *ḥangal* (f) = Heirat
- ḥoccol*  
 1 f  
 2 Mittelteil des Korpus von —————→ *algayta*  
 3 *ḥoccol* (f) = Rute
- camḡara*  
 1 f  
 2 Idiophon: Reibstab  
 3 *sham'bara* (ha)
- cercer*  
 1 f  
 2 Schnärrensaite von —————→ *tumbel*  
 3 onomat.

<i>ceŋketerenwol</i>	1 f 2 Schnärrsaiten aller Trommeln außer $\longrightarrow$ <i>tum̄hel</i> 3 onomat.
<i>ciidal</i>	1 man 2 Aerophon: Längsflöte
<i>daacol</i>	1 f 2 musikalische Gattung der $\longrightarrow$ <i>daacoobe</i>
<i>daacoobe</i>	1 f 4 pl. $\longrightarrow$ <i>daacoowo</i>
<i>daacoowo</i>	1 f 2 professioneller Musikproduzent
<i>daade</i>	1 f 2.1 Stimme 2.2 Melodie 3 lit.: Hals
<i>dacce tanni</i>	1 f 2 Colophonium von $\longrightarrow$ <i>gegeeru</i> 3 <i>dacce</i> (f) pl. = Harz <i>tanni</i> (f) = Baum ( <i>Balanites aegyptiaca</i> )
<i>dambordu</i>	1 f 2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion 3 Klausurperiode einer neuverheirateten Frau
<i>doynaago</i>	1 f 2.1 singen 2.2 Einleitungsteil der Gesänge der $\longrightarrow$ <i>hoo'en</i> 3 <i>doynaago</i> (f) = Rufen der Kühe
<i>dubdo</i>	1 f 2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion
<i>dumbo</i>	1 f 2 Ensemble aus $\longrightarrow$ <i>wombere</i> oder $\longrightarrow$ <i>moolooru</i> und $\longrightarrow$ <i>tummude</i>
<i>deyyaha</i>	1 f 2 Heullaute, die die $\longrightarrow$ <i>hoo'en</i> bei Ankunft in einem Ort produzieren

- faadu* 1 f  
2 Idiophon: Gefäßbrassel  
3 *faadu* (f) = Kalebassenflacon
- fijirde* 1 f  
2 Oberbegriff für alle Ensemblebildungen  
3 *fiygo* (f) = spielen
- fiygo* 1 f  
2 (ein Musikinstrument) spielen
- fuufgo* 1 f  
2 (ein Musikinstrument) blasen
- gaasi* 1 f  
2 Aerophon: zweiteilige Längstrompete  
3 *gashí* (kan)
- gamdoowo* 1 f  
2 Heilpraktiker, der  $\longrightarrow$  *gegeeru* bei *wamnugo ginnaaji* spielt
- gangá kúrà* 1 kan  
2 Membranophon: doppelfellige Zylindertrommel  
3 *gangá* (kan) = Trommel  
*kúrà* (kan) = groß
- ganyal* 1 f  
2 Ensemble aus  $\longrightarrow$  *algayta*,  $\longrightarrow$  *gaasi*,  $\longrightarrow$  *kun̄kuru*,  $\longrightarrow$  *tumbel*,  $\longrightarrow$  *h̄aggu cab̄baawu*,  $\longrightarrow$  *h̄aggu luud̄irgu* und  $\longrightarrow$  *gangá kúrà*  
3 evt. *ghanni* (sh) = Gesang
- garaya* (gaw'en) 1 ha  
2 Chordophon: zweisaitige Schalenspießlaute, die nur von Jägern (gaw'en) gespielt wird
- garkuwa* 1 ha  
2 Scheibe am Mundstück von  $\longrightarrow$  *algayta*  
4.1  $\longrightarrow$  *bedū*  
4.2  $\longrightarrow$  *nyorgo*
- gawa* 1 f  
2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion  
3 (f) = Ringkampf

- gawjo* 1 f  
2 Jäger (von denen einige → *garaya* spielen)
- gegeeru* 1 f  
2.1 Chordophon: gestrichene Schalenspießlaute  
2.2 Ensemble aus → *gegeeru* und → *faadu*  
3.1 *yegugo* (f) = streichen  
3.2 *goge* (ha)  
4.1 → *gegiiru*  
4.2 → *gogiiru*
- gegiiru* 1 f  
4.1 → *gegeeru*  
4.2 → *gogiiru*
- gimoowo* 1 f  
2 → *bam̄baado*, der singt und evt. gleichzeitig ein Musikinstrument spielt  
3 *yimgo* (f) = singen
- girki* 1 man  
2 Mundstück von → *ciidal*  
4 → *jam̄di*
- girnorde* 1 f  
2 instrumentales Stück, das zu Beginn eines sozialen Anlasses gespielt wird  
4.1 → *bangawre*  
4.2 → *worierre*
- gogiiru* 1 f  
4.1 → *gegeeru*  
4.2 → *gegiiru*
- gombe* 4 pl. → *wom̄bere*
- goofi* 1 f (?)  
2 Oberteil des Korpus von → *algayta*  
4 → *boobi*
- gudiya* 1 ha  
2 höchste Saite von → *moolooru*  
3 *magu'diya* (ha) = der Heuler

<i>hiiɗe</i>	1 f
	2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion
	3 <i>hiirgo</i> (f) = den Abend verbringen
<i>hoorde</i>	1 f
	2 Trichter von $\longrightarrow$ <i>alɗayta</i>
	3 <i>horde</i> (f) = Kopf
<i>indeeri</i>	1 f
	2 Namensgebung, sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion
<i>jabiya</i>	1 ha
	2 weiblicher professioneller Musikproduzent
<i>jabooɓe</i>	1 f
	2 Refrainsänger der $\longrightarrow$ <i>ɓoo'en</i>
	3 <i>jabugo</i> (f) = empfangen
<i>jabre</i>	1 f
	2 Refrain
	3 vgl. <i>jabooɓe</i>
<i>jalo</i>	1 f
	2 Idiophon: Doppelglocke
	3 evt. <i>jallo</i> (sh) = Glocke
<i>jiikoowo</i>	1 f
	2 $\longrightarrow$ <i>bamɓaado</i> , der nur spricht
<i>juulnordu</i>	1 f
	2 Beschneidung, sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion
<i>juutgo</i>	1 f
	2 einen $\longrightarrow$ <i>taakiyaare</i> verlängern
	3 lit.: lang sein
<i>jamdi</i>	1 f
	2 Mundstück von $\longrightarrow$ <i>ciidal</i>
	3 lit.: Eisen
	4 $\longrightarrow$ <i>girki</i>
<i>jamdi les</i>	1 f
	2 Trichter von $\longrightarrow$ <i>ciidal</i>
	3 <i>les</i> (f) = unten
<i>jooya</i>	1 f
	4 $\longrightarrow$ ( <i>bawdi</i> ) <i>baylaaji</i>

<i>kadól</i>	1 f 2 Saitenhalter von → <i>gegeeru</i> 3 <i>hadǵo</i> (f) = verhindern
<i>kara</i>	1 f 3 onomat. 4 → <i>tummude</i>
<i>kawsu</i>	1 f 2 Saiten von → <i>moolooru</i> 3 caoutchouc (franz)
<i>keewal</i>	1 f 2 Korpus von → <i>ciidal</i> 3 lit.: Bambus
<i>kólo</i>	1 kan 4.1 → <i>ganyal</i> 4.2 → <i>kuŋkuru</i>
<i>kórokoro</i>	1 kan 2 Mundstück von → <i>algayta</i> 3 lit.: Spindel
<i>kudól</i>	1 f 2 Rohrblatt von → <i>algayta</i> 3 lit.: Schilf
<i>kuŋkuru</i>	1 kan 2 Membranophon: zweiteiliges Kesselpauken- spiel 3 <i>kùŋgúru</i> (kan) 4 → <i>kólo</i>
<i>laaci</i>	1 f 2 Saiten von → <i>gegeeru</i> 3 lit.: Haare
<i>laamu</i>	1 f 2 sozialer Anlaß professioneller Musikproduk- tion 3 <i>laamu</i> (f) = Herrschaft
<i>laḃoowo</i>	1 f 2 Barbieri, die teilweise → <i>luwal</i> zu → <i>juulnordu</i> spielen
<i>lagaawal</i>	1 f 2 Bogen von → <i>gegeeru</i> 3 lit.: Bogen

<i>laral</i>	1 f 2 Felle von allen Membranophonen und Decken von allen Chordophonen 3 lit.: Haut
<i>lokkulol</i>	1 f 2.1 Saitenhalter von —————→ <i>moolooru</i> und —————→ <i>gegeeru</i> 2.2 Spannligatur von allen Membranophonen
<i>luwal</i>	1 f 2 Aerophon: Querhorn, das von —————→ <i>laboowo</i> gespielt wird
<i>magu'diya</i>	1 ha 4 —————→ <i>gudiya</i>
<i>mai</i>	1 ha 2 höfischer Titel für —————→ <i>wambaabe</i> 3 lit.: Besitzer
<i>mantooje</i>	1 f 4 pl. —————→ <i>mantoore</i>
<i>mantugo</i>	1 f 2 einen Preisgesang singen 3 lit.: loben, preisen
<i>mantoore</i>	1 f 2 Preisgesang 3 —————→ <i>mantugo</i> 4 —————→ <i>yettoore</i>
<i>mawdô</i>	1 f 2 Chef einer Gruppe von —————→ <i>wambaabe</i> 3 lit.: Großer
<i>mojaago</i>	1 f 2 Mondfinsternis, sozialer Anlaß non-professioneller Musikproduktion 3 lit.: verschwinden
<i>moolooru</i>	1 f 2 Chordophon: dreisaitige gezupfte Schalen- spießblaute 3 <i>mōlō</i> (ha)



- moolooru dammere*
- 1 f
  - 2 Ensemble aus —————→ *moolooru* und *camhara*
  - 3 *dammere*, deriv. *dammaago* (f) = von einem Fuß auf den anderen treten
  - 4.1 —————→ *moolooru dibbere*
  - 4.2 —————→ *moolooru jigida*
- moolooru dibbere*
- 1 f
  - 4.1 —————→ *moolooru dammere*
  - 4.2 —————→ *moolooru jigida*
- moolooru jigida*
- 1 f
  - 3 *jigida*, evt. deriv. *yigugo* (f) = kratzen, reiben
  - 4.1 —————→ *moolooru dammere*
  - 4.2 —————→ *moolooru dibbere*
- moolooru mukaaru*
- 1 f
  - 2 Ensemble aus —————→ *moolooru* und —————→ *tummude* ohne Sänger
  - 3 *mukaaru* (f) = stumm
- nanjugo*
- 1 f
  - 2 einen Kunden mit einem Preisgesang überraschen
  - 3 lit.: fangen, nehmen
- nastirdu*
- 1 f
  - 2 Aufnahme in die religiöse Gemeinde, sozialer Anlaß professioneller Musikproduktion
  - 3 *nastugo* (f) = eintreten
- nyawala*
- 1 f
  - 2 Ensemble aus —————→ *baggu nyawala* und Sängern
  - 4 —————→ *saydawa*
- nyorgo*
- 1 f
  - 2 Scheibe am Mundstück von —————→ *algayta*
  - 3 lit.: Deckel
  - 4.1 —————→ *hedu*
  - 4.2 —————→ *garkuwa*
- paali*
- 1 f
  - 4 pl. —————→ *faadu*

<i>paldugel</i>	1 f 2 Steg von $\longrightarrow$ <i>moolooru</i> und $\longrightarrow$ <i>gegeeru</i> 3 <i>falgo</i> (f) = dazwischenschieben
<i>paski</i>	1 f(?) 4 $\longrightarrow$ <i>abba joyi</i>
<i>sakaadi</i>	1 f 4 $\longrightarrow$ <i>sakaadiwol</i>
<i>sakaadiwol</i>	1 f 2 tiefste Saite von $\longrightarrow$ <i>moolooru</i> 3 <i>sha ki'di</i> (ha) = dem Schlagen zugrundeliegen 4 $\longrightarrow$ <i>sakaadi</i>
<i>sarki'n bambadawa</i>	1 ha 2 höfischer Titel für $\longrightarrow$ <i>wambaabe</i>
<i>sawtu</i>	1 f 2 Geräusch
<i>saydawa</i>	1 f 4 $\longrightarrow$ <i>nyawala</i>
<i>siwtorde</i>	1 f 2 instrumentales Zwischenspiel 3 <i>siwtugo</i> (f) = ausruhen
<i>taakiyaare</i>	1 f 2.1 Rhythmus 2.2 Musikstück 3 <i>take</i> (ha) = Preisformel
<i>taari</i>	1 f 2 Stimpfpaste von $\longrightarrow$ <i>baggu fanat</i> 3 lit.: Wachs
<i>tappugo</i>	1 f 2 (eine Trommel) schlagen
<i>tonteere</i>	1 f 2 Membranophon: Kesselpauke
<i>tumbaadi</i>	1 f 4 $\longrightarrow$ <i>tumbaadiwol</i>
<i>tumbaadiwol</i>	1 f 2 mittlere Saite von $\longrightarrow$ <i>moolooru</i> 3 <i>tambari</i> (ha) = Trommel der Hausa 4 $\longrightarrow$ <i>tumbadi</i>
<i>tumbel</i>	1 f

<i>tumbaadiwol</i>	1 f 2 mittlere Saite von —————→ <i>moolooru</i> 3 <i>tambari</i> (ha) = Trommel der Hausa 4 —————→ <i>tumbadi</i>
<i>tumbɛl</i>	1 f 2 Membranophon: doppelfellige Rahmentrommel 3 <i>ṭabl</i> (arab)
<i>tummude</i>	1 f 2 Idiophon: Aufschlaggefäß 3 lit.: Kalebasse 4 —————→ <i>kara</i>
<i>wakal</i>	1 f 2 Begleiter eines —————→ <i>daacoowo</i> 3 evt. <i>wakkal</i> (sh) = zum Vertreter ernennen
<i>wambaabe</i>	1 f 4 pl. —————→ <i>bambaado</i>
<i>wamnugo ginnaaji</i>	1 f 2 exorzistische Zeremonie: sozialer Anlaß semi-professioneller Musikproduktion 3 lit.: die Geister zum Tanzen bringen
<i>wolde</i>	1 f 2 Sprache
<i>wolwugo</i>	1 f 2 sprechen
<i>womɓere</i>	1 f 2 Aerophon: Längsflöte 3 <i>yombal</i> (f) = Teil eines Hirsestammes
<i>worterre</i>	1 f 2 Instrumentalstück, das zu Beginn eines sozialen Anlasses gespielt wird 3 <i>wortaago</i> (f) = Blätter von einem Ast abstreifen, schnurstracks geradeaus gehen 4.1 —————→ <i>bangawre</i> 4.2 —————→ <i>girnorde</i>
<i>yeegugo</i>	1 f 2 <i>gegeeru</i> spielen 3 lit.: streichen

*yettoore*

- 1 f
- 2 Preisgesang
- 3 *yettugo* (f) = danken, loben
- 4 —————→ *mantoore*

*yimgo*

- 1 f
- 2 singen

*zagijjo*

- 1 f
- 2 Diener eines *laamiidô*, von denen einige —————→  
*jalo* und —————→ *tonteere* spielen
- 3 *zagi* (ha)

*zantuuru*

- 1 f
- 2 Idiophon: Kalebassenröhre
- 3 *shantu* (ha)

## ANMERKUNGEN

### Kapitel 1 „Methodische Fragen“

- 1 Vgl. S. 53.
- 2 Pullo = sing. v. Fulbe.
- 3 - = keine Erhebungen.

### Kapitel 2 „Der Norden Kameruns“

- 1 Nach Mohammadou 1970: 34.
- 2 a.a.O.
- 3 Geschätzt nach Angaben für Garoua bei Schramm 1970: 17.
- 4 Vgl. Anm. 3.
- 5 Mohammadou 1970: 34.
- 6 Nach O.R.S.T.O.M. 1971: 50.
- 7 Nach Eguchi, M.J. 1975: 17 (für 1971).
- 8 Nach Mohammadou 1970: 34.
- 9 Vgl. Lembezat 1961.
- 10 Mohammadou 1970: 34. Im Arrondissement de Maroua liegt der Anteil der Fulbe an der Gesamtbevölkerung bei 60%. Vgl. Hallaire, Barral 1967: 24.
- 11 Mohammadou 1970: 34 (für 1965).
- 12 Nach Lacroix 1968: 1069. Es ist allerdings mit Lacroix zu betonen, daß „... ce classement présente dans l'insuffisance actuelle de nos connaissances une large part d'incertitude, voire d'arbitraire ...“ (1968: 1069).
- 13 Nach Lacroix 1962: 75.
- 14 Zur Kurzcharakteristik dieses Dialekts vgl. Lacroix 1968: 1070-1086.
- 15 Vgl. Mohammadou 1970: 15.
- 16 Vgl. dazu Lacroix 1967.

### Kapitel 3 „Geschichte und Sozialstruktur der Fulbe des Diamaré“

- 1 Schließlich werden bereits hier Informationen gegeben, die für das Verständnis später auftauchender Detailfragen unentbehrlich sind und statt in isolierten Fußnoten in diesem Kapitel in ihrem entsprechenden Kontext erscheinen.
- 2 Vgl. vor allem die Kapitel 5.5.1 und 6.1.
- 3 Feroobe, Yirlaabe (auch Yillaga), Wolarbe, Toorobbe.

- 4 Andere Gruppen erreichten wahrscheinlich sogar schon im 16. Jahrhundert Bagirmi (vgl. Lacroix 1952: 12, Mohammadou 1970: 33).
- 5 Suret-Canale 1960: 45.
- 6 Vgl. Mohammadou 1970: 155. Eine Tatsache, die für die Beurteilung der Frage der sozialen Lage der Berufsmusiker von Bedeutung ist (vgl. Kap. 5.3). Vgl. auch Mohammadou 1970: 351, Anm. 30: „Cette évolution a été réalisée et bouclée depuis longtemps chez les Peuls de l'Adamawa où ont disparues toutes distinctions des classes préexistant à la migration du Macina.“
- 7 Bororo ist keine Stammesbezeichnung, sondern eher Synonym für nomadisierende Fulbe. Einige Bororo-Gruppen gehören selbst zu einem Clan der Feroobe. Näheres zu den Bororo, vgl. Dupire 1970.
- 8 Djafun Mbororo, Wodaabe, Ba'en und Djafun Birni. Die für den Diamaré wichtigsten Familien der Djafun Birni sind: Ngara, Târa und Mawndin.
- 9 Von denen noch zu wenig bekannt ist. Vgl. Mohammadou 1970: 34.
- 10 „Ce n'est qu'à l'issue de leur longue étape en pays Kanouri et Haoussa que la distinction commença à s'opérer, du fait que certains d'entre eux avaient abandonné la vie pastorale tandis que d'autres lui étaient demeurés attachés; c'est à partir de cette époque que ces derniers prirent le nom de Mbororo.“ (Mohammadou 1970: 153).
- 11 Vgl. Büttner 1964: 227.
- 12 z.B. Bogo, Petté, Djoulgouf.
- 13 Über den Zeitpunkt der Eroberung Marouas liegen verschiedene Angaben vor, von denen Mohammadou mit 1793 oder 1794 der Realität am nächsten kommen dürfte. Strümpell 1912: 64 und Lacroix 1952: 25 geben 1808 bzw. 1812, Zeltner 1963: 77 um 1800 an.
- 14 Mit der Eroberung Marouas waren die Guiziga noch nicht vernichtet worden. Sie bedrohten in den folgenden Jahren Maroua noch mehrere Male durch Überfälle, bei denen Mouhamman Sélbé und sein Nachfolger getötet wurden. Bis zur Jahrhundertwende war der Krieg gegen die Guiziga aber im wesentlichen abgeschlossen, und nur im Verlauf der folgenden Periode des „heiligen Krieges“ stellten sie noch gelegentlich einen Gegner dar, der aber bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts endgültig unterworfen wurde.
- 15 Vgl. die Karte im Anhang von Mohammadou 1970.
- 16 Näheres vgl. Johnston 1967.
- 17 Vgl. Lacroix 1966: 402.
- 18 Vgl. Büttner 1976b: 46.
- 19 Vgl. Büttner 1966: 611.
- 20 Trimmingham gibt folgende 3 legale Statusgruppen an: „freemen, serfs and slaves“ (1959: 132). Die Aristokratie wird bei ihm zu den „freemen“ gerechnet.
- 21 Vgl. Büttner 1967a: 148.
- 22 Vgl. Büttner 1966: 611.

- 23 Vgl. Büttner 1966: 615.
- 24 Vgl. Lacroix 1952: 32.
- 25 Vgl. Büttner 1966: 615.
- 26 Zum Hausa-Handel vgl. Wirz 1972: 193ff.
- 27 Vgl. Büttner 1966: 617.
- 28 Vgl. Büttner 1966: 622.
- 29 Vgl. Büttner 1966: 620.
- 30 Vgl. Mohammadou 1970: 341, 420.
- 31 Auch unter dem Namen Hayatu Balda bekannt. Über eine Episode in den Kriegen Hayatus haben die *hoo'en*, professionelle Sänger der Fulbe, einen Gesang komponiert. Näheres zu Hayatu vgl. Njeuma 1971.
- 32 In 13 Jahren mußten die Deutschen in nicht weniger als 4 Amtsperioden drei *laamiibe* auswechseln.
- 33 Es würde zu weit führen, diese Umwälzungen detailliert darzustellen. Wir beschränken uns auf diejenigen Faktoren, die für die spätere Analyse der Musik von Bedeutung sind. Näheres vgl. Lacroix 1952: 49-58, Imbert 1973: 36-48, Mveng 1963.
- 34 Zum Geld in den vorkolonialen Fulbe-Staaten vgl. Lacroix 1952: 37.
- 35 Straßen, die neue Eisenbahnlinie und später auch Flughäfen.
- 36 Vgl. Kap. 5.2.1.
- 37 Vgl. die Statistik bei Santerre 1973: 163.
- 38 Es existiert zwar eine sehr umfangreiche Literatur über die Entwicklung ganz Kameruns nach 1960, aber neuere Studien über den Diamaré fehlen weitgehend. Vgl. vor allem Podlewski 1966.
- 39 Was nicht bedeutet, daß in anderen Bereichen, die für unser Thema nicht relevant sind, keine Fortschritte erzielt worden wären.
- 40 Der Hofstaat des *laamiido* von Maroua bildet noch eine Ausnahme gegenüber denen von Bogo, Mindif, Pette, Miskin und Dargala, die zum Teil schon im 19. Jahrhundert durch zeitweilige Annektierung an Maroua an Bedeutung verloren und erst teilweise 1960 wieder als eigenständige Gebiete eines *laamiido* rehabilitiert wurden.
- 41 Die Entwicklung einer Industrie steckt noch in den Anfängen. Auch dies ist ein wichtiger Faktor in der Musik, der sich auf die Struktur des Berufsmusikertums auswirkt.
- 42 Pl. v. *mallum*: Bezeichnung für Männer, die den Koran gelesen haben, d.h. in der Lage sind, Arabisch zu lesen und zu schreiben.
- 43 Nach Podlewski 1966: 16.

#### Kapitel 4 „Klassifikation des Materials“

- 1 Vgl. Merriam 1964: 63. „Basic“ verstehen wir in dem Sinne, daß diese Unterscheidung nicht erst die Aufgabe der Feldforschung am Ort wäre, denn der Feldforscher steht ja nicht vor einer ihm unverständlichen Masse von Klängen, in die er im ersten Abschnitt seiner Arbeit Ordnung zu bringen hätte. Diese Unterscheidung ist vielmehr das Resultat der Feldforschung, um so mehr, als die Unterscheidung von der untersuchten Ethnie nicht verbalisiert wird und erst nach Erforschung der Konzeptionen von „Musik“ gewonnen werden kann. Wenn also die Unterscheidung von „Musik“ und „Nicht-Musik“ in dieser Arbeit bereits am Anfang steht, so handelt es sich in Wirklichkeit dabei um Resultate, die am Ende der Feldforschung erzielt wurden.
- 2 Daß das Wort „Musik“ in der untersuchten Ethnie existieren muß, damit überhaupt eine Konzeption von „Musik“ entwickelt werden kann, wird in Merriams Erörterung des Problems übersehen. Von daher ist sein Satz ein Zirkelschluß: „if no distinction can be made there can be no such thing as music, for either all sound will be music or no sound at all will be music and thus music cannot exist.“ (1964: 63). Wenn also bei den Fulbe keine Unterscheidung getroffen wird, so folgert daraus nicht, daß keine „Musik“ oder nur „Musik“ existiert, sondern zunächst nur, daß Konzeptionen von Musik für die Fulbe irrelevant sind, da die Unterscheidung von Klängen außerhalb des Denkrahmens „Musik versus Nicht-Musik“ getroffen wird.
- 3 Vgl. Taylor 1932: 38: „doina - sing sweetly“. Diese Übersetzung ist nicht ganz korrekt, denn ursprünglich wird das Verb für die halb gesungenen, halb gesprochenen Laute verwendet, mit denen die Hirten ihr Vieh rufen. In erweiterter Bedeutung heißt *doynaago* dann auch „melismatisch singen“.
- 4 „Spielen“ im weitesten Sinne, d.h. auch „Karten spielen“.
- 5 „Blasen“ im weitesten Sinne.
- 6 Geräusche aller Art, im Zusammenhang mit „Musik“ vor allem die Geräusche eines Instrumentes.
- 7 „Schlagen“ im weitesten Sinne.
- 8 Vgl. Kap. 4.2.
- 9 Die Frage, welcher von diesen Begriffen nun dem von „Musik“ am nächsten käme, um so auf Umwegen die Konzeption von „Musik“ zu entwickeln, wäre unsinnig und wenn, dann nur durch Übersetzung ins französische „musique“ zu stellen.
- 10 Zur Erläuterung dieser Begriffe vgl. Kap. 4.2.1-3.
- 11 Vgl. Anm. 10.
- 12 Was nicht ausschließt, in Ermangelung eines anderen Begriffs Worte wie „Musiker“ oder „Preissänger“ zu benutzen.
- 13 „(musikalische) Klänge“, da auch die „Sprecher“ (*jikoowo*, *bambaadô* *hunduko* und *wakal*) berücksichtigt werden müssen.
- 14 Vgl. die Textstellen bei Usman dan Fodio (Kap. 6.4.1).
- 15 Vgl. die Aussage eines *bambaadô* in Kap. 6.2.2.1.



- 16 Aussagen über diese Gruppe sind allerdings nur unter Vorbehalten zu machen, da wir nur 3 Fälle registrieren konnten. Es scheint aber, daß die Zahl der *garaya*-spielenden *gawjo* im Forschungsgebiet und in seinem Umkreis kaum 5 überschreitet.
- 17 Vgl. Ames, King 1971: 40f.
- 18 Vgl. Krieger 1968: 407.
- 19 In unseren Fällen waren alle drei *garaya*-Spieler, die wir aufnehmen konnten, Kanuri.
- 20 Vgl. Kapl. 4.3.
- 21 Ausführliche Informationen über *juulnordu* in Eguchi 1973.
- 22 In Malam Pétel fanden wir *tonteere* auch am Hofe eines *lawan*.
- 23 Bei den Hausa heißt das Instrument *shantu*. Vgl. Ames, King 1971: 10f. Details zu *zantuuru* der Fulbe in Eguchi 1975: 80-83.
- 24 Vgl. Zemp 1967: 80.
- 25 Bei den Hausa: *bambaro*. Vgl. Ames, King 1971: 4f.
- 26 Lit.: „die Geister zum Tanzen bringen“.
- 27 Näheres vgl. J. Monfouga-Nicolas 1972 und Besmer 1975.
- 28 Vgl. Kap. 4.3.
- 29 Nicht mit berechnet wurden 14 professionelle Musikproduzenten, die zwar registriert und befragt wurden, die aber nicht im Forschungsgebiet wohnten.
- 30 Als Kurzform auch *boo*.
- 31 Nach einer persönlichen Mitteilung von E. Mohammadou. Vgl. auch Mayssal 1965: 61.
- 32 Ihre Zahl dürfte im gesamten Département du Diamaré kaum 50 übersteigen.
- 33 Im Gegensatz zu den *wambaabe*, die wir aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu fremden Ethnien „professionelle Musikproduzenten bei den Fulbe“ nennen.
- 34 Zudem eine Charakteristik, die die *boo'en* als beleidigend zurückweisen.
- 35 Die Musik der *boo'en* ist Gegenstand einer Studie mit dem Titel „*Booku*. Eine literarisch-musikalische Gattung der Fulbe des Diamaré (Nordkamerun)“, die in den „Marburger Studien zur Afrika- und Asienkunde“ erscheinen wird.
- 36 z.B. Kap. 4.6, 5.
- 37 Das Wort ist nicht übersetzbar.
- 38 Vgl. Anm. 33 in diesem Kapitel.
- 39 *Wakal*, evt. deriv. *wakkal* (sh) = „to appoint as, commission“ (Lethem 1920: 243).
- 40 Der in der akephalen Periode entstandene Preisgesang der *daacooße* könnte so der Vorläufer des Preisgesangs der *wambaabe* sein, der mit der Klassengesellschaft entstand. Vgl. auch Kap. 6.1.

- 41 Das Wort ist nicht übersetzbar. Die Versuche in den einschlägigen Lexika sind eher Erläuterungen:  
 Dauzats (1952: 309) - „bambado - griot“  
 Klingenheben (1963: 346) - „bambado - Bänkelsänger, Bettler“  
 Noye (1974: 316) - „bamnbaado - griot“  
 Taylor (1932: 206) - „wamba - play for pence“  
 „bambado - minstrel; professional musician at dances“  
 Wie in Kapitel 5.3.1 noch zu sehen sein wird, käme der Begriff „professional musician“ der Realität am nächsten, wohingegen „griot“ falsch ist. Der Ausdruck „*bam̧baado*“ wird in vielen sudanesischen Gesellschaften verwendet, in denen es Fulbe-Musiker neben einheimischen Musikern gibt. Die Etymologie des Wortes ist allerdings unbekannt.
- 42 *hunduko* = „Mund“.
- 43 Nach Noye (1971: 85) tragen sie auch grammatische Wortspiele vor. Diese konstituieren aber nach einer Mitteilung von Noye (3.9.1975) keine eigene Gattung.
- 44 Das Wort ist nicht übersetzbar. Ein anderer, seltener gebrauchter Ausdruck für *jiikoowo* ist *mabaajo* oder *maba* (Kf. v. *mabaajo*), deriv. *ma'abba* (ha) = „beggar who recites panegyrics ... but has no drum“ (Abraham 1975: 625).
- 45 Vgl. Kap. 6.4.
- 46 Dagegen sprechen wir, wenn *jiikoowo* und *bam̧baado* [-Musiker] gemeint sind, immer von *wam̧baabe*.
- 47 Details wie z.B. Maße, Namen von einzelnen Instrumententeilen, deren Etymologie und Photos sind in meinem Aufsatz „Notes on musical instruments among the Fulani of the Diamaré (Cameroons)“ zu finden, der in African Music vol. 6/2, 1979 erscheinen wird.
- 48 Nach Auskunft einiger *wam̧baabe* wurde diese Neuerung vor ca. 5 Jahren durch einen Musiker namens Usumanu eingeführt, weil die Instrumente aus Hirse zu oft brachen.
- 49 Vgl. Taylor 1932: 66.
- 50 Vgl. Kap. 4.3.4.
- 51 Vgl. Mohammadou 1970: 282.
- 52 Vgl. die Materialsammlung bei Besmer 1971: 88f.
- 53 Nach Hause stammt der Ausdruck aus den zentralsudanesischen Sprachen (Hause 1948: 23).
- 54 Vgl. Mouchet 1953: 190.
- 55 Vgl. Lukas 1967: 200: „...drum of the Shehu which is beaten with both hands at both sides.“ Verwirrend ist es allerdings, daß Lukas als Synonym *kungulu* angibt. Vgl. auch Anm. 57.
- 56 *Kuņkuru* stammt von dem arabischen *naqqarat* (vgl. Abbildung I6 bei Touma 1975) und *um̧gel* von dem arabischen *ṭabl* (vgl. Hause 1948: 8-14).
- 57 Vgl. Ames, Gregersen, Neugebauer 1971: 26.

- 58 So z.B. als *collo* bei den Djerma, wo es nach Nikiprowetzky als von den Hausa übernommene „petit ganga“ gilt. (o.J.: 65).
- 59 So z.B. in Mora im Mandara-Gebirge, wo es nach Schaeffner *koualo* heißt. Vgl. auch das Foto dort (Schaeffner 1933: 69). Bei Lukas heißt es aber auch wiederum weniger eindeutig: „small drum“ (1967: 217).
- 60 Vgl. die Fotos, die M. Brandily 1963 bei den Kanembu gemacht hat (Brandily o.J.). Das Wort ist ein Diminutiv von *tumbal*, ein Ausdruck, der in Adamaua für die Kesselpauke *tonteere* verwendet wird, die in einigen Fällen zumindest (so z.B. die berühmte *tumbal cardi* in Ray Bouba) aus Metall ist (vgl. das Foto in Mohammadou 1963).
- 61 Vgl. die ausführliche Quellensammlung bei Gourlay 1976.
- 62 Vgl. auch Smith 1964: 351f.
- 63 Vgl. Lukas 1967: 201.
- 64 Deriv. ha: *busa* = „blasen“.
- 65 Vgl. die Fotos von dem Instrument bei den „Kirdi“ aus Mora (Schaeffner 1933: 67) und von einem Horn aus Kalebasse bei den Tupuri, das zwar anders geformt ist, aber wie *buusawru* gehalten wird (MacLeod 1912: 82).
- 66 Vgl. MacKay 1950: 132 (Foto, S. 119). Auch die Shoa des Tschadsee-Gebietes scheinen das Instrument zu kennen, denn es wird auch in Lethems Lexikon des Shoa-Arabischen, wenn auch als Fremdwort, als „shilla shilla“ unter dem Stichwort „flute“ aufgeführt (vgl. Lethem 1920: 324).
- 67 Vgl. MacLeod 1912: 174.
- 68 Vgl. MacLeod 1912: 200.
- 69 Vgl. Barth 1971, I: CCXXII und CCXXIV. Eine Bestätigung könnte man in Nachtigals Bericht sehen, der 1872 in der Nähe von Kusseri ein Instrument sah, das nur *ciidal* gewesen sein konnte („... Rohrpfife, die eine Reihe von Luftlöchern, ein metallenes, weit offenes Mundstück und am unteren Ende ein leicht gekrümmtes Horn hatte ... Das Rohr des Instrumentes war in seinem oberen und unteren Theile von umfangreichen, spindelförmigen und mit eingelegten Kauri-Muscheln versehenen Wachszierathen umgeben.“) (Nachtigal 1881, II: 507).
- 70 Wir sehen hier von dem Instrumentarium der nicht-professionellen Musikproduktion ab, das aber ebenfalls zum größten Teil fremden Ursprungs ist.
- 71 Die Existenz dieser Instrumente zu Beginn der Kolonialzeit ist vielfach belegt und soll hier nur anhand einiger Quellen dargestellt werden. MacLeod fotografierte 1910 in Garoua ein Ensemble aus 3 *algayia*, 2 *haggu cabbaawu* und 1 *tumbel* (MacLeod 1912: 22). Bei Dominik findet sich ein Foto aus Leinde bei Garoua aus dem Jahre 1902, auf dem man 4 *haggu cabbaawu* und möglicherweise 5 *gasi* erkennen kann (Dominik 1908: 216). MacLeod wiederum beschreibt sehr ausführlich die Spielweise von *haggu*, die mit der heutigen noch übereinstimmt (MacLeod 1912: 21). Passarge beobachtete 1893 *algayia* mit 1 *haggu cabbaawu* und wahrscheinlich 1 *kalangu* (Passarge 1895: 104f) und sah in Ngaoundere „lange, ausziehbare Blechtrumpeten“, die er irrtümlich *busa* nennt (Passarge 1895: 477). Bei Strümpell findet sich schließlich sogar ein Foto aus Mindif (25 km südlich von Maroua), auf dem 3 *algayia*-Spieler und 1 *haggu cabbaawu* zu erkennen sind (Strümpell 1912: Abb. 24).

- 72 Vgl. Bauer 1904: 71.
- 73 Vgl. Passarge 1895: 68.
- 74 Vgl. MacLeod 1912: 200.
- 75 Vgl. dazu Kap. 4.4.3.
- 76 Selbst wenn man die unseres Erachtens gewagte Ableitung des Wortes „*ciidal*“ aus dem Fulfulde-Verb „*siida*“ (= „scherzen“) bei Taylor (1932: 173) akzeptieren würde, wäre dies noch kein ausreichender Beleg für einen Ursprung des Instruments bei den Fulbe.
- 77 Das gleiche gilt auch für die Namen der einzelnen Bestandteile der Instrumente; Angaben, die alle in meinem Aufsatz (1979) nachzuschlagen sind.
- 78 Denn ein häufig für *gegeeru* gebrauchtes Synonym ist *gogiiiru*.
- 79 Vgl. auch Kap. 4.3.2.
- 80 Abgesehen von einer sozusagen biologischen Homologie bei *kuŋkuru*, dessen beide Trommeln gelegentlich *daada* = „Mutter“ und *bingel* = „Kind“ genannt werden.
- 81 Vgl. dazu Kap. 4.4.4.
- 82 Vgl. Kap. 4.4.2.
- 83 Minimale beobachtete oder von Spielern angegebene Besetzung.
- 84 Durchschnittliche Besetzung.
- 85 Maximale beobachtete oder von Spielern angegebene Besetzung.
- 86 *Gimooowo* = „Sänger“, vgl. Kap. 4.4.5. Die Klammern deuten an, daß die Mitwirkung eines *gimooowo* (bzw. *jiikoowo*) nicht obligatorisch ist.
- 87 Einschließlich der nicht aufgenommenen Ensembles.
- 88 Vgl. Kap. 4.4.5.
- 89 Sinn unklar.
- 90 Vgl. Kap. 4.5.1.
- 91 *Bawdi*, pl.v. *ħaggu baylaaji*: Sinn unklar.
- 92 Bei Taylor 1933: 104 heißt es: „*njoya*, a shuffling dance accompanied by singing and drumming“.
- 93 Das Ensemble, dessen Name von „ghanni“ (sh) = „Gesang“ stammen könnte, wird je nach Region auch *kólo* genannt.
- 94 Das Instrument wird aber oft überhaupt nicht gespielt, sondern vom *gimooowo* nur in der Hand gehalten.
- 95 *Jigidá*, möglicherweise von *yigugo* = „kratzen“, „reiben“, abgeleitet, denn *camħara* wird zwischen den Händen gerieben.
- 96 Vgl. Taylor 1933: 163: „a song and dance for women“.
- 97 Deriv. *zabiya* (ha).
- 98 *Gimooowo*, falls der Vorsänger ein Mann ist, was aber seltener sein soll.
- 99 Deriv. *jabugo* = „empfangen“, d.h. die Refrainsänger, die Männer und/oder Frauen sein können.

- 100 Gewisse Ausnahmen wurden dennoch beobachtet, so z.B. bei *ciidal*, *gegeru* und auch *kujkuru*. Wird *womhere* solistisch gespielt, hört es auf, ein Instrument professioneller Musikproduzenten zu sein, sondern wird zum Instrument von Hirten, die sich mit dem Spiel von *womhere* die Zeit beim Viehhüten vertreiben.
- 101 Dies war anscheinend der Fall einer *ganjal*-Gruppe aus Yoldeo, deren *algayta*-Spieler zwischen unseren beiden Aufenthalten gestorben war und für den kein Nachfolger gefunden wurde. Dennoch spielten - und das war für das Publikum lächerlich - die verbliebenen Trommler ohne *algayta* weiter.
- 102 Also z.B. *ciidal* und *dumbo* [*womhere*]. Eine Ausnahme ist *buusaw(ru)*, wo die Funktion des *gimoowo* in der Regel von einem der *haggu cabbaawu*-Spieler wahrgenommen wird. Da sich in den Stücken von *buusaw(ru)* Gesangs- u. Instrumentalpartien aber immer abwechseln, kann die Funktion des *gimoowo* auch, wie auch beobachtet wurde, von einem der *buusawru*-Spieler wahrgenommen werden, was aber den Effekt hat, daß die Instrumentalparts am Ende abgebrochen werden, um direkt in die Vokalparts überzugehen.
- 103 Vgl. Kap. 4.4.3.
- 104 Vgl. Kap. 6.4.
- 105 Vgl. Smith 1957: 29.
- 106 *Mawaḍo* = „Großer“. Die anderen Mitglieder der Gruppe werden mit keinem besonderen Ausdruck benannt, es sei denn *suka* = „Kind“, „junger Mann“.
- 107 Man kann es allerdings nicht als Kriterium für die Einordnung der Instrumente dieser beiden Klassen zu den Hauptinstrumenten ansehen, daß in einem Ensemble kein Instrument der Aerophon- oder Chordophonklasse fehlen darf - soll es nicht als unvollständig angesehen werden. Denn umgekehrt muß je nach Ensemble eine Mindestzahl von Instrumenten der anderen beiden Klassen (Idiophone und Membranophone) vorhanden sein, damit ein Spieler überhaupt Instrumente der ersten beiden Klassen spielt.
- 108 Vgl. Strümpell 1912: Abb. 24.
- 109 Vgl. eine Schallplattenaufnahme aus Garoua, die nur wenige Jahre alt sein dürfte (Fonfrède o.J.).
- 110 Vgl. das Foto bei MacLeod 1912: 22.
- 111 Vgl. das Foto bei Labouret 1935.
- 112 Vgl. Passarge 1895: 104f.
- 113 Vgl. Dominik 1908: 216.
- 114 Vgl. Salasc 1934: 36.
- 115 Vgl. MacLeod 1912: 200. Obwohl hier zu berücksichtigen ist, daß das Foto im Kotoko-Gebiet von Gulfey gemacht wurde. Vgl. ebenfalls ein Foto aus Ngaoundere (wahrscheinlich um 1932 entstanden) bei Griaule 1932: 58.
- 116 Vgl. das Foto bei Schaeffner 1933: 69, das 1932 in Mora (im Mandara-Gebirge) gemacht wurde und auf dem I *gegeru* mit I *kujkuru* (dort *koualo* genannt) zu sehen ist.

- 117 Vgl. das Foto in Bauer 1904: 71.
- 118 Vgl. Macleod 1912: 200. Interessanterweise fügt MacLeod hinzu, daß *ciidal* - bei den Fulbe in keinerlei Weise mit dem Amt eines Herrschers assoziiert - bei den Kotoko ein Instrument war, „which might not be played or parted with except by permission of the chief (1912: 200) und im Bagirmi Eigentum des Königs war (1912: 174).
- 119 Vgl. McLeod 1912: 174.
- 120 Vgl. Kap. 6.2.
- 121 Vgl. Anm. 119.
- 122 In dem gesamten folgenden Abschnitt werden nur Anlässe professioneller Musikproduktion untersucht.
- 123 Lit. = „Ausstattung“, „Ausrüstung“, „Proviant“.
- 124 Zu *teegal* wird keine Musik produziert.
- 125 Vgl. Kap. 4.5.2.
- 126 In Maroua beobachteten wir dagegen auch sehr oft zwei Hausa-*maroki*, die zu *alko kalangu*, *'dan kar'bi* und *kutunkuru* spielten. Ferner beobachteten wir einmal singende und in die Hände klatschende Mädchen, die Angehörige der Hausa-Kolonie und nicht professionelle Musikproduzenten waren. Vgl. dazu den *tarewa* genannten Anlaß der Hausa bei Ames, King 1971: 115.
- 127 Die aber dann *womɓere* oder *algayta* spielen.
- 128 Vgl. Kap. 4.6.
- 129 Außerdem spielen im Hof junge Mädchen zusammen auf einer großen umgekehrten Kalebasse oder Blechschüssel.
- 130 Die Etymologie dieses Wortes ist unbekannt. Bei den Hausa existiert eine ähnliche Form. *ajo* genannt, die nach Smith (1957: 34) von den Yoruba übernommen wurde. Der einzige Unterschied zu der Beschreibung von Smith besteht darin, daß *dubdo* bei den Fulbe nicht nur vor einer Heirat, sondern auch zu anderen Zwecken veranstaltet wird und daß *dubdo* nicht von Frauen besucht wird.
- 131 Vgl. auch Eguchi 1975: 83: „A *dubdo* is an event at which a host or a hostess entertains a crowd of people at his or her *saare* in return for financial donations to a personal cause.“ Vgl. auch Eguchi 1975: 84.
- 132 Wenn ein *dubdo* von Frauen veranstaltet wird, so schreibt M.J. Eguchi, „the entertainment usually consists of children banging on metal bowls.“ (1975: 84) Wir haben derlei nie beobachtet und fragen uns, ob Eguchi hier *dubdo* nicht mit *ɓangal* verwechselt. (Vgl. Kap. 4.5.2).
- 133 Sehr oft tritt aber auch nur ein Ensemble auf oder zwei Ensembles wechseln sich morgens und abends ab.
- 134 Pl. *kiirle*, deriv. *hiirgo* = „den Abend verbringen“.
- 135 Im Gegensatz zu *fijirde* (lit. = „Spiel“), soziale Anlässe von Musik, die tagsüber stattfinden. Wenn *dubdo* am Tage stattfindet, wird es *fijirde* genannt.

- 136 Weitere Beschreibungen eines ähnlichen Anlasses bei den Hausa, vgl. Smith, M. 1969: 258-265, Smith 1957: 35.
- 137 Vgl. dazu Eguchi, 1975: 72.
- 138 Dies gilt aber nicht für verheiratete Frauen (und auch - wenn auch in geringerem Maße - Männer): „... la liberté sexuelle des adultes non mariés des deux sexes - bien que réprouvée par les réceptes religieux - n'en es pas moins implicitement reconnue, la réprobation ne s'exercant vraiment ... qu' à l'encontre des hommes et surtout des femmes adultères.“ (Lacroix 1965, I: 496f).
- 139 Vgl. Kap. 8.2.2.
- 140 *Laamu* = „Herrschaft“, deriv. *laamaago* = „herrschen“, „regieren“. Im Unterschied zu *laamugo* = „jemanden in das Amt des Königs einsetzen“.
- 141 Der eigentliche Anlaß, der *laamu* genannt wird.
- 142 Die Fulbe haben keine besondere Bezeichnung für diesen Anlaß, können ihn aber wie die Hausa *hawan salla* (vgl. Ames, King 1971: 120) nennen.
- 143 Vgl. Anm. 141. Bei den Hausa: *waza* oder *sara* (Ames, King 1971: 129).
- 144 In Bogo, Mindif, Miskin und Dargala gibt es andere Formen, vor allem *ganyal*-Ensembles.
- 145 Vgl. Besmer 1971: 198, Anm. 2.
- 146 Die Zahlen entsprechen jeweils einem Stück des Repertoires dieses Ensembles. Kursive Zahlen bedeuten Stücke, die in Band II als Transkription wiedergegeben werden.
- 147 Danach wurde das Spiel wegen Regen abgebrochen.
- 148 Das Stück wurde wiederholt, weil es beim ersten Mal fehlerhaft war.
- 149 Das Stück wurde vor dem Hause des *laamdo cudde* gespielt.
- 150 Das Stück wurde vor dem Hause des *magaaji* gespielt.
- 151 Vgl. S. 30 f.
- 152 Union Nationale Camerounaise, die Staatspartei Kameruns.
- 153 Die Angaben der *boo'en* sind hier nicht konkret genug. Zu *dambordu* vgl. auch Mayssal 1965: 75.
- 153 Wir konnten derlei nicht beobachten.
- 154 Holter-Hüttenmeister fand 1959 noch fünf Hausa-Musiker auf dem Markt von Maroua (1964: 157). Nach unseren Auskünften wurde diese Musik noch um 1970 gemacht. In anderen Orten, z.B. Mokolo, konnten wir sie 1975 beobachten. Bei den Hausa: *ki'dan fawa*, vgl. Ames, King 1971: 121.
- 155 Ein einziger Fall, von dem wir erfuhren, den wir aber nicht beobachten konnten.
- 156 Die nicht- und semi-professionelle Musikproduktion waren von den Untersuchungen bereits ausgeschlossen worden.
- 157 Vgl. Kap. 4.4.1.
- 158 Deriv. *mantugo* = „preisen“. Zuweilen auch *manjoore* geschrieben. Syn. *yettoore*.

## Kapitel 5 „Die wamɓaabe - Produzenten des Preisgesangs“

- 1 So z.B. bei den Igbo. Vgl. Ames 1968: 80.
- 2 Die Bedeutung der Musikproduktion als arbeitsteilige Tätigkeit geht beim Preisgesang über das pure Faktum der Teilung der Arbeit hinaus und erhält eine symbolische Dimension. Vgl. Kap. 7.2.
- 3 Bei den *hoo'en* und *daacoobe*: *hooku* und *daacol*.
- 4 Vgl. Ames 1973: 130f.
- 5 Vgl. Ames 1973: 131.
- 6 Darunter sind Fälle zusammengefaßt, in denen *wamɓaabe* Kleinhandel betrieben, oder z.B. einen Teil ihres Hauses vermieten.
- 7 Vgl. Kap. 3.3.
- 8 Ungefähr abschätzend läßt sich sagen, daß die übergroße Mehrheit der Musiker, vor allem der weniger beliebten, kaum mehr als 5mal pro Jahr spielen. Andere dagegen, wie z.B. die Hofmusiker von Maroua oder zur Zeit berühmte Musiker können praktisch bis zu 2-3mal pro Woche spielen.
- 9 Zugleich gehört sie zu den am meisten vernachlässigten Fragen der Musikethnologie. H. Zemp (1967) und C. Oppong (1969) haben in anschaulicher Form die Möglichkeiten gezeigt, die dieses Thema birgt.
- 10 Das zeigt auch der Vergleich der 5,3% mit den 21,0% der folgenden Tabelle auf S. 71.
- 11 Vgl. zu diesem Ausdruck Kap. 5.3.2.
- 12 Alle Befragten, die auf diese oder ähnliche Weise Berufsmusiker geworden waren, zeigten sich mit ihrer Berufswahl zufrieden.
- 13 Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist der Fall von Mallum Gazawa, dem zur Zeit bekanntesten Preissänger des Diamaré. 35jährig, begann dieser Pullo aus Gazawa vor 7 Jahren mit *ɓamɓu*, weil er glaubte, damit viel Geld verdienen zu können. Erstaunlich ist, daß er vorher *mallum* war, also einen Beruf ausübte, der das höchste Ansehen genießt. Ihm, der auch für die Radiostation in Garoua singt, der zwei Häuser in Gazawa und Maroua besitzt, der bei einem *hiirde* 9000 Francs CFA verdient, wäre die Vorstellung vom sozialen Abstieg fremd.
- 14 Vgl. Kap. 5.3.1.
- 15 Dies war der Fall bei 21,0% aller Musiker, wobei in 19 Fällen der Vater, in einem Fall der Onkel und in einem Fall einer *jaabiya* die Mutter die Lehrer waren.
- 16 Selbst wenn die Musik im Innern eines Hauses oder Hofes stattfindet und die Hörer am Eintritt gehindert werden, ist die Musik meistens noch draußen hörbar.
- 17 Darüber hinaus spielen sie auch gelegentlich einzeln oder als Gruppe für andere Könige oder *lawan'en* des Diamaré und für den Staatspräsidenten und andere hohe Staatsbeamte.
- 18 Zum Zusammenhang von Spott- und Preislied vgl. Kap. 10.3.2.



- 19 Die Berühmtheit der Musiker kann ihrerseits die Unterscheidungsfunktion ihres Instrumentariums verdecken oder unwichtig machen. So spielte der 1976 berühmte Musiker Musa Campay auch vor sozial hochstehenden Kunden sein Instrument *gegeeru*. Dasselbe galt 1975 für Mallum Gazawa mit *wombere*.
- 20 Vgl. dazu Kap. 7.1.2.
- 21 Vgl. Smiths Aussage für die Hausa: „... *maroka* seek to avoid unremunerative exercises of their art“ (1957: 31).
- 22 Zur Bedeutung dieses Verhältnisses vgl. Kap. 5.3.2.
- 23 Vgl. Kap. 1.2.3.
- 24 In der Statistik wurde diese Eingrenzung schon entsprechend berücksichtigt, so daß nur die *wambaabe* gezählt wurden.
- 25 Ähnliche Äußerungen finden sich in zwei weiteren Schriften Usman dan Fodios. In Ch.H. Robinsons Übersetzung eines Gedichtes des Reformers heißt es: „*Ku ber na.kidda molo*“, „leave off drumming“ (1969: 62f). Die Übersetzung müßte eigentlich genauer lauten: „laßt das *molo*-Spiel“, da im Hausa das Spiel eines Saiteninstruments mit dem Wort „Schlagen“ übersetzt wird. In der Übersetzung des „Nur-el-Eulbab“, einer Schrift über die „Unsitten“ des Hausa-Landes, heißt es von den Hausa: „... hommes et femmes réunis s'adonnent aux chants, à la danse et autres folies ou crimes que Satan ... leur suggère.“ (Hamet 1897: 312).
- 26 Vgl. Hiskett 1963: 121.
- 27 Besmer schreibt dazu: „It is doubtful that this information given by court musicians can be taken at face value, as many instrumentalists' positions (and others) certainly existed prior to Fulani rule.“ (1971: 65, Anm. 1).
- 28 Vgl. Hiskett 1960: 578.
- 29 Dennoch läßt sich auch heute vor allem bei den *mallum'en* etc. eine mehr oder minder starke Abneigung gegen Musik verspüren. Vgl. Büttner 1966: 603.
- 30 Obwohl es heute bei den Hausa auch Fulbe-Musiker gibt, d.h. Musiker, die aus derselben Ethnie stammen wie die herrschende Schicht, ist nicht klar, ob dem immer so war. Die *bamba'dawa*, „professional panegyrist who traditionally praise in the Fulani language“ (Ames, King 1971: 94), eine Einrichtung, die von den Fulbe-Eroberern ins Leben gerufen wurde, müssen nicht unbedingt selber Fulbe sein. Leider liegen darüber bei Ames und Besmer keine Angaben vor.
- 31 Dies zeigt der geringe Anteil von nur 2% Guiziga. Es handelt sich dabei natürlich um islamisierte Guiziga und zum Teil auch um Musiker, deren einer Elternteil Pullo war. Ferner lebten sie in Maroua, der ethnisch so stark vermischten Stadt oder Mindif, einem der traditionellen Guiziga-Gebiete. Einer war sogar ein *algayta*-Spieler des Königs von Mindif, dessen Vater bereits für den Großvater des heutigen Königs gespielt hatte (vgl. S. 91).
- 32 Vgl. auch Lacroix 1965.1: 254f.

- 33 Vgl. Dauzats 1952: 387, Klingenheben 1963: 374, Noye 1968: 111, Noye 1974: 335, Taylor 1932: 131.
- 34 Die Behandlung dieses Punktes im Gespräch mit den Musikern erforderte große Vorsicht, da die Bezeichnung *maccudô* nicht immer beliebt ist. Oft mußten wir daher mit einem schwächeren Begriff wie *suka* (= „Diener“) umschreiben.
- 35 „Les musiciens officiels ... sont exemptés de toute tâche servile.“ (Smith 1969: 336, Anm. 22).
- 36 Obwohl es nicht zum Thema gehört, soll nicht unerwähnt bleiben, daß die Gesellschaft noch viele Aspekte der Sklaverei bewahrt hat, viele ehemalige Sklaven, die sich freigekauft haben, noch heute von Zeit zu Zeit ihren alten Herren Geschenke übermitteln. Vgl. auch den Text Nr. 14, wo noch von Sklaven die Rede ist.
- 37 Vgl. auch Lacroix 1962: 76. „Il n'existe pas pour l'ensemble du Nord-Cameroun de documents permettant de connaître le nombre des Peul *stricto sensu*, c'est-à-dire des individus bénéficiant dans cette société du statut social valorisé qui est attaché à la qualité de Peul, et qui s'oppose au statut sensiblement inférieur des musulmans non-Peul d'origine 'libre' ou à celui, nettement dévalorisé, des non-Peul d'origine 'servile'.“
- 38 Bei den Hausa, wo es ebenfalls die Unterscheidung zwischen *maroka* und *bayi*, „descendants of musicians taken into the royal house-hold als slaves during the nineteenth century“ (Besmer 1971: 45), gibt, betrachten sich die *bayi* als den *maroka* überlegen.
- 39 Vgl. Mohammadou 1970: 351, Anm. 30.
- 40 Vgl. Trimmingham 1959: 133.
- 41 Vgl. Ames 1973: 129.
- 42 Ames, zit. nach Besmer 1971: 51.
- 43 Besmer hat in bezug auf die Hausa übrigens mit Recht darauf hingewiesen, daß der Terminus „griot“ nicht anwendbar ist, da er, wie Merriam definiert, die Vorstellung einer „definite caste“ (1964: 139) einschließt.
- 44 Vgl. Mohammadou 1970: 351, Anm. 30.
- 45 Vgl. Besmer 1971: 90.
- 46 Vgl. Besmer 1971: 64.
- 47 Vgl. Balandier 1972: 95.
- 48 Vgl. Mair 1970: 114.
- 49 Vgl. Büttner 1966: 620, Anm. 198.
- 50 Vgl. Büttner 1966: 620.
- 51 D.h. *haggu cabbaawu*.
- 52 D.h. er spielte in einer anderen Stadt.
- 53 D.h. zu Alium, dem Vater von Umaru.
- 54 D.h. *ganyal*.

- 55 Das Interview fand an einem Freitag statt.
- 56 „Musical retainers also perform other services for their master, such as political agency (*fadanci*) ...“ (Smith 1957: 29).
- 57 Mit Ausnahme des *sarki'n-bambadawa*, der während unserer Aufenthalte nicht ein einziges Mal fehlte. Sein Titel verpflichtet ihn mehr als andere, nicht titulierte Hofmusiker, seinen Dienst voll zu erfüllen.
- 58 Vgl. Besmer 1971: 57.
- 59 Deriv. *sarki* (ha) = „König“, *bambadawa*: vgl. Anm. 30.
- 60 Ha = „derjenige, der besitzt“. Im Hausa ist diese Bezeichnung kein Titel, sondern einfacher Namenszusatz.
- 61 Vgl. S. 16.
- 62 Vgl. Besmer 1971: 57.
- 63 Gemeint ist Abdu Ramaanu, seit 1966 König von Maroua.
- 64 D.h. er wurde der neue König.
- 65 Gemeint ist die Gruppe von *mai Musa*, dem jetzigen *sarki'n-bambadawa*.
- 66 Hier irrt Malajime, er meint eigentlich Mohammadou.
- 67 D.h. alle Hofmusiker, also auch die Hofmusiker des verstorbenen Königs Mohammadou.
- 68 Gemeint ist der Sitz des Königs.
- 69 Vgl. S. 76f.
- 70 „Les musiciens officiels ... sont des clients politiques attachés de façon permanente au titre ...“ (Smith 1969: 336, Anm. 22).
- 71 Was zeigt, daß es für die Musiker durchaus ein höheres Prestige bedeutet, Klient eines Königs als nur ein „freier“ Musiker zu sein.
- 72 In diesem Widerspruch zwischen Erbrecht und „personal attachments“, die der Preisgesang ausdrückt und die Ames als einziger Autor erkannt hat (der Preisgesang ist seiner Ansicht nach „often addressed as much to the office a man holds as to his person“, 1973: 158), liegt ein wesentliches Moment seiner ideologischen Funktion (vgl. Kap. 10.3.3). Besmer (1971: 42f) berichtet übrigens von ähnlichen Nachfolgeschwierigkeiten unter einer Gruppe von Hofmusikern in Kano. Hier hatte ein Emir nicht die Musiker seines Vorgängers übernommen, sondern neue Musiker vom Lande gerufen. Einer der Spieler der Gruppe des verstorbenen Emirs hatte aber eine Schwester seines Ensemblechefs geheiratet und 5 Söhne mit ihr, die alle Musiker wurden, ihren Anspruch auf die Titel als Musiker des Emirs geltend machten und sich als Zweitgruppe neben den Nachfolgern des Musikers vom Lande formierten. Die 5 Söhne erhielten Unterstützung von nachfolgenden Emiren und betrachteten sich als legitime Nachfolger der ursprünglichen Hofmusiker. Ob sie aber auch Titel vom Emir bekamen, ist nach Besmer unklar und deshalb sehen wir darin einen ähnlichen Fall wie den in Maroua, wo die Musiker um Malajime auch nicht übernommen wurden und keine Titel erhielten, dennoch vom König bezahlt wurden und daraus den Anspruch ableiten, ihn als ihren *jaagordo* zu betrachten.

- 73 Was allerdings nicht stimmt. Malajime gibt sich selbst gerne „modern“, unabhängig und großsprecherisch und weniger unterwürfig als die meisten Musiker.
- 74 Bei Ames, King heißen diese „freien“ Musiker „freelancers“ (1971: 68).

### **Kapitel 6** „Produktion und Reproduktion des Preisgesangs“

- 1 Dies ist natürlich zunächst nur eine rein quantitative Beurteilung der Bedeutung von Komponisten innerhalb einer Gesellschaft. Es ist aber klar, daß selbst bei einem hohen prozentualen Anteil von Komponisten am sozialen Berufssystem die Rolle des Komponisten so unbedeutend sein kann, daß sie gar nicht mehr wahrgenommen wird und daß ihr umgekehrt bei einem nur geringen Anteil große Bedeutung zukommen kann.
- 2 Die Frage schließlich, wie musikalische Innovation im einzelnen Stück aussieht, d.h. wie ein Preisgesang komponiert wird, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht beantwortet werden.
- 3 Vgl. die Tabelle S. 113.
- 4 Aufgrund unserer extensiven Feldforschungstechnik können wir auch hier nicht näher auf die Bewußtseinsprozesse bei der Reproduktion von Kompositionen eingehen. Wir können also nur Aussagen über die Resultate der Realisation machen.
- 5 Obwohl es als Kennzeichen schlechter Musiker gilt, Unstimmigkeiten und mangelnde Einübung zu zeigen.
- 6 Schlechtes Spielen ist in vielen Fällen von neu gegründeten Ensembles das Resultat mangelnder Übereinstimmung.
- 7 Die Unterscheidung von sprechendem *jiikoowo* und singendem und/oder spielendem Musiker ist nicht etwa im Sinne einer strikten Arbeitsteilung festgelegt. Viele Musiker betätigen sich auch selber als *jiikoowo*, wenn sie allein und ohne Gesang oder Instrument z.B. bei einem zufälligen Gang über den Markt einen bekannten Kunden treffen und preisen.
- 8 Sie sind sogar so stark auf seine Mitwirkung angewiesen, daß sie selbst mit einem ihnen verfeindeten *jiikoowo* zusammenarbeiten würden. Vgl. die Ausnahme bei *laamu* oben.
- 9 Zum Inhalt dieser Floskeln vgl. Kap. 10.2.1.3.

### **Kapitel 7** „Die soziale Funktion des Preisgesangs“

- 1 Vgl. Smith 1957: 27. („non-economic“ und „non-constructual“)
- 2 Vgl. Mauss 1968b: 19.
- 3 Vgl. Smith 1957: 27.

- 4 Würde sich der nicht-vertragliche Charakter des Preisgesangs etwa zu einer auf vertraglicher Basis getauschten Ware (z.B. Schallplatte) ändern, so müßte das auch seinen Charakter als Institution beeinflussen. So würde sich z.B. bei Mamman Shata, dem bekanntesten Preissänger Nordnigerias, herausstellen, daß seine auf Schallplatten verbreiteten Preisgesänge dies noch der musikalischen Gattung, aber nicht mehr ihrer Funktion nach sind.
- 5 Bzw. auch Naturalien.
- 6 Vgl. Kap. 7.2.
- 7 Vgl. Kap. 11.
- 8 Dennoch hat die Großzügigkeit der Kunden gewisse Maßstäbe, die bei Angehörigen der traditionell herrschenden Schicht im Status und bei den *nouveaux riches* im persönlichen Reichtum liegen: je höher der Status oder der Reichtum, desto mehr Großzügigkeit wird erwartet.
- 9 Sprichworte der Fulbe des Diamaré (Noye 1968: 96). Noye gibt folgende Interpretation: „La renommée de celui qui est généreux ira plus loin qu'il ne saurait aller lui-même.“ (96)
- 10 Sprichwort der Fulbe-Dageeja (Issa, Labatut 1973: 40).
- 11 Zit. nach Noye 1968: 93.
- 12 Ein Beweis dafür, daß der Mahdismus als Fortsetzung der theokratischen Ideen Usman *dan* Fodios anzusehen ist, ist die Tatsache, daß er bereits zu seinen Lebzeiten als Mahdi betrachtet wurde. Vgl. auch Büttner 1976: 199: „Dennoch blieb die Idee des Mahdismus durch die Verbreitung der klassisch-islamischen Eschatologie insbesondere unter 'Uthmans Nachfolgern sehr lebendig und erfuhr am Ende des 19. Jahrhunderts eine bedeutsame Renaissance.“
- 13 Vgl. Passarge 1895: 187.
- 14 Hierin liegt ein wesentlicher Kritikpunkt, der immer wieder in den Gesängen der *hoo'en* angeschnitten wird.
- 15 Wir werden noch sehen, ob die Gesellschaft dieser von den Musikern angenommenen Stellvertretungsfunktion auch zustimmt.
- 16 Smith hat daraus geschlossen, daß sich der Preisgesang deshalb nicht „at individual character“ wendet, sondern an „structural values as such“ (1957: 41). Damit nimmt er sich die Möglichkeit, den Preisgesang als Affirmation zu sehen. Denn wenn im Preisgesang nur die Existenz von Macht als solcher ins Auge gefaßt wird, erscheint auch noch der Machtmißbrauch als Bestätigung, daß jemand sie tatsächlich innehat. Zum Verhältnis von Herrschaft und *shari'a* vgl. auch Büttner 1971: 14.
- 17 Auch wenn er nicht wie die Gesänge der *hoo'en* wörtlich auf das Grüßen Bezug nimmt, wo die Passagen, die Preisgesangscharakter haben, fast immer die Formel enthalten: *mi saani ma* = „ich grüße dich“.
- 18 Zit. nach Monteil 1964: 42, Anm. 1.

- 19 Dabei geht Riesman sogar so weit, eine etymologische Verwandtschaft von *sembɛ* = „Kraft“ und *semi-* anzunehmen. Da das Einfügen eines *-t-* den Sinn eines Wortes ins Gegenteil verkehrt, vermutet Riesman, daß *semi-* mit *sembɛ(-t-)* ein gemeinsames semantisches Feld bildet, insofern „etwas Schamloses tun“ (= *semi-*) eine Schwäche (*sembɛ-t-*), d.h. die Umkehrung von *sembɛ* = „Kraft“ sei. (1974: 135).
- 20 Für das Fulfulde des Diamaré: Klingenscheib 1963: 383: „scheu, schüchtern, bescheiden sein, sich schämen, schändlich sein“, Noye 1974: 341: „avoir honte“, Dauzats 1952: 416: „avoir de la pudeur, de l'amour propre“.
- 21 Vgl. Riesman 1974: 135.
- 22 Vgl. Riesman 1974: 136.
- 23 Vgl. die Texte Nr. 6 Z.2: *kulee le*; Text Nr. 4 Z.7: *a kulniidō* Z.7: *moy kula-ta*, die alle auf das Verb *hulgo* zurückgehen.
- 24 Vgl. Riesman 1973: 137.
- 25 S. Camara hat in seiner Arbeit „Les gens de la parole“ (1976) unseres Wissens zum ersten Mal den Versuch unternommen, die so oft bei den „griots“ beobachtete Aggressivität zu analysieren. Neben psychologischen Gedankengängen, die wir nicht kommentieren können, kommt Camara zu dem Schluß, daß die Aggressivität der „griots“ eine Antwort auf die Verachtung durch die Adligen ist, deren Objekt sie sind (1976: 181): „... les griots sont pour les nobles les représentants d'un *groupe de référence négatif*. Ils exhibent l'image de ce que ces derniers répriment et refoulent au fond de leur être, celle qu'ils ne doivent pas donner d'eux-mêmes dans les rapports sociaux.“ (1976: 183).
- 26 Vgl. die Passage aus einem Fulbe-Gedicht des Macina: „Griot, reste sans pudeur, puisqu'ainsi tu t'enrichis!“ (Monteil 1963: 366).
- 27 Vgl. Text Nr. 17 Z.30: *a gayniidō naa jawniidō*.
- 28 Die Preissänger der Fulbe des Macina, die *awlubbe*, kennen auch für die Befreiung der Kunden aus ihrer Gewalt einen Terminus, der der Gefangennahme auf der anderen Seite entspricht. Die Gefangennahme (*nanngal*) wird durch *accal*, das „Lösegeld“ aufgehoben. (Vgl. Seydou 1972: 26).
- 29 Dies wird auch durch Smith bestätigt: „... the continuation of personal good fortune ... is made contingent on their conformity to social norms and expectations“ (1957: 72).
- 30 Ist es verwunderlich, daß in den meisten afrikanischen Gesellschaften der Begriff des Reichtums eng mit dem der Großzügigkeit verbunden ist, Reichtum sich geradezu durch Großzügigkeit definiert?
- 31 Vgl. auch Mauss 1968b, Kapitel II.3.
- 32 Unter der Kapitelüberschrift „Le maintien de la société“ folgen folgende Abschnitte: „Une interprétation de la signification des salutations ... La signification des demandes et des dons pour nous et pour les Djelgôbé, Le don dans le rapport avec l'étranger, Les dons charitables et l'influence sur l'organisation sociale“.
- 33 Vgl. hierzu auch Camara 1976: 94f.


- 34 Dies haben auch andere Autoren erkannt. So schrieb z.B. G. Vieillard in einer Tagebuchnotiz unter der Überschrift „Donner et recevoir“ über die Fulbe des Macina: „Le noble se vante de toujours donner ... Le griot, de savoir se faire donner ... Chacun y met son 'honneur'. Générosité = richesse; richesse = habileté, bravoure. Le noble est fort, il a beaucoup de gens à exploiter.“ (Zit. nach Monteil 1963: 363).
- 35 Dies entspräche in etwa *laamu* bei den Fulbe.
- 36 Etwa *nangugo* vergleichbar.
- 37 *Ajo* = *dubdo* bei den Fulbe.
- 38 *Hirde* bei den Fulbe vergleichbar.
- 39 Eine Frage, die für die Untersuchung der sozialen Funktion von Musik in traditionellen Gesellschaften im Moment ihres Wandels zu industriellen, warenproduzierenden Gesellschaften wichtig ist.
- 40 Smith bestätigt dies, wenn er schreibt, daß die „patterns of gift-giving ... indirectly express personal attachments ...“ (1957: 32).
- 41 Vgl. Smith 1957: 40.
- 42 Persönliche Mitteilung von Eldridge Mohammadou vom 3.12.1975.
- 43 Vgl. die Ausführungen zu „Kredit“ und „Frist“ bei Mauss 1968b: 83.
- 44 Im Gegensatz zu den Hofmusikern, die fast nie über den Kreis der Hofbeamten hinausgehen und eigentlich nie *nangugo* praktizieren, scheint das bei den *yawan tashé*, Hofmusikern in Kanó, häufiger der Fall zu sein. Vgl. Besmer 1971: 251ff.
- 45 Vgl. Smith 1957: 38: „The *maroki* who does not drum or perform with any assistance (d.h. der „attakiert“, V.E.) gives the purest expression to the nature and meaning of *roko* in Hausa-land.“
- 46 Vgl. Kap. 9.2.2.
- 47 Der Zwangscharakter kommt auch sehr gut in dem folgenden Text eines *karen maroka*, eines Preissängers für *maroka*, zum Ausdruck: „... today *rok'o* is done at the house of a *marok'i*, if *rok'o* is enjoyable, you will experience it today, today is your turn to give back what you (have received by) *rok'o* from other people's homes“. (Zit. nach Ames, King 1971: 72).
- 48 Es ist fast so, als wäre der informelle Preisgesang eine Rache der Musiker für ihre ansonsten untertänige Position; eine Rache, mit der sie sich - nun scheinbar mächtig - an anderen Kunden schadloß halten.
- 49 Vgl. Smith 1957: 38.
- 50 Vielleicht ist dies auch der Grund, warum es auch schon unter den Fulbe des Lobes wert zu sein scheint, daß - wie es in Text Nr. 17 heißt - ein Kunde die Beleidigung verweigert hat (*sali yawaare*). Es ist also auch bei den Fulbe nicht mehr so selbstverständlich, daß die Kunden den zur Beleidigung jederzeit bereiten Musikern mit Geld den Wind aus den Segeln nehmen, von sich aus die drohende Beleidigung zurückweisen.


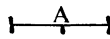
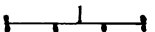
## Kapitel 8 „Rezeption des Preisgesangs“

- 1 Wie wichtig die Rolle des visuellen Moments in der Rezeption ist, versuchten wir durch einen Test zu ermitteln, in dem wir den Befragten typische Musikbeispiele vom Band vorspielten und sie um die Identifizierung der Instrumente und Gattungen baten. Denn - so schlossen wir - wenn es stimmt, daß die Rezeption des Preisgesangs auch eine visuelle ist, so müßten einige seiner Bestandteile, wie z.B. die Instrumente und Gattungen, auch durch das Sehen identifiziert werden. Folglich müßte auch, wenn man die visuelle Rezeption dadurch verhindert, daß man nur die Klänge vorspielt, die Rezeption allgemein behindert sein. Die Instrumente müßten nur erkannt werden können, wenn sie auch im Rahmen einer Reproduktion zu einem bestimmten sozialen Anlaß oder *nangugo* visuell rezipiert würden. Die Resultate unserer Tests bestätigten dies, wenn auch nur für eine kleine Zahl von Rezipienten. Seltener Instrumente wurden von einigen Rezipienten nicht erkannt: so erkannten z.B. von 32 Befragten 9 *buusawru* nicht. Als einziges Instrument wurde *algayta* von allen Befragten erkannt. Von den 32 Befragten erkannten ebenso nur 9 die Gattung *wamnugo ginnaaji* und sogar nur 2 die Gattung *abba joyi*. Dagegen wurde die Gattung *mantoore*, zu *laamu* gespielt, von 27 Befragten erkannt. Diese großen Unterschiede sind wahrscheinlich nur darauf zurückzuführen, daß die Befragten z.B. *wamnugo ginnaaji*, wenn es irgendwo real stattfinden würde, zwar ohne weiteres identifizieren könnten, im allgemeinen aber selten einem solchen Anlaß zusehen.
- 2 Da diese Ensembles sehr selten sind und wir sie außerhalb des Kontextes aufnehmen, können wir über die entsprechenden Tanzgesten nichts aussagen.
- 3 Eine Erklärung dafür gibt Ames 1973: 154.
- 4 Vgl. Zahan 1963: 128.
- 5 Dies ist im übrigen ein Hinweis darauf, daß Melodie als gesungene, mit Sprache versehene konzipiert wird und daß instrumentale Melodien folglich nur als Kopie von Vokalmelodien anzusehen sind.
- 6 Von hier aus ließe sich aber noch weiter darauf schließen, daß umgekehrt ein schlechter *bam̄baad̄o* derjenige ist, der nicht ausschließlich für Reiche und Herrscher spielt. Sicherlich weist dies auf eine geschichtliche Situation zurück, in der der Preisgesang nur für die herrschende Klasse zugelassen war; eine Norm, die sich erst im nachhinein auflöste.
- 7 All diese Typen würden demnach 79,8% der funktionalen Antworten ausmachen.
- 8 Eine andere Bedeutung, die hier noch mit hineinspielt, ist die, daß kein Musiker es wagen sollte, sich über seinen Stand hinaus zu wagen. Die Konformität an die sozialen Normen ist also Kriterium für die Qualität. Daß diese Antwort von einem *bam̄baad̄o* kam, überrascht. Hier sind die von der herrschenden Klasse geforderten Verhaltensweisen bereits so verinnerlicht, daß sie vom *bam̄baad̄o* ohne weiteres vertreten werden.
- 9 Vgl. Kap. 7.1.



## Kapitel 9 „Semantik des Preisgesangs“

- 1 Nattiez nennt es auch „niveau propédeutique“ (1974: 72).
- 2 Vgl. Nattiez 1975: 54f.
- 3 Vgl. Saussure 1922. Ansonsten muß gegen sie die von Nattiez formulierte Kritik vorgebracht werden (vgl. Nattiez 1975: 75f).
- 4 Schon der Enzyklopädist d'Alembert hatte sich geistreich aus der Affäre gezogen, indem er schrieb: „(La musique) imite aussi bien que n'importe quel autre art, pourvu qu'il s'agisse de quelque chose qu'elle puisse imiter.“ (Zit. nach Nattiez 1975: 130).
- 5 Wie z.B. Ruwet meint: „Le sens de la musique ne peut apparaître que dans la description de la musique elle-même ... Le signifié (l'aspect 'intelligible' ou 'traductible' du signe) est, en musique, donné dans la description du signifiant (l'aspect sensible).“ (Ruwet 1967: 91). Wenn auch nicht unbedingt behauptet werden kann - zumal in außereuropäischer Musik -, daß der Musik ein objektiver Gehalt zukommt, so läuft Ruwets Aussage jedoch auf eine völlige Subjektivierung möglicher Inhalte von Musik hinaus.
- 6 So z.B. der „cantometrische“ Ansatz Lomax' (vgl. die Aussage über den Jodel-Stil der Pygmäen, „which ... is produced by the voice in its most relaxed state ... symbolizes openness, nonrepressiveness, and an unrestricted approach to communication of emotion“) (Lomax 1971: 237) oder der - unseres Wissens einzige - strukturalistische Ansatz bei Brandily in einer Arbeit über die Musik der Kotoko (Brandily 1967).
- 7 Einen Versuch, solche Zusammenhänge deutlich zu machen, hat M. Asch vorgelegt (Asch 1975), indem er formale und melodische Strukturen mit den Kontexten verbindet, in denen sie vorkommen. Dieser Typus von semantischer Analyse scheint als Ansatz für weitere Untersuchungen geeignet zu sein. Vgl. auch ähnliche Untersuchungen in Günther 1972.
- 8 Deriv. *girnaago*, ein selten benutztes Verb, dessen Bedeutung wir nicht ermitteln konnten. Gelegentlich heißen diese Stücke wie in *gegeeru* auch *hangawre* (vgl. TR 22) und selten tragen sie auch den Namen eines Gepriesenen (vgl. TR 28). Ein dritter Ausdruck ist *worierre*, deriv. *wortaago*: „Blätter von einem kleinen Ast abstreifen“ oder „schnurstracks geradeaus gehen“.
- 9 Deriv. *siwtugo*: „sich ausruhen“.
- 10 Die *wamþaabe* bezeichnen als *jabre* („Refrain“, deriv. *jabugo* = „empfangen“) allerdings nur den vom Chor gesungenen Refrain.
- 11 Diese Form ist ebenfalls zu unterteilen, je nachdem, ob die Solo-Parts sich jeweils paarweise abwechseln (BC, BC, DE, DE etc.), ob sie in bestimmten Abständen immer wieder ein früheres Element aufnehmen (BCDB, BEFB, BGHB etc.) oder nur progressiv neues Material benutzen (BCDEF) und dazwischen unregelmäßig frühere Elemente einstreuen (BCDEBFGHIBKL etc.). Dies zu zeigen, ist aber die Aufgabe eines späteren Abschnitts, wenn der Refrain (A) selbst nicht mehr untersucht werden muß.
- 12 Ein Abschnitt  repräsentiert ein Viertel.

- 13 In der obigen Tabelle umrandet.
- 14 Vgl. S. 174f.
- 15 Die Tabelle gilt nur ab TR 35,1 Z.3/3.
- 16 Die Tabelle wird von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Zwei punktierte Rechtecke bedeuten jeweils Übereinstimmung zwischen zwei Reihen in vier 3/8-Einheiten, zwei leere Rechtecke Übereinstimmung zwischen zwei Reihen in 1 bis 3 Einheiten oder keiner Einheit.
- 17 Wir müssen an dieser Stelle allerdings darauf hinweisen, daß manchen *ganyal*-Stücken der Fußße Texte zugrundeliegen, die den *kirari* der Hausa vergleichbar sind. Dieses Phänomen konnte von uns allerdings nicht untersucht werden, da diese Texte aus dem Hausa oder Kanuri stammen, d.h. Tonhöhen Sprachen, die wir nicht hinlänglich kennen. Zudem werden diese Texte nach Auskunft der Musiker nicht immer zugrundegelegt, denn viele Musiker begnügen sich mit textunabhängigen Melodien.
- 18 Die musikalischen Formabschnitte, die hier untersucht werden, sind nur solche, die gesungen werden. Zwischenspiele etc. werden nicht berücksichtigt.
- 19 Die Schemata werden von links nach rechts und von oben nach unten gelesen. Ein Kästchen (  ) entspricht einem Formelement bzw. einer Textzeile. Beispiel:  , das Formelement A wird zweimal wiederholt.  
Entsprechend  , die Textzeile [1] wird dreimal wiederholt.
- 20 Diese Unterscheidung und die folgenden Beispiele wurden aus Klingenberg 1963: 5 entnommen.
- 21 Vgl. Kap. 9.1.
- 22 Detailliertere Studien müßten zeigen, ob die konkrete alternierend-reihende Ausformung nicht auch kontextabhängig ist, indem man durch umfassende Dokumentationen von sozialen Anlässen (z.B. durch Filme) nachprüft, ob nicht z.B. die Zahl der Wiederholungen eines Formabschnitts auch durch die Schnelligkeit bestimmt wird, mit der ein Kunde sein Geldgeschenk entrichtet, oder auch durch die Bekanntheit des Kunden. Denn bei kaum bekannten Kunden wird es für die Musiker weniger zu singen geben als bei einem Kunden, dessen Genealogie bis in alle Einzelheiten bekannt ist.
- 23 Deriv. *take* (ha). Das Wort hat bei den Fußße aber nicht die Bedeutung, die es bei den Hausa hat und die noch nicht endgültig geklärt ist und von uns deshalb nicht weiter erörtert werden soll (vgl. Ames, Gregersen, Neugebauer 1971, Besmer 1971: 70-74).
- 24 Wir haben die Texte zwar nicht transkribiert und übersetzt, können aber aufgrund einer gewissen Kenntnis des Hausa und der Genealogie der Gepriesenen sagen, daß immer nur eine Person pro Stück gepriesen wird.
- 25 Vgl. Anm. 24.
- 26 Vgl. z.B. die Stücke TR 7-9.
- 27 Auf der anderen Seite bedeutet diese Autonomie keine Originalität. Dies wird auch durch Ames und Besmer für die Hofmusik der Hausa bestätigt (vgl. Ames 1973: 146f, Besmer 1970: 431).

## Kapitel 10 „Die Ideologie des Preisgesangs“

- 1 Ramseyer 1970: 91. Bei Smith heißt es ähnlich: „Exclusion of religious leaders and Koranic scholars from the category of persons at whom *roko* may be directed shows that the valuations which this institution expresses are independant of those of Islam.“ (1957: 41).
- 2 Auf die Parallele zwischen Preisgesang und Magie wird auch in einem Aufsatz von Christiane Seydou hingewiesen (1977: 263), auf den ich erst nach Fertigstellung dieser Arbeit aufmerksam wurde.
- 3 Vgl. S. 30 f.
- 4 Vgl. Smith 1957: 28: „In the *bori* (spirit-possession) cult, the spirits are called and entertained by singing their praises.“
- 5 Tambiah hat aber auch die Möglichkeit aufgezeigt, daß die durch die Magie geschaffene Ordnung durchaus einen pragmatischen Sinn haben kann, ohne selbst aus dem Chaos zu entstehen. „... magical rituals produce what they predict“ (1968: 200), nicht weil die Ordnung bedroht ist, sondern weil die Ordnung immer bestanden hat und durch den magischen Ritus wieder bestätigt werden soll.
- 6 Vgl. Mauss 1968a: 403.
- 7 Vgl. Mauss 1968a: 405.
- 8 Die Zahlen in der Klammer hinter jeder Zeile bedeuten bei (9/3) z.B. Text Nr. 9, Zeile 3.
- 9 Es würde zu weit führen, alle in den Texten vorkommenden Namen zu klassifizieren. Im allgemeinen hat man es bei allen aus arabischen Vorbildern abgeleiteten Namen mit dem *inde* zu tun. Dazu kommt noch eine Anzahl von alten Fulbe-Namen und von aus dem Hausa und Kanuri übernommenen Namen.
- 10 Während Dauzats als Übersetzung nur „surnom“ gibt (1952: 419), schreibt Taylor etwas ausführlicher: „title, nickname“ (1932: 179).
- 11 Bei Dauzats wird er nicht weiter von *somoore* unterschieden, sondern ebenso mit „surnom“ übersetzt (1952: 325). Bei Taylor heißt es zur verbalen Form „jamma: have or adopt, a name, instead of the real name“ (1932: 96).
- 12 z.B. *tige* bei den Dogen, *sodre* bei den Mossi, *délé* bei den Senoufo. Vgl. Delafosse 1912, III: 107, Anm. 1.
- 13 „*Jammoore* est l'équivalent dans l'Adamawa du *yettore* des dialectes occidentaux dans la mesure où le sens de ce dernier est appliqué aux noms de clans, nom d'honneur, utilisés dans les formules de salutation. Mais *jammoore* revêt l'acception plus générale de 'surnom, sobriquet'.“ (Mohammadou 1970: 325, Anm. 3).

- 14 Wir zögern etwas, den Fulbe-Terminus *mantoore*, der ja ursprünglich nur „Preisgesang“ bedeutet, auch als Übersetzung für „Preisname“ gelten zu lassen. Suleymanu Adama, unser Dolmetscher, benutzte ihn allerdings sehr häufig zur Charakterisierung eben jener Ausdrücke, die - an die Eigennamen angehängt - wie Namen gebraucht werden. Umgekehrt scheint *jammoore* bei den West-Fulbe der Preisname zu sein (vgl. Riesman 1974: 34). Vgl. aber auch Delafosses Ansicht über *yettoore* bei den West-Fulbe: „... la notion de 'dénomination' ou d'appellation qui est attachée à la racine du mot peut *indé* 'nom', n'intervient en aucune manière dans l'expression *yettoôdê*; celle-ci n'implique nullement l'idée de désigner d'une façon ou d'une autre son objet: elle implique essentiellement et uniquement l'idée de lui faire honneur. C'est donc à tort que nous la traduisons par 'nom de clan' ou 'nom de famille'; il serait plus correct de la traduire par 'titre d'honneur' ...“ (Delafosse 1920: 103).
- 15 In der verbalen Form *innitora* oder *innitira* kommt noch die Bedeutung von „give one's genealogy“ hinzu (Taylor 1933: 92). Desgleichen: *innitoore* = „Genealogie“.
- 16 Weitere Namenslisten in Eguchi 1975: 79 und Lacroix 1953: 28f.
- 17 Vor allem die beiden letzten Beispiele zeigen, wie auch schon europäische Vorstellungen einbezogen werden.
- 18 Vgl. Kap. 10.3.2.
- 19 Die Parallele zu den *balemani*, Preisformeln in Gestalt von individuellen Mythen bei den Bambara ist auffallend: „... ils tissent un conglomerat qui n'a rien à voir avec l'épisode qu'ils feignent de relater.“ (Zahan 1963: 141).
- 20 Vgl. Hubert, Mauss 1974: 46.
- 21 Vgl. Lévi-Strauss 1974: 36.
- 22 Diese Parallele zieht auch van Baal, übrigens im Gegensatz zu Lévi-Strauss, der meint, daß das magische Denken über „andere Methoden der Kanalisierung mit anderen Resultaten“ verfügt (1974: 39f): „Throughout, the nostalgia for the restoration of the primeval unity of before the birth of symbolic thought persists. Magic is one of the means serving this purpose.“ (van Baal 1971: 197).
- 23 Vgl. Malinowski 1935,II: 215.
- 24 Vgl. Todorov 1973: 49.
- 25 „Le récit de la formule magique a d'ailleurs un trait spécifique qui le distingue immédiatement de la majorité des autres récits: c'est qu'il désigne une action virtuelle, non réelle; une action qui n'est pas encore accomplie mais doit l'être.“ (Todorov 1973: 44).
- 26 Vgl. Todorov 1973: 44.
- 27 Vgl. Todorov 1973: 44f.
- 28 Vgl. Todorov 1973: 49.
- 29 Vgl. Todorov 1973: 57.
- 30 Vgl. Malinowski 1935,II: 238.

- 31 Vgl. Todorov 1973: 49.
- 32 Vgl. auch den wichtigen Hinweis von Mauss: „Une théorie de la prière ne sera certainement pas inutile à qui voudra comprendre le serment, le contrat solennel, les tournures des phrases requises par l'étiquette, qu'il s'agisse de chefs, de rois, de cours ou de parlements, les appellations de la politesse.“ (1968: 382).
- 33 Vgl. Todorov 1973: 57.
- 34 Vgl. Smith 1957: 39.
- 35 Es wird noch zu untersuchen sein, warum es gerade das Mittel der Großzügigkeit ist, das diese Anpassung an die sozialen Normen ausdrücken soll. Vgl. Kap. 10.3.3.
- 36 Damit sind aber nicht die Beleidigungen geiziger Kunden gemeint.
- 37 Tatsächlich kennen die Fulbe für beide Gattungen nur den einen Ausdruck *mantoore*.
- 38 Ähnlich argumentiert auch S. Camara. Er schreibt vom *dyeli*, dem „griot“ der Malinke: „Son inspiration et sa verve peuvent aussi bien exalter une rare beauté qu'une laideur exceptionnel. Ce qui compte à ce niveau, c'est l'exceptionnel, qu'importe l'appréciation esthétique morale ou même religieuse. C'est ainsi qu'il en arrive à chanter l'alcool dans un pays de musulmans.“ (1976: 180). Dasselbe ließe sich natürlich auch von den Preisgesängen auf Diebe, Mörder etc. sagen.
- 39 Vgl. die Texte Nr. 10 und 13.
- 40 Die Floskeln als selbständige Satzeinheiten sind selbst aber meistens nicht magisch. Anders als die Eigennamen und Attribute, die Aussagen über die Kunden beinhalten, beziehen sich die Floskeln ja nur auf Sachverhalte, die nichts mit den Kunden zu tun haben. Erst in der hypothetischen Verbindung der Floskeln mit den Eigennamen erhalten sie eine magische Wirkung.
- 41 Das macht die *wamɓaabe* in gewisser Weise - wie Camara für die *dyeli* der Malinke festgestellt hat - zu „parents à plaisanteries de tous“ (1976: 177) und darin liegt trotz aller Respektbezeugung ein Moment von Respektlosigkeit (vgl. Kap. 8.2).
- 42 Vgl. Todorov 1973: 52.
- 43 Mit dieser bewußt praktizierten Übertreibung stehen die *wamɓaabe* im Gegensatz zu den Hausa-Musikern, bei denen nach Smith „... mistakes occur and the visitor regarded as a man of wealth by the lokal *maroka*, or, alternatively, the local man erroneously reported as wealthy to the visiting *maroka*, is faced with the choice of giving away more than he can afford or taking a severe verbal drubbing.“ (1957: 31). Bei den Bambara sind die Kunden sogar so geschickt, den „griots“ eine große Summe öffentlich zu schenken, von der sie per Abmachung später insgeheim das meiste wieder zurückerhalten. Vgl. Dieterlen 1951: 78, Anm. 1.
- 44 Vgl. Izutsu 1956: 44.

- 45 Almosen existieren in den Formen *zakat* und *sadaqa*, die folgendermaßen unterschieden werden müssen: „*Zakat* formed a part of the taxation system of the Islamic states of the Sudan, but under European governments its function as an obligatory state levy has gone and almost everywhere has become confused with *sadaqa*, voluntary alms, though a distinction is made in that *zakat* refers to the voluntary but socially unavoidable contribution, levied by the clergy, whilst *sadaqa* means 'alms' in a general sense.“ (Trimingham 1959: 74). Wenn wir im folgenden von Almosen sprechen, so ist immer *sadaqa* gemeint.
- 46 Vgl. Trimingham 1959: 74.
- 47 Vgl. Lewis 1966: 73: „... those who give charity do so in the knowledge that in the process they stand to gain merit in the eyes of God.“
- 48 Dieser und die folgenden Gedankengänge wurden stark gekürzt aus Bataille 1975: 112-124 übernommen.
- 49 Vgl. Koran II, 255 und XXIV, 6.
- 50 Vgl. Bataille 1975: 123f.
- 51 Vgl. Kap. 6.5.1.

## Kapitel II „Statt eines Schlußwortes: 'Fetischismus ohne Fetische'“

- 1 „Die reziproken Beziehungen zwischen Gott und Mensch sind von einer streng handelsmäßigen Natur. Allah ist der ideale Kaufmann. Er schließt das ganze Universum in seine Kontoauszüge ein. Alles ist kalkuliert, jedes Ding ist gemessen ... Das Leben ist ein Geschäft, man gewinnt oder verliert dabei. Wer ein gutes oder ein schlechtes Werk vollbringt (wer das Gute oder das Böse 'gewinnt'), erhält dafür eine Bezahlung, selbst in diesem Leben ... Der Muslim gibt Allah eine Anleihe, er zahlt im voraus für das Paradies, er verkauft ihm seine Seele, und das ist ein ertragreiches Geschäft. Der Ungläubige hat die göttliche Wahrheit für einen elenden Preis verkauft, er macht Bankrott ... Am Tage der Auferstehung rechnet Allah zum letzten mit den Menschen ab.“ (Torrey, C.C.: The Commercial-Theological terms in the Koran. Leyden: 1892, zit. nach Rodinson 1971: 119f).
- 2 Diese Parallele zieht auch, wenn auch nicht genau in dieselbe Richtung, S. Camara (1976: 180, 182).
- 3 Vgl. Ames 1973: 158.
- 4 Vgl. Lacroix 1966: 406.

### Texte der Preisgesänge

- 1 Füllwörter ohne Sinn.
- 2 Deriv. franz. „président“.
- 3 Preisname.
- 4 Die folgenden Wörter sind unklar.

- 5 Füllwörter ohne Sinn.
- 6 Kf. v. *yerima*.
- 7 Deriv. *Naira*, Währung Nigerias; hier syn. „Geld“.
- 8 Sinn unklar, eventuell Preisname.
- 9 Lit.: „Bedankter“.
- 10 Da das *go* vor *a Buuba* unverständlich ist, kann die Übersetzung auch anders lauten.
- 11 Im Sinne von: „du bist mächtig geworden“.
- 12 Lit.: „das ist die Rede von ...“
- 13 Wortspiel mit *manga*, das sowohl „groß“ bedeutet als auch ein Name ist.
- 14 Füllwort ohne Sinn.
- 15 Ha: „Herr der Stadt“.
- 16 Kf. von *mallum*.
- 17 Füllwort ohne Sinn.
- 18 Sinn unklar.
- 19 *Lawan* = Cantonsvorsteher, vgl. S. 19.
- 20 Ortsname? Es kann aber auch heißen: „Kundi, Tukur, der Gelehrte“.
- 21 D.h. Douala, die größte Stadt Kameruns, war die erste Stadt, die im Norden bekannt wurde.
- 22 Evt. deriv. franz. „liqueur“.
- 23 Franz.
- 24 Franz. Hier im Sinne von „Fotoapparat“.
- 25 Kf. v. *mallum*.
- 26 Hier fehlt vor *maaliya* das Wort *maayo* = „Meer“.
- 27 Der Sinn dieses Vergleiches mit dem Roten Meer ist unklar.
- 28 Es ist nicht klar, worauf sich das *go* (= „es“) bezieht.
- 29 Das Suffix *di* ist der Plural von *di* und es ist nicht klar, worauf es sich bezieht.
- 30 Der Sinn dieser Zeile ist unklar.
- 31 Deriv. franz. „bille“.
- 32 *Maale: jammoore* für die Stadt Gazawa.
- 33 D.h.: „verbringe den Abend beim *hirde*“.
- 34 Die Bedeutung des Wortes *koto* ist unklar.
- 35 Gemeint sind die Kugeln eines Kugellagers in einem Motorrad, d.h. der Gepriesene besitzt ein Motorrad.
- 36 D.h. der Betreffende wurde in Garoua geboren.
- 37 Hier ist der durch Gazawa fließende Fluß gemeint, der nach einem lokalen Mythos alle Leute zum Wahnsinn treibt, die hineinfallen.
- 38 Arab.

- 39 D.h. die Händler arbeiten und der Gepriesene macht den Gewinn.
- 40 Nasuru = der König von Dargala.
- 41 Exklamation im Sinne von „mein Gott“.
- 42 Der in Klammern stehende Text wird von einem der Refrainsänger gesprochen.
- 43 Deriv. franz. „département“.
- 44 D.h. Mann von Jaara.
- 45 D.h. großer Bruder von Mayrama, Frau von Sanda.
- 46 Mit dem Wort „département“ werden alle hohen Verwaltungsbeamten benannt.
- 47 Kf. von *Kaltumi*.
- 48 *nasaara*, lit.: „Europäer“, hier „großer Mann“.
- 49 Preisname, dessen Bedeutung unklar ist.
- 50 Man; Sinn unklar.
- 51 Franz.
- 52 Gemeint ist die UNC (Union Nationale Camerounaise), die Staatspartei Kameruns.
- 53 „Aufrecht“ im Sinne von „hochgewachsen“.
- 54 Deriv. franz. „président“.
- 55 Andere mögliche Schreibweise: *Abba*, vgl. Anm. 61.
- 56 Kf. von *waliijo*.
- 57 Deriv. engl. „taylor“.
- 58 Sprichwort, dessen Sinn unklar ist.
- 59 Sprichwort im Sinne von: das Leichenhemd hat keine Taschen.
- 60 Preisname.
- 61 Andere mögliche Übers.: „... von Abba, dem *jawro*“.
- 62 Andere mögliche Übers.: „... von Abba Kilaari“.
- 63 Die beiden Worte *yerima* und *gimba* sind synonym.
- 64 D.h. „Mann von Jaara“.
- 65 Andere mögliche Übers.: „... von Abba Gordum“.
- 66 Andere mögliche Übers.: „... von Abba Hayatu“.
- 67 Der Sinn dieser Zeile ist unklar.
- 68 Franz.
- 69 Zusammengesetzt aus „Uni“, „nationale“ (franz.) und „Air“ (engl.).
- 70 Ha.
- 71 Deriv. franz. „député“.
- 72 Lit.: „nationale vereinigte Luft(linie) von Kamerun“. Gemeint ist „Cameroon Airlines“.



- 73 Hier spricht der Sänger zu sich selbst.
- 74 Gemeint ist: „das Flugzeug der ... hebt ab“.
- 75 Evt. Preisname.
- 76 Hier heißt es wahrscheinlich: „es gibt keinen Mangel“.
- 77 Lit.: „der einzige Gouverneur“.
- 78 Deriv. franz. „président“.
- 79 Kf. v. *baaba*.
- 80 Vgl. Anm. 78.
- 81 Kf. v. *yaaya*.
- 82 Deriv. franz. „gouverneur“; *-el* ist das Diminutivsuffix.
- 83 Hier Preisname.
- 84 Hier im Sinne von: „Mann von ...“
- 85 Preisname im Sinne von „kleiner Strom“.
- 86 Deriv. franz. „président“.
- 87 Deriv. franz. „département“.
- 88 Lit.: „genau richtig“.
- 89 Lit.: „Gouverneur“.
- 90 Gemeint ist das Département Margui-Wandala, dessen Hauptort Mora ist.
- 91 D.h. der Moslems.
- 92 Deriv. franz. „disque“.
- 93 Preisname? *Sama* evt. deriv. kan. *samma*: „alles“.
- 94 Lit.: „die Schallplatte“.
- 95 *Maale*: Preisname für die Stadt Gazawa.
- 96 Da diese Floskel im folgenden an jede Zeile gehängt wird, steht sie nicht immer in einem direkten Sinnzusammenhang mit der betreffenden Zeile.
- 97 Gemeint ist der *sarkin sanu*, der für das Vieh zuständige Hofbeamte.
- 98 Die Bedeutung von *mariye* ist unklar.
- 99 D.h. der Gepriesene ist Richter in Gazawa.
- 100 Sinn unklar.
- 101 *Fallaata* ist die Bezeichnung der Shoa für die Fulbe.
- 102 „Bata“: Name eines Schuhgeschäftes in Maroua.
- 103 *Maale* steht hier stellvertretend für *Gazawa*.
- 104 Deriv. franz. „mécaniciens“.
- 105 Deriv. franz. „hôtel“.
- 106 Ha.

- 107 Lit.: „die jungen Leute von *maale*“.
- 108 Gemeint sind die Besucher eines *hürde*.
- 109 D.h. er ist Kellner.
- 110 D.h. den Großzügigen.
- 111 Sinn unklar.
- 112 Kf. v. *yerima*.
- 113 Vgl. Anm. 108.
- 114 Der Sinn dieser Zeile ist unklar. *foole* = „Hochebene“.
- 115 Gemeint ist das Lamidat von Mayo Oulo südöstlich von Garoua.
- 116 Euphemismus für „Mann von Ladi“.
- 117 Vgl. Anm. 115.
- 118 Vgl. Anm. 115.
- 119 Lit.: „Stier“.
- 120 Hier stellvertretend für *Gazawa*.
- 121 Die gesamte Zeile ist Arabisch.
- 122 Evt. = *kyauta* (ha) = „schön“.
- 123 Ha = Gewand.
- 124 Ha = Rest.
- 125 Ha = Hose.
- 126 Ungefähre Übersetzung, dem Sinn nach.
- 127 Die vorausgehenden Hausa-Ausdrücke sind Preisnamen. Vgl. Anm. 122-125.
- 128 Höfischer Titel, der aus dem Kanuri stammt.
- 129 Bezeichnung der Musgun für die Fulbe.
- 130 Abk. v. *mallum*.
- 131 Der Sinn dieser und der vorangegangenen Zeile ist unklar. Offensichtlich ist nur, daß hier der Normalfall, in dem die Katze das Huhn angreift, umgekehrt wird.
- 132 Ort, 40 km nördlich von Maroua.
- 133 Deriv. franz. „automatique“.
- 134 Deriv. franz. „formidable“.
- 135 Deriv. franz. „premier“.
- 136 Gemeint ist ein im ganzen Diamaré bekannter Mörder.
- 137 Gemeint ist Biiri, der sich vor den Verfolgungen durch die Polizei in den Busch zurückgezogen hat.
- 138 Lit.: „was Gott mir bringt“.
- 139 Syn. Buuba.
- 140 *Jaaman*, deriv. vom in der Kolonialzeit gebrauchten deutschen Maria-Theresien-Taler.

- 141 „Fluß des ...“: häufig verwendete Metapher für „reich an ...“
- 142 Halskette.
- 143 Bestimmte Art von Geldmünzen.
- 144 Deriv. engl. „earring“.
- 145 Bestimmte Art von Ohrring.
- 146 Lit.: „List“. Hier Preisname.
- 147 Die ganze Zeile: kan.
- 148 Kf. v. *wadét-e*.
- 149 Preisname.
- 150 Preisname, auch mit „sehr Boshafter“ zu übersetzen.
- 151 Die Bedeutung dieses Satzes ist unklar.
- 152 Hier wird nur die eine Hälfte (*k é rmama yg é là*) des Preisnamens gesungen.
- 153 Andere Übersetzung für „Gottes Gaben“: „das Schicksal“.
- 154 Hier wird nur die zweite Hälfte (*k é rmama dívi*) des Preisnamens gesungen.
- 155 Lit.: „Geschenk“, „Güte“.
- 156 Lit.: „Hose“.
- 157 Der Sinn dieser Zeile ist unklar.
- 158 Ha.
- 159 Vgl. S. 56-58.
- 160 Hier ist der Fulbe-Clan der Yillaga (= Yirllaabe) gemeint.
- 161 Sinn: der mutig und charakterstark ist.
- 162 Der Sinn dieser Zeile ist unklar.
- 163 Lit.: „Gouverneur von ...“
- 164 Ha. Lit.: „Herr der Stadt“.
- 165 Lit.: „Europäer, Weißer“, hier Preisname.
- 166 Lit.: „Indigo“.
- 167 Ha.
- 168 Ha.
- 169 Euphemismus für „arbeiten“.
- 170 Lit.: „Stier“.
- 171 Abk. v. *Salaamun*.
- 172 Ha.
- 173 Vgl. S. 136, Anm. 50
- 174 Deriv. franz. „prefet“.
- 175 Diamaré.
- 176 Abk. v. *baaba*.

- 177 Deriv. franz. „président“.
- 178 Ha: „Mann“.
- 179 Euphemismus für „arbeiten“.
- 180 Lit.: Stier.
- 181 Andere mögliche Übersetzung: „... (dem Land) Kamerun“.
- 182 Kan.
- 183 Deriv. franz.
- 184 Kan. Lit.: „After“, hier aber syn. „Beleidigung“.
- 185 Der vollständige Name der Gepriesenen lautet eigentlich: Kileele Fisch, wobei „Fisch“ ein Preisname ist.
- 186 Hier spricht der Sänger zu sich selbst.
- 187 *Million* = Preisname.
- 188 Deriv. franz. „mécaniciens“.
- 189 Deriv. franz. „chaine“.
- 190 Lit.: „... den weißen Kugeln“. Gemeint sind die Kugeln eines Kugellagers.
- 191 Ha.
- 192 *Maja*: Sinn unklar, evt. Füllwort ohne Sinn.
- 193 *Mairabō*: ha.
- 194 Ha. Vgl. Lacroix 1965,1: 148, Anm. f; 149, Anm. 24.
- 195 Hier wurde vom Sänger das Wort *myyi* (= „wollte“) ausgelassen.
- 196 Hier ist Ray Bouba, das Fulße-Lamidat am oberen Benoue, gemeint, zu dessen Gründerclan, den Yillaga, alle Könige von Miskin, dem Ort des Gepriesenen, gehören.
- 197 D.h. Vasall des Emirs von Yola.
- 198 Euphemismus für „arbeiten“.
- 199 Deriv. franz. „maitre forêt“, hier wahrscheinlich Preisname für Funktionär der Forstverwaltung.
- 200 „die Reisenden“ = die Händler.

## LITERATURVERZEICHNIS

<b>BSOAS</b>	Bulletin of the School of Oriental and African Studies
<b>EC</b>	Etudes Camerounaises
<b>IRASM</b>	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
<b>JRAI</b>	Journal of the Royal Anthropological Institute
<b>MSOS</b>	Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen
<b>WZKM</b>	Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe

- Abraham, R.C.**  
1975 Dictionary of the Hausa Language. London
- Ames, D.W.**  
1968 Professionals and Amateurs: The Musicians of Zaria and Obimo. In: Africa Arts/Arts d'Afrique 1/2: 41-45, 80-87  
1973 A sociocultural view of Hausa musical activity. In: Azevedo, W. d' (ed): The traditional artist in African societies. Bloomington: 128-161
- Ames, D.W.**  
**Gregersen, E.A.**  
**Neugebauer, Th.**  
1971 Taaken saamaarii: A drum language of Hausa youth. In: Africa 41: 11-31
- Ames, D.W.**  
**King, A.V.**  
1971 Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts. Evanston
- Asch, M.I.**  
1975 Social Context and the Musical Analysis of Slavey Drum Dance Songs. In: Ethnomusicology 19/2: 245-257
- Baal, J. van**  
1971 Symbols for communication. An introduction to the anthropological study of religion. Assen
- Balandier, G.**  
1972 Political Anthropology. Harmondsworth

- Barth, H.**  
1971 Sammlung und Bearbeitung Centralafrikanischer Vokabularien (Collection of Vocabularies of Central-African Languages) (Gotha 1862) Repr. London
- Bataille, G.**  
1975 Der verfeimte Teil. In: Bataille, G.: Das theoretische Werk, I. München
- Bauer, F.**  
1904 Deutsche Niger-Benue-Tschadsee-Expedition 1902/3. Berlin
- Becker, C.H.**  
1924 Islam und Wirtschaft. In: Becker, C.H.: Islamstudien, I. Leipzig: 54-65
- Besmer, F.**  
1970 An Hausa Song from Katsina. In: Ethnomusicology 14/3: 418-438  
1971 Hausa Court Music in Kano, Nigeria. Ph.D. o.O.  
1975 Bòorii: Structure and Process in Performance. In: Folia Orientalia 16: 101-130
- Bivar, A.D.H.**  
**Hiskett, M.**  
1962 The Arabic Literature of Nigeria to 1804: A Provisional Account. In: BSOAS 25: 104-148
- Boilès, C.**  
1973 Sémiotique de l'ethnomusicologie. In: Musique en jeu 10: 34-41
- Brandily, M.**  
o.J. Kommentar zur Schallplatte „Musik aus Kanem“ (BM 30 L 2309). Kassel, Basel, Paris, New York  
1967 Un exorcisme musical chez les Kotoko. In: Nikiprowetzky, T. (ed): La musique dans la vie, I. Paris: 33-75
- Brandl, J.M.**  
1973 Der Einfluß der Feldforschungstechniken auf die Auswertbarkeit musikethnologischer Quellen. In: Bulletin of the Committee on Urgent Anthropological and Ethnological Research 15: 73-88
- Büttner, F. (ed)**  
1971 Reform und Revolution in der islamischen Welt. München
- Büttner, Th.**  
1964 Zu Problemen der Staatenbildung der Fulbe in Adamaua. In: WZKM 13/2: 223-237  
1966 Die sozialökonomische Struktur Adamauas im 19. Jahrhundert. In: WZKM 4-5: 603-626

- 1967a** Die autochthone Bevölkerung Adamauas im 19. Jahrhundert - Formen ihrer Unterdrückung durch die Fulbe-Aristokratie. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig 24: 132-157
- 1967b** On the social-economic Structure of Adamawa in the 19th Century. Slavery or Serfdom? In: Markov, W. (ed): Etudes Africaines. Leipzig: 43-61
- 1976** Geschichte Afrikas. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Teil I: Afrika von den Anfängen bis zur territorialen Aufteilung Afrikas durch die imperialistischen Kolonialmächte. Berlin
- Camara, S.**  
**1976** Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké. Paris-La Haye
- Collin, R.**  
**1975** Les contes noirs de l'Ouest africain. Paris
- Dauzats, A.**  
**1952** Petit lexique français-peul et peul-français. Cahors
- Delafosse, M.**  
**1912** Haut-Sénégal-Niger. t.III. Paris  
**1920** Des soi-disant clans totémiques. In: Revue d'Ethnographie et des Traditions Populaires 1/2
- Dieterlen, G.**  
**1951** Essai sur la religion Bambara. Paris
- Dominik, H.**  
**1908** Vom Atlantik zum Tschadsee. Kriegs- und Forschungsfahrten in Kamerun. Berlin
- Dupire, M.**  
**1970** Organisation sociale des Peul. Etude d'ethnographie comparée. Paris
- Eguchi, M.J.**  
**1975** Aspects of the life style and culture of women in the Fulbe Districts of Maroua. In: Kyoto University African Studies 9: 17-92
- Eguchi, P.K.**  
**1973** The Chants of the Fulbe Rites of Circumcision. In: Kyoto University African Studies 8: 205-231
- Estreicher, Z.**  
**1954-55** Chants et rythmes de la danse d'hommes bororo. In: Bulletin de la Société Neuchâteloise de Géographie 2/5: 57-93  
**1964** Le rythme des Peuls Bororo. In: Colloques de Wégimont IV. Ethnomusicologie III: 185-228
- Fonfrède, C.**  
**o.J.** Schallplatte: „Musique traditionnelle d'Afrique. Flûtes et

- Fonfrède, C.**  
o.J. Schallplatte: „Musique traditionnelle d'Afrique. Flûtes et rythmes du Cameroun“. Paris
- Fréchou, H.**  
1966 L'élevage et le commerce du bétail dans le Nord du Cameroun. In: Cahiers O.R.S.T.O.M., série Sciences humaines 3/2
- Froelich, J.-C.**  
1954a Ngaoundéré: La vie économique d'une cité peul. In: EC 43-44: 5-43  
1954b Le commandement et l'organisation sociale chez les Foulbé de l'Adamaoua. In: EC 45-46: 3-91
- Goody, E.**  
1972 „Greeting“, „begging“, and the presentation of respect. In: La Fontaine, J.S. (ed): The Interpretation of Ritual. London: 39-72
- Gourlay, K.A.**  
1976 Letter to the Editor. In: Ethnomusicology 20/2: 327-332
- Griaule, M.**  
1932 Griots, Dictons, Devinettes. In: Togo-Cameroun, janvier: 57-68
- Günther, R.**  
1972 Die Sozialstruktur im Spiegel musikalischer Konvention bei den Völkern Westäthiopiens. In: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 6: 51-64  
1977 Berufsausbildung und Berufschancen des Musikethnologen. In: Musik und Bildung 2: 84-88
- Hallaire, A.**  
**Barral, H.**  
1967 Atlas Régional Mandara-Logone. Yaoundé
- Hamet, I.**  
1897 Nour-El-Eulbab (Lumière des Coeurs) de Cheikh Otmane ben Mohammed ben Otmane dit Ibn-Foudiou. In: Revue Africaine 41/227: 297-317
- Harris, P.G.**  
1932 Notes on drums and musical instruments seen in Sokoto Province, Nigeria. In: JRAI 62: 105-125
- Hause, H.E.**  
1948 Terms for Musical Instruments in Sudanic Languages. In: Journal of the American Oriental Society 68/1, suppl. 7: 1-71
- Hiskett, M.**  
1960 Kitāb al-farq: a work on the habe kingdoms attributed to 'Uthman dan Fodio. In: BSOAS 23/3: 558-579



- 1962 An Islamic Tradition of Reform in the Western Sudan from the Sixteenth to the Eighteenth Century. in: BSOAS 25/3: 577-596
- 1963 (ed) Tazyīn al-waraqāt. Ibadan
- Holter-Hüttenmeister, U.**  
1964 Nordkameruner Märkte im Kulturwandel. Köln
- Hubert, H.,  
Mauss, M.**  
1974 Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie. In: Mauss, M.: Soziologie und Anthropologie, I. München: 45-179
- Imbert, J.**  
1973 Le Cameroun. Paris
- Issa, A.  
Labatut, R.**  
1974 Sagesse de peuls nomades. Yaoundé
- Izutsu, T.**  
1956 Language and Magic. Studies in the Magical Function of Speech. Tokyo  
1959 The Structure of the Ethical Terms in The Koran. Tokyo
- Johnston, H.A.S.**  
1967 The Fulani Empire of Sokoto. London
- Klingenheben, A.**  
1963 Die Sprache der Ful. Hamburg
- Krieger, K.**  
1968 Musikinstrumente der Hausa. In: Baessler Archiv, Beiträge zur Völkerkunde 16: 373-425
- Labouret, H.**  
1935 Les Sultans Peuls de l'Adamaoua. In: Togo-Cameroun
- Lacroix, P.-F.**  
1952-53 Matériaux pour servir à l'histoire des Peuls de l'Adamawa. In: EC 37-40: 3-61, 3-40  
1962 Distribution géographique et sociale des parlers peul du Nord-Cameroun. In: L'Homme 2/3: 75-101  
1965 Poésie peule de l'Adamawa. 2 vols. Paris  
1966 L'Islam peul de l'Adamawa. In: Lewis, J.M. (ed): Islam in Tropical Africa. Oxford: 401-407  
1967 Remarques préliminaires à une étude des emprunts arabes en peul. In: Africa 37: 188-202  
1968 Le peul. In: Martinet, A. (ed): Le langage. Paris: 1068-1089
- Lembezat, B.**  
1961 Les populations païennes du Nord-Cameroun et de l'Adamaoua. Paris

- Lethem, G.J.**  
1920 Colloquial Arabic. Shuwa Dialect of Bornu, Nigeria and of the Region of Lake Chad. London
- Lévi-Strauss, C.**  
1971a Der Zauberer und seine Magie. In: Lévi-Strauss, C.: Strukturele Anthropologie. Frankfurt/M: 183-203  
1971b Die Wirksamkeit der Symbole. In: Lévi-Strauss, C.: Strukturele Anthropologie. Frankfurt/M: 204-225  
1971c Gibt es dualistische Organisationen? In: Lévi-Strauss, C.: Strukturele Anthropologie. Frankfurt/M: 148-180  
1973 Das wilde Denken. Frankfurt/M  
1974 Einleitung in das Werk von Marcel Mauss. In: Mauss, M.: Soziologie und Anthropologie, I. München: 7-41  
1976 Vom Honig zur Asche. Mythologica II. Frankfurt/M
- Lewis, I.M. (ed)**  
1966 Islam in Tropical Africa. Oxford
- Lomax, A.**  
1971 Song Structure and Social Structure. In: McAllester, D.P. (ed): Readings in Ethnomusicology. New York, London: 227-252
- Lukas, J.**  
1967 A Study of the Kanuri Language. Reprint London
- Mackay, M.**  
1950 The Traditional Musical Instruments of Nigeria. In: The Nigerian Field 15/3: 112-133
- Mac Leod, O.**  
1912 Chiefs and cities of Central Africa: across Lake Chad by way of British, French and German territories. Edinburgh
- Mair, L.**  
1970 Primitive Government. Harmondsworth
- Malinowski, B.**  
1935 Coral Gardens and Their Magic. 2 vols. London
- Marx, K.**  
1972 Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. 3 Bde. Berlin
- Mauss, M.**  
1968a La prière. In: Mauss, M.: Oeuvres I. Paris: 357-477  
1968b Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt/M  
1969 L'âme, le nom et la personne. In: Mauss, M.: Oeuvres II. Paris: 131-135
- Mayssal, H.**  
1965 Poèmes Foulbé de la Bénoué. In: Abbia 9-10: 49-89

- Merriam, A.P.**  
1964 The Anthropology of Music. Evanston
- Mohammadou, E.**  
1963 Pour servir à l'histoire du Cameroun: la chronique de Bouba Njidda Rey. In: *Abbia* 4: 17-55  
1965 Contes Foulbé de la Bénoué. In: *Abbia* 9-10: 12-45  
1966 Introduction historique à l'étude des sociétés du Nord-Cameroun. In: *Abbia* 12-13: 233-271  
1970 Les Feroobe du Diamaré. Maroua et Pette. Niamey
- Monfouga-Nicolas, J.**  
1972 Ambivalence et culte de possession. Contribution à l'étude du Bori hausa. Paris
- Monteil, V.**  
1963 Contribution à la sociologie des Peuls (Le „Fonds Vieillard“ de l'IFAN). In: *Bulletin de l'IFAN, série B, 25/3-4*: 351-414  
1964 L'Islam noir. Paris  
1967 Un cas d'économie ostentatoire: les griots d'Afrique noire. In: *Economie et Société* 2/4: 773-791
- Mouchet, J.**  
1953 Vocabulaires comparatifs de sept parlers du Nord-Cameroun. In: *EC* 41-42
- Mveng, E.**  
1963 Histoire du Cameroun. Paris
- Nachtigal, G.**  
1881 Saharâ und Sûdân, II. Berlin
- Nash, D.**  
1961 The Role of the Composer. In: *Ethnomusicology* 5/2: 81-94
- Nattiez, J.-J.**  
1974 Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales. In: *IRASM* 5/1: 61-74  
1975 Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris
- Nikiprowetzky, T.**  
o.J. Trois aspects de la musique africaine. Paris
- Njeuma, M.Z.**  
1971 Adamawa and Mahdism: The Career of Hayatu Ibn Sa'id in Adamawa, 1878-1898. In: *Journal of African History* 12: 61-77
- Noye, D.**  
1968 Humour et sagesse peuls. Maroua  
1971 Un cas d'apprentissage linguistique: l'acquisition de la langue par les jeunes Peuls du Diamaré (Nord-Cameroun). Paris  
1974 Cours de Foulfouldé. Paris-Maroua

- Opping, C.**  
1969 A Preliminary Account of the Role and Recruitment of Drummers in Dagbon. In: Institute of African Studies Research Review 6/1: 38-51
- O.R.S.T.O.M.**  
1971 Tableau de la Population du Cameroun. Yaoundé
- Passarge, S.**  
1895 Adamaua. Berlin
- Pitt-Rivers, J.**  
1965 Honour and Social Status. In: Peristiany, J.G. (ed): Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society. London: 21-77
- Podlewski, A.M.**  
1966 La dynamique des principales populations du Nord-Cameroun. Iere partie: entre Bénoué et Lac Tchad. In: Cahiers O.R.S.T.O.M. 3/4
- Pouillon, J.**  
1972 Fetische ohne Fetischismus. In: Pontalis, J.-B. (ed): Objekte des Fetischismus. Frankfurt: 196-216
- Prietze, R.**  
1918 Hausa-Preislieder auf Parias. In: MSOS 21: 1-53
- Ramseyer, U.**  
1970 Soziale Bezüge des Musizierens in Naturvolkkulturen. Ein ethno-soziologischer Ordnungsversuch. Bern-München
- Riesman, P.**  
1974 Société et liberté chez les Peul Djelgôbé de Haute-Volta. Essai d'anthropologie introspective. Paris
- Robinson, C.H.**  
1969 Specimens of Hausa Literature. Repr. Farnborough
- Rodinson, M.**  
1971 Islam und Kapitalismus. Frankfurt/M.
- Ruwet, N.**  
1967 Musicologie et linguistique. In: Revue internationale des Sciences Sociales 19/1: 85-93
- Salasc, L.**  
1934 Sur les musiques du Haut Cameroun. In: Togo-Cameroun, janvier: 34-45
- Santerre, R.**  
1973 Pédagogie musulmane d'Afrique noire. L'école coranique peule du Cameroun. Montréal
- Saussure, F. de**  
1922 Cours de linguistique générale. Paris
- Schaeffner, A.**  
1933 Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrionale. In: Minotaure 2: 65-70

- Schramm, J.**  
1970 Kamerun. o.O.
- Seydou, C. (ed)**  
1972 Silâmaka & Poullôri. Récit épique peul raconté par Tinguidji. Paris  
1977 La devise dans la culture peule: évocation et invocation de la personne. In: Calame-Griaule, G. (ed): Langage et cultures africaines, Paris: 187-264
- Smith, M.**  
1969 Baba de Karo. L'Autobiographie d'une musulmane haoussa du Nigeria. Paris
- Smith, M.G.**  
1957 The social functions and meaning of Hausa praise-singing. In: Africa 27/1: 26-43  
1964 The Beginnings of Hausa Society, A.D. 1000-1500. In: Vansina, J.; Manny, R.; Thomas, L.V. (eds): The Historian in Tropical Africa. London
- Stoecker, H.**  
**Mehls, E.**  
**Mehls, H.**  
1968 Die Eroberung des Nordostens. In: Stoecker, H. (ed): Kamerun unter deutscher Kolonialherrschaft, II. Berlin: 57-98
- Strümpell, K.**  
1912 Geschichte Adamauas nach mündlichen Überlieferungen. In: Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Hamburg 26: 49-107
- Suret-Canale, J.**  
1960 Zur historischen und sozialen Bedeutung der Fulbe-Hegemonie. In: Markov, W. (ed): Geschichte und Geschichtsbild Afrikas. Berlin: 29-59
- Tambiah, S.J.**  
1968 The Magical Power of Words. In: Man, N.S. 3/1: 175-208
- Taylor, F.W.**  
1932 A Fulani-English Dictionary. Oxford
- Thieme, D.**  
1963 Research in African music: accomplishments and prospects. In: Ethnomusicology 7/3: 266-271
- Todorov, T.**  
1973 Le discours de la magie. In: L'Homme 13/4: 38-65
- Touma, H.H.**  
1975 Die Musik der Araber. Wilhelmshaven-Amsterdam-Locarno

- Trimingham, J.S.**  
1959 Islam in West Africa. London
- Whitting, C.E.J.**  
1948 Extracts from an Arabic History of Sokoto. In: African Affairs. Journal of the Royal African Society 47: 160-169
- Wirz, A.**  
1972 Vom Sklavenhandel zum kolonialen Handel. Wirtschafts-  
räume und Wirtschaftsinteressen in Kamerun vor 1914.  
Zürich-Freiburg
- Zahan, D.**  
1963 La dialectique du verbe chez les Bambara. Paris-La Haye
- Zeltner, J.C.**  
1952 Notes relatives à l'histoire du Nord-Cameroun. In: Bulletin  
de la Société d'Etudes Camerounaises 35-36: 5-18
- Zemp, H.**  
1967 Comment on devient musicien. In: Nikiprowetzky, T. (ed):  
La musique dans la vie, I. Paris: 79-103

## ENGLISH SUMMARY

The present book discusses the role professional musicians (sing. *bam̄baad̄o*, pl. *wam̄baabe*) and praise-songs play in Fulani culture of the Diamaré in North Cameroun.

While chapter 1 discusses problems of methodology and chapters 2 and 3 describe the cultural, historical, and social background of Fulani society, chapter 4 presents a classification of types of musicians, musical instruments, musical ensembles, social occasions for music, and musical styles.

In chapter 5 the *bam̄baad̄o* is studied in terms of social anthropology. Professional musicians in Fulani society are economic specialists who depend partly on music making for their living. They are attached to clients of the traditional nobility and wealthy merchants in a more or less permanent manner. The *wam̄baabe* are to 50% members of Hausa, Kanuri, Shoa, and Mandara minorities within Fulani society, and can be regarded as a low status group to whom normal social standards do not apply.

Chapter 6 discusses the *wam̄baabe* in terms of composer and reproducing musician.

The social functions of praise-songs are dealt with in chapter 7. Praise-songs put pressure on prominent members of Fulani society to validate their status through gift-giving to the musicians.

While chapter 8 discusses recent changes in music reception which tend to neglect the social functions of praise-songs in favour of listening to music for the pure pleasure of it, chapter 9 shows that formal structures of praise-songs are partly dependent on the structure of the context in which they are performed.

Chapters 10 and 11, finally, show that praise-songs make special, quasi-magic use of words giving them power over the person to whom the song is addressed and the community. These generally acknowledge gifts given to the *wam̄baabe* as the ultimate proof of conformity to social values by the persons praised.

In an Appendix song texts presented in volume 2 are given in the original Fulfulde version and a German translation. This is followed by a glossary of musical terms used in Fulfulde.

Volume 2 unites full transcriptions of 63 selected praise-songs collected in the field.

## RESUME FRANÇAIS

La présente étude traite du rôle que jouent les musiciens professionnels (sing. *bam̧audo*, pl. *wam̧aabe*) et les chants de louanges au sein de la société peul du Diamaré au Nord-Cameroun.

Le chapitre 1 traitant de questions d'ordre méthodologique, les chapitres 2 et 3 introduisent le lecteur aux fondements culturels et historiques de la société peul. Le chapitre 4 présente une classification des types de musiciens, instruments de musique, ensembles musicaux, cadres sociaux de la musique, et genres musicaux rencontrés au Diamaré.

Le chapitre 5 propose une étude du musicien professionnel peul sous ses aspects anthropologiques. Les *wam̧aabe* peuvent être considérés comme spécialistes économiques parce qu'ils gagnent leur vie en partie par la musique. Ils sont liés de façon plus ou moins permanente à un groupe de clients de l'aristocratie traditionnelle et de marchands importants. Les *wam̧aabe* sont à 50% membres des minorités hausa, kanuri, shoa ou mandara vivant dans la société peul. En tant que tels ils ne jouissent que d'un statut social inférieur.

Le chapitre 6 traitant des *wam̧aabe* en tant que compositeurs et interprètes, le chapitre 7 étudie la fonction sociale des chants de louanges. Ceux-ci obligent les membres exposés de la société peul à démontrer leur statut social par des cadeaux offerts aux musiciens.

Le chapitre 8 discute des changes récents dans la réception musicale qui tendent à négliger la fonction sociale des chants de louanges en faveur du plaisir d'écouter de la musique en tant que telle.

Chapitre 9 montre que les structures formales des chants de louanges sont en partie en fonction du cadre social dans lequel ils sont réalisés.

Les chapitres 10 et 11 finalement, montrent que les chants de louanges utilisent le langage d'une façon quasi magique à fin de gagner un certain pouvoir sur la personne qui en est l'objet et sur la communauté. En général, celle-ci reconnaît les cadeaux offerts aux *wam̧aabe* comme preuve légitime de l'adaptation aux valeurs sociales des personnes adressées.

Dans un Appendix sont réunis dans leur version originale Fulfulde et dans une traduction allemande tous les textes des chants de louanges figurant dans tome 2. L'ouvrage se termine par un inventaire des expressions Fulfulde d'intérêt musical en usage au Diamaré.

Tome 2 contient les transcriptions de 63 chants choisis qui ont été recueillis sur le terrain.



