

Artur Simon (Berlin)

Musiker in Afrika im Spannungsfeld der Gesellschaft

I am greeting you white man
I am singing you white man
You are big man white man
you are rich man white man
give me naira big man
you have money big man
you are big man white man
you are rich man white man
give me five naira big man
you are big man white man
white man dashing me naira
thank you very much white man
you are big man white man

(Preissänger in einem Bierlokal in Kari, Kano State, Nordnigeria am
3. März 1988 bei einem Stop des Verfassers auf der Fahrt von Maiduguri
nach Kano)

In einer mit anderen Weltregionen kaum vergleichbaren Weise wird Musikkultur in afrikanischen Gesellschaften vom einzelnen Musiker geprägt. Gemeint sind hier Gesellschaften mit oraler oder besser gesagt auraler Tradition; denn die musikalische Tradierung von einer Generation zur nachfolgenden ist überwiegend aural und weniger oral oder verbal. Die westliche Musikkultur, in der dem Autograph des Komponisten mehr Wert beigemessen wird als der klingenden Musik, ist damit von den mit ihr befaßten Musikwissenschaftlern zu einem Sonderfall innerhalb der Weltmusik gemacht worden und wenig zum Vergleich geeignet. In traditionellen afrikanischen Musikkulturen wird die Musik im Wechselspiel oder Spannungsfeld zwischen den Musikern und der Gesellschaft gestaltet, wobei der eine Teil nicht ohne den anderen existieren kann. Das heißt, der oder die Musiker sowie deren Konsumenten oder Rezipienten, die sie engagieren oder ihnen zuhören, sitzen im gleichen Boot, dessen Beschaffenheit und Größe wiederum von den traditionellen Wertvorstellungen, dem sozialen und religiösen Verhaltenskodex, den im Brauchtum sichtbar werdenden Funktionen geformt worden ist. Dieses Boot, die traditionelle Gesellschaft also, kennt verbindliche Verhaltensmuster, denen sich keiner entziehen kann, auch nicht der traditionelle Musiker. Die auf dieser Basis bestehende "sonische Ordnung" (vgl. Simon 1985) ist für alle Beteiligten verbindlich und erst dann gefährdet oder im Wandel begriffen, wenn sich einige der sie prägenden Voraussetzungen, vor allem die sozialen Bedingungen geändert haben. Diese Entwicklung ist in Afrika durch den Kolonialismus und dessen Folgen wie die später einsetzende Urbanisierung eingeleitet worden.

Musiker in Afrika sind Spezialisten in ihrer Gesellschaft, die ihr Leben wegen einer außergewöhnlichen musikalischen Begabung oder auch aus anderen außermusikalischen Gründen weitgehend der Musik verschrieben haben. Weitgehend deshalb, weil der im westlichen Sinne ausschließlich als Berufsmusiker tätige Musiker äußerst selten, sozusagen als Ausnahme anzutreffen ist. Oberhaupt ist der Begriff "Berufsmusiker" hier völlig irreführend. In vielen afrikanischen Gesellschaften wird man Musiker aus Berufung, ohne damit den Beruf eines Musiker auszuüben. Umgekehrt kann man Berufsmusiker werden, ohne dazu aus Gründen der Begabung oder Neigung berufen zu sein. Auch die ökonomische Definition greift hier nur wenig. Bezeichnet man jemanden als Berufsmusiker, der seinen Lebensunterhalt damit bestreitet, so würde man mit dieser Definition alle diejenigen ausschließen - und das wäre die Mehrheit -, die zwar als musikalische Spezialisten oder Meister gelten, jedoch ihr Einkommen aus der Landwirtschaft, dem Handel, dem Schmiedehandwerk, als Hirte oder anderen Tätigkeiten beziehen. Ein Berufsmusiker in Afrika ist also derjenige, der als musikalischer Spezialist gilt und von der Gesellschaft, in der er lebt, als solcher bestätigt wird. Er ist in jedem Fall etwas Besonderes, der aus der Menge herausragt, sei es als Angehöriger einer speziellen Musiker-kaste, als vielgefragter master drummer, als entertainer oder als respektabler Hofmusiker. Von dieser Gruppe, sei sie nun institutionalisiert oder nicht, sind die übrigen Gelegenheitsmusiker, die singende, klatschende und tanzende chorus line oder die musikalischen Unterhalter wie Selbstunterhalter im häuslichen Alltagsmilieu zu unterscheiden. Die Aufgabe des professionellen Musikers liegt also darin, als musikalischer Spezialist für die anderen Mitglieder der Gesellschaft eine Dienstleistung zu erbringen, die mit Geld, Naturalien oder auch nur mit entgegengebrachter Sympathie wie Zuneigung - meistens seitens der Frauen - entgolten wird.

Bei den Dan, die vor allem im Nordwesten der Elfenbeinküste leben, - einem "Bauernvolk im westafrikanischen Urwald", wie der Ethnologe und Mediziner Hans Himmelheber (1958) sie nannte, - stehen die Musiker in hohem Ansehen. In seiner Monographie über das Musikleben der Dan schildert Hugo Zemp (1971, 251) Aussagen von Dorfbewohnern: "Un village où il n'y a pas de musiciens est un mauvais village ... S'il n'y a pas d'instruments de musique au village, le village ne s'agrandit pas." Über den Status und die Entlohnung der Musiker berichtet Zemp (1971, 242) folgendes:

"Die Instrumentalisten und Vokalsolisten werden im allgemeinen auf einem Fest entlohnt; manchmal erhalten sie vom Chief oder dem Festveranstalter, den Zuschauern und sogar von den Tänzern beträchtliche Geldsummen, wenn man das mit dem Einkommen eines Pflanzers oder Arbeiters vergleicht. Außerdem werden sie während des Festes verpflegt. Früher erhielten sie Naturalien:

Reis, Hühner, Schafe oder Baumwollkleider. Es kam sogar vor, daß ein Chief einem seiner Lieblingsmusiker seine Tochter zur Frau gegeben hat. Die meisten Musiker arbeiteten jedoch auf ihren Feldern wie jeder andere Dan auch. Die durch die musikalische Betätigung erhaltene Entlohnung ergänzte also die Einkünfte aus der Feldarbeit und war somit ein Ausgleich für zusätzliche Arbeit, die zu leisten war, während sich die anderen Dorfbewohner amüsierten. Wie alle Spezialisten lebten sie besser als die einfachen Bauern" (Übersetzung A.S.).

Wie wird man Musiker in dieser Gesellschaft? Erst relativ spät - seit dem Ende der sechziger Jahre - liegen hierzu Untersuchungen vor, die auf der biographischen oder autobiographischen Darstellung oder der dokumentarischen Methode der Interpretation beruhen, mit der bei der befragten Person die Geschichtsdarstellung seiner Ich-Identität bewirkt wird. Denn nur so lassen sich befriedigende Erkenntnisse hierzu gewinnen. Inzwischen liegen mehrere Arbeiten vor, aus denen wir einige Beispiele zitieren wollen. Bleiben wir zunächst bei den Dan, wo nicht selten die musikalische Berufung vom Vater auf den Sohn vererbt wird, ohne daß es sich hier um eine Musiker-kaste handelt. D.h., man kann als Sohn dem Vater-Musiker folgen, muß es jedoch nicht. Hugo Zemp berichtet von der Selbstdarstellung eines bekannten Trommlers und Trommelbauers (1971, 249).

"Er erzählt, daß sein Vater Holzschnitzer war. Kurz nach dem Tode seines Vaters, der Knabe war gerade ein oder zwei Jahre alt, ereignete sich ein Vorfall, der entscheidend für die zukünftige Laufbahn des Jungen sein sollte: Seine Hand verklebte sich im Corpus der letzten Holztrommel, die sein Vater vor seinem Tode geschnitten hatte, und er mußte von lachenden Helfern befreit werden. Nachdem er ein berühmter Trommler und Trommelbauer geworden war, erzählt er heute, daß er zu jenem Vorfall von den Gedanken seines verstorbenen Vaters inspiriert worden war und daß er von diesem Augenblick an eine große Zuneigung zu Trommeln und Holztrommeln verspürte. Für ihn war dieser Vorfall ein erstes Anzeichen für seine Berufung zu einem Trommelbauer und Trommler. Er verbrachte seine Kindheit und Jugend bei der älteren Schwester seines Vaters, und von deren Sohn lernte er, Trommeln zu bauen und zu spielen. Er glaubt, daß er von seinem Vater gelenkige Hände geerbt hat" (Übersetzung A.S.).

Von hohem gesellschaftlichem Ansehen der professionellen Trommler bei den im südlichen Ghana lebenden Akan berichtet auch Nketia (1963, 152 ff.):

"Correlating with the principal agencies of drumming, there are drummers of Popular Bands, drummers of associations and drummers of the state. Unlike the Hausa or Yoruba drummer who goes about performing on his own for alms, the Akan drummer does not perform whenever he feels like it, but rather when directed by custom and tradition or by corporate interest. He performs in the interest of bands, associations, village and town communities or states and for chiefs ... In popular drumming and drumming by associations, there is properly no inheritable office of a drummer. A person becomes a drummer or assumes the post on his own initiative or on his own free will, and not because

he is expected to become one. But when he takes it up, he does so fully realising that he will be called upon to perform for all. There is a compensatory gain in the enjoyment of prestige.

In state dru-ming, however, the position is different. The drumming is as much a servant of the court as the horn blower, the sandal-bearer, the court crier, the stool-carrier and so on. Drummers are, therefore, organised as part of a central organisation ...

There is also a common belief about drum prodigies. It is believed that a person may be born a drummer. Soon after birth, it is stated, such a person shows his inherited trait, for when he is being carried he drums with his fingers on the back of the person carrying him. In the past, the training of the state drummer was undertaken seriously. He was taken to the drums early in the morning and instructed in the art together with the other prospective drummers. He was always in attendance that he needed to step into the shoes of his father in the event of illness or death."

Auch die "state drummers", die Hofmusiker, die früher von ihren Herrn, den Chiefs, unterhalten wurden, müssen mutatis mutandis heute zusätzlichen Erwerbsmöglichkeiten nachgehen, meistens als Kakaofarmer oder Holzfäller. Der Beruf des offiziellen master drummers hat seine frühere Attraktivität eingebüßt, die Tradition ist gebrochen. Väter schicken ihre Söhne lieber zur Schule als zum Trommelunterricht.

Sehr schöne Einblicke zum Thema Musiker und Gesellschaft verdanken wir dem nigerianischen Musikwissenschaftler Nzewi in seiner (bisher unveröffentlichten) Dissertation mit dem Titel "Master Musicians and the Music of Ese, Ukom und Mgba Ensembles in Ngwa, Igbo Society" (1977). Die Ibo, eines der drei Hauptvölker im heutigen Nigeria, leben im Südosten des volkreichsten Staates Afrikas. Sie sind vorwiegend Christen. Das schließt nicht aus, daß sich vorchristliche Bräuche und altreligiöse Vorstellungen, insbesondere bei den Totenfeiern und dem Ahnenkult erhalten haben, mit denen die traditionelle Musik verbunden ist. Hierzu gehört auch die Ese und Ukom Musik, bei denen der master drummer einen sorgfältig abgestimmten Satz von Trommeln spielt. Hierbei werden verbale Aussagen wie Lobpreisungen in der Ibo-Sprache in Trommelpassagen ohne semantischen Verlust transformiert. Nzewi bringt auch einige Biographien von Musikern, wie die des master drummers Israel Anyahuru:

"Israel Iheatumegwu Anyahuru was born around 1922. He is from Umuorisa, Amapu in Umuhu, Isiala Ngwa. He has been married for about thirty years and has five children: three boys, one of whom is a University graduate, and two daughters. His two daughters are married, and have got three children each. By occupation Israel is a trader. He and his wife do retail trade in frozen fish. They buy fish from the cold storage firms in Aba, cure them at home, and retail in markets as far as five miles from their home. None of his sons is a musician.

Israel's father was not a musician. Israel started playing music as a child in the children's xylophone, mbarimba, teams. They would imitate the mgba

and ukom music of the adults. His musical mentor was Umunmakwe, a famous ukom and ese player from whom Israel took over the ukom team he now leads. He first started playing in an adult group as a receiver - soloist at about the age of fifteen years, and his recruitment came by chance at a time his ambition was not on playing as a specialist musician. He has been the leader and master musician of his ukom team for about thirty years. His popularity as an ukom maestro was confirmed by people in other Ngwa villages over fifteen miles from his own village" (Nzewi 1977, 381 f.).

Ein weiteres Beispiel aus diesem Kulturbereich ist die Selbstdarstellung des um 1912 geborenen Ese-Trommlers Tom Ohiaaramunna (Nzewi 1977, 401 ff.):

"I am an ex-serviceman. We fought the war, "British versus German" [the second world war]. I was already playing ese before I went to war. I went to war because I could not bear to see the old men in my village being forced to go. It was by force that we volunteered for death or life. However, luckily for me, by the time we were moving to the front the war ended. So I returned to my ese drums for a living.

After sometime I again left the ese drums and went to Fernando Po [as a migrant labourer] for three years, six months with the hope that it would offer opportunity to earn a good living. I was dissapointed. So I returned home to the drums. Ese has been pulling me back. Each time I tried to get away from it, it would draw me back.

My father before he died had brought me out in front of amala and in front of Chukwu Okike, (The Creator Deity presence). He bought drinks, cooked food and gave to amala. While people were enjoying themselves, ese music was going on.

Then my father called me in front of amala, spat on my hands, blessed me, and gave me his drum sticks. And for the first time in my life I played in an ese orchestral ensemble. I never previously learnt to play before then. amala was amazed.

After that I played my first event-performance of ese at Omuma. When I was playing people forget to dance and surrounded me. I came away with plenty of money which people gave to me in appreciation. It was an overwhelming experience for me: the event and the amount of money. What happened was that my father was to have played that engagement. He was present, but he had drunk himself senseless. My father's accompanists (umu nkwa) were furious about his behaviour and decided to go away and abandon the engagement. So I challenged them. I taunted them for not being able to play the toned drum row after all the many years they had played with my father. Then I volunteered to play and lead them. I was about eleven or twelve years then. I was really small, still wearing cowry beads not being of age to tie cloth]. And I had no previous preparation or experience. My father's accompanists were very skeptical. So I went and mounted the ese drum row at the ese location, tuned the drums and started giving 'ese proverbs' (Ilulu ese). By the time I had finished, my father's accompanists had joined me. So we 'plunged into the performance proper' (mija nkwa). This happened at Omuma, Isi Elu in Umuagwu during the death of Isiguzo, father of Nwosuagwu about fifty years ago. During that okwukwu seven Igbo cows were killed; one at the yam barn, oba ji, one for going to market, one for every compound of the deceased for he had three extended compounds. So it was at the funeral of a very great man that I took off. You see these drums? [He was sitting in front of a mounted ese set]. They

have a very strange hold over me. They are possessing me. I have a work permit as an ex-serviceman. I am a good night watchman. But the ese drums have not let me off to work."

In der Igbo Gesellschaft stehen die Künste der traditionellen Musik, des Tanzes und der Bildhauerei im Dienste religiöser Zeremonien. In gleichem Maße tragen sie zum Vergnügen und zur Unterhaltung der Teilnehmer dieser Feste bei. Dabei muß man wissen, daß die Atmosphäre dieser Feste ganz anders ist als in der westlichen Welt, wo eine Beerdigung ein tieftrauriger Akt ist. Bei den Igbo ist es vor allem die Darstellung von Werten und Status.

Außerlich unterscheidet sich ein Igbo Musiker nicht in seinem Verhalten von den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft, es sei denn, er spielt auf einem Fest. Hier, wie auch schon die gebrachten Beispiele zeigten, tritt er aus seiner Anonymität heraus, um im Mittelpunkt der Publikumsgunst zu stehen. Er ist als musikalischer Spezialist ein geachtetes Mitglied der Gesellschaft.

Ganz anders verhält es sich bei den islamisierten Hausa in Nordnigeria. Ein Hausa-"Normalbürger" würde niemals in der Öffentlichkeit als Musiker auftreten. Musikdarbietungen - und es handelt sich hierbei vorwiegend um öffentlichen Preisgesang - gehören ausschließlich zu den Aufgaben der Gruppe der professionellen Musiker, die damit ihren Lebensunterhalt bestreiten und deren Arbeit als traditioneller Beruf angesehen wird (vgl. Ames 1973). Ihre soziale Rangstellung, ihr Ansehen in der Gesellschaft ist im allgemeinen sehr niedrig, von den Hofmusikern der Emire abgesehen. Der Preisgesang der Hausa Musiker trägt im wesentlichen dazu bei, die bestehende soziale Ordnung als sozialpsychologisches Regulativ zu stabilisieren. Um ein Beispiel zu nennen: Das Ansehen eines Reichen würde Schaden nehmen, wenn er von einem Preissänger wegen seines Geizes oder anderer Zeichen des sozialen Fehlverhaltens öffentlich getadelt oder verspottet würde. Das geschieht nicht, wenn der Preissänger von seinem "Herrn" oder "Klienten" für seinen Preisgesang gebührend entlohnt wird. Dabei muß betont werden, daß der reiche Herr sich seinen Preissänger nicht ausgesucht hat, sondern jener gleichsam als mehr oder weniger ungebeter Gast vor dessen Hause aufkreuzt. Andererseits bestätigen die Preissänger mit ihren Preisgesängen Status und Ansehen der Besungenen. In der landläufigen Meinung gelten die Berufsmusiker als geldgierig, was sie selber meistens auch nicht bestreiten. Oft verbinden sie das mit der Rolle des Possenreissers.

Ames (1973, 266) charakterisiert die Hausa Preissänger so:

"The Hausa musician may be characterized as a sort of 'hunter' who is always looking for 'game'. Shrewdly, he selects, stalks and literally studies his 'prey' by leaning his genealogy, personal history, strength and weakness. If rebuffed, this hunter 'fires' away at his 'prey's' vulnerable parts."

In der Jagd auf die Beute herrscht unter den Musikern stärkster Konkurrenzkampf, der notfalls auch zu schwarzer Magie greifen läßt, wie Ames (1973, 267) berichtet:

"Hausa professional musicians tend to be individually competitive, either as band leaders or as 'lone wolves' who perform singly or in a variety of combinations with others. There is often fierce competition between musicians within the community and even, in some instances, rivalry (though more covert) between father and son. Many spend considerable sums on magic to increase their audience appeal, and most buy protective magic explicitly to protect themselves from their rivals, who, they assume, are trying to 'work them' with evil magic (e.g., to make a drumhead break in the middle of a performance or to make a singer's voice or memory give out)."

Nach einer Befragung von 257 Musikern durch Ames gaben gut Zweidrittel aller Musiker das Geldverdienen als Grund für die Ausübung ihres Berufes an. Bei Hofmusikern mag der Aspekt des Prestiges eine Rolle spielen. Die Hofkapelle des Emirs von Kano z.B. begleitet den Emir heute auf alle offiziellen Besuche im eigenen Mercedes-Reisebus mit der Aufschrift 'Palace Band of Kano'. 79 % der Musiker hatten ihren Beruf ererbt. Trotzdem ist es in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß gerade die berühmtesten der Hausa Musiker, die Topstars also, gerade nicht erblich vorbelastet waren, sondern aufgrund ihrer außergewöhnlichen Begabung zum Musikerberuf kamen, obwohl sie wußten, daß ihnen beim Scheitern der Karriere eine miserable soziale Rolle beschieden sein würde. Ames (1973, 268) hat auch die Lebensläufe von 60 Musikern ausgewertet und festgestellt, daß dreiviertel von ihnen einen richtigen Musikunterricht genossen hatten, meistens beim Vater oder nahen Verwandten. Bei den Trommlern lag der Prozentsatz sogar noch höher, was bei der komplizierten Struktur der Musik und ihrer auralen Vermittlung nicht weiter verwundert. Viele besuchten nach einem Grundstudium beim Vater noch einen Meisterkurs bei einem bekannten Experten.

Ähnliche Verhältnisse sind durch Untersuchungen bei den benachbarten Fulbe oder Fulani in Niger (Nordnigeria und Nordkamerun und durch unsere neuesten Forschungen in Borno State (Nordnigeria) bekannt geworden. Erlmann hat in seiner Dissertation ("Die Macht des Wortes. Preisgesang und Berufsmusiker bei den Fulbe des Diamaré, Nordkamerun. 1980) eine grundlegende musiksoziologische Studie zu diesem Thema veröffentlicht. Danach lebten 32,3 % der befragten 143 Musiker ganz von der

Musik, 53,8 % zu weniger als 50 % und 13,3 % zu mehr als 50 %. Von denen, die nicht vollständig von der Musik leben konnten, gaben 94,6 % Bauer als weiteren Beruf an; Hirte und Jäger folgten mit 1,8 und 1,0 % (Erlmann 1980, 67). Dieses entspricht auch unseren Feststellungen in Borno bei Musikern anderer Ethnien. Bei der Frage, warum sie Musiker geworden sind, gaben in Nordkamerun 93,9 % den "Erwerb des Lebensunterhalts" an und nur 5,3 % das "Vorbild des Vaters". Mit "Bestimmung durch Gott" antworteten 0,8 % (Erlmann 1980, 69). Die Vererbung als Grund der Berufswahl verneinten 69,9 %, während dieses immerhin 21 % bejahten. Aufschlußreicher und aussagekräftiger scheinen da die Kurzbiographien von Berufsmusikern zu sein, die Erlmann (1980, 70) anführt:

- 1) Ein Pullo aus Malam-Péte, 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 *bambaado* 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 *algayta* 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* von Maroua ein, der ihm das Spiel von *baggu cabbaawu* 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 *bambaado* 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*.

Aus unseren Untersuchungen in Borno, die zur Zeit noch nicht abgeschlossen sind, kann soviel schon gesagt werden, daß die meisten Musiker "Bauer" als Erwerbsquelle angaben, obwohl davon ausgegangen werden darf, daß diese im oben genannten Sinne als Berufsmusiker gelten konnten. Fast alle Instrumentalisten hatten ihre Spieltechniken beim Vater, Onkel oder dergleichen erlernt.

In ganz Westafrika berühmt sind die Griots der Malinké aus Guinea, dem Süden des Senegal, dem Südwesten Malis und dem Nordwesten der Elfenbeinküste. Die Herkunft des Wortes "griot" ist bisher genauso umstritten wie die für "jazz". In beiden Fällen dürfte der Grund darin zu suchen sein, daß die Begriffe verschiedene Sprechergemeinschaften und Sprachen durchwandert und dabei ihre originale Beschaffenheit wie auch den semantischen Wert verändert haben (Zur Etymologie des Wortes 'griot'

siehe Camara 1976, 98). Der Begriff "griot" taucht Ende des 17. Jahrhunderts in französischen Berichten auf und ist heute im frankophonen Raum gebräuchlich. Bei den Malinké heißt der Griot *jāli* oder *jēli*. Er gehört dort der unteren Kaste der *nāmākālā* an, zu der auch die Schmiede und Lederbereiter zählen. In französischen Arbeiten werden sie auch treffend als 'généalogistes' bezeichnet. Tatsächlich haben sie unter anderem die Funktion eines Historikers in einer oral tradierten Kultur inne. Eine ausgezeichnete Monographie über die Griots stammt von Sory Camara mit dem Titel "Gens de la parole. Essai sur la condition et la rôle des griots dans la société Malinké" (1976). Hieraus sei der Abschnitt zitiert, der sich mit dem Aufwachsen und der Ausbildung des jungen Griots beschäftigt, der den Beruf von seinen Eltern ererbt hat:

"Während die anderen lernen, ihre physischen Kräfte mit denen ihrer Altersgenossen zu messen, erlernt er ein anderes Handwerk. Kaum haben sie laufen gelernt, so lernen die Griots zu tanzen. Ihr erstes Spielzeug sind Musikinstrumente, die ihnen ihre Eltern oder älteren Geschwister bauen. Lange vor der Beschneidung, zwischen vierzehn und achtzehn Jahren, verstehen sie es bereits, bei den Wettkämpfen und der Jagd zu unterhalten, die von ihren Freunden ausgeführt werden. Sie improvisieren bereits mehr oder weniger erfolgreich über die Heldentaten ihrer Altersgenossen.

Vor allem nach der Beschneidung beginnt der kleine Griot jenes Handwerk richtig zu erlernen, in das er hineingeboren wurde. Er beginnt, die Geschichte seiner Sippe und seines Landes zu rezitieren. Er spezialisiert sich auf ein bis maximal zwei Musikinstrumente (im letzteren Fall handelt es sich häufig um Saiteninstrumente wie das *konŋ* - die Malinké-Laute, und das Xylophon *bālā*). Im allgemeinen kümmern sich der Großvater oder der Vater um die Erziehung des kleinen Griot. Der erste lehrt ihm vor allem die genealogischen Texte, der andere das Instrumentalspiel. Bei gewissen Instrumenten wie der *kōrā* (der Malinké-Harfe) ist es außerdem der Onkel mütterlicherseits, der sich um die musikalische Erziehung seines Neffen kümmert. Nach Aussage einiger Griots soll das bei allen Instrumenten so sein. Das mußte sicherlich beträchtlich ihre endogamen Heiratspräferenzen (Kreuzvettern-Heirat) stärken. Daraus ergibt sich, daß Griots derselben Familie oft das gleiche Instrument spielen. Wie es auch sei, der Bruder der Mutter spielt hier wie in der übrigen Gesellschaft die Hauptrolle im Leben seines Neffen" (Camera 1976, 127 f.) (Übersetzung A.S.).

Einer der zur Zeit meiner Feldforschung im Nordsudan 1973/74 bekanntesten Berufsmusiker war der blinde Sänger und Leierspieler Dahab, dessen Selbstdarstellung in Form eines Interviews vorliegt. In der islamischen Gesellschaft des Nordsudan sind Berufsmusiker verhältnismäßig selten, obwohl sie bei großen Teilen der Bevölkerung sehr beliebt sind. Die Ambivalenz der islamischen Gesellschaft den Musikern gegenüber ist klar erkennbar und wird aus Dahabs Äußerungen bestätigt. Dahab ist 1977 im Alter von ungefähr 57 Jahren gestorben. Die wenigen von uns aufgenommenen und zum Teil veröffentlichten Kompositionen Dahabs sind meines Wissens - von einigen Rundfunkaufnahmen abgesehen, die aber inzwischen vernichtet worden sein sollen -, die einzigen Dokumente seiner Kunst. Seine Lieder sind jedoch in ganz Nubien bekannt und werden von vielen, auch Musikern, nachgesungen.

Dahabs Vater war ein nubischer Bauer, der 15 Tage nach Dahabs Geburt starb. Von den durch uns befragten Musikern stammte keiner aus einer Musikerfamilie. Dahab, der erst im Alter zwischen 25 und 35 Jahren erblindete, arbeitete zunächst auch als Bauer. Mit 17 Jahren schickte sein Onkel ihn nach Ägypten zu einer Schul- oder Berufsausbildung. Dieser Erziehungsversuch scheiterte nach drei Jahren kläglich. Dahab kehrte in den Sudan zurück und begann, sich der Musik zu widmen. Das Leierspiel erlernte er angeblich in wenigen Tagen von einem anderen Musiker, der später als Lastwagenfahrer arbeitete. Auftrittsmöglichkeiten, von denen Dahab keine ausließ, boten sich vor allem auf den Hochzeiten in den Dörfern. Dabei kam es nicht selten zum Streit mit älteren bigotten Männern, die gegen das Amusement der Jugendlichen waren. Auf die Frage, ob früher jemand vom Singen leben konnte, antwortete Dahab (Simon 1983, 274):

"In alten Zeiten nicht. Keiner konnte vom Singen leben. Er konnte umherziehen und bekam gerade genug zu essen und zu trinken. Aber ein Mann, der eine Familie hatte, konnte vom Singen nicht leben.

Früher gab es das alles nicht, was wir heute tun: nach Khartum fahren, um dort zu singen und etwas Geld zu verdienen. So etwas gab es nicht. Als ich ein sehr guter Sänger war, gab es das noch nicht. Derjenige, der sang, wurde als Herumtreiber betrachtet. Erst seit 15 oder 20 Jahren werden die Lieder von den Leuten geachtet. Nur jetzt verdienen wir unseren Lebensunterhalt damit. Ich singe im Rundfunk, ich fahre nach Neu-Halfa, ich fahre nach Argo, ich reise hier und dort im Sudan. Die Leute bitten mich, zu kommen und zu singen. Früher jedoch galt ich nichts, obgleich ich besser als heute war. Mein Gesang kam aus meinem inneren Herzen. In meinen Liedern ließ ich mich vom Mond und den Sternen anregen. Dann wurde das Singen zu meiner Lebensgrundlage.

Kann in dieser Gegend ein Mann allein vom Singen leben, ohne auch als Bauer zu arbeiten oder irgendeiner anderen Arbeit nachzugehen?

Ja. Ich bin ein gutes Beispiel dafür. Seitdem ich im Jahre 1960 aufgehört habe zu arbeiten, singe ich nur.

Meinst du wirklich 1960?

Ja, am Ende von 1960 oder zu Anfang von 1961. Es ist ungefähr 12 oder 13 Jahre her."

Dahab war zu der Zeit, als er mit seiner Musik seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, bereits ca. 40 Jahre alt und erblindet. Gewiß ist das Leben eines Musikers in dieser gesellschaftlichen Umgebung nicht einfach, noch dazu in einem kargen und armen Land, dessen Bewohner zum großen Teil als Gastarbeiter in anderen arabischen Ländern, vor allem den Ölstaaten, ihr Geld verdienen. Viele von Dahabs Kollegen kann man als "Wochenendmusiker" bezeichnen, die im Alltag einem Beruf als Krankenpfleger, Arbeiter oder Bauer nachgehen, um zu den Festen als Musiker geholt zu werden. In dieser Rolle stellen sie etwas Besonderes dar, auf das die Gesellschaft nicht verzichten möchte.

LITERATUR

- Ames, David W.: Igbo und Hausa Musicians: A Comparative Examination. *Ethnomusicology* 17,2 (1973).
- ders.: A Sociocultural View of Hausa Musical Activity. In: Warren L.d'Azevedo (Hrsg.), *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington 1973.
- Camara, Sory: Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société Malinké. Paris 1976.
- Erlmann, Veit: Die Macht des Wortes. Preisgesänge und Berufsmusiker bei den Fulbe des Diamaré (Nordkamerun). Hohenschäftlarn 1980.
- Himmelheber, H. u. U.: Die Dan, ein Bauernvolk im westafrikanischen Urwald. Stuttgart 1958.
- Nzewi, Meki Emeka: Master Musicians and the Music of Ese, Ukom and Mgba Ensembles in Ngwa, Igbo Society. Ph.D. Diss. University of Belfast 1977.
- Simon, Artur: Dahab - ein blinder Sänger Nubiens. Musik und Gesellschaft im Nord-sudan. In: Simon (Hrsg.), *Musik in Afrika*. Berlin 1983.
- ders.: Über einige ethnomusikologische Zusammenhänge von Typus, Funktion und Struktur. *Baessler-Archiv* 23 (1985).
- Zemp, Hugo: Musiciens autochtones et griots malinké chez les Dan de Côte d'Ivoire. *Cahiers d'Etudes Africaines* 15 (1964) IV - 3.
- ders.: Comment on devient musicien. In: Nikiprowetzki (Hrsg.), *La musique dans la vie*. Paris 1967. *Musique Dan*. Paris 1971.
- ders.: *Musique Dan*. Paris 1971.